

Biblioteka
UMK
Toruń

03

450

03/450

Książki dla wszystkich.

№ 450

Cena 30 kop.



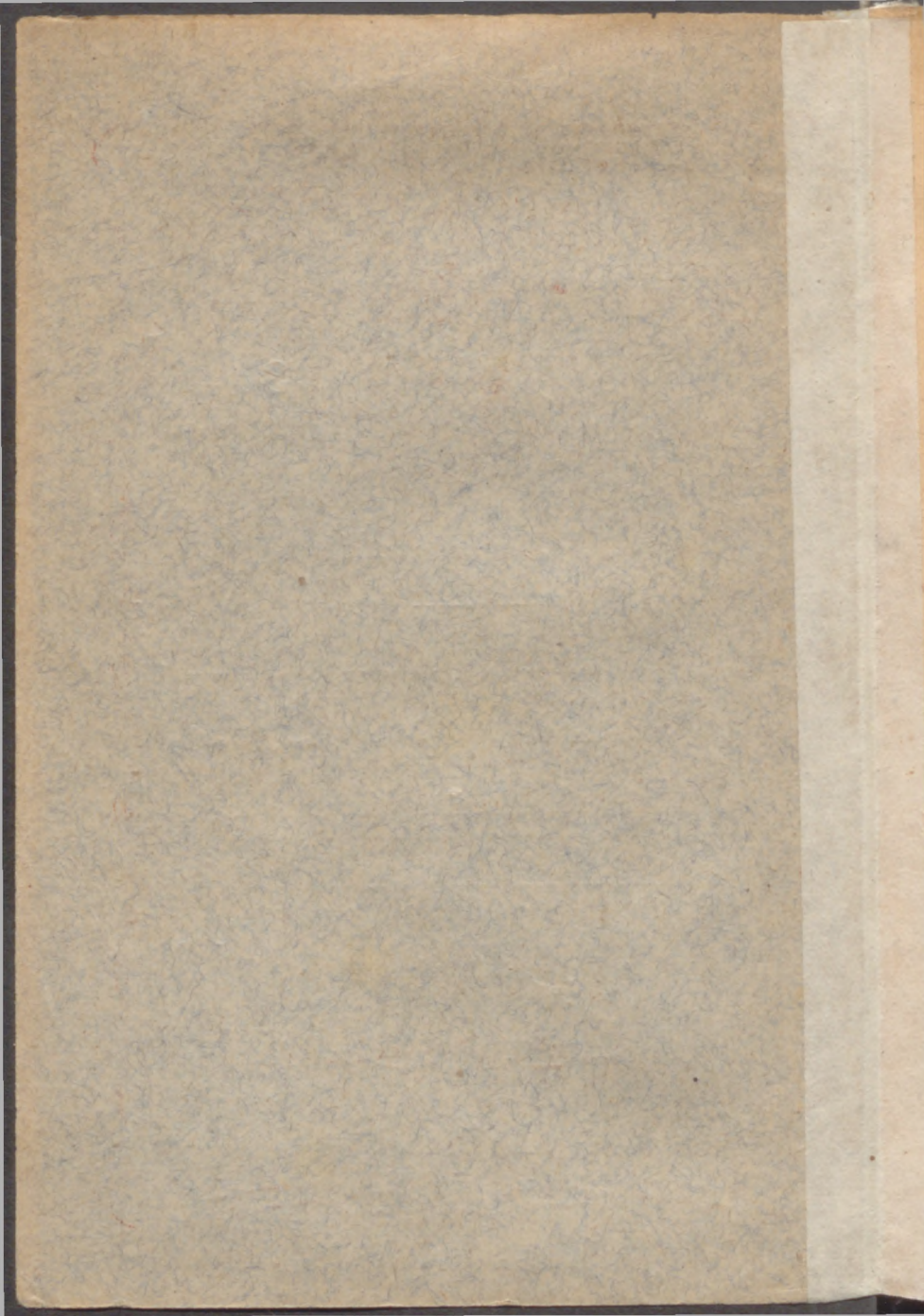
L. Loewenfeld

GIENJUSZ

I JEGO PRZEDSTAWICIELE
W SZTUCE PLASTYCZNEJ

Wydawnictwo M. ARCTA w Warszawie

w Galicji 78 hal.



KSIĄŻKI DLA WSZYSTKICH.

GIENJUSZ

i jego przedstawiciele
w sztuce plastycznej

LIONARDO DA VINCI, MICHAŁ ANIOŁ,
TYCJAN, RAFAEL, DÜRER, HOLBEIN,
RUBENS, REMBRANDT, MEISSONIER,
MILLET, BÖCKLIN, FEUERBACH.

według L. Loewenfelda opracował

Dr. M. Bornstein.

Jan 29/24

WARSZAWA. NAKŁADEM M. ARCTA
1909.



es

1470674

D104/22

CZEŚĆ I.

O gienjusz wogóle.

Wśród ciernistej, mrocznej drogi, którą kroczy myśl ludzka ku prawdzie, płoną, niby drogowskazy, pochodnie gienjusu, rozświetlające poszczególne etapy tej odwiecznej wędrówki.

Wszystkie wielkie uogólnienia naukowe, wszystkie potężne objawienia w sztukach pięknych, wszystkie zdobycze kulturalne zawdzięczamy umysłom gienjalnym. Zrozumiałym wobec tego staje się fakt, że oddawna już istnieje dążność ku wyświehleniu istoty gienjusu, a zwłaszcza jego stosunku do normalnej, przeciętnej psychiki ludzkiej. W epokach odległych uznawano gienjusz za coś zupełnie swoi-

stego, za jakąś wyższą, nadprzyrodzoną zdolność umysłową, którą jedynie wybrani osiąść mogli. W czasach pogańskich np. gienjuszem obdarzali wybrańców bogowie, muzy lub duchy opiekuńcze, a i dziś jeszcze napotkać można od czasu do czasu pogląd, według którego gienjusz stanowi jakąś niedościgłą dla rozumu ludzkiego potęgę mistyczną.

W miarę rozwoju myśli krytycznej, zwolna opadać poczęła mgła metafizyczna, w którą była spowita kwestja, dotycząca istoty gienjalnych zdolności umysłowych. Zaczęto przedewszystkim gromadzić spostrzeżenia i na nich, przy pomocy mniej lub więcej krytycznego rozumowania, opierać mniej lub więcej trafne wnioski. Starano się przedewszystkim ustalić zasadnicze cechy umysłów gienjalnych.

Dziś najwięcej zwolenników ma pogląd, upatrujący cechy istotne gienjuszowi w oryginalności i sile twórczej. Oryginalność należy rozumieć tu w ten sposób, że powstaje jakaś myśl nowa, o trwałej wartości, stanowiąca podło-

że i punkt wyjścia dla dalszych postępów w danej dziedzinie; zaś siła twórcza umysłu gienjalnego przejawiać się może zarówno w zdolnościach kombinacyjnych, jak i w wybujałej wyobraźni, zależnie od dziedziny, którą uprawia. Gienjalny uczony wykaże swą siłę twórczą raczej w zdolności łatwego kojarzenia i kombinowania, w zdolności, dzięki której będzie w stanie z faktów danych wyciągnąć takie wnioski, które nie każdemu równie łatwo się nastreczają, dzięki której w różnorodności faktów będzie mógł wykazać stałe prawa i t. d. Gienjalny poeta, rzeźbiarz, muzyk, wykażą przedewszystkim wyobraźnię twórczą, zaś zdolności kombinacyjne zejdu u niego na plan drugi.

Ze względu na pewne różnice, jakie wykazać się dają u gienjuszów w rozmaitych dziedzinach działalności ludzkiej, istniały nawet próby rozklasyfikowania ich na trzy kategorie, odpowiadające trzem zasadniczym kategoriom psychiki ludzkiej (intelekt, uczucie, wola). Jednak głębsza analiza wy-

kazuje, że bez względu na to, czy chodzić będzie o działalność czysto naukową, intelektualną, czy o twórczość w dziedzinie sztuki, najbardziej od głębi uczuć zależną, czy wreszcie o działalność, ściśle związaną z wolą potężną (panujący, dowódca i t. d.), zawsze i wszędzie gienjusz polegać będzie na nowych, nowe drogi torujących, ogólnoludzkich ideach, innemi słowy, na działalności myślowej.

I oto nasuwa się pytanie, czy owe myśli gienjalne powstają na drodze nadprzyrodzonej, wskutek jakiejś inspiracji lub intuicji, bez związku z materiałem myślowym, zdobytym przez życie i doświadczenie (w najszerszym znaczeniu tych wyrazów), czy też owszem podlegają one tym samym prawom psychologicznym, co myśli i uczucia ludzi powszednich.

Nauka współczesna odpowiada na to pytanie w sposób następujący: Wszelka myśl związana jest z fizjologiczną czynnością mózgu. Mózg człowieka gienjalnego posiada prawdopodobnie pewne właściwości, których dotąd wy-

kryć nie zdołano; to pewna jednak, że ani w wyglądzie zewnętrznym, ani w budowie swojej wewnętrznej, dostępnej dzisiaj metodom badania, w mózgach ludzi gienjalnych w porównaniu z mózgami ludzi przeciętnych, żadnych zasadniczych różnic niema. Z tego też względu niema racji przypuszczać, że procesy myślowe u ludzi gienjalnych podlegają innym prawom, niż u ludzi pospolitych.

Jak u tych ostatnich, tak i u gienjuszków istnieją te same prawa assocjacyjne (kojarzeniowe), według których jedno wyobrażenie kojarzy się z drugim, tworząc łańcuch nieprzerwany. Lecz niekiedy myśl gienjalna czyni wrażenie, jakgdyby była czymś bezpośrednio danym, niezwiązanym przyczynowo z poprzedzającymi ją wyobrażeniami, czymś intuicyjnym, niezależnym od całego materiału doświadczalnego.

Jest to jednak tylko złudzenie. Bowiem pamiętać należy o tym fakcie, dziś nie ulegającym, zdaje się, wątpliwości, że prócz świadomego życia psychicznego, istnieje jeszcze t. zw. pod-

świadome, bogatsze jeszcze od pierwszego. Owóż, myśl jakaś, która jakby się zdawać mogło, powstała jakby z niczego, bez przesłanek, stanowi tylko ostatecznie ogniwo w całym nieprzerwanym łańcuchu wyobrażeń, z których część niedoszła do świadomości, znajdowała się pod jej progiem.

Zasadniczo więc proces myślowy u ludzi gienjalnych nie różni się niczym od pospolitego procesu myślenia. Gienjalne myśli, torujące nowe drogi, tworzą się po większej części z pierwiastków zawartych w wyobrażeniach, stanowiących własność wielu ludzi danej epoki. Podczas kiedy jednak u tych ostatnich powstają owe pierwiastki obok siebie, nie wiążąc się w żadną syntezę, umysł gienjalny zdolny jest powiązać je, skombinować i stworzyć uogólnienie, które rzuca dopiero snop światła idei ożywczej na martwe dotąd fakty poszczególne.

Najogólniejsza dzisiaj synteza przyrodnicza: zasada zachowania energii, nie mogła jeszcze w żaden sposób powstać w XVII wieku, bowiem brak

było jeszcze wtedy faktów, które pozwalałyby na takie uogólnienie. I chociaż luki te zostały wypełnione, chociaż w przeciągu dwu wieków następnych nagromadzoną została odpowiednia ilość faktów, wiadoma całemu szeregowi uczonych, to jednak jedynie w umysłach Roberta Meyera i Helmholza zostały one skojarzone w tak gienjalne uogólnienie, jakim jest zasada zachowania energii we wszechświecie. I takich przykładów przytoczyćby można całe szeregi.

Czymże się to więc dzieje? Skoro jakość procesów psychicznych u ludzi gienjalnych pozostaje ta sama, co i u przeciętnych, gdzież więc tkwi istota przewagi pierwszych, na czym polegają owe mimo wszystko niezaprzeczalne i tak doniosłe różnice w rezultatach pracy myślowej?

Należy przyjąć, że różnica jest tu przeważnie ilościowa. Człowiek gienjalny rozporządza znacznie większym, aniżeli człowiek przeciętny zasobem wyobrażeń—i to jest pierwsza różnica; zaś powtóre posiadać muszą jego

ośrodki nerwowe siłę o wysoce spotęgowanym napięciu, ażeby być w stanie pomiędzy temi wyobrażeniami torować nowe, innym niedostępne drogi kojarzeniowe.

I oto powstaje nowa kwestja, azali takie napięcie ośrodków nerwowych znajduje się jeszcze w granicach normalnej psychiki ludzkiej; azali nie należy już takie spotęgowanie procesów myślowych uważać za coś patologicznego? Innemi słowy, czy gienjusz nie graniczy z obłąkaniem?

I rzeczywiście, od wieków już czyniono spostrzeżenia, że umysłowość ludzi gienjalnych posiada często wiele cech patologicznych. Jeszcze *Arystotelesowi* przypisuje rzymski filozof *Seneka* zwrot następujący: „Nullum magnum ingenium sine mixtura demetiae fuit“ (Żaden wielki umysł nie był wolny od przymieszki obłądu).

Z filozofów czasów nowszych wypowiedzieli się za związkiem gienjuszu z obłąkaniem *Diderot* i *Schopenhauer*.

W drugiej połowie XIX-go wieku psychjatra *Moreau de Tours*, na zasa-

dzie dość liczne materiały, wypowiedział się również za tym, że zasadnicze warunki wielkich zdolności umysłowych są identyczne z warunkami powstawania obłądu.

Wreszcie koronę tych badań stanowią dwa dzieła włoskiego lekarza *Cezarego Lombrosa* („Człowiek gienjalny“ i „Gienjusz i obłąkanie“). *Lombroso* zebrał nietylko bardzo obfity materiał, dotyczący cech psychopatycznych u ludzi gienjalnych, ale badał również obłąkanych, i stwierdził, że ci ludzie wykazują często w najrozmaitszych dziedzinach bardzo wybitne zdolności. Na zasadzie swoich badań wypowiada *Lombroso* wniosek, że gienjusz jest to choroba umysłowa na tle ogólnego zwyrodnienia, należąca do kategorii padaczki (epilepsji).

Krańcowy ten pogląd spotkał się z surową krytyką. Przedewszystkim, pomijając na chwilę kwestję stosunku gienjuszu do obłądu wogóle, nie można w żadnym razie, jak to czyni *Lombroso*, identyfikować gienjusz z padaczką. Istnieją epileptycy, którzy za-

miast napadów drgawek, miewają zaburzenia w dziedzinie psychiki (t. zw. padaczka psychiczna). Tacy chorzy mogą wprawdzie podczas napadów epilepsji psychicznej odbywać podróże, i wykonywać czynności najbardziej skomplikowane; nikt jednak nie zauważył dotąd, ażeby ci ludzie zdolni byli wtedy do jakichś czynów gienjalnych w jakiejkolwiek dziedzinie; owszem, ich zdolności umysłowe ulegają wtedy raczej osłabieniu, zamroczeniu. Ten fakt, że niektórzy ludzie gienjalni (Juljusz Cezar, Napoleon) miewali napady padaczkowe, nie dowodzi jeszcze zupełnie, że ich gienjusz miał swe źródło również w tej chorobie; raczej zastosować należy w danym razie pogląd *Toulouse'a*, że czyny gienjalne powstawać mogą *mimo* zaburzeń neuropatycznych.

Nie dowodzi również bezpośrednio związku gienjusza z obłąkaniem fakt, wielokrotnie spostrzegany przez Lombrosa i innych, że chorzy umysłowo wykazują niekiedy wybitne zdolności w rozmaitych kierunkach. Nie

wszystkie myśli chorych psychicznie muszą być obłądne; a jeżeli się zdarza, że chory taki miewa momenty nawet gienjalne, których w stanie normalnym nie zdradzał, to należy przypuszczać, że właśnie na skutek danej choroby umysłowej zdobywają ośrodki nerwowe chwilami taką siłę, że pozwala ona osobnikowi torować sobie nowe drogi kojarzeniowe; nie wynika jednak z tego bynajmniej, że zawsze koniecznym warunkiem w tych wypadkach jest choroba umysłowa, że kto inny, *w stanie normalnym* nie może wznieść się do potęgi, charakteryzującej myśl gienjalną. Zresztą, rzeczywiście o całym szeregu ludzi gienjalnych wiadomo, że byli ludźmi zupełnie zdrowymi psychicznie (Lionardo da Vinci, Kant, Virchow i inni).

O ile, jak widzimy, poglądy Lombrosa były zbyt krańcowe, o tyle znowu jego przeciwnicy, pragnąc oczyścić gienjusz od wszelkich cech patologicznych wpadli w drugą ostateczność.

Bogaty materiał, zebrany przez *Lombroso* — i pod tym względem zasługi

jego są niezaprzeczalne—dowodzi nie-
zbiecie, że ludzie gienjalni często bar-
dzo wykazywali rozmaite anomalje
psychiczne, a wielu z nich rzeczywi-
ście miało obłąd i umarło śmiercią sa-
mobójczą. Tak np. z poetów chorzy
byli umysłowo: *Lukrecjusz, Tasso, Le-
nau, Gutzkow, Guy de Maupassant*;
z filozofów: *Rousseau, Comte, Nietsche*;
z przyrodników: *Swammerdam, Car-
danus, Albrecht von Haller, Johannes
Müller*; z muzyków: *Donizetti i Schu-
mann*. Stąd nie należy i nie można
wyprowadzać jeszcze tak krańcowego
wniosku: „gienjusz to obłąkanie“, jak
to uczynił *Lombroso*. A stało się to
wskutek tego, że uczony ten zbyt
rozszerzył pojęcie obłądu i zbyt bez-
krytycznie je stosował przy ocenie sta-
nu umysłowego ludzi gienjalnych.

Zarówno w cielesnej, jak i umy-
słowej dziedzinie, pomiędzy zdrowiem
i chorobą niema granic ścisłych.

Niema punktu, na którym możnaby
było powiedzieć: tu kończy się zdrowie,
a zaczyna się choroba. Szczególniej
dotyczy to sfery umysłowej. Istnieją

oto stany psychiczne, które nie należą już do normy (o ile można wogóle mówić o jakiegokolwiek normie psychicznej), których nie można jednak uważać za coś niewątpliwie patologicznego: znajdują się one na owej płynnej granicy umysłowego zdrowia i choroby.

W ścisłym związku z takimi stanami psychicznymi, stanowiąc niejako ich spotęgowanie, znajdują się pewne psychiczne anomalje, o charakterze niewątpliwie patologicznym, które nie wpływają jednak w niczym na zmianę całej osobowości danego osobnika — i to stanowi zasadniczą różnicę pomiędzy nimi a ideami obłądnymi, które są już zawsze objawem choroby umysłowej, przekształcają bowiem zasadniczo cechy danej osobowości.

Owóż te anomalje psychiczne, nie wpływające na ogólny stan umysłowy, t. zw. cechy *psychopatyczne* (*psychopatische Minderwertigkeiten*) stanowią olbrzymią większość zaburzeń psychicznych, napotykanych u ludzi genialnych i nie wspólnego z obłądem

właściwym nie mają. Nie są one też niczym specyficznym dla gienjuszów, napotkać bowiem je można u ludzi najprzeciętniejszych.

Do nich należą rozmaitego rodzaju myśli natrętne, wszelkie fobje*). Powstają one najczęściej na podłożu obarczenia dziedzicznego, choć mogą również rozwinąć się na skutek rozmaitych szkodliwości życiowych (alkoholizm, nadmierna praca umysłowa w nędznych warunkach materialnych, rozwiąłość w stosunkach płciowych i t. d.).

Co dotyczy gienjuszów, to mogą tu owe cechy być również odziedziczone wraz z wybitnymi zdolnościami umysłowymi, albo też mogą być nabyte wskutek warunków, sprzyjających rozwojowi takich cech. W życiu ludzi gienjalnych podobnych warunków bywa zwykle pod dostatkiem: ciągła praca umysłowa o tak wysokim napięciu, wzruszenia moralne, związane z często

*) Ob. broszurkę Dr. Bornsteina „Zwyrodnienie w świetle nauki współczesnej „Książki dla wszystkich. Nr. 174.

nasuwającymi się wątpliwościami co do wartości wysiłków dokonywanych; zawiść, brak zrozumienia dla swoich celów naukowych lub artystycznych u ludzi, wreszcie niedostatek materialny—wszystkie te czynniki mogą nieraz wystawić odporność ustroju nerwowego na ciężką próbę.

I oto jedni, obdarzeni z natury silniejszym ustrojem nerwowym, ostaną się i zdołają osiągnąć szczytu swego rozwoju, inni słabsi, ulegną, a jeżeli przyłączą się jeszcze jakieś szkodliwości, jak alkoholizm np. to w rezultacie rozwinąć się może nawet choroba umysłowa.

Wymieniliśmy już wyżej szereg ludzi gienjalnych, którzy cierpieli na obłąd; jako typ człowieka gienjalnego, obciążonego najrozmaitszymi cechami psychopatycznymi w rodzaju tych, o jakich mowa była przed chwilą, posłużyć może *Schopenhauer*, człowiek niezrównoważony, pełen sprzeczności o poważnych brakach w sferze emocjonalnej (np. egoizm bezmierny).

Do tej samej kategorii zaliczyć mo-

Gienjusz i jego przedstawiciele.

2



zna również i Goethe'go, który zdradzał często nieumotywowane zupełnie wahania w usposobieniu, a nawet stany lekkiego pobudzenia nerwowego.

Na ogół powiedzieć można, że cechy psychopatyczne, napotykanne tak często u ludzi gienjalnych, nie stanowią w żadnym razie źródła ich wybitnych zdolności umysłowych, a są raczej czymś współrzednym, mającym prawdopodobnie jedno i to samo dotąd źródło ukryte. Można wyrazić przypuszczenie, że gienjusz, nie będąc w istocie swej niczym nadprzyrodzonym, zależnym jest od takiego spotęgowania normalnych pierwiastków umysłowości ludzkiej, że stanowi wreszcie odstępstwo w pewnym kierunku od typu przeciętnego danej rasy, odstępstwo w znaczeniu dodatnim, związane nader często z odstępstwami ujemnymi w innych kierunkach. Te ostatnie ujemne odstępstwa mogą niekiedy w warunkach nieprzyjaznych rozwinać się do tego stopnia, że gienjusz przejść może w obłąd.

Tyle powiedzieć można na zasadzie

dotychczas zebranego materiału. Oczywiście, że im więcej nagromadzać się będzie faktów, dotyczących życia i psychiki ludzi gienjalnych, tym więcej zdobyć będzie można pewności, że wyżej wyłuszczone hipotezy są słuszne, tym więcej spłynie światła na tę zawiłą, a tak ważną kwestję psychologiczną.

Dotychczas przedmiot studjów w tym kierunku stanowili przeważnie uczeni, filozofowie lub poeci. Wobec bardzo obfitej w ostatnich czasach literatury biograficznej, dotyczącej gienjalnych przedstawicieli sztuki plastycznej, następuje się wdzięczne zadanie sprawdzenia, czy i o ile fakty z życia tych ludzi zgadzają się z powyższemi poglądami na istotę gienjuszu, a dalej, czy na zasadzie tego materiału będzie można wyprowadzić jakieś nowe wnioski, dotyczące gienjuszu wogóle i gienjuszu w sztukach plastycznych w szczególności.

Badania te dotyczą 12-tu następujących gienjalnych artystów: *Lionarda da Vinci* (1452—1519), *Michała Anioła Buonarotti* (1475 — 1564), *Tycjana*

(1477—1576) *Rafaela Santi* (1483—
—1520), *Dürera* (1471—1528), *Holbei-
na* (1495—1543), *Rubensa* (1577—1640),
Rembrandta (1606—1669), *Meissonie-
r'a* (1813 — 1891), *Millet'a* (1814 —
—1875), *Boecklin'a* (1827—1900) i *Feu-
erbach'a* (1829 — 1880).

CZEŚĆ II.

I. Pochodzenie i stosunki rodzinne.

Lionardo da Vinci — jedyny ze wszystkich wymienionych powyżej artystów, był dzieckiem wolnej miłości. Ojcem jego był zamożny ziemianin i notariusz przy Signorji*) Florencji, który później ożenił się z kobietą swojej sfery; matka Lionarda była dziewczyną wiejską.

Rodzina *Bonarottich*, z której pochodził *Michał Anioł*, należała do najbardziej poważanych we Florencji. Dziadek artysty był członkiem Signorji, ojciec zaś należał do t. zw. Collegjum *Buonumini*, komisji, składają-

*) rada miasta.

cej się z 12-tu obywateli, równoległej do Signorji. Michał Anioł był drugim dzieckiem swych rodziców. Dane co do wieku jego matki w tym czasie, kiedy artysta przyszedł na świat, są niepewne. Według Grimm'a miała wtedy lat 19, według innych była o wiele starszą od swego męża (t. j. miała więcej niż 40 lat); pozatym miała być cierpiącą, tak, że nie mogła karmić swego syna. Umarła w 2 lata po narodzinach dziecka, zaś ojciec jego dożył 92-u lat. O tym ostatnim nie wiadomo nic, co wskazywałoby na jakieś wyższe zdolności umysłowe, pozatym miał to być człowiek słabego charakteru, bowiem dał się przez ludzi obcych uprzedzić do syna, mimo licznych dowodów miłości, jakie ten mu składał. Z trzech braci Michała Anioła żaden również nie wykazał jakiegos wysokiego uzdolnienia.

Tycjan pochodził z poważnego i wysoko pod względem umysłowym stojącego rodu *Veccell'ów* w *Cadore*. Większość członków tego rodu należała do kategorii uczonych lub żołnierzy.

Ojciec *Tycjana*, żołnierz, odznaczał się zarówno walecznością, jak wysoką inteligencją. Najwybitniejszą, po za *Tycjanem* samym jednostką w całym rodzie był jego wuj, z zawodu prawnik, który jednocześnie odznaczał się walecznością, krasomówstwem i talentem poetyckim. Jeden z braci *Tycjana*, *Franciszek*, był również bardzo utalentowanym malarzem.

Rafael Santi był synem znanego malarza i poety, który napisał rymowaną kronikę, opiewającą czyny bohaterskie książąt z *Urbino*; egzemplarz tej kroniki znajduje się jeszcze dziś w bibliotece watykańskiej. Matka *Rafaela* była kobietą łagodną i subtelnie czującą. Oboje rodzice odumarli syna bardzo wcześnie.

Ojciec i dziad *Albrechta Dürera* byli złotnikami. Ojciec, człowiek pospolicie i bogobojny, pod względem umysłowym nie przekraczał miary powszedniej.

Hans Holbein (młodszy) pochodził z rodziny artystów, która już w końcu XV w. zdobyła sobie wielkie uznanie.

Ojciec jego, *Holbein* (starszy), był wybitnym malarzem.

Ojciec *Rubensa*, pochodzący z rodziny mieszczańskiej od dawna zamieszkałej w Antwerpji, był doktorem obojga praw, człowiekiem uzdolnionym, ale lekkomyślnym i chwiejnym w usposobieniu. Matka artysty była kobietą zacną i energiczną. *Piotr Paweł Rubens* był szóstym dzieckiem swych rodziców.

Ojciec *Rembrandta* był właścicielem młyna, o matce nie wiadomo nic bliższego. Trzej starsi bracia poświęcili się rzemiosłom.

Ojciec *Meissonier'a* był fabrykantem produktów chemicznych, człowiek bardzo energiczny, który uparcie sprzeciwiał się artystycznemu popędowi syna. Sam miał zamiłowanie do muzyki: grał na flecie i śpiewał. Matka *Meissonier'a*, kobieta o miłej i wytwornej powierzchowności, kochała sztuki piękne i sama malowała na porcelanie.

Millet był synem prostych chłopów. Ojciec, człowiek myślący, cieszył się poważaniem gminy, posiadał wyra-

żne zamiłowanie do muzyki oraz inne skłonności artystyczne: wyrzynał zwierzęta z drzewa i próbował modelować. Matka *Milleta* pełniła dzielnie obowiązki matki i gospodyni.

Ojciec *Böcklin'a* był kupcem w Bazylei, człowiek niezwykle wysokiego wzrostu, obdarzony ogromną siłą fizyczną, oschły i uparty, pełen rozmaitych dziwactw, ale dobroduszny, — dzielny w swoim zawodzie, ze zdolnościami wynalazczymi, dożył 78-go roku. Matka *Böcklina*, nie stała, zdaje się, niżej pod względem umysłowym od swego męża, była to kobieta wykształcona, przyjaciółka i powiernica swych dzieci.

W rodzinie *Böcklin'a* były liczne talenty artystyczne: wuj jego był malarzem kwiatów, ciotka była doskonałą malarką i wybitnie uzdolnioną pod względem muzycznym. Młodszy brat *Böcklin'a*, z zawodu garncarz, wykazywał dużą zręczność w modelowaniu, choć nigdy nie kształcił się w tym kierunku.

Dziad i ojciec *Feuerbacha* byli uczo-

nymi, dziad był znanym prawnikiem, ojciec zaś wybitnym archeologiem. Matka była kobietą pospolitego umysłu.

Jako wniosek, wypływający z danych powyższych, dotyczących pochodzenia wszystkich 12-tu artystów, stwierdzić można fakt nadzwyczaj ważny i znamieny, że u żadnego z nich nie było ciężkiego obarczenia dziedzicznego; w każdym razie nie możemy nigdzie znaleźć wzmianki o chorobie umysłowej ani u rodziców, ani u rodzeństwa któregokolwiek z wymienionych artystów gienjalnych; taki fakt jak obłąkanie, najniezawodniej nie uszedłby uwagi otoczenia i zostałby niechybnie przekazany historii. Dalej stwierdzić można, również na podstawie powyższego rozbioru, że rodzice artystów omawianych wykazywali wybitne różnice zarówno pod względem stanowiska społecznego, jak i zdolności umysłowych.

2. Rozwój umysłowy w dzieciństwie

(do 15-go roku życia).

O ile sądzić można z posiadanych w tym względzie wiadomości, to rozwój umysłowy naszych artystów w dzieciństwie biegł szlakiem zupełnie normalnym. Jedyne wyjątki stanowi *Michał Anioł*, którego talent ujawniać się począł wyjątkowo wcześnie. Ojciec marzył dla niego o karierze naukowej, jednak Michał nie robił w szkole oczekiwanych postępów, bowiem wszystko czas poświęcał rysowaniu i wędrował się wciąż po pracowniach malarskich.

Podobno i *Tycjan* zmanifestował swe zdolności artystyczne już jako dziecko: odmalował on na ścianie domu rodzicielskiego, patyczkiem maczanym w soku kwietnym, Madonnę, która kolorytem wprowadziła w zdumienie rodzinę i przyjaciół. W 11-ym roku życia zawiózł go ojciec do Wenecji i oddał tam na naukę jakiemuś malarzowi.

O *Feuerbachu* opowiadają, że zdradzał już w 5-ym roku życia zamiło-

wanie do rysunku, które podtrzymywał w nim jego dziadek. Gdy miał lat 12 odrysował Barbarosę w wielkości naturalnej; rysunek ten ma już wartość artystyczną.

I u *Meissonier'a* ujawnił się talent malarski już we wczesnym dzieciństwie; w świadectwie szkolnym, otrzymanym w 10-ym roku życia, znajduje się wzmianka wyraźna, że posiada on niezaprzeczony talent do rysunku.

Rafaël rozpoczął naukę malarstwa w Perugji u malarza Perugino, mając dopiero lat 11.

Holbein w 14-ym roku życia narysował siebie i brata swego, i w rysunkach tych wykazał już znaczną sprawność techniczną i zrozumienie sztuki.

Co dotyczy innych zdolności, po za malarskimi, w latach pacholęcych artystów naszych, to dane, na których można byłoby oprzeć jakieś wnioski, są oczywiście o wiele skąpsze.

Rubens uczył się podobno z ogromną łatwością, zaś *Millet* sam opowiada o sobie, że kiedy wstąpił do szkoły, inne dzieci uważały go za bardzo mą-

drego, umiał bowiem już wiele takich rzeczy, które dla nich były zupełnie obce.

Rozumne odpowiedzi małego *Milleta* zwróciły uwagę jednego z jego nauczycieli, młodego wikarego, który opiekował się specjalnie jego nauką, i jako jednego z najzdolniejszych swych uczniów, kształcił w łacinie. Gdy młody wikary przeniesiony został do innej parafji, rodzice *Milleta* uprosili go aby wziął syna ich ze sobą dla dalszego kształcenia. Chłopiec zatęsknił jednak za domem i wrócił. Wtedy mógł już pomagać ojcu w pracy rolnej, a czas wolny od tych zajęć poświęcał czytaniu i rysunkom, do których zamiłowanie coraz bardziej budzić się w nim poczynało. Chwalebna opinja znanego malarza z Cherbourga, Michela, o tych pierwocinach artystycznych *Milleta*, zniewoliła ostatecznie ojca: pozwolił 18-letniemu naówczas synowi obrać karierę artystyczną.

Feuerbach był w szkole elementarnej prawie zawsze pierwszym uczniem.

Böcklin, jako chłopiec, był zawsze poważny i rozwijał się samodzielnie; muzyka i poezja już wcześniej ciągnęły go ku sobie, natomiast z łaciną szło mu trudno. W jednej klasie przesiedział *Böcklin* dwa lata.

3. Wychowanie, wpływy otoczenia.

Wpływy wychowania i otoczenia u artystów naszych, o ile pozwalają sądzić o tym, wiadomości, przekazane nam przez biografów, na ogół sprzyjały umysłowemu rozwojowi, często dawały tylko możliwość rozwinąć się specjalnie uzdolnieniom artystycznym.

Lionardo da Vinci otrzymał troskliwe i staranne wychowanie nasamprzód u rodziców ojca, a następnie w domu ojca samego, który go adoptował i zapewnił mu dostatni byt materialny.

O wychowaniu *Michała Anioła* nie bliższego nie wiadomo. Dzięki energii i entuzjastycznemu zamiłowaniu do sztuki, zdołał on nakłonić ojca, ażeby mu pozwolił niepodzielnie od-

dać się sztuce; w 13-ym roku życia widzimy go już w pracowni Dominika Ghirlandajo we Florencji.

Rafaël i *Holbein* otrzymali w domu rodzicielskim nietylko ogólne wykształcenie, ale po za tym mieli wszystkie warunki, sprzyjające rozwojowi zmysłu artystycznego i uzdolnienia w tym kierunku.

Dürer opowiada o sobie, że przez pilność swoją zdobył specjalne względy ojca, który posyłał go do szkoły i nauczył go czytać i pisać.

Tycjan, jak już wspominaliśmy, przywieziony był przez własnego ojca do jakiegoś malarza w Wenecji, gdzie, jak sądzić można z jego listów, stamtąd pisanych, wiódł życie bardzo pracowite.

Rubens miał pierwotnie zostać uczy-nym, otrzymał on też wykształcenie wszechstronne, rozpoczęte przez matkę, kobietę dzielną i mądrą. Dla nabrania form towarzyskich był *Rubens* przez pewien czas paziem na dworze wdowy po hr. Filipie z Lalaing.

Rembrandt miał, jak się zdaje, również w myśl życzeń rodziców swoich zostać pierwotnie uczonym. Podczas kiedy bracia jego uczyli się rzemioł, on uczęszczał do szkoły łacińskiej i miał później wstąpić na uniwersytet leydeński.

Warunki, wpośród których spędzał młodość swą *Meissonier*, mało sprzyjały jego rozwojowi w kierunku artystycznym. Ojciec pragnął przygotować go do zawodu kupieckiego i niezwykle stanowczo sprzeciwiał się jego aspiracjom artystycznym. Po śmierci ukochanej matki pojechał *Meissonier* do Grenobli do nauczyciela gimnazjalnego, przyjaciela ojcowskiego, gdzie jeszcze gorzej było, aniżeli w domu rodzicielskim. Po wielokrotnej zmianie zakładu naukowego wstąpił wreszcie *Meissonier* jako uczeń do składu aptecznego. Później gorzko żałował tych lat zmarnowanych.

Rodzice *Milleta* dbali o jego wykształcenie, powierzając je miejscowym księżom. Życie wiejskie, wśród którego młodzieniec wzrósł, sprzyjało

jego rozwojowi artystycznemu; rozbudziło ono w nim miłość przyrody i zaostrzyło jego zmysł spostrzegawczy, którego liczne dowody złożył później w swych obrazach z życia wiejskiego.

Feuerbach spędził swe lata dziecięce wśród wpływów, które niezwykle sprzyjały jego rozwojowi umysłowemu. Ojciec jego ożenił się powtórnie z *Henryką Heidenreich*, damą wysoce wykształconą, która posiadała również i języki starożytne i kierowała wychowaniem chłopca z największą starannością i troskliwością. W domu rodzicielskim *Feuerbacha* panowała naogół atmosfera naukowa i artystyczna: najznakomitsi mężowie Freiburga byli tam codziennymi gośćmi. „Interesowano się tam wszystkim, co było piękne w naturze, sztuce i życiu — pisze sam *Feuerbach*; — a my, dzieci, braliśmy w tym udział, gdyż nigdy nie byliśmy zamykani w pokoju dziecinnym“.

I w wychowaniu *Boecklina* przeważał wpływ matki, kobiety, jak już

wspominaliśmy, utalentowanej i wykształconej, która poświęcała się dzieciom całkowicie. Artystyczne aspiracje Boecklina znajdowały gorące poparcie wśród krewnych i znajomych, a przede wszystkim u matki. Wspaniałe dzieła Holbeinowskie w Muzeum w Bazylei, którymi *Boecklin* interesował się żywo już, jako chłopiec, nie były, zdaje się, bez wpływu na jego postanowienie oddania się sztuce.

4. Sfera intelektualna.

Przystępując do analizy psychicznej naszych artystów, musimy nasamprzód uwzględnić ich stronę intelektualną. Nie będziemy się wdawali w ocenę ich działalności w dziedzinie sztuk plastycznych; ani też nie będziemy omawiali specjalnie zasadniczych sił intelektualnych, jak pamięć, fantazję i zdolność wypowiedzania sądów, po części dlatego, że jest to zbyt techniczne, po części zaś dlatego, że brak w tym kierunku odpowiedniego materiału. Tak np. dane co do

pamięci dotyczą prawie wyłącznie pamięci wzrokowej, która była przeważnie znakomitą, zaś co dotyczy innych postaci pamięci, brak, z małymi wyjątkami, wszelkich danych. Fantazja, jak i pamięć wzrokowa, była u tych artystów niezwykle rozwinięta, co zresztą nie wymaga szerszego omawiania, stanowi ona bowiem zasadniczy pierwiastek ich gienjuszu. Co dotyczy władzy sądzenia, to dostatecznych punktów oparcia w tym względzie dostarczają nam w pierwszym rzędzie arcydzieła poszczególnych osobników, zaś poza tym ich zachowanie się w różnych okolicznościach życia.

Badania nasze dotyczą stopnia ogólnego wykształcenia, (które wprawdzie tylko w ograniczonej mierze stanowią wskaźnik poziomu intelektualnego), dalej wiadomości w poszczególnych dziedzinach wiedzy, zdolności w innych sztukach pięknych, działalności w dziedzinie naukowej, wreszcie strony praktycznej intelektu, t. j. zdolności przystosowania do najroz-

maitszych wymagań, przez życie stawianych. Przekonamy się, że nasi bohaterowie sztuki wykazują w tych rozmaitych względach różnice nadzwyczaj wybitne, że napotkać można pomiędzy nimi zarówno gienjuszów wszechstronnych, jak i zupełnie jednostronnych, wreszcie nawet takich, którzy stanowią ogniwa pośrednie

Głównym przedstawicielem wszechstronnego gienjuszu jest mąż najbardziej niepospolity wśród całej naszej grupy *Lionardo da Vinci*.

Nie jesteśmy dziś w stanie ocenić działalności tego bohatera ducha i prawdopodobnie nie będzie to nigdy możliwe, bowiem znaczna część jego pism poginęła. Wystarcza jednak to, co wiemy o działalności tego męża, ażeby przejąć się najwyższym zachwytem. Sława *Lionarda da Vinci* ugruntowana jest w pierwszym rzędzie na jego nieśmiertelnych dziełach malarskich, którym poświęcał jednak tylko nieznaczną część swego czasu. Równie wielkim był on jako architekt i rzeźbiarz, a w pismach je-

go znajdujemy obszerne studia przygotowawcze do podręcznika architektury z licznymi planami.

Po za tym działalność jego rozszerzała się również na dziedzinę sztuki wojennej i budownictwa wodnego, na wynalazki i udoskonalenia w dziedzinie instrumentów muzycznych.

Prócz tego był *Lionardo* dzielnym muzykiem, śpiewakiem, poetą, a zwłaszcza pięknie improwizował. Tej ostatniej zdolności jak również kwalifikacjom swoim, jako muzyk, zawdzięczał zaproszenie na dwór *Ludwika Sforzy* w r. 1482.

Jego wszechstronność w nauce jest niemniej zdumiewająca. Prowadził on sumienne studia nad matematyką, fizyką (zwłaszcza mechaniką i optyką), astronomją, botaniką i anatomją. Wiadomościami swemi i pomysłami w tych dziedzinach wiedzy wyprzedził daleko nie tylko swoich współczesnych, ale i po części pokolenia następne. Jako dowód posłużyć może chociażby to jedno, że jak świadczą pozostałe po nim rysunki, zajmował się budową

okrętów, które miały być poruszane siłą pary. Jego płomienny zapał wiódł go do całego szeregu ważnych odkryć. W botanice uważany jest za twórcę anatomji i fizjologii roślin. O pilności, z jaką zajmował się botaniką, świadczy tom z 235 anatomicznemi rysunkami, które znajdują się w królewskim zbiorze rysunków w Londynie. Napisał pomiędzy innemi dla swoich uczniów teoretyczne studjum o malarstwie (*Trattato della pittura*).

Jego działalność na polu nauk przyrodniczych i techniki nie stała się jednak dobytkiem ogółu jego współczesnych, ani nie dała bodźca do dalszych badań, a to ze względu na niespokojną naturę tego gienjalnego człowieka, która parła go od jednej pracy do drugiej i nie pozwalała mu pism swych uprzystępnić drukiem współczesnym i przyszłym pokoleniom.

Zrozumieliśmy jest, że taki człowiek, jak *Lionardo*, którego umysł zajmował się zarówno potrzebami codziennego życia, jak ideałami sztuki i zagadnieniami naukowemi, obdarzony

był również sporą dozą praktycznego rozsądku. Wobec olbrzymiej różnorodności jego interesów nie mógł oczywiście zarobek materialny grać u niego roli zasadniczej, jednak był *Lionardo* dalekim od tego, ażeby zaniedbywać swe interesy materialne.

Pod względem różnorodności najbliżej *Lionarda* stoi *Michał Anioł*. Wszechświatowa jego sława polega na tym, że jako malarz, rzeźbiarz i architekt, był jednakowo wielkim i jednako wszędzie nowe torował drogi; obok tego posiadał wybitny talent poetycki, o którym świadczą pozostałe po nim poezje.

Namiętnie, po za tym, interesował się anatomją. Analizował budowę różnorodnych zwierząt i chciał, jak podaje *Herman Grimm*, ugrupować swe poglądy w tym względzie w osobnej książce; porzucił jednak ten zamiar, bowiem z biegiem lat pisanie sprawiało mu coraz większe trudności, a sekeje, dokonywane na trupach, szkodziły jego zdrowiu.

Że był on człowiekiem o rozległym

wykształceniu ogólnym, daje się już wywnioskować z jego różnostronnej działalności artystycznej; jego zamiłowania literackie również za tym przemawiają: był on wśród współczesnych najlepszym znawcą Dantego i umiał na pamięć całe pieśni z Boskiej Komedji. Nie ulega również wątpliwości, że rozumiał dobrze po łacinie.

Z najwyższym entuzjazmem dla sztuki łączył się u Michała Anioła doskonale rozwinięty zmysł praktyczny. Rady, których udzielał przy sposobności swym krewnym, a zwłaszcza siostrzeńcowi swemu *Lionardo*, świadczyły o wysokim rozsądku praktycznym. Jednak w postępowaniu swoim nigdy nie kierował się chęcią zysku, ani nie pragnął gromadzić majątku.

Raffael po za swą nieśmiertelną sztuką malarską, która zdobyła mu sławę wszechświatową, był bardzo wybitnym budowniczym. Wysokie swoje uzdolnienie w sztuce budowniczej wykazał *Raffael*, biorąc udział w budowie rozmaitych pałaców we Florencji i Rzymie, a zwłaszcza w bu-

dowie kościoła św. Piotra, której naczelne kierownictwo powierzył mu w roku 1514 papież Leon. Przypisują *Raffaelowi* również autorstwo kilku rzeźb. O wysokim poziomie jego ogólnego wykształcenia składa świadectwo najwymowniejsze stworzony przezeń cykl fresków w kaplicy Sykstyńskiej, bowiem tylko umysł wysoce kulturalny, był w stanie w ten sposób, jak to uczynił *Raffaël*, odtworzyć w alegorjach teologję, filozofję, poezję i prawoznawstwo. Jeszcze należy wziąć pod uwagę, że *Raffaël* umarł w młodym wieku i krótkie życie swoje miał tak wypełnione przez prace czysto artystyczne, które napływały do niego zewsząd, że mało miał bardzo czasu na cośkolwiek innego.

U *Dürera* i *Rubensa* widzimy, jak i u *Lionarda da Vinci*, obok gienjuszu artystycznego, bardzo wybitne zdolności w kierunku naukowym. *Dürer* pozostawił prócz obrazów, znakomite miedzioryty i drzeworyty, zaś poza tym naukowe swe badania prowadził na polu techniki malarstwa,

starając się dać im ścisłą podstawę naukową. *Dürer* nie zdążył wprowadzić w czyn swych licznych planów naukowych. Ogłosił tylko drukiem dwie rozprawy naukowe, zaś trzecia, najznakomitsza z jego prac literackich p. t. „Cztery księgi proporcji ludzkich“ była już przygotowana do druku, kiedy umierał. W jego puściźnie znaleziono plan wielkiego dzieła, czegoś w rodzaju encyklopedji sztuki, która pomiędzy innemi zawierać miała: naukę o dokładnych proporcjach dziecka, mężczyzny, kobiety, konia; dalej opis przyrzędu projekcyjnego, naukę o światłach i cieniu, naukę o barwach, wstęp do kompozycji obrazów, krótki rys budownictwa i t. d.

Dürer był naturą myślącą i marzycielską, być może, że właśnie z tą cechą ostatnią szedł w parze brak zmysłu praktycznego.

Biografowie *Dürera* zastanawiają się nad kwestją, jak wytłómaczyć sobie współistnienie u niego skłonności do marzycielstwa, z wyraźnym, spe-

cialnie matematycznym zmysłem naukowym. Należy jednak uwzględnić przedewszystkim fakt, że marzycielstwo *Dürera* nie było to zatapianie się w bezpłodnych rojeniach, ale owszem, polegało na potędze przemożnej fantazji artystycznej, co nadawało wartość jego utworom, zaś jednocześnie nie wykluczało zupełnie możliwości skupiania się w dziedzinie wyobrażeń konkretnych. Mimo wszystko jednak, mimo wybitną działalność na polu artystycznym, mimo poważania i uznania, jakimi się cieszył, nie zdołał *Dürer* doprowadzić warunki zewnętrzne swego życia do stanu zadawalającego.

Inaczej *Rubens*. W nim gienjusz artysty i wybitna erudycja łączyły się z jedną jeszcze cechą, a mianowicie z wysokim stopniem praktycznego rozsądku i znajomości świata, którą ujawniał nietylko wyłącznie w życiu swym prywatnym. *Rubens* posiadał wysokie, jak na owe czasy, wykształcenie ogólne, a zwłaszcza znał wspaniale języki. Władał doskonale

siedmioma językami, zaś klasycy starożytni stanowili jego lekturę codzienną. Jego rozprawy naukowe (z dziedziny archeologii) świadczą zarówno o sumienności studjów, jak i o bystrości sądu; zdobyły mu też wyjątkowe odznaczenie: w r. 1629 otrzymał od uniwersytetu w Cambridge tytuł „magister in artibus“.

Po za tym położył *Rubens* wielkie zasługi jako dyplomata i zdobył na tym polu sławę. Jego zdolności dyplomatyczne ujawniły się zwłaszcza podczas rokowań o zawieszenie broni pomiędzy Filipem III hiszpańskim i zjednoczonymi prowincjami Holandji w r. 1609, a także podczas wojny Hiszpanji z Anglią w roku 1625. Podobno, jak wskazują nowsze badania, zaszczyty, jakie przypadły w udziale *Rubensowi* ze strony dworu angielskiego, miały raczej na względzie daną osobistość gienjalnego i przytym miłego i dobrze wychowanego artysty, aniżeli męża stanu.

Człowiekiem, który po za gienjuszem malarzkim posiadał jeszcze rozmaite

inne wybitne talenty i poniekąd przypominał swą różnostronnością wielkich artystów Odrodzenia — był *Boecklin*. Wprawdzie zwrócił on na siebie oczy świata jedynie jako malarz, próbował jednak swych sił i w różnych innych dziedzinach. Jego zdolności rzeźbiarskich dowodzą „Maski“, które wykonał dla fasady ogrodowej muzeum bazylejskiego. Że nie był pozbawiony pewnej weny poetyckiej, za tym przemawiają nietylko jego pełne fantazji poetyckiej obrazy, ale i niektóre pozostałe po nim piękne w formie poezje. Dalej, będąc namiętym wielbicielem muzyki, doprowadził grę swoją na kilku instrumentach do wirtuozostwa, bez żadnej nauki. Po za tym wszystkim posiadał niewątpliwy zmysł matematyczny. Jak jego wielki poprzednik *Lionardo*, ślęczał wiele nad czysto mechanicznymi zagadnieniami, a specjalnie przez długi czas konstruował maszynę latającą. *Helmholtz* miał się wyrazić, że zagadnienie maszyny latającej mogłoby być

rozwiązane jedynie na zasadzie, stworzonej przez *Boecklina*.

Mimo całą wielostronność nie był jednak *Boecklin* naturą praktyczną: z tego względu dopiero w późniejszych latach udało mu się zdobyć tak zasłużone uznanie i zapewnić sobie byt materialny.

Wykształcenie *Boecklina* było równie różnostronne jak i jego zdolności. Z poetów starożytnych znał dobrze *Homera*, *Anakreonta*, *Teokryta*, *Horacego* i *Owidjusza*, a *Goethe* stanowił jego ulubioną lekturę jeszcze w późnej starości.

Po za literaturą piękną, interesował się żywo dziełami treści historycznej, opisami podróży, wynalazkami i wykopaliskami. Znakomitą miał pamięć, nie tylko wzrokową, która była zupełnie fenomenalną, ale i muzyczną, najchętniej też grał z pamięci.

Meissonier, prócz swych zdolności artystycznych, posiadał wspaniały talent krasomówczy. W młodych latach wskutek częstego przenoszenia się z jednego zakładu wychowawcze-

go do drugiego, zdobył wiedzę bardzo niekompletną, którą w późniejszych latach poważnie uzupełniał. Znał dobrze języki: angielski, włoski i niemiecki, literaturę starożytną i nowoczesną, posiadał wiadomości z matematyki, fizyki i chemji; specjalnie zajmowała go historia i często mawiał, że gdyby nie został malarzem, byłby pragnął zostać historykiem. W chwilach wolnych czytywał wiele; ulubione jego dzieła były prócz Biblii pieśni Homera i dramaty Eschylosa.

Feuerbach posiadał prócz talentu malarskiego niezaprzeczone zdolności poetyckie. Ujawniły się one w jego autobiografji, napisanej w 47-ym roku życia podczas rekonwalescencji po ciężkiej chorobie. Wydana ona została dopiero po jego śmierci. Zarówno forma, jak i treść tego utworu są interesujące. *Feuerbach* sądził jednak, że uznanie jego polega raczej na jego działalności artystycznej, aniżeli na literackiej i znów zamienił wkrótce po chorobie pióro na pędzel. Kochał nadewszystko muzykę i głębo-

ko ją odczuwał, choć nie grał sam na żadnym instrumencie, zwłaszcza czczył *Mozarta*, *Glucka*, *Beethovena* i *Szuberta*. Miał *Feuerbach* również piękny głos tenorowy i wszędzie, gdzie tylko pozostawał przez czas dłuższy, brał udział w kwartetach męskich. Czytywał wiele, najchętniej zaś książki, które mogły pobudzać jego fantazję. *Goethe* i *Shakespeare* byli ulubionemi jego poetami.

O działalności *Tycjana* w innych dziedzinach, po za malarstwem, nic nie wiadomo.

Jego współcześni dowodzą, że był to człowiek o wysokiej inteligencji i wykształceniu wytwornym. Za temi zaletami przemawia jego przestawanie z wieloma najznakomitszemi mężami jego czasów. Tacy poeci, jak *Ariost* i *Tasso*, czytywali mu swoje dzieła, pragnąc usłyszeć jego zdanie. Z gienjuszem artystycznym łączył również *Tycjan* wybitny zmysł praktyczny.

W kwestjach natury materialnej wykazywał on wszystkie zalety doświadczonego kupca. Jak daleko sięgał

duch jego przedsiębiorczości kupieckiej, dowodzi fakt, że od cesarza Karola V otrzymał przywilej na sprowadzanie zboża z Neapolu, zaś od brata Karola, króla Ferdynanda, uzyskał dla siebie pozwolenie na wycinanie drzew w lasach tyrolskich.

Mimo tego wyraźnego zmysłu zarobkowego, umiał *Tycjan* zachować w obejściu swym cechy wytworne, które ujawniały się również u niego w spożytkowaniu majątku. Zdobywał majątek nie w celach posiadania, lecz w tym celu, ażeby używać życia.

Działalność *Holbein'a*, ograniczała się do malarstwa i rysunków, dotyczących sztuki stosowanej. Dawniejsi biografowie *Holbein'a* scharakteryzowali go, jako człowieka niewykształconego; późniejsze jednak poszukiwania w tym kierunku wykazały, że przewyższał on wykształceniem współczesnych mu artystów. Ważny dokument w tym względzie stanowią ilustracje *Holbein'a* do znakomitego dzieła *Erazma z Rotterdamu* p. t. «Chwała głupoty» (*Laus stultitiae*); wykazu-

ją one nietylko dobrą znajomość łaciny, ale i zdolność ogarniania szerszych widnokręgów myślowych. Posiadał on też po za tym dużo mądrości światowej, czego dowodzi stanowisko, jakie umiał sobie zdobyć i utrwalić na dworze tak kapryśnego panującego, jakim był król angielski *Henryk VIII*, którego został malarzem nadwornym.

Millet był już wykształconym i bardzo odczytanym kiedy przybył do Cherbourga. Łacinę posiadał tak, że mógł czytać Wirgiljusza i biblię z tekstem łacińskim. Za stopniem jego wykształcenia ogólnego przemawia również wybór tematów do obrazów. W pierwszych okresach jego działalności artystycznej zajmowały go głównie tematy z dziedziny historii, biblij, a zwłaszcza mitologii starożytnej. Później dopiero, kiedy stanął u szczytu swego rozwoju, począł odtwarzać w obrazach swych życie wiejskie, które znał tak dobrze. *Millet* pisywał wiele listów, które odznaczały się jasnością w wyrażaniu się i pięknym stylem, pełnym godności. Z młodych lat wy-

różniał się bystrością sądu, oraz tendencją do głębokiego ujmowania rzeczy. Zmysłu praktycznego nie posiadał.

Najbardziej jednostronnym z całej grupy omawianych przez nas artystów pod względem zdolności i wiedzy był bez wątpienia *Rembrandt*.

Po za swoją wybitną działalnością na polu malarstwa i miedziorytnictwa, nie odznaczył się, o ile wiadomo, niczym w żadnej innej dziedzinie. Nie był on nawet na owe czasy człowiekiem wykształconym: mówił i pisał tylko po holendersku, przytym pisał niepoprawnie. Rozsądku praktycznego również nie posiadał: mimo znacznych dochodów, jakie ciągnął ze swoich dzieł, mimo dużego majątku, jaki odziedziczył po żonie swej Saskü, nie zdołał utrwalić sobie bytu materialnego. Brnął w coraz większe długi wskutek swej namiętności zbierania najrozmaitszych rzadkich okazów sztuki, tak, że wreszcie ruchomości jego sprzedane zostały przez licytację. Od tej pory już zawsze żył w mniej

niż skromnych warunkach materialnych.

5. Sfera uczuciowa.

I pod względem świata uczuć znajdujemy u naszych artystów bardzo rozmaite i znamienne różnice.

Lionardo da Vinci, ów olbrzym ciała i ducha, był również i pod względem uczuć hojnie uposażony przez naturę. Był on nietylko bardzo wrażliwy wtedy, kiedy chodziło o jego cześć, o jego osobiste znaczenie, jako artysty, technika lub uczonego, ale naogół była to natura czująca bardzo subtelnie. Najjaskrawiej występuje ta cecha w jego stosunku do zwierząt. *Lionardo* miał specjalne zamiłowanie do pięknych koni, poza tym był wielkim przyjacielem zwierząt i w obchodzeniu się z nimi ujawniał rzadką łagodność i cierpliwość. Zdarzało się często, że skupował ptaki, trzymane na sprzedaż w klatkach, po to jedynie, ażeby im wrócić swobodę.

Bogactwo jego uczuć ujawniało się

również w obcowaniu z ludźmi; uprzejmość jego i pogoda czarowały wszystkich, ktokolwiek się zbliżył do niego. Zrozumiałym jest, że wobec swego usposobienia brał niektóre przykre przygody w życiu zbyt serjo, aniżeli to obiektywnie było usprawiedliwionym. Tak np. niesmaczne i brzydkie postępowanie, na jakie pozwalała sobie z nim służba, stopniowo doprowadziło go do tego, że był pełen niedowierzania i pogardy względem ludzi wogóle, i nastrój jego spochmurniał. Ta zmiana nie zdołała jednak wpłynąć na jego szlachetne usposobienie i stłumić w nim uczucia życzliwości nawet dla tych, którzy występowali względem niego wrogo. Braciom swoim np. zapisał w testamencie pewną kwotę pieniężną i szmat ziemi w Fiesole, bez względu na to, że zmusili go do 20-letniego gorzkiego prawowania się o to dziedzictwo po ojcu.

Rafael również jak i *Lionardo*, przykuwał do siebie blizkich, czarem swego wdzięku i uprzejmości. Miał on naturę pogodną, pełną sił żywotnych;

był zawsze zadowolony ze swej działalności artystycznej, czuł się szczęśliwym. Odznaczał się pozatym wielką delikatnością uczuć, która nie pozwalała mu odrzucać jakiegokolwiek prośby. Na skutek tego był zawsze zavalony najrozmaitszemi zamówieniami ze strony książąt, stowarzyszeń i osób prywatnych, i pod ciężarem szalonej pracy, która nagromadzała się w ten sposób poza jego działalnością u Papieża, musiał jego ustrój nerwowy cierpieć coraz bardziej. Jakoż i zmieniło się jego usposobienie pogodne. Jednak zmiana ta nie była bardzo wybitna, nie zdołała bowiem zmniejszyć wydajności jego pracy. Była to oczywiście tylko owa nieznaczna depresja w usposobieniu, którą napotyka się tak często w stanach nerastenicznych, spowodowanych przepracowaniem umysłowym.

Herman Grimm temi słowy charakteryzuje niezwykłą produktyjność *Rafaela*. «Tylko poboczne zajęcia *Rafaela* wystarczyłyby, ażeby wypełnić całkowicie czas innym ludziom. Dla

niego jednak zdawało się to być igraszką. Od ranka do wieczora znajdował się w wirze interesów, prac, wizyt, które przyjmował lub sam składał; nigdy spokoju, wciąż naprzód i naprzód; a mimo tę całą gorączkowość życia, posiadał w duszy swej potęgę, która pozwalała mu pogrążyć się całemu w jego dzieła i ujmować rzeczy tak spokojnie i czysto, jak gdyby pracował w jakiejś mniszej celi.

Co dotyczy sfery uczuciowej charakteru *Michała Anioła*, to niedawno ogłoszone listy jego wykazują, że pojęcia o osobistości tego wielkiego artysty, jakie istniały przedtem, nie były słuszne. Pod nieco szorstką powłoką zewnętrzną biło w nim serce wrażliwe, czujące; pozatym występowała w mniejszym lub większym stopniu skłonność do stanów przygnębienia moralnego. Czy było to cechą wrodzoną, czy też było powodem warunków życia, czy wreszcie przez kombinację tych czynników, trudno orzec; w każdym razie nie brak było w życiu *Michała Anioła* okoliczności, któ-

re mogły stale ujemny wywierać wpływ na barwę jego usposobienia. W pierwszym rzędzie wziąć tu należy pod uwagę zniekształcenie jego twarzy; nie było ono wrodzone, a spowodowane przez jednego z towarzyszy, który w sprzeczce za lat młodzieńczych zmiażdżył mu nos uderzeniem pięści; o ile się zdaje, odczuwał *Michał Anioł* dotkliwie to zniekształcenie w ciągu całego życia. Prócz tego stosunki rodzinne były dość przykre, a dalej napotykał on wiele przeszkód i trudności w przeprowadzaniu swych umiłowanych planów artystycznych. Mimo całej miękości serca, nie był jednak *Michał Anioł* naturą łagodną; obok subtelności uczuć istniała w nim skłonność do silnych afektów, której skutkiem były wybuchy gniewu i inwektywy, przybierające formę nie zawsze dającą się usprawiedliwić.

Zwłaszcza wybuchał jego temperament wtedy, kiedy w jakikolwiek sposób czuł się dotkniętym w swym poczuciu słuszności i sprawiedliwości; wtedy nie przebierał w najostrzejszych

wyrazach i nie oszczędzał nawet najwyżej postawionych osobistości.

Dobroć jego serca ujawniała się przede wszystkim w jego stosunku do rodziny. Do ojca i braci był szczerze przywiązany i choć często jaknajwyraźniej wypowiadał im swe oburzenie z powodu ich bezwzględnego z nim postępowania, to jednak bardzo prędko znów miłość brała górę. Dla rodziny swej ciężko pracował; w każdej chwili gotów był, bez namysłu, na największe ofiary pieniężne dla krewnych swoich, kiedy tymczasem sam do najpóźniejszych lat miał potrzeby bardziej niż skromne. I dla dalszych miał również zawsze dużo prawdziwego współczucia; swego długoletniego sługę *Urbina* pielęgnował z całym poświęceniem podczas jego długotrwałej choroby, a śmierć jego zasmuciła *Michała Anioła* szczerze i głęboko. Choć nigdy nie był żonaty, kochał małe dzieci, a biednych wspierał bez rozgłosu, potajemnie.

O wiele szczęśliwszą naturę, niż *Michał Anioł*, posiadał *Tycjan*. Podczas

kiedy pierwszy wiódł życie samotne i rezygnował, niby asceta, z wszelkiej rozkoszy, *Tycjan*, owszem, pragnął otoczyć się wszystkim, co życie piękniejsza i wesołym czyni. Posiadał z przepychem urządzone dom «la casa grande», gdzie wspaniale podejmował swoich licznych gości. Jak już wspominaliśmy w innym miejscu, gromadził *Tycjan* bogactwa w tym celu, ażeby używać życia w całej pełni. Przytym nie był zupełnie egoistą: posiadał serce otwarte dla cierpień i radości innych ludzi, zwłaszcza ujawniał jaknajszlachetniejsze popędy w stosunku do swych spółziomków, mieszkańców Candory, pomagając im często w ciężkich czasach pieniędzmi dla zakupu zboża. Dla rodziny swojej był usposobiony jaknajczulej i do najpóźniejszych lat swych otaczał ją troskliwą opieką.

Dürer nie był naturą pogodną. Wśród jego rysunków napotkać można zaledwie raz lub dwa razy postaci wesołe. Poważne usposobienie *Dürera* wytworzone zostało prawdopodobnie

przez zewnętrzne warunki życia, przez trudności natury materialnej, z którymi walczył przez większą część życia.

Natomiast *Holbein* pokrewny był usposobieniem *Tycjanowi*. Według słów *Woltmanna*, miał on wrodzone pragnienie życia i poczucie piękna. Niektórzy pomawiają go o życie rozwiązłe, na co brak jednak dowodów; natomiast nie ulega wątpliwości, że używał życia o tyle, o ile mu na to pozwalały jego warunki materialne, nie zaniedbując przytym swych interesów artystycznych. Przywiązanie do życia u *Holbeina* tymbardziej zasługuje na uwagę, że w życiu rodzinnym nie był zupełnie szczęśliwy. Ciężka atmosfera domowa, jaką stwarzała *Holbeinowi* jego podstarzała, kłótliva żona, sprawiła też, że opuścił rodzinę i udał się do Anglii.

I *Rubens* posiadał naturę w swoim rodzaju szczęśliwą, bowiem nie był skłonny ani do melancholji, ani też do zbytnej wesołości i używania. Przeważał u niego nastrój spokojnego, pogodnego zadowolenia z życia, do cze-

go w znacznym stopniu przyczyniał się fakt, że hołdował on w życiu zasadzie «mens sana in corpore sano» i wysoko cenił zdrowie swoje, zaś obok tego małe przeciwności życiowe nie brał sobie nazbyt do serca. Był jednak naturą głęboko uczuciową: bardzo kochał matkę swoją, której śmierć pograżyła go w takim smutku, że na kilka miesięcy zupełnie odsunął się od świata. A po śmierci ukochanej żony, pisał w jakimś liście, że wszystko postradał, że nic go więcej z domem nie łączy, że zmuszony jest wyjechać.

Od tego czasu rzeczywiście datuje się dyplomatyczna działalność *Rubensa*, której prawdopodobnie się poświęcił właśnie w tym celu, ażeby w niej znaleźć zapomnienie po bolesnej stracie.

O życiu uczuciowym *Rembrandta* posiadamy niewiele pewnych wiadomości. Już jako młodzieniaszek odznaczał się niezwykłą powagą i nie brał udziału w zabawach kolegów, czyniąc wrażenie starca, który pogardza

takimi głupstwami. Powaga ta nie opuszczała go i w życiu późniejszym; ujawnia się ona w jego utworach, a zwłaszcza w portretach. *Neumann*, autor monografji o *Rembrandcie*, zaznacza: rzadko widać uśmiech na portretach *Rembrandta*; wesołość nie była nastrojem jemu właściwym.

Wskutek niepowodzeń materjalnych, o jakich już wspominaliśmy poprzednio, stał się wreszcie *Rembrandt* zgorzkniałym, zajadłym wrogiem świata. Stąd jednak nie można wyprowadzać wniosku, jak to czynią niektórzy, że był on bardzo uczuciowy i wrażliwy. Temu «malarzowi duszy ludzkiej», jak go nazywali, który starał się w sposób jaknajdoskonalszy odtworzyć jej drgnienia, nie były wprawdzie obce uczucia subtelne, nie były one jednak ani dość głębokie, ani dość trwałe, ażeby mogły mieć wpływ na jego postęпки. Z kochanką swoją *Henryką Stoffel*, z którą miał dziecko i żył w najlepszej zgodzie przez szereg lat, ożenić się nie chciał jedynie ze względów pie-

niężnych: taki fakt nie świadczy o zbytnej głębi uczuć.

Dla charakterystyki sfery uczuciowej *Meissonier'a* znamionnym jest jeden z jego aforyzmów: «Miej tylko serce, a wtedy zawsze będziesz miał dosyć rozumu». I w istocie zalety serca i umysłu równoważyły się u niego w zupełności. Była to natura niezmiernie subtelna i bogata. Sztuka i jego działalność artystyczna grały wprawdzie w jego życiu rolę pierwszorzędną, jednak cały szereg innych rzeczy zdolen był wzbudzić w nim jaknajżywsze zainteresowanie. Kochał namiętnie przyrodę, muzykę; symfonje *Beethoven'owskie* wyczarowywały mu przed oczy najcudniejsze obrazy.

Jak blisko obchodził go los innych, dowodzi fakt, że jako członek *jury* salonu paryskiego nigdy nie mógł odrzucić obrazu, ażeby nie doznać bardzo przykrego uczucia, bowiem uprzytomniał sobie zawsze, jakie znaczenie ma taki wyrok dla danego artysty. Dla przyjaciół swoich był z najszczerszym oddaniem się; pozatym był go-

racym patryjotą i bez namysłu ofiarował swoje usługi ojczyźnie podczas oblężenia Paryża w 1870 r., choć miał już wtedy lat 66. Nigdy nie mógł wybaczyć Niemcom ich zwycięstwa i w nienawiści swojej do Prusaków był tak bezwzględny, że odrzucił ich zaproszenie do wzięcia udziału w jakiejś dekoracji artystycznej, choć był bardzo czuły na punkcie okazywanych mu honorów.

Umiał on jak mało kto entuzjazmować się dla dzieł sztuki; zwłaszcza zachwycał się *Rembrandtem*. Jego usposobienie było przeważnie spokojne i pogodne, bowiem w twórczości swojej znajdował największą rozkosz i czynnym był do końca życia swego; odpowiednio też do tego, żył w dobrych warunkach materialnych. Często jednak smucił się, że musiał malować obrazy dla zarobku i że z tego względu nie mógł swej siły twórczej zużytkować wyłącznie na tematy odpowiadające jego upodobaniom. Szczególniej męczyło go poczucie tego, że stracił

jeden dzień tworzenia, gdy mu jego praca wydawała się bezwartościową.

I *Millet*—była to dusza bardzo subtelna. Jego uczuciowość ujawniała się już w dzieciństwie, i dlatego właśnie przepowiadano, że w życiu będzie dużo cierpieć. Znamienną jego cechą była miłość dla rodziny. Już jako chłopiec ujawniał ją w stopniu tak wybitnym, że nie mógł wytrwać na obczyźnie i musiał powrócić do domu rodzicielskiego; i później również, kiedy wyjeżdżał do Cherbourga i Paryża, rozłąka z rodziną sprawiała mu ból głęboki.

Dla dzieci swoich był ojcem najczulszym; kiedy nędba w domu zapanaowała beznadziejna, on i żona głodzili się w ciągu dwu dni, dzieci zaś dostawały jeść jak zwykle. Dobroć jego serca ujawniała się nietylko w stosunku do rodziny. W Paryżu cierpieć przez dłuższy czas z powodu nieszczerności niektórych ludzi, którzy wyzyskiwali go wszelkimi sposobami i rzucili go na pastwę nędzy.

Często wrodzona duma nie pozwa-

łała *Milletowi* czynić w twórczości ustępstwa na korzyść gustów sfer miarodajnych Paryża, i byłby wtedy zginał niechybnie, gdy wreszcie gienjusz jego nie zniewolił wszystkich. Kiedy później wspominał o tych ciężkich chwilach swego życia, nie było w nim nigdy goryczy; mawiał tylko, że istnieją ludzie dobrzy i źli, i że jednak często doznawał pomocy. Usposobienie *Millet'a* było przeważnie spokojne, łagodne; nie był on zdolny do żadnych krańcowych wyrazów uczuć swoich.

Feuerbach był z natury człowiekiem głęboko czującym, o gorącym temperamentie, rwącym się do życia: pozatym jednak był pasierbem losu, który go często tak okrutnie prześladował, że i mniej subtelna dusza srodze cierpiećby musiała. Na szczęście był on przez całe życie prawie optymistą, tak, że okresy rozpacz i przesytku były tylko zjawiskiem przemijającym wobec bardzo ciężkich przeciwności losu. Usposobienie *Feuerbach'a*, według słów przyjaciela jego i biografą *Allgeyera*, było nader zmien-

ne. «Brak mu było normalnego spokoju umysłowego, ażeby się czuć jednostajnie zadowolonym. Będąc naturą gorącą i namiętą, cierpiał z powodu obojętności świata względem jego sztuki. Mimo to żywił niezmiennie nadzieję na powodzenie w wielkim stylu, był przekonany, że nadejdzie czas, kiedy zajmować będzie w świecie artystycznym pierwszorzędną stanowisko. Stopniowo dopiero, w miarę tego, jak się przekonywał o trwałym przeciwieństwie, istniejącym pomiędzy jego sposobem artystycznego czucia i myślenia, a wykształceniem estetycznym ogółu, zaczęła owa pewność powodzenia znikać i ustępować miejsca wciąż rosnącej skłonności do samotności.

Fuerbach był mało przystępny w obcowaniu; wobec obcych zawsze przez dłuższy przeciąg czasu zachowywał się wstrzemięźliwie i niedowierzająco; skoro jednak przekonywał się o dobrych intencjach danego osobnika, pierwsze lody wówczas pękały i F. stawał się wiernym i miłym przyjacielem.

O subtelności jego uczuć i ofiarności świadczy wymownie fakt następujący: w Wiedniu, dokąd powołany był w r. 1874, jako profesor malarstwa historycznego, rozciągał nad niezamożnymi uczniami najczulszą opiekę; ażeby móc nieść im pomoc, niemającą charakteru jałmużny, skupywał dzielniejsze ich prace, choć sam był w warunkach materialnych wcale nie świetnych. Znamiennym jest jeszcze, jak silne wzruszenia działały na jego powierzchowność. Jak wspomina *Allgeyer*, mógł *Feuerbach* wydać się z dnia na dzień o całe lata młodszym lub postarzałym, stosownie do tego, czy był psychicznie podniecony, czy też przygnębiony.

Böcklin już w dzieciństwie zwracał uwagę swoją powagą i zamkniętym w sobie usposobieniem, jednak obok tego nie były mu obce swawole chłopięce.

Ta dwoistość natury ujawniała się i w latach późniejszych. Wszyscy jego biografowie podkreślają niezwykłą zmienność w jego usposobieniu.

Bez dostatecznych powodów zewnętrznych przechodził bezpośrednio z jednej ostateczności w drugą: dziś w różowym humorze, usposobiony do żartów i kpin, pełen ochoty do życia, jutro—zupełna melancholja. Pozatym miewał *Böcklin* skłonność do przemijających wprawdzie, ale silnych afektów: w jego młodszych latach obawiano się wprost gniewu jego. Niezwykle i nie umotywowane wahania w jego usposobieniu w późniejszych latach występowały coraz rzadziej: stał się spokojniejszym, ale jednocześnie, jak się zdaje, i chłodniejszym naogół. Że w młodym i średnim wieku był zdolny do wzruszeń czułych, świadczy ożenienie się jego z piękną rzymianką *Angelina Pascucci*, oraz szczerść jego przywiązania do rodziny. Po śmierci pierwszego dziecka był prawie blizkim obłędu i później jeszcze, kiedy stracił znów jedno dziecko, był do tego stopnia przejęty, że miesiącami całami niezdolny był do pracy. *Flörke*, który przez długi czas znajdował się w nader blizkich stosunkach

z *Böcklin'em*, twierdzi jednak, że uczuć serdecznych nie posiadał, albo też tłumił je, jako coś zbytecznego, pod tym względem był istotnym Szwajcarem. Podkreśla również *Flörke* ten fakt, że *Böcklin*, mimo poetycznego wrażenia, jakie czynią jego obrazy, nie miał w sobie nic liryzmu. Widocznie zmienił się z biegiem lat: ciężkie doświadczenia życiowe wysuszyły żywe, bijące źródło jego uczuć, uczyniły z niego natomiast męża czynu, człowieka, dla którego istniały jedynie cele artystyczne. W swoich sympatjach dla poszczególnych osób i kierunków artystycznych wykazywał *Böcklin* nieobliczalność, bezpośredniość swego charakteru; poważał *Rubensa*, nienawidził *Rembrandt'a*, kochał *Liszta*, zaś do *Wagnera* miał wstręt nieprzeparty.

6. Sfera woli.

Przechodząc poniżej do zjawisk, dotyczących sfery woli u naszych artystów, musimy przedewszystkim zaznaczyć, że nagłówkiem powyższym

obejmujemy całą stronę czynną ich życia duchowego wogóle, nietylko wyłączenie bezpośrednio przejawy woli. Jeżeli w zdolnościach intelektualnych i w życiu uczuciowym artystów poszczególnych napotykalibyśmy wybitne różnice, to natomiast w sferze woli znajdujemy znamienne zgodność. Artysty nasi wszyscy bez wyjątku ujawniali wybitną, a niekiedy nawet wyjątkową energję czynu.

Słusznie skarżył się *Feuerbach* na to, jak wiele traci na swej intensywności idea artysty podczas długiej swej wędrówki od mózgu do pędzla; trzeba przeto pracy zmuśnej i wytrwałej, ażeby to, co stworzyła wyobraźnia, znalazło swój wyraz doskonały w dziele sztuki. Liczba i potęga dzieł, oraz dbałość w ich wykonaniu wskazuje na wielką energję omawianych tutaj artystów.

Lionardo da Vinci'emu czyniono zarzut, że nigdy nie kończył swych obrazów, że rozpoczynał wiele, do końca zaś nie doprowadzał. Niesłusznym byłoby jednak wnioskować na tej zasa-

dzie o braku energii u mistrza. Powolna praca *Lionarda* staje się zrozumiałą, mówi *Herman Grimm*, przez wzgląd na to, że studja przedwstępne do obrazów swych prowadził *da Vinci* z wielką starannością i zazwyczaj sumiennie, a szczegóły wykończył z nadzwyczajną subtelnością. Mimo to niechętnie rozstawał się z wykończonym już nawet obrazem, zawsze bowiem miał to uczucie, że należy w nim jeszcze coś uzupełnić. Tak np. obraz *Mona Lisa*, budzący i dziś jeszcze zachwyty w znawcach sztuki, wydał z pracowni niewykończonym po 4-letniej pracy. Model posągu jeźdźca, wyobrażającego *Franciszka Sforzę* był przez 16 lat przedmiotem jego studjów. Z jaką cierpliwością i oddaniem się pracował *Lionardo* nad swemi utworami, można wytworzyć sobie pojęcie stąd, że, jak opowiada *Grimm*, podczas malowania «Wieczerzy Pańskiej», siedział całemi dniami, w skupieniu oglądając rozpoczęte dzieło, i czekał wciąż na tę chwilę, w której twarz *Chrystusa* objawi się w duszy jego taką

właśnie, jaką pragnąłby ją ujrzeć. Wszelkie napomnienia o przyśpieszenie pracy pozostawiały go niewzruszonym. Równie nieusprawiedliwioną jest uwaga *Vasari'ego*, że *Lionardo* byłby dokonał w nauce więcej, gdyby posiadał umysł mniej zmienny; *Vasari* nie był wcale w stanie ocenić zasług naukowych *Lionarda*, a to, co zostało przekazane nam w tym względzie z biegiem czasu, może budzić w nas jedynie nadzwyczajny podziw dla zapалу badawczego i siły twórczej tego człowieka gienjalnego.

Michał Anioł odznaczał się od młodych lat aż do późnej starości nadzwyczajną siłą woli; jak już wspominaliśmy, zawdzięczał on przedewszystkiem swej woli niezłomnej to, że mógł poświęcić się sztuce. Przy wykonywaniu swych prac, zwłaszcza znakomitych fresków w kaplicy sykstyńskiej, nie uchylał się od największych wysiłków, a jeszcze w 80-ych latach swego życia wykazywał, zwłaszcza kiedy chodziło o obronę własnych interesów, taką dzielność, że oprzeć się

mógł największym przeciwnościom. Brał on jeszcze wtedy czynny udział w budowie kościoła św. Piotra. I oto jakaś potężna partja starała się odebrać mu kierownictwo tej budowy i oddać je jakiemuś mało zdolnemu faworytowi swemu. *Michał Anioł* z całą siłą odparł stawiane mu zarzuty, a kiedy pomimo to intrygi przeciwko niemu nie ustawały, podszedł pewnego dnia na ulicy do Papieża i z taką energją stanął w obronie swoich praw, że Papież polecił dać mu wspianiałe zadosyćuczynienie.

Rafaël również jak i *Michał Anioł* oddawał się swej działalności artystycznej, nie oszczędzając zupełnie swego słabego zdrowia.

Dürer i *Tycjan* wykazali wielką siłę woli. Pierwszy zarówno w swej artystycznej jak i naukowej działalności, drugi zarówno w swej twórczości, jak i w przestrzeganiu interesów materialnych.

Rubens — był to pracownik niestrudzony; za jego dzielnością przemawia nietylko nadzwyczajna liczba je-

go dzieł, ale również różnostronność jego zajęć. Jak bardzo starał się *Rubens* spożytkować każdą chwilę, widać z tego, że codziennie po wysłuchaniu mszy wczesnej siadał do pracy z lektorem, który czytywał mu *Plutarcha* lub *Senekę*, zaś dopiero około wieczora pozwalał sobie na przejażdżkę konną wokoło murów miejskich.

Niezwykłą pracowitością odznaczał się również i *Meissonier*, a z biegiem lat działalność jego stawała się coraz bardziej niestrudzoną i gorączkową. Przez długi szereg lat pracował do 11-ej wieczorem, a 2 albo 3 razy w tygodniu przez całą noc. Studja przedwstępne do swych obrazów przeprowadzał z niebywałą zupełnie sumiennością, a utwory swe wykończył zawsze nadzwyczaj starannie. Zdarzało się dość często, że kiedy wieczorem opuszczał wyczerpany pracownię z przeświadczeniem, że praca poszła mu pomyślnie, następnego dnia wszystko zmazywał i zaczynał na nowo. Dlatego też utwory jego, mimo żelaznej pracowitości, dojrzewały zwolna: np.

obraz jego p. t. «1807» pozostawał na sztalugach przez 14 lat. Podczas pracy kazał sobie jak i *Rubens*, czytywać, ażeby chwile wypoczynku zużywać na dalsze kształcenie się.

Kilku z omawianych przez nas artystów cierpieli stale z powodu przeciwności losu, które wystawiały ich siłę woli na ciężką próbę.

Millet, *Feuerbach*, *Böcklin*, *Rembrandt* byliby zginęli lub przynajmniej byliby zmuszeni wyrzec się swych ideałów, gdyby ich nieugięta wola nie dawała immożności opierać się wszelkim przeciwnościom i troskom, i kroczyć niezłomnie po drodze raz obranej ku celom artystycznym.

Dzieła *Rembrandt'a* np., które powstały po krachu finansowym, wykazywały tę samą potęgę siły twórczej, jak i w latach poprzednich.

Obok fantazji, która stwarza ideje artystyczne, i siły woli, która czuwa nad ich wykonaniem, bierze jeszcze udział w gienjalnej twórczości artystycznej jeden moment psychiczny, którego znaczenie wielokrotnie ko-

mentowano w sposób mylny. Chodzi tu o t. zw. *popęd twórczy*. Niektórzy uważali go za właściwość gienjuszu, kiedy natomiast w istocie gienjalny popęd twórczy stanowi tylko wyższy stopień w rozwoju popędu do pracy, który jest właściwością każdego przeciętnego człowieka. Dla każdego psychicznie normalnego i zdrowego człowieka kulturalnego dłuższa bezczynność staje się nieprzyjemną, kiedy natomiast życie czynne wiąże się u niego zazwyczaj z uczuciem przyjemności. Dążenie do tych uczuć przyjemności stanowi istotę popędu do pracy.

Popęd twórczy u ludzi gienjalnych różni się od popędu do pracy przeciętnego śmiertelnika tylko swą intensywnością i treścią. Intensywność jego jest większa, bowiem proces intelektualny w gienjuszu odbywa się z niezwykłym ożywieniem i siłą.

Co dotyczy treści, to popęd twórczy u ludzi gienjalnych różni się od zwykłego popędu do pracy tem, że skierowany jest nietylko wyłącznie na jakąś pracę pożyteczną, ale i na dzie-

ła, które zawierają w sobie coś istotnie nowego, o znaczeniu poważnym.

Popęd twórczy pobudzonym być może w sposób rozmaity; u gienjalnego artysty, a zwłaszcza u poety, są to często nastroje i uczucia, które pobudzają fantazję twórczą. W takich razach dzieło sztuki jest formą wyrażania uczuć. U *Goethe'go* i *Beethoven'a* był ten rodzaj pobudzania popędu twórczego najczęstszy.

Prócz uczuć i nastrojów, pobudzać może popęd twórczy cały szereg innych momentów: nadzieja sławy i uznania, współzawodnictwo z wybitnymi przedstawicielami sztuki, wzór starych mistrzów, zdobyte już powodzenie, a czasami doznane niepowodzenie, a także czysto zewnętrzne okoliczności, jak np. u przedstawicieli sztuk plastycznych zamówienia, przedstawiające wielkie jakieś zadania i pozwalające na zupełne wyładowanie gienjalnej energii.

Popęd twórczy posiada w artystycznej działalności gienjusza znaczenie bardzo poważne; byłoby jednak błę-

dem sądzić, że jakieś dzieło mistrzowskie może być uważane jedynie jako rezultat popędu twórczego. Jeżeli nawet gienjalny artysta przy pracy poddaje się swemu popędowi twórczemu i zdaje się wtedy, że twórczość jego jest żywiołową (na podobieństwo czynności instynktowych u zwierząt), to przeważnie jestto tylko złudzenie.

Po to, ażeby stworzyć skończone dzieło sztuki, nie wystarcza oddać się na łaskę i niełaskę popędowi twórczemu. Tu potrzeba jeszcze ciągłej interwencji krytycznego, przez wolę kierowanego rozumu, który wytwory fantazji sprawdza, poprawia, a próbuje lub odrzuca. Sam, nie podlegający żadnej kontroli popęd twórczy nie może wydać skończonego dzieła sztuki. Wola właśnie stanowi czynnik, który kieruje popędem twórczym, sprowadza go na właściwe drogi i twórczości nadaje cechę świadomej celowości.

Jeżeli po tych uwagach ogólnych wrócimy do naszych artystów, to nasamprzód zauważyc winniśmy, że popęd twórczy był u nich w wysokim stop-

niu rozwinięty, choć rozmaicie się ujawniał u poszczególnych osobników. Tak np. *Michał Anioł* pracował poniekąd okresami, czasem z niezwykle zapamiętaniem, poczym następował krótszy lub dłuższy okres, kiedy wyłącznie oddawał się czytaniu i rozmyślaniom filozoficznym.

Podobną, bardziej perjodyczną działalność widzimy u *Böcklin'a*. «Spoczywa on i marzycałemi tygodniami w jakimś samotnym ustroniu i wpatruje się w nie, zapominając o świecie. Bez żadnego szkicu, bez notatki powraca do domu i tworzy w szalonej, niczym nie-pohamowanej gorączce, aż z samych wspomnień jedynie, powstanie wielkie dzieło» (Meissner).

Tycjan począł pracować perjodycznie dopiero w latach późniejszych. Kiedy miał 75 lat, zapytał go kiedyś sławny naówczas lekarz wenecki, *Massa*, jakie spostrzegł zmiany w swej zdolności do pracy. *Tycjan* odrzekł, że od niedawna niekiedy czuje w sobie prawdziwą namiętność do malowania,

zaś bezpośrednio potym zdolnym jest tylko do próżniactwa.

U innych artystów natomiast, zwłaszcza u *Rembrandt'a*, *Rubensa*, *Meissonier'a* popęd twórczy ujawniał się w sposób bardziej stały, bardziej równomierny.

Różnice te zależą oczywiście od metody pracy i zasad artystycznych poszczególnych jednostek. Im dłużej artysta pozwala pomysłom swoim dojrzewać i im mniej polega na środkach zewnętrznych, które mogłyby przyjść w pomoc jego pamięci i fantazji, tym prędzej ujawniać się będzie jego popęd twórczy perjodycznie, bowiem wymaga wyższego rozwoju idei artystycznych.

Zajmujące przeciwieństwo stanowią w tym względzie *Lionardo da Vinci* i *Rembrandt*. Podczas, kiedy *Lionardo* całymi dniami nie brał pędzla do ręki i czekał, dopóki jego koncepcja twórcza nie dosięgnie w myśli pożądanej doskonałości, o *Rembrandt'cie* opowiada jego uczeń *Honbraken*, że czasami jedną twarz szkicował w 10-ciu

warjantach, zanim ją przenośli na płótno. Jeszcze częściej zdarzało się to w jego większych dziełach.

Musimy w tym miejscu jeszcze dotknąć pytania, czy popęd twórczy u naszych artystów nie przybierał czasami charakteru patologicznego, albo czy wogóle w ich działalności artystycznej nie ujawniał się pierwiastek anormalny. Kwestja ta może być brana pod rozwagę jedynie u dwóch artystów: u *Rembrandta* i *Boecklina*, bowiem ich obu zajmowały specjalnie zagadnienia, dotyczące kolorytu, i wykazywali oni w stosowaniu barw w poszczególnych obrazach takie właściwości, które nie dały się sprowadzić do rozumowego namysłu i przeto uważane były, jako wynik anormalnych przejawów psychicznych. Później wrócimy jeszcze do tej kwestji.

7. Charakter.

Inteligencja, uczucie i wola określają charakter człowieka; jeżeli jed-

nak po rozpatrzeniu tych trzech stron życia psychicznego u naszych artystów, osobno mówić zamierzamy o ich charakterze, to w pierwszym rzędzie czynimy to dlatego, że w charakterze ujawniają się nadto takie czynniki psychiczne, które nie były jeszcze przez nas uwzględnione. Pod charakterem człowieka rozumiemy zasadnicze tendencje myśli, uczucia i woli, ujawniające się w postępach, i poszczególne owe tendencje oznaczamy mianem cech charakteru. Wyraz „charakter” bywa używany wszakże w rozmaitym sensie, w ściślejszym i w szerszym. Odróżniamy ludzi z charakterem, t. j. takich, których postępowanie oparte jest na pewnych przewodnich zasadach oraz ludzi bez charakteru, przyczym uwzględnić należy, że i w samym braku wszelakich zasad charakter może się ujawniać.

Mieć należy jeszcze na uwadze okoliczność, że cechy charakteru nie zawsze są w człowieku harmonijnie wzajem do siebie rozwinięte, że w jed-

nym i tym samym osobniku mogą istnieć obok siebie cechy sprzeczne, np. skąpstwo i rozrzutność, miękkość i stanowczość, skromność i wyniosłość. Istnieją więc i charaktery pełne sprzeczności, które po większej części już stykają się z dziedziną patologji.

Lionarda przedstawiają jako człowieka o wielkiej odwadze osobistej i wybitnym poczuciu godności osobistej. Z tą ostatnią cechą wiązało się zapewne jego zamiłowanie do przepychu i pompy. O charakterze jego świadczy wymownie następująca okoliczność, cytowana przez *Grimma*. W ostatnich czasach jego pobytu we Florencji, gdzie otrzymywał za swoją pracę stałą pensję, zdarzyło się, że obrazy jego w sali pałacowej, wskutek nieodpowiedniej techniki, uległy zepsuciu; kiedy uczyniono mu zarzut, że otrzymał pieniądze, a pracy nie dostarczył, potracił on natychmiast pewną sumę ze swojej pensji, którą mógł wszak uważać za dobrze zapracowaną. Naogół powie-

dzieć można, że charakter *Lionarda da Vinci* był subtelny.

Znacznie trudniej natomiast jest orzec coś stanowczego o charakterze *Michała Anioła*, wydaje się bowiem na pierwszy rzut oka, że wykazuje on szereg cech zupełnie ze sobą sprzecznych: skromność i zarozumiałość, skąpstwo i największa rozrzutność, bojaźliwość i odwaga, litość i bezwzględna srogość. Jeżeli jednak chcemy sprawiedliwie osądzić *Michała Anioła*, musimy wniknąć w głąb jego istoty, a okaże się wtedy, że te rzekomo sprzeczne rysy jego charakteru dadzą się po większej części pogodzić ze sobą.

Jak już wyżej zaznaczyliśmy, posiadał *Michał Anioł* duszę nadzwyczaj subtelną, po za tym był skromny, bezinteresowny, głęboko uczciwy, jednocześnie zaś był to temperament bardzo wrażliwy i wybuchowy. Ta ostatnia cecha wyjaśnia nam, dlaczego wobec *Lionarda* postępował nadzwyczaj grubjańsko, on, który nie miał np. śmiałości powiedzieć przy-

jaciołom swoim, którzy pomagali mu przy malowaniu kaplicy Sykstyńskiej, że praca ich nic nie jest warta. W zwykłym usposobieniu nie mógł nikomu sprawić przykrości, natomiast w rozdrażnieniu lub w gniewie nie znał żadnych względów. Odznaczał się po za tym niezwykłą wstrzeźmiewością, pozwalał sobie tylko na najniezbędniejsze potrzeby, podczas kiedy dla drugich miał zawsze rękę otwartą: bez namysłu oddawał największe sumy rodzinie, biednym, oraz na cele ogólne.

Sława, którą zdobył sobie swojemi utworami, nie uczyniła go zarozumiałym: owszem, zawsze był wobec siebie najsurowszym sędzią; o jednym malarzu mawiał, że jest człowiekiem szczęśliwym gdyż zawsze jest zadowolony ze swych prac, kiedy tymczasem z nim to nigdy nie miało miejsca.

Mimo to, przy całej skromności w ocenianiu swej działalności, nie brak mu było usprawiedliwionego dostatecznie poczucia godności osobistej;

posiadał również odwagę nie ukrywania swojej dumy w obcowaniu z najwyższymi postawionymi osobami. Papież *Leon X* nazywał *Michała Anioła*, choć cenił go bardzo wysoko, „*terribile*”, a *Klemens VII* nie miał odwagi, jak opowiada *H. Grimm*, usiąść w obecności *Michała Anioła* w obawie, że ten może nieproszony uczynić to samo.

Jeżeli wobec tego wszystkiego nie można odmówić charakterowi *Michała Anioła* pewnej wyższości, to z drugiej strony nie należy również zapominać o tych wadach, jakie ujawniał. Był on nietylko z usposobienia bardzo wrażliwy, ale i kapryśny: niekiedy wykazywał wskutek tego bezwzględność i nieusprawiedliwione niedowiarstwo tam, gdzie kiedyindziej ujawniał bezgraniczną dobroć serca. Był również, jak się zdaje, zabobonny i skłonny do samoudręczeń na podłożu religijnym. Okazywał też często bojaźliwość, którą trudno pogodzić z ujawnioną w wielu wypadkach odwagą. Naogół moż-

na powiedzieć, że charakter *Michała Anioła*, odpowiadający bezwątpienia w swych rysach zasadniczych wielkości jego ducha, nie może jednak być uważany, jako zupełnie harmonijny.

W *Tycjanie* jednoczyły się cechy wielkiego artysty z cechami dzielnego kupca. Świetne warunki zewnętrzne, które zawdzięcza właśnie swemu sprytowi, wzbudzały w tych, którzy mu zazdrościli powodzenia materialnego, podejrzenie co do czystości jego charakteru. Zarzucali mu zwłaszcza, że utrzymuje stosunki z pisarzem *Piotrem. Aretino*, człowiekiem wysoko stojącym pod względem kultury umysłowej i sławnym z dowcipu, ale moralnie zupełnie upadłym. Nie można jednak widzieć w tym nic nadzwyczajnego, skoro *Piotrowi Aretino* wszyscy hołdy składali i najwyższe osoby szukały jego towarzystwa. *Tycjan* obcował jeszcze z całym szeregiem mężów znakomych, jak *Sansovino*, *Ariosto*, *Tasso*, *Veronese*, których przyjaźń stanowi

najlepsze świadectwo o charakterze Tycjana.

O jego wspaniałomyślności wobec spółziomków, a troskliwości wobec blizkich swoich, wreszcie o jego uprzejmości i gościnności wspominaliśmy już poprzednio. Jednak z drugiej strony nie można zaprzeczyć, że w celach zysku osobistego wykazywał wobec książąt pewną służalczość, niekiedy z ujmą dla własnej godności; atoli nigdy nie zachodził w tym kierunku zadaleko i, jeżeli wziąć pod uwagę ducha ówczesnego, a zwłaszcza usposobienie artystów wogóle, to jednak nie będziemy mogli odmówić Tycjanowi prawa do nazwy, nadanej mu poprzednio, a mianowicie, że była to natura wytworna.

O charakterze *Dürera* i *Rafaela* wystarczy powiedzieć słów kilka. Rafael uważany jest ogólnie za człowieka najzupełniej szarmonizowanego, zaś cechy zasadnicze istoty *Dürera* stanowią sumienność i nabożność. O *Holbeinie* wiemy tylko tyle, że chociaż był poniekąd człowiekiem

lekkomyślnym, nie zbywało mu jednak na powadze moralnej.

Rubens według opinii biografów, odznaczał się prawością, szczerością i niewzruszoną siłą woli. Kochał się, jak *Lionardo da Vinci*, w przepychu, czego dowodzą zarówno jego dzieła, jak i gmachy, które sobie wznosić kazał. Za prawością jego przemawia dostatecznie fakt, że handlarzom obrazów zawsze nadmieniał, czy i o ile korzystał przy malowaniu danego obrazu z pomocy uczniów swoich. *Rubens* tak samo, jak *da Vinci* i *Rafael*, zdobywał uprzejmością swoją wszystkich, którzy obcowali z nim bliżej.

O charakterze *Rembrandta* trudniej jest orzec coś stanowczego ze względu na brak dostatecznych danych. *Rembrandt* był przede wszystkim człowiekiem niezmiernie pracowitym, po za tym zaś wykazywał w stopniu wybitnym usposobienie do życia cichego, domowego i posiadał skromne wymagania życiowe.

Do obcowania towarzyskiego i honorów przywiązywał mało wagi. Przy-

pisywano mu skłonności pospolite, wulgarne, ze względu na to, że najbardziej lubił przebywać wśród niższych warstw ludności i liczne jego prace wyobrażały życie tych warstw.

Zarzut ten z trudnością da się usprawiedliwić, bowiem z objawów życia ludu interesowały go cechy wybitnie charakterystyczne, jako przedmiot, nadający się do artystycznego opracowania; z drugiej jednak strony nie można przeczyć temu, że uczuciom i myślom *Rembrandta* zbywało na szlachetności. Znamienne jest w tym względzie szczególnie jego postępowanie po upadku materjalnym, jakiemu uległ po śmierci żony swej Saskii. Głośno podejrzewano go o to, że ukrył przed wierzycielami część majątku, w celu zaś uwolnienia się od natręctwa niezaspokojonych wierzycieli, wymyślił taką kombinację. Jego prawy syn *Tytus* i kochanka jego *Henryka Stoffals* (z którą, jak już wspominaliśmy, nie chciał się ożenić jedynie ze względów materjalnych, choć przez szereg

lat zastępowała mu żonę i nie opuściła go również w chwilach ciężkich) założyli przedsiębiorstwo artystyczne, w którym *Rembrandt* nie był współnikiem, tylko subjektem; utrzymanie i mieszkanie otrzymywał od przedsiębiorstwa, a płacił za to nie pieniędzmi, tylko obrazami. Można oczywiście pojąć takie wykrętne postępowanie, biorąc pod uwagę jego ciężkie położenie materjalne, nie da się jednak zaprzeczyć, że człowiek o bardziej rozwiniętym poczuciu honoru obrałby sobie mniej poniżające wyjście z takiej matni finansowej. Wobec tego wszystkiego można, zdaje się, orzec, że *Rembrandt* nie był w żadnym razie człowiekiem o charakterze nieskazitelnym.

O *Meissonierze* powiedział *Bourgeois*: «Prawość jego charakteru była równą wielkości jego talentu. Był on surowym sędzią względem siebie samego; nie zazdrościł nikomu,— pochwalał i uznawał zasługi wszędzie, gdzie istniały rzeczywiście i nigdy nie szczędził nikomu swej rady».

O charakterze jego świadczą dosadnie niektóre z jego aforyzmów, z których kilka wymieniliśmy już poprzednio.

Tu podamy jeszcze następujące:

«Chcieć, znaczy móc». «Prawdziwy artysta nigdy nie jest z siebie zadowolony». «Kiedy wydaję sąd, nigdy nie czynię tego z mojego stanowiska, a staram się przedzierżnąć się w skórę danego osobnika, pragnę wyrozumieć zasady oraz sprężyny czyjegoś postępowania».

Jeżeli zestawimy to wszystko z uwagami poprzednimi, dotyczącemi sfery emocjonalnej i sfery woli naszego artysty, to możemy chyba powiedzieć, że *Meissonier* był osobnikiem o charakterze nadzwyczaj sympatycznym.

Millet był tak prześladowany przez los, jak rzadko który z wielkich artystów, miał przytym bardzo wiele sposobności do wykazania, jak doskonały w gruncie posiadał charakter. Był łagodny, ale bardzo stanowczy, prawie stoik. Niewzruszenie stał przy

tym, co uznawał za słuszne i znosił obok tego milcząco najcięższą biedę oraz cierpienia fizyczne. W listach swych z Barbizon, np. w których pisał o najokropniejszej nędzy swej rodziny, donosił tylko o faktach samych, bez jednego wyrazu skargi. Równowaga ducha, z jaką *Millet* znosił nędzę swoją, nie ma nic wspólnego z tak często napotykaną u artystów lekkomyślnością. Uważał to za samo przez się zrozumiałe, że należy poświęcać się dla sztuki, którą czeił, jako świętość. Obok tego w ciężkich chwilach zawsze dopomagała mu ta okoliczność, że nigdy nie tracił wiary w siebie.

O *Feuerbachu* pisze *Allgeyer* w przedmowie do biografii jego: «Z własnych notatek *Feuerbacha* wyziera z każdej stronicy niczym nie pohamowana energja twórcza, niezłomna wola i wytrwałość, śmiała inicjatywa artystyczna, dzięki której niewzruszenie dąży do celu swego, który uważa za misję, walcząc z opornością świata zewnętrznego». Zrozumiałem

jest, że olbrzymio rozwinięte poczucie własnej godności, które podtrzymywało artystę we wszystkich jego walkach i przeciwnościach losu, ma również i swe ciemne strony. *Feuerbach* nie należał do tych ludzi, których nie pozbawia skromności świadomość własnej wartości, jak to np. miało miejsce u *Michała Anioła*; niezaprzeczenie wykazywał takie rysy charakteru, które świadczyły o próżności i braku wyrozumiałości. Jego aforyzm: «Kto nie jest za mną, jest przeciwko mnie» — nie pozwalają w tym względzie na żadną wątpliwość. Ażeby móc żyć i tworzyć, potrzeba było *Feuerbachowi*, jak nadmienia *Allgeyer*, przynajmniej ze strony otoczenia, zupełnego uznania dla siebie, jako dla człowieka i artysty.

Z próżnością łączyła się u *Feuerbacha*, być może, jako jej skutek, skłonność do zbytku, która nie szła w parze z jego położeniem materialnym i często znacznie je pogarszała. Sam mawiał: «Gdyby mnie bieda nie upokarzała i nie przygnębiała, zno-

siłbym ją chętnie. A jednak nie urodziłem się dla chaty, a dla pałacu». Wreszcie, jeżeli uwzględnić jego sposób życia, zwłaszcza w młodszych latach, to staje się oczywistym, że posiadał on również sporo owej czysto artystycznej lekkomyślności, która dla użycia w danej chwili pomija wszelakie względy na to, co będzie w przyszłości.

Jednak wszystkie te wady nie dotyczą gruntu jego charakteru. Dobroć jego serca, szlachetność myśli, wielka powaga jego działalności artystycznej, energja, z jaką stawiał opór najcięższym przeciwnościom losu, zmuszają nas do orzeczenia, że w *Feuerbachu* mamy przed sobą stanowczo naturę szlachetną.

Charakter *Boecklin'a*, mimo niektórych rysów pokrewnych, różnił się jednak zasadniczo od charakteru *Feuerbach'a*. Wiarę w siebie, siłę twórczą i wytrwałość w dążeniu do celów artystycznych posiadali obaj ci mężowie, być może w równym stopniu. *Boecklin* jednak wyróżnia się

obok tego odwagą i stanowczością w najrozmaitszych położeniach życiowych. Posiadał on nietylko bierną odwagę, ale i czynną, która nie lęka się żadnego kroku ryzykownego. Ożenił się z biedną sierotą, choć sam nie posiadał żadnych środków ani widoków na większe zarobki w najbliższej przyszłości; tak samo stanowczo i śmiało stawiał na kartę swoją egzystencję, jeżeli tego wymagały jego plany artystyczne; w niebezpieczeństwach życia zachowywał również zimną krew. Żądza sławy i zaszczytów nie odgrywała żadnej roli pośród sprężyn jego postępowania. Nie myślał również o zarobku materialnym; braki, jakich doznawał w tym kierunku, miały tylko bardzo przemijający wpływ na jego usposobienie, zaś produkcyjność jego nigdy z tego powodu nie zmniejszała się.

Boecklin posiadał energiczne poczucie własnej godności, była to zdecydowana natura wielkopańska. Wprawdzie nie uganiał się za odznaczeniem, wpływami, bogactwem lub uznaniem

publiczności, natomiast żądał, aby mu pozwalano iść własną drogą, którą uważał za jedynie dobrą, nie oglądając się na nikogo. Był również prawdomówny i wyrozumiały dla słabszych: miał jednak usposobienie zmienne, skłonny był do dziwacznych pomysłów, które wpływały nieraz na jego postępowanie, oraz na działalność artystyczną, co stanowczo szkodziło jego własnym interesom. Wspomniane powyżej wahania w sferze emocjonalnej *Boecklina* mogą poniekąd służyć do wyświetlenia owych dziwactw.

8. Potomstwo.

Czterech z grona naszych artystów (*Lionardo da Vinci*, *Michał Anioł*, *Rafaël* i *Feuerbach*) byli nieżonaci. Pozostali wszyscy byli żonaci i mieli dzieci. Żadne z nich nie odziedziczyło gienjusz po ojcu. Anomalji psychicznych, o ile sądzić można z danych odnośnych, było wśród

dzieci omawianych artystów bardzo niewiele. Jeden z synów *Tycjana*, pomimo ciągłych przestróg ojca, prowadził życie rozwiązłe, prawdopodobnie cierpiał na t. zw. moral insanity (choroba moralna). Jeden syn *Boecklin'a* wskutek choroby umysłowej musiał być oddany do zakładu.

Co dotyczy życia płciowego, to jeden *Michał Anioł* wykazuje pewne odrębności, które wymagają specjalnego uwzględnienia. Omówimy je razem z objawami patologicznymi, które wykryć zdołano u naszych artystów.

9. Poglądy religijne.

Lionardo da Vinci byłby niechybnie zgładzony jako heretyk, gdyby poglądy religijne, które wygłaszał w pismach swoich, doszły w swoim czasie do wiadomości szerszego ogółu. Uznawano *Lionarda*, jako zwiastuna panteizmu, bowiem przypuszczał on wszędzie w przyrodzie, zarówno w większych, jak i małych rzeczach,

osobiste działanie Boga. W ostatnich latach, jak się zdaje, zajmował już stanowisko mniej odmienne od nauki kościoła. W testamencie swoim, sporządzonym na 9 dni przed śmiercią, polecał duszę swoją opiece Boga, łaski pełnej Matce Boskiej, Świętemu Michałowi i wszystkim aniołom i świętym w raju; pozatym pozostawił nadzwyczaj detaliczne przepisy, dotyczące wspaniałego pogrzebu kościelnego oraz mszy, które miało odprawiać za zbawienie jego duszy i t. d.

Michał Anioł był to zawsze prawdziwie wierzący chrześcijanin, aczkolwiek czasami wyrażał się z goryczą o klerze. Można go było według dzisiejszych pojęć, nazywać katolikiem liberalnym. Jego chrześcijaństwo nie było natury powierzchownej, lecz miało swe źródło w głębi jego duszy. Więcej przywiązywał wagi do dobrych uczynków, aniżeli do pedantycznego spełniania przepisów kościelnych, i jego dobroczynność, którą często potajemnie okazywał w stosunku do ludzi

stojących zdala, miała po części swe źródło w jego religijności. W późnej starości cierpiał ciężko z powodu skrupułów religijnych. Sądził, że nie uczynił dla zbawienia swojej duszy i nie posiada żadnych praw do nieba, mimo to, że z całym zaparciem się roztaczał w ciągu całego swego życia troskliwą opiekę nad innymi i poświęcał swoją bogatą siłę twórczą pracy nad upiększeniem kościoła. Uczucia swoje wyrażał w doskonałej formie poetyckiej, i w tym szukał pociechy dla swoich strapień dusznych.

Rafael był bezsprzecznie religijny według nauki kościelnej. Pomijając jego dzieła, przemawia za tym okoliczność, że w testamencie zapisał majątek swego ojca bractwu Santa Maria della Misericordia.

O religijności *Tycjana* nie wiemy nic bliższego; niema jednak zasady wątpić, że był on prawowiernym synem kościoła. Obcował zarówno z potentatami świeckiej, jak i duchownej

władzy i malował też wiele obrazów treści religijnej.

Dürer był człowiekiem głęboko religijnym, o czym wnosić można zarówno z jego dzieł, jak i z różnych opinii, wypowiedzianych w listach i pismach, to też twórczości jego artystycznej nadawały w pierwszym rzędzie ton jego idee religijne. Biograf jego *Springer* czyni uwagę, że artysta ten wyobrażał sobie odtworzenie cierpień Chrystusa na płótnie, jako zadanie życiowe, udało mu się też to, jako takiemu, który całkowicie, wszystkimi myślami oddał się temu przedmiotowi. Wobec religijnego zapалу *Dürera*, staje się bardzo zrozumiałem, że interesował go ogromnie ruch reformacyjny. Stał się on bezwzględnym wielbicielem *Lutra* i wyznawcą jego nauki. W ostatnich latach życia zawiązał ożywiony stosunek z Melanchtonem i innymi wybitnymi osobistościami Reformacji.

Holbein również stanowczo sprzyjał Reformacji. Illustrował on roz-

maite dzieła reformatorskie i rysował dla nich winjety.

Rubens, jak już wspominaliśmy, stale chodził na mszę i wogóle stosował się ściśle do przepisów kościelnych. Mimo to istnieją uprawnione wątpliwości, czy nabożność jego miała głębsze źródło i była czymś więcej, aniżeli tylko zewnętrznym przyzwyczajeniem.

Rembrandt należał do sekty menonitów i, jak wszyscy członkowie tej sekty, znał doskonale biblię. Zdaje się, że R. obcował z teologami najrozmaitszych wyznań; według *Neumanna*, Rembrandt w późniejszych latach wpadł w mistycyzm; są to jednak przypuszczenia.

Meissonier, jak wskazują różne jego aforyzmy, był człowiekiem głęboko religijnym. Nie tylko wierzył w Boga i świat pozagrobowy, ale i podziwiał szczerze poszczególne instytucje katolickie. Jednak o prawowiernym jego katolicyzmie nie można stanowczo twierdzić, aczkolwiek

nie mógł się zdecydować przeczytać «*Życie Chrystusa*» *Renana*.

Millet'owi zaszczerpiono już w domu rodzicielskim pojęcia religijne. Jego wiara nie posiadała jednak zabarwienia konfesjonalnego. Czczył Boga, jako Twórcę wszystkiego, pięknego, wielkiego i wzniosłego w naturze.

Böcklin, jak się zdaje, hołdował poglądom panteistycznym, zaś *Feuerbach* kierunkowi wolnomyślnemu w religji, z zachowaniem wiary w Boga.

10. Postać zewnętrzna.

Co dotyczy postaci zewnętrznej naszych artystów, to byli oni przeważnie ludźmi o postawie dorodnej, nawet dwaj, *Lionardo da Vinci* i *Böcklin*, odznaczali się wzrostem nadzwyczajnym i siłą fizyczną. W całej grupie jest tylko jeden człowiek wzrostu niskiego — *Meissonier*. *Michał Anioł* był wprawdzie tylko wzrostu średniego, ale o krępej, silnej budowie; znamiennej dla jego sprawności fizycz-

nej jest okoliczność, że jeszcze w 60-ym roku życia umiał w ciągu godziny więcej odłupać z bloku marmurowego, aniżeli kilku ludzi razem—w tym samym czasie.

Należy jeszcze nadmienić,—że sporo z naszych artystów miało powierzchowność bardzo ujmującą. *Lionarda da Vinci*, *Rafaela*, *Tycjana*, *Dürrera*, *Rubens'a* i *Feuerbacha* można nazwać ludźmi pięknymi.

11. Cechy patologiczne.

Zgodnie z celem naszych badań zajmiemy się poniżej przeważnie anomaljami psychicznymi u naszych artystów.

Lionardo da Vinci umarł w 1519 roku, mając lat 68, po kilkumiesięcznej chorobie, co do istoty której nie wiemy nic pewnego. Jest godnym uwagi, aczkolwiek nie wchodzi to w zakres patologji, że *Lionardo* był mańkutom, i w każdym razie wszystkie dzieła swoje pisał z tego względu pismem odwrotnym (odpowiadającym

odbiciu zwyczajnego w lustrze), co między innymi utrudniało odczytywanie ich.

Michał Anioł doczekał późnej starości: umarł w 90-ym roku życia, chociaż za życia, obok niedostatecznego odżywiania, nigdy nie szanował swego zdrowia i częstokroć ciężko chorował. Za wyjątkową jego wytrzymałością, jaką ujawniał jeszcze w najpóźniejszych latach, przemawia następujący wypadek: w sierpniu 1561 roku, mając lat 87, padł podczas pracy na ziemię i stracił przytomność. Jak opowiada *Grimm*, wstał wtedy rano i pracował boso przy stole rysunkowym. Wkrótce po tym wypadku wyjechał konno na miasto.

Michał Anioł był również mańkusem. Nas interesuje jednak w pierwszym rzędzie psychika artysty. Już poprzednio poznaliśmy kilka rysów jego istoty duchowej, które można uważać za patologiczne, a mianowicie ton melancholijny, przeważający w jego usposobieniu, owe skrupuły natury religijnej, oraz niezwykła po-

budliwość uczuciowa. *Lombroso* zebrał jednak z życia *Michała Anioła* cały szereg danych, które, według niego, stanowią wyraz patologicznego stanu umysłowego.

Dotkniemy tu tylko poszczególnych punktów z tych, które *Lombroso* podaje, okaże się przytym, że stanowisko włoskiego uczonego, jakie zajmuje on w stosunku do tych faktów, nie może ostać się przed krytyką. Przedewszystkiem czyni *Lombroso* uwagę następującą: wśród motywów ucieczki z Rzymu wymienia *Michał Anioł* prócz spraw pieniężnych jeszcze i takie, które pozwalają uważać go za człowieka, niewątpliwie cierpiącego na halucynacje. «Jeszcze inny motyw skłaniał mnie do ucieczki; wystarczy zaznaczyć, że według mego przekonania, gdybym pozostał w Rzymie, byłby mój grób wykopany wcześniej, niż grób papieża, i to było przyczyną mojego nagłego wyjazdu».

Jednakże okoliczności, które poprzedziły ucieczkę *Michała Anioła* z Rzymu, były tej natury, że jeżeli

wyrażał obawy co do własnego życia, to nie należy stąd wnosić, jakoby miewał halucynacje. *Michał Anioł* — zgodnie z przedstawieniem rzeczy przez *Grimma*, — wpadł w niełaskę papieża i przez długi czas spokojnie znosił, że papież obchodził się z nim w sposób nadzwyczaj obrażający dla artysty. Kiedy jednak pewnego razu na wyraźny rozkaz papieża wzbroniony został przez służbę *Michałowi Aniołowi* wstęp do pałacu papieskiego, cierpliwość jego się wyczerpała, i natychmiast wyjechał z Rzymu, powiadomiwszy papieża, ażeby go w przyszłości odszukać zechciał, kiedy mu będzie czegoś potrzeba.

Wobec gwałtowności temperamentu i mściwości *Juljusza II* nie był zupełnie wykluczony jakiś akt występny przeciwko *Michałowi Aniołowi*, i można się było słusznie tego obawiać, bez wszelkich halucynacji i obłądnych idei.

Lombroso powiada dalej: «Zawsze był *Michał Anioł* pełen obaw chorobliwych. W r. 1494 opuszcza nagle

miejsce swego pobytu, ponieważ pewien wróżbiarz *Cordiere* opowiedział mu jakiś sen mistyczny. W r. 1525 uciekł z *Florencji* przed człowiekiem, który (jak sam pisze) przyszedł z Porta San Niccolo, posłany niewiadomo przez kogo, przez Boga czy diabła».

Bliższe wejrzenie w istotny stan rzeczy wykazuje jednak, że w obu wypadkach ucieczka *Michała Anioła* nie miała źródła w obawie chorobliwej i nie przedstawia nic nadzwyczajnego. Według *Grimma* następujące okoliczności skłoniły go do ucieczki z Florencji. Miasto to znajdowało się wówczas w stanie wojennym, zbliżało się bowiem ku niemu nieprzyjacielskie wojsko francuskie, i Piotr Medyceusz nie miał do dyspozycji żadnego wojska dla obrony. Mieszkańcy Florencji byli wskutek takiego położenia rzeczy pełni obaw i strachu, zaś u *Michała Anioła* do obaw ogólnych przyłączyła się jeszcze dziwna przygoda osobista, która wobec takich warunków miała na niego wpływ przemożny. Był w oto-

czeniu Piotra Medyceusza wspomniany wyżej Cordiere. Opowiadał on *Michałowi Aniołowi* z rozpaczą, jakoby kilkakrotnie zjawiał mu się we śnie ojciec Piotra, *Wawrzyniec Medyceusz* i polecił mu przepowiedzieć synowi jego blizkie wygnanie z Florencji. *Michał Anioł* poradził *Cordiere* opowiedzieć sen Piotrowi, co też ten uczynił, ale był wyśmiany przez księcia i jego otoczenie.

Michał Anioła podnieciła nerwowo zarówno treść snu, jak i rzekome zaślepienie Medyceusza. Wiara w nadprzyrodzone znaki Opatrzności była naówczas szeroko rozpowszechniona; położenie ówczesne a zwłaszcza ten dany wypadek musiały *Michał Anioła* w tej wierze nadzwyczaj umocnić, tak, że mógł uważać za dobre uciec z Florencji przed grożącymi smutnymi wypadkami. Z dwoma przyjaciółmi udał się wtedy do Wenecji. (Zresztą sen *Cordiere* ziścił się).

Druga ucieczka *Michał Anioła* z Florencji miała miejsce według *Grimm'a*

w r. 1529, a nie w 1525-ym, jak podaje *Lombroso*. Florencja była wtedy rzeczpospolitą i również prowadziła wojny, a *Michał Anioł* miał urząd budowniczego twierdz. Położenie miasta było bardzo groźne. Dowódca wojsk florenckich *Malatesta* postępowaniem swoim wzbudził podejrzenie, że znajduje się na żołdzie papieża, który właśnie naówczas wojował z Florencją, i że chce wydać mu miasto.

Według *Grimma*, *Michał Anioł* miał specjalne powody, dla których mógł *Malatestę* uważać za zdrajcę, a więc miasto za stracone, zauważył bowiem umyślne niedbalstwa w obsadzaniu wałów wojskiem i bronią; kiedy zaś powiadomił o tym rząd, był wyśmiany i wyszydzony. Kiedy w największym wzburzeniu opuścił pałac, spotkał się w San Miniato z jakimś *Rinaldem Corsinim*, który szepnął mu, ażeby, jeżeli chodzi mu o życie, ratował się ucieczką, gdyż w kilka godzin wygnani Medyceusze będą we Florencji. Zrazu wahał się *Michał Anioł*,

ale na skutek natarczywego nalegania. *Corsini'ego* zdecydował się na ucieczkę. Widzimy więc, że mieliśmy tu do czynienia nie z obawą chorobliwą, ale uzasadnioną przez fakty realne obawą, która skłoniła *Michała Anioła* do ucieczki, ażeby dzięki temu ujsć z życiem swoim, którego rodzina jego tak potrzebowała.

Według *Lombrosa* należy dalej do najważniejszych anomalji psychicznych u *Michała Anioła* jego zupełna obojętność względem kobiet. Wprawdzie *Lombroso* przytacza w tym kierunku szereg argumentów (że jego arcydzieła wyobrażają tylko mężczyzn, że nigdy nie korzystał z modelek i t. d.), nie mogą jednak te argumenty uchodzić za trafne i miarodajne. Że kobieta zdolna była wzbudzić w nim uczucia, wynika już z jego stosunku do *Wiktorji Colonna*, który zawiązał się dopiero w późniejszym wieku i musiał pozostać czysto platonicznym. Natomiast opiewa *Michał Anioł* w wierszach swoich na-

miętności, które szarpały mu serce w młodości, i jest prawdopodobnym, że tylko wskutek przekonania o swej brzydocie wstrzymywał się od bliższych stosunków z kobietami. *Michał Anioł* miał lat 60, kiedy poznał Wiktorję Colonna, wdowę po markizie di Pescara, która wtedy również już dosięgła wieku matrony; miłość tej damy dla *Michała Anioła* była nie mniej głęboką, jak jego dla niej; o jego namiętnej miłości świadczą sonety, które pisywał do markizy, oraz ból, jakiego doznał z powodu jej śmierci.

Lombroso zwraca również uwagę na to, że *Michał Anioł*, który zawsze był tak skromny, w późniejszym wieku chwalił się swym pochodzeniem szlacheckim i wywodził siebie od hrabiego Canossy. Na to dowodu niema; natomiast był on poniekąd uprawniony do dumy rodowej, bowiem ród Buonarotti'ch od całego szeregu pokoleń należał jeżeli nie do wysokiej arystokracji; to w każdym

razie do najbardziej poważanych rodów florenckich.

Widzimy z przytoczonych powyżej danych, że jeżeli nie możemy się w zupełności zgodzić na sąd Lombrosa o Michale Aniele, to jednak musimy uznać, że osobistość tego wielkiego artysty ujawniała różne cechy patologiczne. Nie mamy tu mimo to do czynienia ani z obłędem, ani z wyraźną jakąś chorobą nerwową z dziedziny t. zw. nerwic (neura-stenja, histerja i t. d.), ale tylko z objawami, które należą do dziedziny t. zw. psychopatycznych cech ujemnych (psychopathische Minderwertigkeiten). Jeżeli weźmiemy pod uwagę wszystko, co stworzył ten wielki artysta, jego działalność jeszcze w późnej starości, i walki, które staczać musiał, to nie można nie uznać, że w jego istocie duchowej element patologiczny miał raczej charakter jakiejś pasożytniczej naleciałości, i że pierwiastki zdrowe prze-ważały tak dalece, że nie posiadamy

żadnej dobrej racji zaliczać Michała Anioła do gienjuszów chorych psychicznie.

Tycjan, o ile wiadomo, nigdy w życiu swoim nie był chory poważnie; w roku 1576, mając lat 100, umarł, nie wskutek wycieńczenia starczego, a z powodu panującej naówczas dżumy, której ze 190,000 mieszkańców Wenecji uległo już przed Tycjanem 50,000 ludzi.

Raffael, jak już wspominaliśmy, z powodu nadzwyczajnego przecapowania, do tego stopnia zniszczył swój ustrój nerwowy, że w ostatnich latach życia zdradzał w usposobieniu nieznaczny odcień melancholji. Niezmordowana praca nie mogła nie wywrzeć szkodliwego wpływu na jego i tak słabe zdrowie. Umarł po krótkiej chorobie gorączkowej (prawdopodobnie malarji), której uległ, biorąc udział w rozkopywaniu ruin starożytności.

Dürer ujawniał, jak zaznaczyliśmy, skłonność do marzycielstwa, która po niekąd przekraczała pewne granice

Zdarzało się, że we dnie wpadał w stan podobny do snu, w którym miewał wizje o bardzo jaskrawych zarysach. W nocy miewał *Dürer* również sny fantastyczne; którym przypisywał duże znaczenie, a które miały wpływ na jego działalność artystyczną. Zrozumiałem jest wobec tego, że nawet wśród przyjaciół swoich, — uchodził za «marzyciela». *Dürer* w ostatnich latach swego życia przechodził dużo cierpień fizycznych, które między innymi miały swe źródło w jego niezmordowanej pracy. Umarł, mając lat 57, po długim niedomaganiu, ale nagle, bez ciężkich jakichś objawów śmierć poprzedzających.

Holbein uległ prawdopodobnie w roku 1543 panującej naówczas w Londynie dżumie, mając lat 49. O jakichś chorobliwych u niego objawach ze strony psychiki nie wiadomo.

Rubens w 50-ym roku życia zapadł na podagrę. Umarł dopiero w 13 lat później, wskutek paraliżu serca.

W poszczególnych utworach *Rem-*

brandta występują pewne właściwości, które skłoniły biografa jego, Neumann'a, do przypuszczenia, że artysta ten znajdował się pod wpływem idei natarczywych. Jako dowody, najlepiej stwierdzające według niego ten, jak on się wyraża «stan demoniczny, narzucony przez obcą siłę», podaje dwa obrazy z końca lat 30-ych mistrza, znajdujące się w galerji drezdeńskiej: «Wesele Samsona», i «Portret własny z żoną». *Neumann*, omawiając pierwszy z wymienionych obrazów podkreśla, że «rozwiązłość i wrzawa wyrażone są tam przy pomocy najmniejszej i najsubtelniejszej skali barw, jaką sobie wymarzyć można». Według Neumann'a uległ tu *Rembrandt* zupełnie swej namiętności dla wyblakłych, matowych, starannie odcieniowanych tonów barwnych. I w drugim obrazie uderza autora najbardziej kontrast pomiędzy kolorytem a treścią. «Orgja przedstawiona jest tu prawie w jakimś żałośliwym smorzato. Jak mogą ludzie weselić się w tak subtel-

nych i niekrzyczących barwach? Zdarzenia (wyobrażonego przez Rembrandta) nie można sobie wystawić bez bardzo namiętnego i głośnego okrzyku na cześć życia, jedno tylko nie bierze udziału w tym okrzyku, a mianowicie—barwa».

Możemy się zgodzić z *Neumannem*, że w obrazach wspomnianych kolorystyczne traktowanie stoi poniekąd w sprzeczności z przedstawianym tematem i nie odpowiada ogólnie przyjętym regułom w sztuce. Niema jednak jeszcze z tego względu dobrej racji przypuszczać u *Rembrandt'a* idei natarczywych, któreby panowały chociażby przez pewien czas tylko nad jego twórczością artystyczną.

Ideje natarczywe są to naogół chorobliwe pierwiastki psychiczne (ideje, których napięcie jest bardzo silne i które opanowują całą psychikę danego osobnika, dążąc natarczywie do zrealizowania się *). Stosowanie barw

*) Porówn. broszurkę: «Zwyrodnienie w świetle nauki współczesnej,» przez Dr. Bornsteina, Ks. dla Wszystkich Nr. 174.

we wspomnianych powyżej obrazach można byłoby tylko wtedy złożyć na karb jakiejś idei natarczywej, gdyby nie dało się właściwości tych obrazów pogodzić z przyzwyczajeniami artystycznymi mistrza. A *Rembrandt* natomiast, jak zresztą sam *Neumann* zaznacza, miał namiętność do barw wyblakłych, matowych, t. j. dawał tym barwom pierwszeństwo z przyzwyczajenia, a w omawianych obrazach ujawniła się ta skłonność jedynie w sposób niezwykle uderzający. Dlatego też niema dostatecznej zasady przypuszczać jakąś chorobliwą skłonność psychiczną, która stała w sprzeczności z jego normalną sferą wyobraźniową i emocjonalną. *Rembrandt* umarł w r. 1669, prawdopodobnie w 64-ym roku życia.

Meissonier dożył 81 lat. Ostatnie lata życia miał zatrute przez rozmaite cierpienia fizyczne, które utrudniały mu tworzenie. Prawa ręka stała się przy pracy ociężałą, w dużym palcu tej ręki dostawał silnych bólów, które przez żaden środek nie

dawały się usunąć. Miewał również napady zawrotów głowy i kurczów serca (angina pectoris).

Tragiczne losy *Millet'a* wzbudzić muszą w każdym najgłębsze współczucie. Z ciężkich chorób przechodził tylko *Millet* reumatyzm stawowy, który groził mu niebezpieczeństwem życia. Natomiast cierpiał często na najrozmaitsze dolegliwości, które wystawiały na bardzo ciężką próbę jego odporność. Cierpiał na migrenę, która zjawiała się u niego po przepracowaniu i męczyła go w ciągu całych dni i tygodni. Zrozumiałym jest, że nieraz myślał o samobójstwie, nie widząc wyjścia z nędzy materialnej i cierpiąc szalone bóle głowy. Tylko miłość dla rodziny zdołała go zmusić do dalszej ciężkiej walki o byt. Kiedy wreszcie los jego zmienił się na lepsze, było już zapóźno: ustrój jego nerwowy był już wyczerpany i zaczął chorować. Częste bóle migrenowe i inne przypadłości nerwowe coraz bardziej zmniejszały zdolność twórczą, co z ko-

lei wpływało przygnębiająco na jego usposobienie. W listach swoich we wrześniu 1873 r. skarży się na męczący kaszel, gorączkę i osłabienie ogólne. W 1875 roku umarł prawdopodobnie na suchoty płucne, mając dopiero lat 60; przewidując blizką śmierć, zalił się w rozdzierających słowach na los swój, że musi umierać wtedy właśnie, kiedy zaczyna jasno patrzeć na przyrodę i sztukę.

W kwestji dotyczącej zdrowia *Boecklina*, nie jesteśmy w dostatecznej mierze poinformowani, aczkolwiek artysta ten umarł dopiero niedawno i już za życia jego ukazało się dużo prac biograficznych. Jednak z tego co wiemy, wypływa aż nadto wyraźnie, że *Boecklin* prócz powyżej wymienionych, zdradzał jeszcze niektóre inne objawy psychopatyczne. Według *Schmidt'a* cierpiał *Böcklin* na bezsenność i napady lunatyzmu (sombambulizmu) podczas swego pobytu w Paryżu, gdzie srożąca się naówczas rewolucja, grozą go przejmowała. Podczas pierwszego swego pobytu

w Monachjum zachorował razem z dwojgiem dzieci swoich na tyfus, i w ciągu tygodni walczył pomiędzy życiem a śmiercią.

Meissner, pośród właściwości patologicznych *Boecklin'a* wspomina oprócz jego zmiennego usposobienia i niedowiarstwa, jeszcze o dziwnym jakimś dla tak wykształconego człowieka wstręcie do pisania; zaś pozatym o objawie, którego znajomość zawdzięcza pewnej najzupełniej wiarogodnej osobie. Pan ten opowiadał, że ilokrotnie bywał z *Boecklinem* w handlu win, ten zawsze szukał miejsca przy ścianie i zapytywał współtowarzysza, ażali tego lub owego z obecnych uważa za silniejszego od niego. Możliwy byłoby z takiego zachowania się wnosić, że *Boecklin* miał idee prześladowcze. Ze względu jednak na to, że tego rodzaju idee w chorobie umysłowej zazwyczaj rozwijają się dalej i tworzą cały system idei obłądnych, a takiego stanu chorobliwego nie widywał nigdy u *Boecklina* nawet nikt z naj-

bliższych, musimy wyrazić powątpiewanie, ażali mieli do czynienia u *Boecklina* z ideami obłądnymi. Prawdopodobnie znajdował się on pod wpływem idei natarczywych, które niekiedy pod względem treści przybierają charakter prześladowczych. Nieraz zdarza się np. u osób z usposobieniem neuropatycznym, że przy wejściu do jakiegoś miejsca publicznego zjawia się w umyśle ich idea natarczywa, że osoby siedzące w pobliżu przyglądają się im, że rzucają im wrogie i szydercze spojrzenia i t. p. Podczas trwania tych wyobrażeń, dany osobnik nie uznaje w nich nic chorobliwego, ani nieumotywowanego, natomiast później spostrzeżga on całą bezpodstawność swych przypuszczeń. Prawdopodobnie u *Boecklin'a* chodziło o wyobrażenia tego rodzaju.

Już w 1888 r. ujawnił się najwidoczniej upadek siły twórczej u *Boecklina*. Zdrowie jego wkrótce potem zaczęło również słabnąć. 14 maja 1892 r. dostał pierwszego ataku apo-

plektycznego, który na dłuższy czas przykuł go do łóżka i pozostawił po sobie trwałe porażenie kończyn. Wypadek ten oczywiście nie przeszedł bez wpływu na siłę twórczą artysty. Od czasu do czasu tworzył jeszcze większe rzeczy, ale siły jego słabły coraz bardziej. Po krótkiej chorobie umarł w 1901 roku, mając lat 73.

Jeżeli zestawimy dane powyższe z tym, cośmy powiedzieli pierwej o jego sferze emocjonalnej, to dojdziemy do wniosku, że osobistość *Boecklina* nie była zupełnie wolną od cech patologicznych. Nie można go jednak zgodnie z *Lombroso* zaliczać do obłąkańców twórczych. Jeżeli uprzytomnimy sobie wszystkie spostrzegane u *Boecklina* objawy patologiczne (dziwaczności w młodych latach, popędliwość, somnambulizm, nieumotywowane i silne wahania w usposobieniu, bezpodstawne niedowiarstwo, ideje natarczywe, skłonności do dziwactw, jego niestałość i wpływająca stąd częsta zmiana miejsca pobytu), to wśród nich nie możemy

znaleźć żadnego objawu obłądzenia; są to wyłącznie anomalje psychiczne z rodzaju psychopatycznych cech ujemnych, anomalje, które istotę jego psychiczną pozostawiły nietkniętą. Mówiąc ściślej, mamy u Boecklina do czynienia z przejawami obciążenia psychopatycznego. Był on zapewne człowiekiem niezrównoważonym (*déséquilibré*), ale nigdy obłąkanym.

Feuerbach w 7-ym roku życia przechodził ciężki tyfus. Po tej chorobie w ciągu kilku lat cierpiał na napady duszności, które powtarzały się co tydzień; przytym miewał uczucie, jak gdyby puchły mu ręce do olbrzymich rozmiarów. Podczas pobytu swego w Paryżu (1851—1854) uległ urokowi jednej z tych niebezpiecznych dam z półświatka, których, jak wiadomo, tam nie brak, i zniszczony na ciele i duchu, ratował się wreszcie ucieczką. We Włoszech (1856 r.) chorował (prawdopodobnie na płuca); jakiś lekarz florencki uważał go za straconego. W Rzymie (1859 r.) za-

chorował powtórnie wskutek ciężkich i nieustannych wzruszeń.

W r. 1876 w Wiedniu, jak powiada *Allgeyer*, zdrowie *Feuerbach'a* odniosło cios, od którego skutków już nigdy więcej nie zdołał się zupełnie uwolnić. Po ciężkim przeziębieniu dostał reumatyzmu stawowego i chronicznego stanu zapalnego w płucach. Po powrocie do domu poprawił się, nie odzyskał już jednak nigdy pierwotnej odporności. Często już później niedomagał, co wpływało przygnębiająco na stan jego duszy; wreszcie gorzkie rozczarowanie, jakiego doznał w r. 1879 z powodu swego obrazu «Upadek tytanów», dzieła, nad którym pracował z wyczerpaniem wszystkich sił, przyprowadziło artystę o długotrwałą depresję duchową. Według słów matki jego, na $\frac{3}{4}$ roku zarzucił wszelką pracę.

Byłoby jednak niesłusznym ów stan przygnębienia artysty uważać wyłącznie za patologiczny. Smutne przejścia życiowe i niepomyślny stan zdro-

wia dawały dosyć powodów do przygnębienia.

Chorobliwym było bezsprzecznie tylko wzmożenie się tego stanu, które doprowadziło do tego, że był nieprzystępnym dla wszelakiej pociechy. Jednak podczas tego stanu przygnębienia przedsiębrał niejednokrotnie podróże, po części w celach leczniczych, po części w interesach artystycznych. Dopiero w końcu 1879 roku podczas pobytu w Wenecji obudził się w nim na nowo jego popęd twórczy ze zwykłą siłą. Atoli poprawa ta była jedynie preludjum do nagłego końca. Rankiem 4 stycznia 1880 roku znaleziono *Feuerbach'a* martwym w łóżku; paraliż serca położył kres jego życiu pracowitemu.

CZĘŚĆ III.

Wnioski ogólne.

Po przeprowadzeniu powyższej analizy, zastanowimy się obecnie nad tym, jakie na podstawie rezultatów tej analizy wyprowadzić możemy wnioski co do gienjalnych zdolności u tych artystów.

Ani zbadanie pochodzenia, ani rozbiór psychologiczny istoty duchowej omawianych artystów nie zdołały wykryć jakichkolwiek momentów, które wskazywałyby na chorobliwe źródło ich gienjuszu. W żadnym wypadku nie było ciężkiego obciążenia dziedzicznego, zaś lekkie psychopatyczne obciążenie dziedziczne udało się wykazać tylko w nieznacznej mniejszości.

U żadnego z artystów nie stwierdziliśmy, ażeby gienjalna zdolność artystyczna szła w parze z jakimś brakiem patologicznym w sferze inteligencji, uczuć lub woli.

Nie stwierdziliśmy również u nikogo z nich żadnej choroby, za której skutek można byłoby uważać gienjusz, a zwłaszcza żaden z wymienionych artystów nie cierpiał na padaczkę (epilepsję). Wprawdzie u niektórych nie brak było chorobliwych objawów w dziedzinie psychicznej i nerwowej, atoli podkreślić należy fakt, że nigdzie nie zdołaliśmy odszukać wyraźnej choroby umysłowej, ani cięższych chorób nerwowych.

Fakt ten jest tymbardziej znamienny, że większość wymienionych wyżej artystów (a mianowicie siedmiu) przekroczyła już 60-kę, trzech umarło w 50-yh latach, jeden w 40-yh, i tylko jeden *Rafael* w 30-yh. Nie można więc przypuścić, że istniało w nich usposobienie do obłądu, które ze względu na krótki żywot nie zdążyło się ujawnić.

Przytoczone powyżej anomalje nerwowe i psychiczne były tylko po części uwarunkowane dziedzicznie, po części zaś powstały na tle szkodliwości lub chorób, które działały zgubnie za życia. Te anomalje psychiczne, które zależały od wpływów dziedzicznych, należą wyłącznie do kategorii tych cech psychopatycznych, o których była mowa we wstępie (ob. str. 11). Tu zaliczyć należy: prócz objawów psychopatycznych, stwierdzonych u Michała Anioła i Boecklina, jeszcze skłonność do «snów na jawie» u Dürera.

Z dziedzicznych przypadłości nerwowych mamy tylko do zanotowania ciężką migrenę u *Milleta*.

U *Rafaela* zgubny wpływ niezmiernego przepracowania umysłowego na ustrój nerwowy, ujawnił się w postaci przygnębienia moralnego.

Ustrój nerwowy *Feuerbacha* cierpiał przemijająco pod wpływem nadużyć płciowych, więcej o wiele wskutek wzruszeń psychicznych, wreszcie

również z powodu chorób. Dopiero skombinowane działanie dwu tych ostatnich czynników, wywołało dłuższy stan przygnębienia, który, jak już wyżej zaznaczyliśmy, ze względu na ciężkie przejścia życiowe artyści, nie może być uważany za czysto patologiczny.

Atoli tylko u połowy omawianych artystów stwierdzić byliśmy w stanie anomalje w sferze psychicznej i nerwowej (Michał Anioł, Rafael, Dürer, Millet, Böcklin i Feuerbach). Co dotyczy pozostałych, to *Tycjan*, *Rubens* i *Meissonier* mogą być niewątpliwie uważani jako przedstawiciele gienjuszu bez wszelkiej przymieszki patologicznej, a jeżeli nie włączamy do tej kategorii i reszty (t. j. Lionarda da Vinci, Holbeina i Rembrandta) to dzieje się to tylko dlatego, że być może, dane, jakie mamy co do nich, nie wystarczają, ażeby wyprowadzić stanowczy wniosek co do braku w nich objawów psychopatycznych. W każdym razie naogół ze wszystkiego, cośmy powiedzieli powyżej, wypływa

jeden znamieny wniosek, że u żadnego z naszych artystów nie mieliśmy do czynienia z gienjuszem, który wypływałby z warunków patologicznych. Te chorobliwe objawy psychiczne, któreśmy u nich stwierdzili, są jedynie dodatkiem, napotykanym u wielu ludzi niewybitnych pod względem umysłowym, dodatkiem, który nie znajduje się w żadnym związku przyczynowym z ich wielkością duchową.

Obok objawów patologicznych podkreślić musimy tu kilka interesujących faktów biologicznych: połączenie nadzwyczajnej siły fizycznej i wielkiego wzrostu z gienjalnemi zdolnościami u Lionarda da Vinci i Boecklina, oraz zachowanie artystycznej siły twórczej do najpóźniejszego wieku u Michała Anioła i Tycjana.

Co dotyczy gienjusu wogóle, to na podstawie danych powyższych stwierdzić można fakt niezwyklej wagi, że przyroda może wydać gienjusz, nie czyniąc długów, t. j. że nadzwyczajny rozwój poszczególnych władz du-

chowych nie musi spowodować upadku innych zdolności poniżej normy, ażeby utrzymana została równowaga.

Atoli nie należy tego rozumieć w ten sposób, że może istnieć gienjusz bez wszelkiej dysharmonji, aczkolwiek wiele mówiono o gienjuszu, pełnym harmonji. Niezwykły rozwój gienjuszu dotyczy zawsze tylko większej lub mniejszej części zdolności psychicznych, natomiast inne albo mało tylko przekraczają normę, albo jej odpowiadają, stąd też zazwyczaj musi istnieć u człowieka gienjalnego pewna dysharmonja.

Prócz tej nierównomierności, warunkowanej samą naturą gienjuszu, istnieją jeszcze inne dysharmonje, a przede wszystkim dysharmonja pomiędzy «chcieć» i «móc». Najpotężniejsza siła twórcza może nie dorównywać skali pragnień twórcy, jak to widzimy na przykładzie *Michała Anioła*, który według jego własnych słów nigdy nie zdołał stworzyć dzieła ku zupełnemu swemu zadowoleniu. Poza tym możność tworzenia bywa czę-

sto ograniczona przez niepomysłne warunki zewnętrzne (brak środków utrzymania lub odpowiedniej sfery działania i t. d.). Przyłączają się jeszcze rozdźwięki, które powstać mogą z powodu wątpliwości co do siły i rodzaju własnych zdolności, albo co do właściwości dróg, prowadzących do postawionych sobie celów. Brak poparcia ludzi wpływowych, brak uznania u publiczności i niepowodzenie materialne często budzą również rozdźwięki w duszy człowieka gienjalnego, i dlatego też nie powinniśmy się dziwić, że tak wielu bohaterów ducha nie wiodło wcale szczęśliwej egzystencji.

Co dotyczy związku usposobienia neuropatycznego, jako też zaburzeń neuro-i psychopatycznych ze zdolnościami gienjalnymi, to wywody powyższe pozwalają orzec, że nie mamy tu do czynienia z niezbędną kombinacją tych obu kategorii zjawisk. Nie można również nie wypowiedzieć nasuwającego się wniosku, że cechy chorobliwe w dziedzinie nerwowej

albo psychicznej nie wzmagają sprawności twórczej gienjuszu.

Wyjątek stanowi w tym względzie wzmózona wrażliwość, która występuje dość często, jako objaw częściowy usposobienia neuropatycznego; dzieje się to o tyle, o ile prowadzi ona za sobą znaczny rozwój życia emocjonalnego, który z kolei wpływa ogromnie pobudzająco na wyobraźnię. Atoli wrażliwość, która niejednemu artyście przydać się może, stanowi natomiast przeszkodę np. dla gienjalnego uczonego; otóż naogół powiedzieć można o gienjuszu, że potęga jego ma swe źródło w zdrowiu, nie zaś w chorobie.

Jeżeli gienjusz, jakieśmy to widzieli, nie powstaje na tle jakiejś sprawy chorobowej, ani też nie zależy od nienormalnego podziału zdolności psychicznych, to nasuwa się pytanie, w jakim innym kierunku szukać należy warunków powstawania gienjuszu.

Tu na pierwszym planie stoi usposobienie dziedziczne, a mianowicie

w tym sensie, że gienjusz powstaje przez wzmaganie się pewnych zdolności w szeregu następujących po sobie pokoleń. Atoli poprzednie wywody wykazują, że nie zdarza się to często. Tylko *Rafael* i *Holbein* mieli ojców, którzy byli już wybitnymi artystami, i co do nich można przypuszczać, że zdolności artystyczne w ich rodzinach stopniowo się rozwijały.

Jeżeli wejrzymy dokładniej w sprawę, dotyczące dziedziczności, to natkniemy się na inny fakt, który być może, zdarza się w większej liczbie przypadków, aniżeli owe stopniowe potęgowanie się zdolności, a mianowicie fakt, że jakaś zdolność któregoś z przodków, która pozostawała utajoną w szeregu pokoleń, znów ujawniła się i to z większą potęgą. Widzimy to np. w rodzinie Tycjana i Böcklina. W rodzinie Tycjana byli artyści, natomiast ojciec jego był żołnierzem; i w rodzinie Böcklina nie brak było zdolności artystycz-

nych, których u rodziców jego nie było ani śladu.

W jaki atoli sposób jest to możliwym, że jakaś zdolność utajona w szeregu pokoleń nie tylko powraca u potomka, ale występuje jeszcze w postaci spotęgowanej? Najprędzej nasuwa się tu przypuszczenie, że u potomka tego wchodzi w grę zetknięcie się zdolności, znajdujących się w zarodku ojcowskim i matczynym. Poszczególne osobniki dziedziczy nie tylko zdolności poprzedniego pokolenia, ale i swych przodków, może więc posiadać również i zdolności w stanie utajonym i przekazywać je dziedzicznie, chociaż sam nic o nich nie wie, ani wogóle nie udaje się stwierdzić ich pochodzenia. Mogło np. się zdarzyć, że matka Tycjana odziedziczyła po jakimś przodku swoim talent artystyczny, który przeniósł się na jej syna i u niego skombinował się z odziedziczonym ze strony ojcowskiej talentem artystycznym tak, że w rezultacie powstały zdolności gienjalne.

Hypoteza skombinowanego odziedziczenia zdolności ojcowskich i matczynych posiada duże znaczenie, bowiem objaśnia nam zjawianie się gienjusu w takiej rodzinie, której członkowie, o ile dotąd było wiadomo, niczym się nie odznaczyli. Jednocześnie hipoteza ta jest konieczną, gienjusz bowiem nie jest wynikiem wychowania albo ćwiczenia, a wyłącznie rezultatem zdolności odziedziczonych, które kiedykolwiek w jakiegokolwiek postaci istnieć musiały u przodków jego.

Po tych uwagach ogólnych przejdziemy do zreasumowania wniosków, jakie na zasadzie naszego rozbioru wyprowadzić można w kwestji gienjusu artystycznego w znaczeniu węższym, t. j. gienjusu plastycznego. Ogólne zdolności intelektualne, na których podłożu gienjusz taki się rozwija, mogą być bardzo rozmaite. Już powyżej zaznaczyliśmy, że wśród naszych artystów obok ludzi z różno-

stronnemi zdolnościami wybitnemi znajdują się i gienjusze jednostronni, którzy prócz wybitnych zdolności w dziedzinie sztuk plastycznych żadnych innych wyraźnych talentów nie posiadają. Stąd wypływa wniosek, że gienjusz plastyczny stanowi odrębną zdolność intelektualną, w wysokim stopniu niezależną od innych zdolności; w przeciwieństwie do tego, czego uczy nas analiza u naszych artystów, stają te przypadki, gdzie obok wielostronnych zdolności wybitnych, brak talentu do sztuk plastycznych, albo rozwinięty jest w stopniu bardzo miernym. Za przykład posłużyć może *Goethe*. Nie należy jednak jednostronności i niezależności gienjusza w dziedzinie sztuki plastycznej pojmować w sensie zbyt daleko idącym; niezależność ta istnieje tylko o tyle, o ile chodzi o zdolności w innych dziedzinach specjalnych, zaś ustaje wtedy, kiedy w grę wchodzi zasadnicze zdolności intelektualne.

Gienjalne zdolności w dziedzinie sztuki plastycznej wymagają zawsze

wysokiego rozwoju pamięci dla wrażeń wzrokowych, dalej, udoskonalonej władzy sądzenia, jak również i dużego daru spostrzegawczego. Twórcza fantazja wzrokowa stanowi jądro owych zdolności, które bywa poparte przez wysoko rozwiniętą pamięć wzrokową, otrzymującą materiał swój dzięki subtelnemu darowi spostrzegawczemu.

Wobec tego nie wyda nam się to dziwnym, że częstokroć napotykamy wraz z wybitnym talentem artystycznym i zdolności naukowe. Wyobraźnia, ów zasadniczy pierwiastek gienjusz artystycznego, ma wprawdzie dla pracy naukowej znaczenie podrzędne, natomiast pamięć i władza sądzenia, zarówno jak i dar spostrzegawczy są jednakowo niezbędne dla uczonego, jak i dla artysty.

Atoli gienjusz artysty—plastyka, zawiera jeszcze jeden pierwiastek, mianowicie zdolność odtwarzania w skończonej formie zmysłowej produktów wyobraźni twórczej. Nie jest rzeczą niezbędną, ażeby ta zdolność występowała stale w związku z innymi

czynnikami gienjuszu plastycznego. Zwłaszcza wzrokowa wyobraźnia twórcza może u poety i kompozytora być równie silnie rozwinięta, jak i artysty-plastyka. Wagner np. posiadał tę zdolność w wysokim stopniu, i niektórzy cenią w nim więcej zdolności malarskie, aniżeli muzyczne.

Gienjalna zdolność odtwórcza jest znowu zjawiskiem skomplikowanym: składają się na nie zdolność rysunkowa i kolorystyczna, z których pierwsza, o ile chodzi o jej stronę techniczną, należy do zdolności ruchowych, umiejscowionych w ruchowych ośrodkach kory mózgowej. To umiejscowienie pierwiastku technicznego zdolności rysunkowej czyni zrozumiałym fakt, że nie znajduje się ona w żadnym stosunku stałym do twórczej wyobraźni wzrokowej, której siedlisko przypuszczać musimy w korze potylicowego zwoju mózgowego, że więc nadzwyczajnie rozwinięta fantazja twórcza może iść w parze z mniej wybitną zdolnością rysunkową, jak to np. miało miejsce u Boecklina.

Kończymy. Nie opuszczając gruntu ściśle naukowych dedukcji, doszliśmy do bardziej pocieszającego pojmowania gienjuszu, aniżeli to uczynił Lombroso i inni. Badania powyższe dowodzą, że działalność gienjuszu nie wykracza po za ramy przejawów psychofizjologicznych, że podlega ona tym samym prawom i posiłkuje się temi samemi pierwiastkami, co wszystkie inne sprawy myślowe i że może nie być uwarunkowana przez sprawy patologiczne.

Rozpatrując ludzi gienjalnych ze stanowiska psychopatologicznego, możemy wyprowadzić wniosek, że nie stanowią oni jakiejś grupy jednolitej o jednych i tych samych lub mniej albo więcej jednorodnych anomaljach psychicznych; raczej mamy tu do czynienia z 3-ma grupami anomalji, połączonych wprawdzie ze sobą dzięki stopniowym przejściom, ale mimo to wyodrębniających się dość wyraźnie. Pierwszą grupę stanowią gienjusze bez wyraźnej przymieszki patologicznej (chorobliwej); drugą — lu-

dzie gienjalni z rysami patologicznymi, które stanowią tylko zjawisko towarzyszące, zaś nie źródło nadzwyczajnego uzdolnienia; trzecią wreszcie gienjusz, który rozwinął się dzięki warunkom patologicznym, zwłaszcza mający swe źródło w chorobliwej organizacji mózgowej.

Pierwsza grupa jest prawdopodobnie najmniejsza. Atoli, bez względu na rzadkość zupełnie zdrowych ludzi gienjalnych, jest to fakt, posiadający ogromne znaczenie.

Z drugiej strony badania powyższe dowodzą, że zdolności gienjalne nie tak często prawdopodobnie bywają uwarunkowane patologicznie, jak to dotąd przyjmowano, zwłaszcza w kołach lekarskich. Z powyższych wywodów wynika również, że analiza systematyczna pewnych grup osobistości gienjalnych o wiele więcej przyczynić się może do wyświeatlenia zagadek, jakie zawiera w sobie gienjusz, aniżeli zwykle szeregowanie faktów, dotyczących ludzi gienjalnych. Studium nad podobnemi gru-

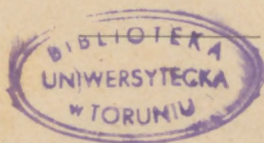
pami nietylko daje nam odpowiedź na to, czy i o ile w przypadkach poszczególnych i w całej grupie istnieją cechy patologiczne, lecz również wyświetla nam, z jakich pierwiastków składa się zdolność gienjalna w poszczególnych dziedzinach działalności ludzkiej.

nr. inv. 2972

Biblioteka
Wydawnictwa
Sztuk Pięknych
w Toruniu

SPIS RZECZY.

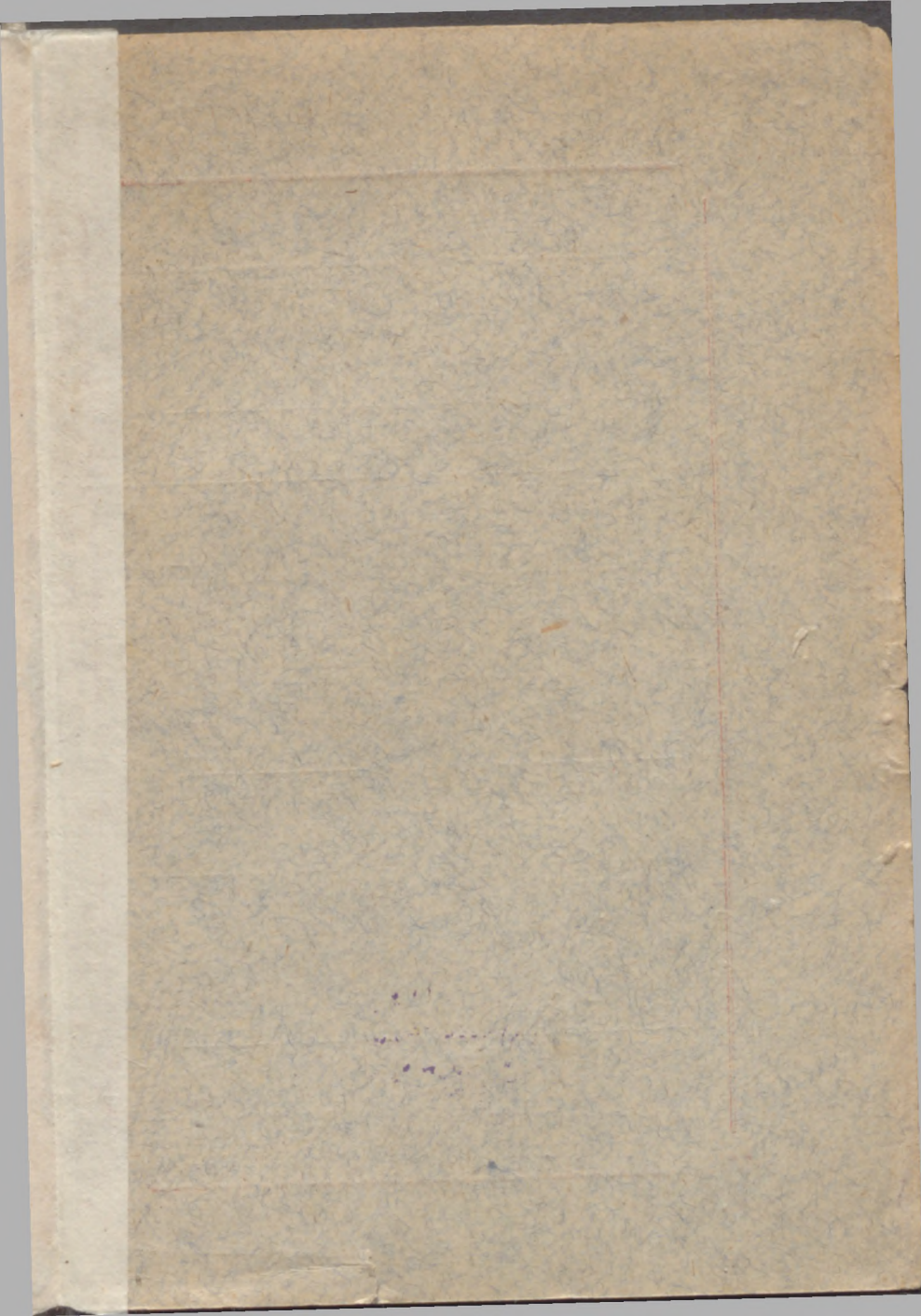
	<i>Str.</i>
C z ę ś ć I.	
O gienjuszu wogóle	3
C z ę ś ć II.	
I. Pochodzenie i stosunki rodzinne	21
II. Rozwój umysłowy w dzieciństwie (do 15-go roku życia)	27
III. Wychowanie, wpływ otoczenia	30
IV. Sfera intelektualna	34
V. Sfera uczuciowa	52
VI. Sfera woli	69
VII. Charakter	81
VIII. Potomstwo	97
IX. Poglądy religijne	98
X. Postać zewnętrzna	103
XI. Cechy patologiczne.	104
C z ę ś ć III.	
Wnioski ogólne	127



Biblioteka Główna UMK



300052285278



Wydawnictwo M. ARCTA w Warszawie.

Brzorzowski St. Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historję — 15

— Hipolit Taine, jako estetyk i krytyk — 15

Bujno M. John Ruskin i jego poglądy. Wydanie II-gie — 10

Hanslick E. dr. O pięknie w muzyce. Studium estetyczne. Przekład St. Niewiadomskiego. — 30

Lange K. Rozkosze zmysłów i rozkosze sztuki. Przyczynki do sensualistycznej teorii sztuki. Przełożył M. Mutermilch. Część I. Filozofja rozkoszy i rozkosze sztuki. — 25

— Część II. Sztuka. — 25

Le Roux A. Życie artystyczne ludzkości, streściła W. Jasieńska-Zaremba, z 30 rysunkami. — 25

Mutermilch M. Idea w sztuce. — 10

— Zarys dziejów sztuki. Cz. I. Sztuka starożytna i średniowieczna. — 35

— Zasady estetyki w zarysie popularnym. Wyd. II, z rysunkami. — 20

Taine H. O ideale w sztuce, streścił St. Brzozowski. — 20

Wawrzeński M. Böcklin o sztuce. Poglądy. — 10

Wydawnictwo M. ARCTA w Warszawie.

Brzorzowski St. Józefa Kremera po-
glądy na sztukę i jej historję — 15
— Hipolit Taine, jako estetyk i kry-
tyk — 15

Bujno M. John Ruskin i jego poglądy.
Wydanie II-gie — 10

Hanslick E. dr. O pięknie w muzyce.
Studjum estetyczne. Przekład St. Nie-
wiadomskiego. — 30

Lange K. Rozkosze zmysłów i rozko-
sze sztuki. Przyczynki do sensuali-
stycznej teorii sztuki. Przełożył M.
Mutermilch. Część I. Filozofja rozko-
szy i rozkosze sztuki. — 25
— Część II. Sztuka. — 25

Le Roux A. Życie artystyczne ludzko-
ści, streściła W. Jasieńska-Zaremba,
z 30 rysunkami. — 25

Mutermilch M. Idea w sztuce. — 10
— Zarys dziejów sztuki. Cz. I. Sztuka
starożytna i średniowieczna. — 35
— Zasady estetyki w zarysie popular-
nym. Wyd. II, z rysunkami. — 20

Taine H. O ideale w sztuce, streścił
St. Brzozowski. — 20

Wawrzeniecki M. Böcklin o sztuce.
Poglądy. — 10

