

Andrzej Mencwel

Pierwszy malarz Gór Olbrzymich

Gdy zostałem pozbawiony niani, poczułem się jeszcze bardziej osamotniony, niż byłem dotąd. Jej łóżko wyniesiono z mojego pokoju i pozostało po nim opuszczone miejsce. Nie pozwoliłem go niczym zastawić, nawet okazałym meblowym gramofonem na korbkę, z wielką ślimakowatą tubą i płytami perforowanymi, które chrobotyły przy odtwarzaniu, jakby skarżyły się na swój trud. Gramofon ten chciał mi wstawić ojciec, aby mnie pocieszyć, bo wyczuwał mój żal, samemu mając też z nianią jakąś dobrą więź, której w otoczeniu nie pojmowano, podobnie jak języka, którym się porozumiewali. Ponieważ macocha, w swoim salonie, chlubiła się gramofonem i antykami oraz bibelotami, pozostałymi w naszym mieszkaniu lub zebranymi w tym pełnym opustoszałych, patrycjuszowskich siedzib mieście, w którym meble, obrazy, porcelana i kryształy krążyły nieomal napowietrznie, więc mój opór okazał się zwycięski i pozostałem u siebie ze wspomnieniem o niani, ożywianym ciągle przez puste po niej miejsce. Nie wiedziałem wtedy, bo ojciec mi tego nie powiedział, byłem przecież za mały i za głupi, a nie należało też drażnić macochy jakimiś podziałkami majątkowymi, że moja wysiedlona niania zostawiła dar, który miał mi towarzyszyć w całym prawie życiu i do którego przywiązałem się tak, jak do żywej istoty, a nie martwego przedmiotu. Wyzbyłem się tego daru całkiem niedawno, gdy kupowaliśmy nasze nowe mieszkanie, choć przedtem przez kilka dziesiątków lat przenosiłem go pieczołowicie, wraz z książkami, z jednego wynajmowanego lokum do drugiego, a było ich około dwudziestu. Rozstanie to boli mnie do dzisiaj, bo nie znaleźliśmy wtedy innego sposobu na dopełnienie brakującej kwoty, jak tylko wystawienie tego daru na aukcji. Zarówno moja żona, jak i ja przyjęliśmy ten dopust losu z rezygnacją, bo straciliśmy dawniej, każdy osobno i w innym czasie, z podobnych jednak powodów, swoje domy rodzinne, a życie bez takich strat wydaje nam się cudem możliwym w innych stronach świata, ale nie tutaj, w tej części Europy, którą uparcie nazywam rodzinną, choć o rodzinną ciągłość w niej najtrudniej. „Ten dar wyszedł z domu” — mówiłem sobie i bliskim, ponieważ był jedyną rzeczą ocalałą z tamtej kamienicy, która wydawała się domem — „więc niech wejdzie w dom!”. I jest w nim stale obecny, choć ciągle odczuwam jego brak.

Darem tym był duży, poziomy obraz olejny, oprawiony w czarną połyskliwą ramę, który w tamtym, jeleniogórskim salonie zajmował honorowe miejsce,

wisiał bowiem na głównej ścianie, położonej na lewo od okien, bywał więc zazwyczaj należycie oświetlony, a w blaskach słońca, przesianych przez koronkowe firany, grał swoim migotem światła i cieni. Zrazu nie zwracałem na niego uwagi, nawet nie kojarzyłem dnia ekspozycji z przybyciem niani, dopiero jakiś czas po jej odejściu, pod koniec mojego tam przebywania, w tym rozległym i dostatnim mieszkaniu, którego nie udało się uczynić rodzinnym, doświadczyłem obecności tego daru.

Pewnej nocy musiałem wstać z mego łóżka, aby przejść przez salon do kuchni i napić się wody, gdyż Rysiek, mój brat przyrodni, choć nie przyrodni, z którym spędziłem wieczór, jako że rodzice, choć nie rodzice, ani dla niego, ani dla mnie, wyszli razem czynić małżeńskie pozory na jakiejś libacji w klubie rzemiosła, więc ten Rysiek, który był dziesięć lat starszy ode mnie i z tego tytułu niby się mną opiekował, tamtego wieczoru upiekł jakieś frykasy na nasz posiłek, dla mnie za ostre, bo kiedy się w środku nocy przecknąłem, miałem gębę wysuszoną i wargi spieczone. Wstałem w nieprzeniknionej ciemności, gdyż niebo było tej nocy grubo pokryte chmurami i zza okien nie błyskał żaden promyk, poruszałem się po omacku i uchylając drzwi swego pokoju do salonu, przez który musiałem przedostać się do kuchni, natrafiłem wzrokiem, chcąc nie chcąc, na równie ciemny kontur obrazu wiszącego na przeciwległej ścianie, w którym błyskał jednak jakiś świetlik. Podszedłem bliżej i rozpoznałem go z trudem — to był konik, jarmarczny drewniany konik, umieszczony, jak się potem przekonałem, w perspektywnym środku obrazu, nad którym pochylał się kilkuletni, więc podobny do mnie chłopczyk. Jeśli ciemność jest tylko brakiem światła, zatem światłem mniej lub bardziej rozproszonym, to ten konik skupiał na swoim grzbieciku całe jego kwantum, jakie zostało jeszcze w dookolnej przestrzeni, a bił nim w oczy tak, że musiałem go spostrzec. Odtąd, można powiedzieć, żyłem w cieniu tego obrazu, a właściwie oczarowania tą świetlistością, jakie naszemu szaremu życiu przydać może piękno sztuki, i oczarowania tego, szczęśliwie, dotąd nie utraciłem, potwierdzałem natomiast cichym uniesieniem w wielu miejscach tego świata, w których natrafiłem na perły zapoznane, jak autoportret Annibalego Carracciego w dzikowskiej galerii Tarnowskich, w macierzystym poniekąd Tarnobrzegu, albo tak sławne jak *Głowa Chrystusa* El Greco w Pradze.

Gdy przypominam sobie teraz i oglądam wzrokiem wewnętrznym, lecz niezawodnym, bo zmysłowo uczulonym, tamto dzieło, to widzę zwyczajny olejny obraz realistyczny, jakich wiele malowano w owych czasach, to znaczy w drugiej połowie wieku dziewiętnastego w europejskim kręgu kulturalnym — scena rodzajowa w wiejskim pejzażu opowiadająca anegdotę miłego spotkania. Na piaszczystej, ocienionej wyniosłymi kasztanowcami drodze, wracający z košby żniwiarz napotkał żonę i synka, którzy stęsknieni wyszli mu naprzeciw. Akcja została zatrzymana w tej radosnej chwili — ojciec stał ponad nimi i obejmował ich opiekuńczym spojrzeniem, żona przy nim rozkwitała, głaszcząc jednocześnie główkę dziecka, chłopiec klęczał na ziemi trzymając drewnianego konika, jakiego ojciec zapewne mu

wystrugał, a wznosił ku obojgu rodziców promieniejące szczęściem oczy. Słodycz tej sceny była bliska kiczu i dlatego pewnie chwyciła mnie za serce, może było w niej właśnie to, czego skrycie pragnąłem, ale nie mogłem dostać, cały obraz bronił się jednak przed takim sentymentalnym ześlizgiem mocnym osadzeniem pejzażu i wyrazistą dynamiką barw i kształtów. Z pozycji oglądającego scena była lekko przesunięta w prawo od geometrycznej osi obrazu, po lewej, przy drodze widniała pokryta zrudziałą dachówką, białoszara, ślepa ściana murowanej chałupy, z której zapewne wyszli żona i syn, a ponad nią, w oddaleniu wznosiła się wieża kościelna z cebulastą, zaśniedziałą kopułą zwieńczoną krzyżem.

Obraz działał sztuką malarską, a nie emocjonalną anegdotą — błękitny nieba, brązy i zielenie ziemi, kładzione wyraźnymi sztychami pędzla, spływały rytmicznie ku owemu perspektywicznemu centrum, któremu biel muru wieży i ciemnia pni drzew dawały mocną wertykalną ramę. Po prawej, przez rząd kasztanowców prześwitywała łąka, gdzieś dalej horyzontalnie rysowała się linia zalesionych wzgórz, a grupę rodzinną, poprzez listowie pochylonych gałęzi, rozjaśniały refleksy światła, skupione na twarzach, sylwetkach i koniku. Punktowo, w liściach i trawach artysta zdawał się już popadać w impresjonistyczne migotanie, ale solidny, realistyczny uchwyt bronił go przed ulotnością konturu. Umykający czas ziemski jakby został zatrzymany i wzniesiony tam, gdzie wydawało się królować samo trwanie. Tak to przyjmowałem przez te wszystkie lata, w których obraz towarzyszył zmiennym kolejom mojej życiowej wędrówki i umysłowo mieściłem go między *Aniołem pańskim* Jeana-François Milleta a *Babim latem* Józefa Chełmońskiego, które miałem zobaczyć i zapamiętać po latach. Obu tym mistrzowskim dziełom nadano tytuły temporalne, wskazujące porę dnia lub roku i oba wszelką chwilowość przekraczały, więc i mojemu pejzażowi, którego tytuł oryginalny nie był mi znany, dawałem podobne miano: *W samo południe*. Nic to, że tytuł ten był zajęty przez znane na całym świecie filmowe arcydzieło, które i ja podziwiałem. My byliśmy tylko z sobą i ten tytuł był nasz.

Krajobraz był podgórski, dla mnie swojski, bo choć wielokrotny przesiedleńiec, innego naprawdę nie lubiłem, melancholię równin wielkopolskich i mazowieckich poznałem później i do dziś mnie ona nęka, wieś murowana niewątpliwie niemiecka, droga raczej polska, ale to przez stuletnią retardację, bo za naszego już tam przybycia, nie tylko ulice i drogi, ale nawet górskie szlaki były należyście umocnione i umoszczone. Kotlinie przypisywały ten obraz zalesione wzgórza, jakie z jeleniogórskiego rynku dawały się widzieć przez wyloty ulic, drzewa strzeliste zawsze bardziej niż na nizinach, bo pnące się do światła na cienistych zboczach, wreszcie baniak wieży kościelnej, który sprawiał wrażenie pochodzącego skądinąd, choć realnie był stąd. Kościół mógł być katolicki lub protestancki, jak przemieszane były tutaj wyznaniowo, w wojnie i pokoju, miasta i wsie, a po samym kształcie nie dawało się rozpoznać konfesyjnej przynależności.

W Cieplicach, które wielbię, gdyż w zasięgu spaceru człowiek dostaje tam wszystko, co mu jest potrzebne do życia — jak chce gór, to ma góry, a jak chce ka-

wiarni lub spektaklu, to one same właściwie przyjdą do niego, może słuchać górskiego potoku lub koncertu symfonicznego, nie mówiąc już o zażywaniu słynnych od średniowiecza kąpeli — paręset metrów od siebie stoją dwie stare świątynie o różnej przynależności, lecz zbliżonej zewnętrznej sylwetce. Wnętrza za to mają diametralnie różne — jedno jest barokowo obfite, drugie protestancko oszczędne. Na podobnej architektonicznej osobliwości oraz dyskretnych znamionach otoczenia polegała jakaś oczywista tutejszość tego płótna, choć nie podkreślały jej ani chałupa, jakich wiele w dawnych Prusach, ani pospolite rekwizyty wieśniaków: kosa z pałąkiem u mężczyzny, zapaska na spódnicy u kobiety, drewniana, ręcznie wystrugana zabawka chłopca.

Ale to u nas i tylko u nas, można powiedzieć, choć trzeba by dobrze przepatrzyć całą tę śląską, czeską i łżycką, gdzie raczej dominują szpiczaste kirchy, okolicę, katolicyzm wszedł w osobliwe architektoniczne powinowactwo z protestantyzmem, czego imponującym pomnikiem jest monumentalna, luterańska i barokowa jednocześnie budowla *Gnadenkirche*, jeleniogórskiego Kościoła Łaski, któremu moc dają przechowywane w nim podobno relikwie Krzyża Świętego. Nie lubiłem go w dzieciństwie, bo przytłaczał mnie swoim ogromem, skrzyżowaniem wyniosłych naw i piętrowych empor, ale chodziliśmy do niego początkowo, gdyż rozgrywał się w nim pierwszy epizod nowej historycznej konfrontacji, mianowicie katolicyzmu z komunizmem, a ich symbiozy mój ojciec, który mnie tam prowadził, raczej się nie spodziewał. Jego pierwszy proboszcz, którego nazwiska nie zapamiętałem, a pewnie je zamilczano, grzmiał w swych kazaniach przeciw temu ziemskiemu rajowi, jakim nęcono nas ze wschodu i przeciwstawiał mu prawdziwy raj boski, do którego wstąpimy po osiągnięciu zbawienia. Nie czynił tego długo, bo zniknął nagle, przez miasto przeszła fama o jego aresztowaniu, a mnie, który niewiele z tego rozumiałem, pozostała pamięć dreszczu, jaki przebiegał kilkutyśięcną rzeszę wiernych, gdy wsparty na masywnej, marmurowej ambonie kaznodzieja podnosił głos prawie do krzyku i zbrojnym, zdawało się, ramieniem wskazywał tę stronę świata, w którą dość szybko potem go wywieziono. Dreszczu takiego miałem doświadczać jeszcze wielokrotnie, bo każde prawie kazanie lub pieśń kościelna brzmiały wówczas aktualnie, a nie umiem rozróżnić jego międzyludzkiego źródła od religijnego uniesienia. Dwoistość ta pozostała we mnie na zawsze i pewnie dlatego ożywiają mnie zmarli, najbliżsi i najdalsi.

Obraz był utworem Adolfa Dresslera, dziewiętnastowiecznego pejzażysty uznawanego za „pierwszego malarza Karkonoszy” (właściwie: *Der erste Kunstmaler den Riesengebirge* czyli „pierwszy malarz Gór Olbrzymich”, co brzmi znacznie lepiej) oraz mistrza dolnośląskiej szkoły pejzażu. Jego, jak mniemam, sygnaturę, dość już zatartą, odczytałem po latach w lewym dolnym rogu płótna, a wybitne cechy stylu autora atrybucję tę potwierdzały. Dressler, w porządku chronologicznym, nie był pierwszym wybitnym malarzem tych stron, gdyż wyprzedzał go ceniony wielce, romantycznie natchniony Caspar David Friedrich — jego nastrojowe mgiełki i opary na mnie nie działają, choć Karkonosze czynił

w swych obrazach granią innego, niezemskiego świata. Dla Dresslera nasza Kotlina była realnym krajobrazem ojczystym, na nim skupił swą twórczość i malarstwo go uwiecznił. Urodził się w Breslau, wędrował po różnych niemieckich i austriackich krainach, studiował we Frankfurcie nad Menem, gdzie był członkiem kolonii artystów ćwiczących się w pejzażu „naturalnym”, wolnym od tematów heroicznych i sztafazy podniosłych, ale ożenił się w Hirschbergu, czyli Jeleniej Górze i na karkonoskim podgórzu, w Hain, obecnie Przesiece, w pobliżu miejsca, dziś nazwanego Złotym Widokiem, w starej kuźni miał przez parę dziesiątków lat swoją letnią pracownię. Panoramę Karkonoszy mamy tam nie u stóp, lecz twarzą w twarz, czego w górach można naprawdę zaznać.

W roku 1997, kiedy już sprzedałem swoje płótno, dużym powodzeniem, najpierw we wrocławskim, a potem warszawskim Muzeum Narodowym cieszyła się wystawa *Adolf Dressler i pejzażyści śląscy drugiej połowy XIX wieku*. Muszę posłużyć się frazesem kościelnym, aby oddać mój stosunek do niej — nawiedzałem ją otóż, a nie zwiedzałem, zaś w pokazywanych tam pejzażach Dresslera wypatrywałem tylko odbić utraconego dzieła. I — co więcej — wypatrzyłem je, ponieważ najbardziej okazałe i najbardziej też sugestywne jego obrazy — *Cisza leśna*, *Wnętrze lasu*, *Po burzy*, czyli *Płonący młyn*, słynna, wielokrotnie reprodukowana *Czerwona Dolina*, powtarzały ulubioną kompozycję Dresslerowskiego krajobrazu — z bliskością ujęcia, wyraźnym pionowym obramowaniem, drogą lub potokiem w perspektywicznym centrum, tonalnością barw i „rzeźbiącym”, jak pisali znawcy, światłem. Przymus życiowy okazał się kaprysem losu — po kilkudziesięciu latach intymnego współżycia wyzbyłem się, prawie za bezcen, mojego obrazu, gdyż aukcjoner, sobie znanym sposobem, powstrzymał licytację, aby umówionemu nabywcy zapewnić dogodną cenę kupna. Stało się to krótko przedtem, nim twórca został ponownie rozpoznany i uznany, co oznaczało skokowy wzrost cen, który mnie ominął. Różne dzieła sztuk pięknych, do których żywię słabość niestosowną dla mojej siły nabywczej, opuszczały mnie lub omijały parokrotnie, stąd powziąłem mniemanie, że to na mnie ciąży jakaś klątwa, a nie fatum na nich. Dałbym głowę, że w moim szczenięcym kręgu mówiło się o jakimś italskim Lippim albo Memmim z niedalekiego, królewskiego podobno pałacyku; później tuż obok mnie, już w latach studenckich, lecz również w Kotlinie, przemknęła domniemana *Madonna* Murilla, co zasługuje na osobną opowieść, kilkakrotnie też, przez całe życie, przymierzałem się do obrazów Wlastimila Hofmana, innego sławnego ziomka z Gór Olbrzymich, czyli ze Szklarskiej Poręby, i zawsze przegrywałem, żeby w końcu nabyć egzemplarz podejrzany, co ze wstydem przyznaję. Dzieło Dresslera natomiast weszło do naszego mieszkania nierozpoznane, a pochodziło od nieznanymi nam właścicieli, których posłańcem zapewne była moja wysiedlona później niania.

Pobudzony tą wystawą, a pozbawiony mojego obrazu, zacząłem szukać wiedzy o dolnośląskich malarzach i koloniach artystycznych w Karkonoszach, co znacznie mi ułatwił towarzyszący ekspozycji pouczający album *Obrazy natury*.

Póki obraz wisiał nad moją, można powiedzieć, głową, wiedza ta jakoś mnie nie pociągała i przedkładałem nad nią powieściowe biografie herosów *École de Paris*, gdy go natomiast zabrakło, zacząłem naprawdę jej łaknąć. Chciałem poznać powinowactwa mojego płótna, artystyczny rodowód karkonoskiego pejzażu, kolejne życia malarza, tak jakby wiedza ta mogła mi przywrócić utracony obiekt moich uczuć. Nawet teraz, już dawno po wszystkim, wyobrażam sobie, że półtora wieku temu, prawie sto lat przed naszym przybyciem do Kotliny, po uwiecznym sukcesem oficjalnym debiucie Dresslera na wrocławskiej wystawie *Schlesische Kunstverein*, stowarzyszenia bratniego wobec Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, jako że oba powstały w tym samym czasie i cele miały podobne, które słowem „zachęta” pięknie wskazywano, mój obraz, czyli *W samo południe*, jak go mianowałem, został nabyty przez dolnośląskie towarzystwo i rozlosowany pośród jego członków. Mecenat uprawiany przez takie stowarzyszenia nie polegał na bezpośredniej, łaskawej opiece możnych panów nad biednymi artystami, lecz na upowszechnianiu sztuki w najbliższym miejskim i regionalnym środowisku oraz na zachęcaniu zasobnych mieszczan do jej kupowania, co stanowiło najbardziej uchwytłą więź twórcy z odbiorcą.

Jednym ze sprawdzonych sposobów spełniania takiego mecenatu były losowania zakupionych dzieł pośród członków stowarzyszenia — wystarczy, że z poczucia patrycjuszowskiej godności, towarzyskiego zwyczaju czy zwykłego snobizmu płaciłeś sowite składki, których wysokość była też cenzusem, a mogłeś otrzymać, samemu o to nie zabiegając, dzieło artystyczne kwalifikowane przez pochodzące z twojego wyboru władze. Lubilem więc sobie wyobrażać, że mój obraz nabyty przez śląskie towarzystwo, a rozlosowany pośród jego członków, przypadł w udziale temu jeleniogórskiemu obywatelowi, który był posiadaczem okazałej, klasycystycznej willi z parkowym ogrodem, jaka stała w sąsiedztwie i można było ją widzieć z naszego kuchennego okna, na dawnej Martin-Lutherstrasse, zaraz po wojnie zręcznie przemianowanej na Reformacką, a dopiero potem na Ludwika Zamenhofa, również poniekąd reformatora. Może moja niania była w tamtej willi gosposią i chroniąc obraz przed rabunkiem, przyniosła go stamtąd do nas? Może i tak było, co nie zmienia niestety tego, że gdy przyjeżdżam teraz do Jeleniej Góry i spaceruję po mojej okolicy, liszaje na ścianach zabytkowych kamienic uwalniają mnie z sentymentalnych wzruszeń i napełniają realnym wstydem.

Skupione społecznie działanie takich stowarzyszeń „zachęty sztuk pięknych” wydawać się może teraz, gdy wszystko rozchodzi się ze wszystkim i to w skali planetarnej, spełnieniem małej artystycznej utopii — opadły więzy feudalnej, dworskiej zależności, które uzależniały sztukmistrza od łaski pańskiej, pojedynczy artysta nie został jednak rzucony na pastwę anonimowych sił bezdusznego rynku, lecz spotykał swych krajanów, sąsiadów i powinowatych w towarzyskim kręgu wspierającym lokalną twórczość. Mieszczanie Hirschbergu, choć już w siedemnastym wieku mieli się dobrze, co poświadczają suto zdobione kaplice nagrobne, jakie przetrwały przy Kościele Łaski, w epoce swej niewątpliwej wielko-

ści i wzrostu, na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego, sprawowali swój mecenat udalnie, czego wiekopomnym, żeby wyrazić się cokolwiek pompiersko, zatem odpowiednio do ówczesnych gustów i smaczków, monumentem są takie, poświęcone muzom przybytki, jak jeleniogórski teatr czy cieplicki pawilon norweski. Płacili też artystom dobre pieniądze, co niewątpliwie wiązało ich z rodzimym matecznikiem — biograf podaje, że Dressler po sprzedaniu dwóch swoich obrazów odbył wielomiesięczną podróż rozwojową, niezbędną każdemu artyście, do Wiednia, Monachium i Paryża. „Tak trzymać!” — chciałbym zakrzyknąć, a raczej: „Tam wracać!” — bogacić się, tworzyć stowarzyszenia i hołubić artystów, aby znowu zaczęli malować obrazy przeznaczone do wnętrz mieszkalnych oraz rzeźbić posągi do przydomowych ogrodów, zamiast rywalizować z siłami natury, więzami religii i produkcją opakowań, wszystko po to, aby błysnąć i minąć, jak trafnie ambity takie określił już dawno mistrz mój i nauczyciel, Jan Jakub Rousseau.

Krzyk ten jednak więźnie mi w gardle nie tylko dlatego, że dobrze pamiętam Marksowskie drwiny z „historycznych robinsonad”, czyli łatwych zauroczeń lepszą rzekomo przeszłością, do czego u nas nie należałoby się przyznawać, ale i przez to, że bliższe wejrzenie w życie i twórczość Adolfa Dresslera, idealnego, rzec można, niemieckiego, mieszczańskiego artysty, którego Tomasz Mann niestety przeoczył, a mógłby mu poświęcić esej, zatytułowany na przykład *Kotlina jako duchowa forma życia*, bliższe zatem wejrzenie w życie i dzieło karkonoskiego malarza, pozwoliło mi dostrzec w tym ideale realną rysę, a właściwie rozdwojenie, zarodek rzeczywiście nowoczesnych dramatów. Mimo wszystkich tych dobroczynnych towarzystw i wspaniałomyślnych zachęt, mieszczański artysta niepostrzeżenie prawie, lecz sukcesywnie rozstaje się ze swoją społecznością, która przestaje być jego środowiskiem macierzystym, oddala się od publiczności, a nawet buntuje przeciw niej i popada w osamotnienie, które przyjmuje jako przywilej i przekleństwo jednocześnie. Nie mogąc dźwigać stale ciężaru samotnej wolności, poddaje się ekspansywnym nowoczesnym identyfikacjom ideologicznym, które uczynią go chociaż towarzyszem drogi, jeśli nie członkiem partii. Lista dwudziestowiecznych artystów, którzy dokonali takiego poddania, jest zbyt długa, aby ją tu całą przepisywać, ale z obecnych w naszej Kotlinie warto wspomnieć Josepha Thoraka oraz Jerzego Andrzejewskiego, z którymi jeszcze epizodycznie się spotkamy.

Otóż u Dresslera i jego śląskich, artystycznych kolegów, tą szczeliną, przez którą wlać się miała później powódź nowoczesnych nieszczęść, był rysujący się coraz wyraźniej w miarę upływu lat podział twórczości na publiczną i prywatną, oficjalną i osobistą, „wystawową” i „pracownianą”. Na zewnątrz wszystko zdaje się być w porządku — sam cesarz kupuje *Jeziro leśne*, dla Śląskiej Wystawy Rzemiosła i Przemysłu maluje Dressler monumentalną *Panoramę Karkonoszy*, przy śląskim Muzeum Sztuk Pięknych prowadzi mistrzowską szkołę malarstwa krajobrazowego. *Panorama Karkonoszy* jest jednak płaskim, choć pokaznym,

turystycznym ornamentem, zaś obrazy zamawiane i wystawiane coraz bardziej wydumane i wylizane. Migotanie światła i cieni, słoneczne drżenie powietrza, wilgotne lśnienia rosy i oparu, przymieszki barw i płynność kształtów, wszystko to, co zbliża Dresslera do impresjonistów, pozostaje w pracowniach studiach i szkicach intymnych. To Witkacy parędziesiąt lat później otwarcie podzieli swoje malarstwo na artystyczne i „wylizane”, współczesny Banksy na naszych telewizyjnych oczach zniszczył podczas aukcji obraz, który zrobił na sprzedaż. Dressler nie mógł mieć jeszcze takiej świadomości ani śmiałości, ale cierpieć zaczynał źródłowo.

W ówczesnym Breslau, a tym bardziej w Hirschbergu, nie ma dobrej pory na „secesję” ani właściwego miejsca na „salon odrzuconych”, więc rozdźwięk tutejszego artysty z rodzimą publicznością, trzeba przyjąć jako rozdwojenie wewnętrzne i żyć z nim tak długo, jak tylko się da. Szczęśliwie udało się Dresslerowi umrzeć dostatecznie wcześnie (żył w latach 1833–1881) i nie doczekać tych dylematów, jakich doświadczać musiał jego wielokrotnie bardziej sławny, nie tylko regionalnie, lecz i światowo, późniejszy sąsiad z Villi Wiesenstein w Agnetendorfie, Olbrym z Gór Olbrymich, Gerhart Hauptmann. A w pogodny dzień ze Złotego Widoku w Przesiece do Łąkowego Kamienia w Jagniątkowie tylko rzut oka lub godzinny spacer. Czy grób Tadeusza Różewicza, na którego Nobel nie zasłużył, pod karpacką świątynią Wang, jest mogiłą tego Poety, który tamte dylematy przekroczył? Tego nie oznajmiam, bo nie mam śmiałości, ale towarzyszy mi on tutaj nieustannie, cytaty zaś nasuwają mi się same:

*Świat zredukowany
jest zawsze
bardziej skupiony*

Fragment utworu *Powieść z życia, 1. Strona ojca*, który powinien się ukazać w roku 2022, nakładem wydawnictwa Nisza w Warszawie.