

LEMCKE
ESTETYKA

The image shows the front cover of a book, bound in dark brown leather. The cover is decorated with intricate gold tooling. A wide, ornate border follows the perimeter of the cover, featuring repeating floral and scrollwork motifs. In the center, there is a large, vertically oriented medallion with a scalloped, shell-like border. Inside this medallion, the title "LEMCKE ESTETYKA" is printed in a gold, serif typeface. The word "LEMCKE" is on the top line, and "ESTETYKA" is on the bottom line. The letters are surrounded by delicate, hand-tooled flourishes. The leather of the cover has a fine, pebbled texture.

Dⁿⁱ KAROLA LEMCKEGO
PROFESORA SZKOLY WYŻSZEJ ESTETYKI W AMSTERDAMIE

ESTETYKA

WYKŁADY GŁÓWNE I POMOCNICZE

PRZEDMÓWIE

BRONISŁAW ZAWADZKI
ESTETYKA.

Z M. RYCKAHL.

TOM II

LWÓW

WYDAWCA
KSIĘGARNIA
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA

WYDAWCA
KSIĘGARNIA

1874

D^{RA} KAROLA LEMCKEGO
PROFESORA SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH W AMSTERDAMIE

ESTETYKA

PODŁUG CZWARTEGO WYDANIA ORYGINAŁU NIEMIECKIEGO

PRZEŁOŻYŁ

BRONISŁAW ZAWADZKI.

Z 58 RYCINAMI.

TOM II.

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA

PRZY PLACU Św. DUCHA

1874.

SPIS RZECZY.

III. Sztuka.

	Strona
I. Popęd twórczy. Sztuka. Sztuki	3
Natura i duch ludzki. Poszukiwanie porządku i prawidłowość w świecie zjawisk. Ideał. Tworzenie piękna. Fantazyja. Rozwój popędu twórczego w kierunku estetycznym. Wydoskonalenie sztuk. Poczucie piękna w naturze i pielęgnowanie tegoż. Podział sztuki.	
II. Artysta	12
Zmysł piękna, fantazyja, zdolność umysłowania. Istota wyobraźni. Fantazyja i fantastyczność. Talent. Geniusz. Warunki powodzenia i uprawa sztuki.	
III. Styl. Maniera	25
Różne pojęcia stylu przez jednostkę, szkoły, narody i epoki. Wpływ materyału na wyrobienie się stylu. Trzy fazy rozwoju sztuki. Styl hieratyczny, klasyczny i romantyczny. Styl historyczny. Maniera.	
IV. Ozdoby. Tak zwane sztuki techniczne	31
Sztuka wyższa i niższa czyli pożyteczna. Rękodzieła. Garncarstwo, tkactwo, suknie.	
V. Architektura. 1. Uwagi ogólne	45
Cel. Materyał. Piękność przestrzenna. Warunki równowagi i wymiaru. Powłoka. Jej rozwój stopniowy; namiot, pieczara, dach, ściana. Budowle drewniane, kamienne. Sklepienie. Jedność, wielość rozczłonkowanie itd. Piękność konstrukcyjna i dekoracyjna.	
2. Przegląd stylów	64
Budownictwo Egipcyan, Greków, Rzymian. Starochrześcijańskie, bizantyńskie, mohamedańskie, romańskie, gotyckie. Renesans. Czasy nowożytne.	
VI. Rzeźba	85
Przedmiot jej. Materyał. Bezbarwność i barwa. Ograniczenie i pływające ztąd warunki rzeźby. Posąg. Grupa. Płaskorzeźba. Symbolika. Strój. Politeizm i Chrystyanizm. Idealna rzeźba grecka. Rzeźba nowoczesna.	

VII. Malarstwo. 1. Uwagi ogólne 121

Obraz na płaszczyźnie. Obiór punktu widzenia i chwili. Malarstwo i plastyka. Swoboda malarska. Rozwój malarstwa. Szkic. Zabarwienie. Modelowanie za pomocą światła, cienia i barwy. Perspektywa. Objęcie duchowe. Kompozycja. Technika. Obszar przedmiotu.

2. Podział malarstwa według treści 149

Natura bezduszna i uduchowiona. Wpływ oświetlenia i barwy. Ujęcie podmiotowe i przedmiotowe. Kwiaty i owoce. Obraz cichego życia. Krajobraz. Obraz architektoniczny. Zwierzęta. Obraz rodzajowy, historyczny, ideowy.

VIII. Muzyka 168

Uwagi ogólne. Brzmienie, szelest, ton. Powstawanie i zawistość tonu. Wysokość, niskość, siła, barwa tonu. Bierna i czynna siła brzmienia. Porządkowanie materiału tonicznego. Takt, rytm itd. Melodya. Harmonia. Narzędzia gędzienne. Muzyka wokalna. Instrumentalna. Połączenia ich. Uwagi ogólne. Muzyka nowożytna. Meyerbeer, Wagner. Skłonności muzyczne ludu.

IX. Poezya. Uwagi ogólne 195

Piękność zmysłowa mowy. Warunki piękna, wyrażonego mową. Poezya w stosunku do sztuk innych. Zadanie i rodzaj wpływu poezji. Uznawanie: obrazy, porównania, uosobienia itd. Brzmienie wyrazu. Pokrewieństwo myśli i brzmienia. Kształtowanie formy poetyckiej; wiersz. *Parallelismus membrorum*. Stopy, akcent. Metryka starożytna. Alliteracje. Rym. Podział poezji.

X. Poezya opisowa czyli epiczna 225

Spostrzeganie i opowiadanie. Osnowa. Kompozycja. Swoboda i ograniczenie. Rozwój epopei. Podanie. Myt. Powiastka. Klechda. Powieść zwierzęca. Epopeja ludowa. Inne gatunki ludowej poezji epickiej. Epopeja artystyczna. Romans. Nowella. Romans nowożytny francuski. Feuillet, Sand.

XI. Poezya liryczna 254

Uczucie. Podmiotowość poety. Kompozycja. Poezya epicko-liryczna. Liryka właściwa. Formy jej: dityramb, hymn, oda, pieśń, piosenka ludowa. Liryka myślowa.

XII. Dramat 284

Działanie. Warunki mowy i sposobu przedstawienia. Kompozycja. Działanie a charaktery. Podział dramatu według tychże czynników. Historyczny rozwój dramatu. Tragedya. Dramat. Komedya. Uwagi końcowe.

SPIS DRZEWORYTÓW.

	Strona
Fig. 1. Apollo z Tenei	27
„ 2. Wenus melijska	27
„ 3. Wenus medycyjska	28
„ 4. Wazy starożytne	34
„ 5. Dzbano starożytne	35
„ 6. Starożytne czarki i puławy	35
„ 7. Powoła	52
„ 8. Sklepienie	52
„ 9. Plan greckiej świątyni	55
„ 10. Pałac Picołominich w Pienzy	57
„ 11. Zamek Frederiksberg	57
„ 12. Fasada pałacu w swym rozwoju z pierwotnego szpiczlerza	60
„ 13. Parthenon Ateński	62
„ 14. Świątynia Chenzu w Karnaku (wstępny dziedziniec)	65
„ 15. Dorycki styl belkowania	66
„ 16. Erechtheion	69
„ 17. Porządek koryncki	70
„ 18. Panteon rzymski (w pszekroju)	71
„ 19. Łuk Trajana w Benewencie	73
„ 20. Wnętrze dawnej bazyliki św. Piotra w Rzymie	74
„ 21. Przecięcie bizantyńskiej świątyni z kopułą	75
„ 22. Głowice	75
„ 23. Łuk podkowiasty	75
„ 24. Łuk ostro-splaszczony	77
„ 25. Sklepienie romańskie	78
„ 26. Porządek gotycki	80
„ 27. Katedra w Kolonii	94
„ 28. Grupa Laokoona	96
„ 29. Grupa Gallów z Villa Ludovisi	97
„ 30. Aepytos i Merope	101
„ 31. Statua W. Elektora w Berlinie	102
„ 32 i 33. Odnowione rzeźby wschodniego frontonu w świątyni Ateny na Eginie	103
„ 34. Zaśnięcie N. P. Maryi, rzeźba na drzewie Wita Stwosza	103

	Strona
Fig. 35. Fryz parthenoński	104
„ 36. Płaskorzeźba assyryjska w Nimrud	105
„ 37. Płaskorzeźba na łuku Trajana	105
„ 38. Płaskorzeźba drugich wrót Ghibertego	106
„ 39. Sceny z Pochodu Aleksandra	107
„ 40. Noc, rzeźba Thorwaldsena	109
„ 41. Mojżesz Michała Anioła	115
„ 42. Jowisz z Otricoli	116
„ 43. Głowa Hery we Villa Ludovisi	117
„ 44. Madonna księcia Alby	136
„ 45. Stworzenie człowieka, przez Michała Anioła	137
„ 46. Wieczera Pańska, Leonarda da Vinci	140
„ 47. Stworzenie kobiety, przez Michała Anioła	141
„ 48. Szkoła ateńska, Rafaela	143
„ 49. Koronacya Najś. Panny, Velasqueza	142
„ 50. Krajobraz Claude Lorraina	154
„ 51. Wschód słońca, Adriana Van de Velde	157
„ 52. Niewiasta karmiąca papugę, Netschera	160
„ 53. Biesiadujący pijacy, Adryana van Ostade	161
„ 54. Utopiony rybak, H. Rittera	162
„ 55. Zgon Barbary, Simmlera	162
„ 56. Kazanie Skargi, J. Matejki	163
„ 57. Trzy córki, Palma Vecchia	164
„ 58. Stworzenie światła, Piotra Corneliusa	166

III.

Sztuka.

I. Popęd twórczy. Sztuka. Sztuki.

Nazwaliśmy człowieka istotą, w której natura streściła wszystkie swoje siły, oddzielając ją swobodnie od własnego łona. Przeciwwstawiła sobie człowieka, jakoby mały świat, aby jej służył za zwierciadło i był jej okiem; obdarzyła go wolnością woli, bez której prawdziwe poznanie jak i wszelkie nawet badanie byłoby niemożliwym, oswobodziła go z pod władającego nad wszystkim przymusu i pozwoliła mu nawet zbuntować się przeciw sobie. Wyposażony popędem do powtórzenia jej w utworach i postaciach fantazji, stał się badawczym i twórczym.

Żyje więc człowiek na świecie, obdarzony rozumem, poznający, poszukujący, zdolny odkryć porządek zjawisk nieujętych prawie w przestrzeni i czasie, sięgający aż po mleczną drogę i mgławice niebieskie, odkrywający w promieniach słońca, w kołowaniu gwiazd, w rozwijaniu się niedostrzeżonego ludzkiem oku zwierzątka, prawa natury, zdolny samego siebie zbadać i prawo ducha wysledzić, który tak cudownie nią włada. Duch jego ma taką siłę; nazywa go więc oddechem bożym, żywym tchnieniem bóstwa.

Człowiek jest wolnym. Nie przygniata go przymus krepujący nieustrojową przyrodę. Nie kieruje się instynktem, który dostrzega u zwierzęcia. Tkwi jeszcze w nim pewna zwierzęcość, ale rządzi nią rozum. On bada i wybiera. Gdzie jest wybór, tam być musi gorsze i lepsze. Prawo i bezprawie da się wszędzie poznać i oddzielić. Należy czynić dobre. Przez rozdzielenie i walkę musi człowiek przechodzić dążąc ku doskonałości; ilekroć nie posłucha lepszego głosu, rozpada się sam w sobie i ulega władzy sumienia. Tak musi wywalczać swe stanowisko. Ztąd

zasługa. O ile wzniesiony jest po nad inne twory, o tyle trudnem jego położenie, porównawszy z tamtymi.

Duch ludzki szuka w mądrości prawdy, jednolitego, wszelką rozmaitość kojarzącego prawa, w działaniu dobra, któreby go wewnątrz uspokoiło, w świecie zjawisk formy, prawdziwej, zadowalniającej go wszechstronnie prawidłowości i porządku. W niej znajduje on wypoczynek pośród zmaconej, nieokiełznanej rozmaitości. Tą formą jest piękność. Najwyższym jej wyrazem ideał. W nim objawia się, że użyję słów Schinkla, najdoskonalej charakter odnośnego gatunku zjawisk.

I tu są mozoły, walki, błędy i zaślepienia. Droga wiodąca do podniosłego celu pośród mnóstwa przeciwieństw, jak droga do prawdy i dobra. Z wrodzonego sobie lenistwa poddaje się człowiek nazbyt prędko obcemu zdaniu i powadze, zamiast rozwinąć wszystkie swe siły duchowe i całą wrodzoną sobie samodzielność. Fałszywe teorie i fałszywe ideały rządziły stuleciami; nikt w nic nie wątpił; każdy szedł ślepo za nimi, a pośród walki i skrajnych kontrastów rodziły się nowe za wpływem śmiałych genialnych jednostek.

Fantazyja chwyta zewnętrzne, kształtuje wewnątrz zrodzone zjawiska. Uzmysłowanie ich, przyczem technicznych i umysłowych wymaga się zdolności, stanowi sztukę. Kto formy czysto zewnętrzne, czysto zewnętrznymi odtwarza środkami, kto martwy materiał podług form danych i niewolniczo krępującej miary obrabia, ten nie tworzy dzieł sztuki. Kto te formy w swojej fantazyi zrodził i ułożył, ten był artystą; kto je naśladuje podług miar ściśle oznaczonych, jest rzemieślnikiem. Sztuka tylko odtwarza życie. Duch musi wnikać w istotę przedmiotu, aby go pojąć i istotnie przedstawić. Chodzi o znalezienie ideału, tego, co w zjawisku jest wieczystą prawdą i koniecznością. W ten sposób przedstawić można pojedynczy przedmiot, szereg zjawisk, cały rozdział historii. Wzrok nasz musi obejmować zarówno całość, jak szczegóły. Zagadki wszelkie się rozwiązują, i z po za tego, co zdało się chaosem, występuje harmonia, mogąca nam jedyne dać uspokojenie.

Zapewne, że droga to długa, nim jaki Szekspir stanie u szczytu, z którego takim spojrzeć zdoła okiem. Jesteśmy stworzeniami rozwijającymi się w czasie; kilka pokoleń stanowi dopiero jeden stopień, na którym stają nowe pokolenia. Tysiące lat minęło, zanim ludzkość stworzyła ideały, w których obaczyła wcielenie piękności i zanim pokonała świat zjawisk w sposób, w jaki to uczynili Homer, Aeschyl, Sofokles, Szekspir.

Początki wszelkie bywają nikłymi. Człowiek lubi jak zwierzę, ruch i głos własnej krtani, lubi to, co błyszczy, szuka chętnie kryjówek i bu-

duje sobie mieszkania. Bawią go przedmioty błyskotliwe, mieniające się, jaskrawe; jak złotą blaszkę kruk do gniazda, tak on je znosi do chaty. Ale tułacz życie każe mu z miejsca na miejsce wędrować; zabiera więc strój ze sobą; zdobi siebie i broń, stałą towarzyszkę pielgrzymki, piórami, muszlami, perłami, kosztownym kruszczem i malowidłem; czasem rozkoszuje się skórą i łykiem, któremi pokrywa nagie ciało. Przybyszą mu wspomnienia zwycięstw nad dzikimi zwierzętami, albo pamięć zamordowanego na puszczy wroga. Siła i chytrość stanowią najwyższe jego cnoty. Kły zabitego dzika, pazury niedźwiedzia, kosmyki ludzkich włosów, ogon lisa i pióra najszybszych ptaków są ich dowodem. Wspomnienia te upiększa i przetwarza w poetyczne powieści. Namiętna miłość lub nienawiść towarzyszą mu i dodają ognia jego myślom i czynom. Z pierwszą tęsknotą miłością zrodziła się poezya liryczna. Hałaśliwe dźwięki dziwacznych instrumentów, huczne oklaski, brzęk tarcz, świst grotów, towarzyszą dzikim lub radośnym jego wzruszeniom; przybyszą potem bęben, flet i lira, podczas gdy bezładne hasanie podochoconej młodzieży zamienia się w prawidłowy taniec, a podrygi tryumfalne nad ciałem zabitego, połączone z wraskiem i wywijaniem bronią, w płas wojenny. Wtedy znajduje i mieszkanie zbudowane z kamienia lub drzewa. Co mu się tylko podoba i co może unieść, to w niem gromadzi; ale czy to dla tego, że nie wszystkiego mógł dostać, czy, że sam ciągle wędruje, wiele dokoła widzi, czego sobie nie może przyswoić. Fantazyę ma jednak bujną, potrzeba jej tylko potrącenia; znak najlżejszy, za któryby chwycić mogła, a przedmiot nim wskazany, uprzytomni się jej z całą siłą. Dziecię widzi jeźdźca na koniu; nogi jego okoliły grzbiet zwierzęcia; włoży pomiędzy nogi pręcik, i oto ma konia! Młodzieńcza jego fantazyja ma dosyć siły, aby wyczarować wszelkie nieprawdopodobieństwa z niczego. Tu kształt okrążył z dwoma kreskami w bok u góry i dwoma w dole, które się na mniejsze części rozgałęziają, a oto już i człowiek! Tu głowa, tam nogi, ramiona, ręce, wszystko w porządku, dziecię skopiowało rzeczywistość. Bo wyrażono tu wszystko; ta istota z kilku kresek złożona może mówić, jeść, chodzić, pojmować i bić się! Ale i to za wiele. Dziecię słyszało coś o królu i księżniczce; i oto błyszczący kamień jest mu królem a perła szklanna cudowną jego córą! Oto czarny krzyk — to zły czarodziej, a tam złamana igła — to brzydka czarownica, która chce zabić piękną księżniczkę. Ludy w dzieciństwie są jak dzieci. Symbol ma dla nich wartość prawdy. Jak radośne tupanie nogą zamienił człowiek wrodzonym sobie popędem w rytm taneczny i najswobodniejszy wyraz fantazyi: poezję, krępuje stopami rytmicznymi, słuchając dźwięków instrumentu, z którymi

łączyć przywykła słowo, tak oko jego odkryło snadnie prawa regularności i symetrii, obliczyło stosunki, rozradowało się różnowzorową grą falujących linii, a ręka nauczyła się wykonać wszystko, co widzi oko; tak począł on pojmować coraz jaśniej formy, odtwarzając rzeczywistość, dopatrywał, czego brakuje obrazowi i uzupełnił go, stopniowo zbliżając się do pierwotnego. W stroju, sprzętach, zabudowaniach, w śpiewnej poezji, muzyce, tańcu uzmysłowił wrodzone sobie uczucie piękna.

Z szczególnem zamiłowaniem zwrócił się ku zjawisku. Trudnem było mu początkowo wytwarzać abstrakcyjne pojęcia; żyje on jeszcze tem, co spostrzega; myślom stara się nadać kształt zewnętrzny, aby ich tylko nie uronić.

Gdzie go przyroda wabi do obrania stałego siedliska i do wystawienia mieszkalnej chaty, tam rzuca się z nieopisaną namiętnością na nieustrojoną przyrodę, ażeby na niej wypróbować swą wiedzę, siłę i doświadczenie. Ją może bowiem pojąć bez trudu, nią rozporządzać do woli, mierząc i porządkując w miarę wrodzonych sobie popędów. Odkrył matematyczne prawa i warunki równowagi. Wie, kiedy ciało pada a kiedy stoi; widzi, jak je podeprzeć; znajduje narzędzie do wytyczania linii. Pytagoras odkrywając swoje prawo nie więcej się zapewne ucieszył, jak człowiek, który wynalazł lineal i przez obrot otrzymał pierwsze koło. Znajdujemy dziś coraz nowe prawidła i wykonujemy je pełni zapału, lecz trudno mieć wyobrażenie o sile dumy, która owładnęła człowiekiem w chwili, gdy położywszy ociosany kamień na ociosanym kamieniu, obaczył, że nie spada i wszystko zwiastowało mu porządek matematyczny! Czy sądzicie, że zdumiewałyby nas tak piramidy, gdyby nie były pomnikami ducha, co poczynął porządkować przyrodę?

Tak opanował on ciało; ale i dźwięk uderzył o ucho człowieka. Dwa tony zgrzytnęły obok siebie i sprawiły mu przykrość. Dwa inne zabrzmiały najczystsza zgodnością; człowiek nie mógł się ich nasłuchać. Szukał ich napowrót; wsłuchiwał się w nie, a strona brzmiała tak pięściwie, gdy była krótką i cienką, a głęboko i ponuro, jeżeli długą i mocną! Zaczął je więc ujmować w rozmaitych miejscach, i w miarę tego różnych dobywał tonów: nastrojał instrument podług woli własnego ucha. Znalazł melodię i harmonię — owe cudowne dźwięki, które z Hadesu cienie wykładały, którymi Orfeusz ułaskawiał dzikie zwierzęta i poruszał skały, że piętrzyły się podług jego woli!

Lecz niestrudzony człowiek podążał dalej. Nakierowawszy do swoich celów owładniętą przyrodę, począł, w ciągłym jeszcze związku z martwą materią, badać świat ustrojowy. Nie podziwiał już ozdób, któremi siebie

i siedzibę przystroił, belek, które wyciosał, mas kamiennych, które napiętrzył, lecz zaczął badać własną postać i kształty zwierząt, których używał. Przedewszystkiem siebie samego. Oto leżał pień drzewa, oto glina, oto kamień, które nauczył się obrabiać. W krótkce było mu już igraszką odtworzyć grube kształty ciała. Ale i delikatna gra linii przestała być zagadką. Przedstawiał więc ludzi i zwierzęta, pojmując i odtwarzając jednostkę, tak że stanęła przed nim wcielona w kamień. Swoboda formy była zdobytą. Ale nie umiał jeszcze oddać różnobarwnej różności zjawisk, jak mu się przedstawiały w pstrokatym bezładzie. Starał on się już dawniej pojąć istotę barwy, lecz krępowała go materya, której nie przemógł jeszcze. Teraz dokonał i tego. W malarstwie zamknął całe stworzenie, oddając sztuce bory i pola, niwy i góry, powietrze i morze. Dopiero jednak w ostatnich stuleciach wstąpił na poziom takiego udoskonalenia.

Popęd twórczy, który pielegnował poezję w łonie ludów mieszkających jeszcze pod namiotami, w jaskiniach i chatach, nie próżnował tymczasem. Im szerzej człowiekowi świat się rozkwierał, tem ogniszczej płynęły słowa poety, opiewające zjawiska i zdarzenia, albo dające wyraz głębokim uczuciom wzruszonej duszy. Liryka i epos zachwycali, dramat się rodził. Od uniesień nad światem zmysłów podniósł się duch niebawem w sferę głębszych idei, które tylko rozumem dały się pojąć!

Nie tylko jednak martwą przyrodę objął człowiek dla wydobycia z niej piękna; zrozumiał on żyjącą; wnikając w jej ład wewnętrzny, zabrania on przypadkowi i wrogim żywiołom szkodzić jej utworom; żywi, co wątle, broni od zbytku; wreszcie umiejętnem i trwałem pielegnowaniem upiększa przyrodę. Tak pielegnuje on żywą roślinę a zakładane przez się ogrody poddaje władzy praw matematycznych, budując je nie tylko dla pożytku, lecz i ozdoby. Całe okolice kształtuje podług prawideł piękna. Później wybiera i kształci zwierzę, które uczynił swym towarzyszem i sługą. A nie zapomina o sobie. Nie tylko w celach walki, ale dla samej piękności i przyzwoitości pielegnuje i ćwiczy swe ciało, aby utrzymaniem właściwej miary w pracy i odpoczynku, w natężeniu siły i lekkiej zabawie uzyskać kształty, które mu się wydają pięknymi. Mądrość tylko, obyczaj i cnota mogą postawić ludzkość na tej wyżynie piękności. Nie zdobędzie jej głupota, ani lenistwo. Pełna piękność zwiastuje harmonię sił ludzkich.

Zbiorowe pojęcie wszelkiego wyższego poznania i swoich przypuszczeń, najwyższą jedność, której dostrzega w działaniu sił natury, mieści człowiek w pojęciu Boga. Poznanie piękna, dobra i prawdy, łączy się w coś boskiego. Chcąc je uczcić, nie znajduje w świecie zmysłowym nic wyższego

nad piękno. Prawda bowiem i dobro leżą poza obrebnem zjawisk. Tak spływają się w nim religia ze sztuką, a i prawda na tym stopniu rozwoju nie jest czem innym, jak religią, którą zaokrągliła i w harmonię zestrzaja za pomocą fantazyi.

Późniejsze czasy rozdarły naturalnie ten harmonijny związek piękna, dobra i prawdy, i daleko rozbiegły się drogi, zanim znowu ku sobie spłynęły.

Prawdziwa sztuka dąży zatem w świecie zjawisk do tego samego celu, do jakiego filozofia i etyka we właściwych sobie zakresach.

Systematyczny podział sztuk pięknych jest bardzo trudnym, jak to pokrótce wykazemy.

Kant dzieli sztukę (podział swój zowiąc próbą) podług „wyrazu jakiego używa człowiek mówiący, ażeby się wywnętrzyć, o ile może, najdokładniej, tj. uwydatnić nie tylko pojęcia, ale i uczucia. Wyraz ten składa się ze słowa, gięstu i tonu (artykulacja, gestykulacja i modulacja). Tylko połączenie tych trzech rodzajów wyrazu odkrywa zupełnie treść mowy. Myśl, obraz i uczucie przenosimy tu bowiem łącznie na osobę drugą. Są zatem trzy rodzaje sztuk pięknych: mówiąca, obrazująca i sztuka gry uczuć (zmysłowych).“ Mówiącemi sztukami nazywa Kant wymowę i poezję. Obrazujące dzieli na sztukę zmysłowej prawdy i zmysłowego złudzenia. Pierwszą jest plastyka, dzieląca się na rzeźbę i budownictwo, drugą malarstwo i ogrodnictwo. Sztukę pięknej gry uczuć dzieli na muzykę i sztukę barw. W jednym i tym samym przedmiocie połączyć można sztuk więcej: wymowa i malownicze przedstawienie łączą się w dramacie; poezya z muzyką w śpiewie, obie z malowniczym przedstawieniem w operze itd. Tyle Kant — powtarzamy jednak, że swego podziału nie uważa on za ścisłą teorię, lecz za próbę. Krug dzieli sztukę na toniczną, plastyczną i mimiczną. K. Chr. Fr. Krause na użyteczną i piękną. Rozróżnia on pięć sposobów jej przedstawienia: za pomocą symbolicznej mowy w poezyi, za pomocą czystych dźwięków w muzyce, za pomocą trwałych kształtów w plastyce i malarstwie, za pomocą tworzących się przed okiem ruchów i gięstów w mimice, i za pomocą ożywionego działania w dramacie. Jest wreszcie sztuka pięknego życia.

Podział Hegla opiera się na wzroku, słuchu i wyobrażeniu. Przytem odróżnia on trzy fazy jej rozwoju: symboliczną, klasyczną i romantyczną. Szkoła Herbart'a bierze za podstawę podziału sztuki ton, słowo i obraz. Vischer dzieli ją na podmiotową, przedmiotową i podmiotowo-przedmiotową. Zeising na sztukę tonów, obrazów i gięstów. Maurycy Carrière widzi w sztuce, „jako przedstawiciele rzeczywistej prawdy, apoteozę

natury i zmysłowe objawienie się ducha; musi więc ona obejmować wszystko, co jest, dobre czy złe, zjawisko i ducha. Natura wyraża się w przestrzeni i czasie, a duch łączy zewnętrzne spostrzenia z wewnętrznym uczuciem za pośrednictwem świadomości. Sztuka więc obejmuje zarówno rzeczy w ich rozmieszczeniu przestrzennym i następstwie czasowym, jak i obrazy kształtujące się w duszy, jej treść wewnętrzną, jak się objawia w uczuciu, wzruszeniu i myślach. Ponieważ jednak duch i natura istnieją dla siebie, a w pięknie tkwi właśnie, jak tego dowiedliśmy, harmonijny ich wyraz, otrzymujemy zatem pożądaną troistość sztuki: uzmysłowienie duchowych obrazów za pomocą materji w przestrzeni: sztuka obrazująca, uzmysłowienie duchowego i naturalnego życia w prądzie jego rozwoju za pomocą tonów i rytmiczno-melodyjnego ich następstwa: muzyka, uzmysłowienie żywej istoty rzeczy i świadomych sobie myśli za pomocą słowa: poezya.“

Przejrzyjmy pobieżnie świat sztuki i zdolności twórczej w zakresie piękna. U przedsionka stoi sztuka pięknego życia. Z jednej strony widzimy wrodzoną, do wyjawienia się rwącą swobodę, z drugiej więzy nałożone przez wolę człowieka, który ma ją ułożyć w harmonijne kształty pięknego życia. Ale rzeczywistość stawia granice; potrzeba się obliczać z żywymi siłami natury, które nie dadzą się spętać, ani w chwili najpiękniejszego rozwoju powstrzymać.

Chodzi tu o uszlachetnienie zewnętrznej postaci, o poprawę rasy, o ustrzeżenie od szkodliwych wpływów, o pielęgnowanie wzrostu, dobry wybór itd. Roślinność, zwierzę i człowieka można i należy upiększać. Estetyczne wychowanie zaczyna się dopełnieniem warunków najzwyczajszej czystości, wolnej od wszelkich niepotrzebnych przymieszek, a kończy szeregiem najważniejszych zadań, jak to wybornie pojęli Grecy, którzy zarówno dbając o ciało jak o duszę, zalecali gorliwe używanie gimnastyki i sztuki muzycznej. Tam jednak celem była piękność człowieka w każdym objawie życia!

Swobodną i zdolną do pełnego rozwoju fantazyi dopiero wtedy może być sztuka, gdy nie ma do czynienia z żywą istotą, ale z tz. martwym materiałem. Zeń to wytwarza ona ideał, nie ulegający, jak zjawisko, powolnemu wzrostowi i ubytkowi życia, lecz nagłemu i całkowitemu zniknięciu. Dzieło sztuki jest albo go nie ma. Nie rośnie i nie starzeje się, jak roślina i człowiek.

Im bardziej przedmiot zbliża się do martwego materiału, tem utwór bliższym wymarzonemu przez artystę ideałowi. Niektóre sztuki wymagają niezbędnie warunku życia, ażeby mogły uwydatnić piękno; życie nie bywa

wtedy celem, lecz tylko środkiem, materiałem. Są to przejścia do owego piękna, które wypływa z połączenia sztuki i życia.

Takimi sztukami są mimika i taniec. Wymagają one koniecznie pięknego ciała, bądź to służąc do uwydatnienia jego piękności w swobodnym ruchu, bądź to stając się same zadaniem sztuki. Artysta dramatyczny jest środkiem wchodzącym o tyle w rachubę, o ile zdoła przybrać kształty przekazane mu przez poetę. Gimnastyki zaś celem jest upiększenie ciała.

Czasem zmuszamy naturę środkami chemicznymi, mechanicznymi itd. do służenia estetyce. Przypomnijmy sobie eolską arfę, sztuczne zegary itd. Bezpośrednie pochwycenie obrazu zjawiska dokonaniem zostało w obecnym stuleciu. Fotografia daje obraz przedmiotu w chwili pochwycenia go światłem, jest więc tylko chwilową prawdą. Nie może ona dać więcej ponad to, czem jest w danej chwili zjawisko. Artystycznej zdolności może dowieść fotograf tylko wyborem położenia przedmiotu, ujęciem odpowiedniej chwili itd.

Aby dokonać podziału sztuki, możemy obrać różne stanowiska, biorąc za podstawę bądź to materiał, bądź fantazyę artysty.

Przedstawienie widzialnego piękna za pośrednictwem martwego materiału stanowi sztukę obrazującą. Muzyka używa tonów, poezya udziela się mową; materiałem jej właściwym są wewnętrzne wyobrażenia.

Jedno jeszcze objaśnienie. Arystoteles powiedział, że sztuka naśladuje. Istotnie o tyle, o ile wyobraża rzeczy, jakimi byćby powinny, a nie, jakimi są. Co w tej definicji przezemnie dopełnionej zawiera się słusznego, nie trudno dostrzec; niektóre jednak sztuki nie mogą się w niej pomieścić. Przypomnę tylko architekturę i muzykę. A cóż dopiero władza swobodnej fantazyi, która w rzeczywistości nie ma pierwowzorów! Byli wyznawcy Arystotelesa, którzy trzymając się na ślepo jego teorii o naśladownictwie natury, odrzucali wszelką twórczość samoistnej fantazyi. Była to szkoła Gottscheda.

Sztuka obrazująca dzieli się na architekturę, rzeźbę i malarstwo; poezya na epos, lirykę i dramat; muzyka na wokalną, instrumentalną i mieszaną.

Przedmiotem sztuki jest cały obszar zjawisk, począwszy od cichych, zakrzepłych kształtów nieustrojowej przyrody aż do piękna ukrytego w potoku wieczystym życia, którego Proteuszowa natura poddać się musi bystremu wzrokowi sztuki tłumaczącej to, co wieczne — i aż do owych utworów niebotycznych, w których z wytrwałością Danaid szukamy rozwiązania wieczystej zagadki, stanowiącej istotę życia.

Podług tego, co powiedziałem, „nowa sztuka“ oznacza tyle, co „nowe ideały“. Nowe pojęcia, zapatrywania, uczucia w dziedzinie pojedynczych sztuk pięknych, a przede wszystkim nowe poglądy na życie, oto ich kolebka. Dla tego to nowa sztuka nie da się zrobić tak dobrze, jak nowa filozofia i nowa religia. Rodzi się ona i wzrasta w żywym prądzie duchowego żywota. Jak Minerwa występuje potem na widok, bosko-urodzona, mistrzowską ręką Hefaista albo Prometeusza podzwignięta, zbrojna i wojownicza, nowymi ideami wstrząsająca umysły.

II.

Artysta.

Artysta jest poetą w ogólnym znaczeniu, tj. człowiekiem, który robi (*ποιεῖν* robić). Przedstawia on rzeczywiste zjawiska albo czysto idealne utwory własnego ducha. Zawód jego poczyną się tam, gdzie praca fantazy; czysto mechaniczna twórczość zadowala się wyuczoną formułą i bezduszną zręcznością. Trzy przymioty stanowią artystę: zmysł piękna, siła wyobraźni i techniczna zdolność. Sam zmysł piękna wydaje tylko bystrego krytyka, sama fantazyja tylko marzyciela, sama biegłość tylko zręcznego technika. I połączenie dwóch nawet przymiotów niewystarcza. Otrzymujemy w takim razie utwor niedoskonały, dyletancki, niezgrabny, skrępowany naśladownictwem, albo przesadny.

Mówiąc o istocie piękna wykazaliśmy, jak się objawia zmysł jego. Siłę wyobraźni wypada bliżej określić. Pojęta najogólniej, należy ona do tych podstawowych uzdolnień człowieka, które go czynią tem, czem jest. Bez niej byłby głuchym, tępym wytworem chwili, podobnym do stworzeń, które „tułają się i karmią nędznym użyciem i mętными bólami dorywczego żywota, gniecione jarzmem niedostatku.“ Ona to zapewnia mu posiadanie przeszłości i pogląd w przyszłość; przez nią tylko może powiązać przyczynę ze skutkiem, zatrzymując w umyśle to, co poprzedza. Gdzie wyobraźnia tępa, tam brakuje materiału dla wyobrażeń i myśli; gdzie jej nie ma, tam noc głucha.

W sile zaś i trwałości bywa rozmaita, jedno- lub wielostronna. Jeżeli zdoła zatrzymać w umyśle wyobrażenia i dowolnie przywołać je do świadomości w pierwotnym kształcie, nazywa się pamięcią.

Kto energicznym duchem nie zdoła objąć zmysłowego świata, kto nie ma żadnej wyobraźni, ten przepadł dla estetyki i w ogóle dla życia,

oddechającego zmysłowym pięknem zjawisk. Siła wyobraźni czyli zdolność ujmowania świata zewnętrznego i tworzenia na jego tle wyobrażeń, niezbędną jest dla artysty; bez niej nie może on stworzyć nic udatnego, nie mówię już, pięknego. Samą zaś wyobraźnią, połączoną ze zmysłem piękną i techniczną wprawą, można wszystkiego dokonać w dziedzinie estetycznej. Artystą potrzebujący mieć nieustannie pierwowzór przed oczami, jest bardziej skrępowanym, aniżeli ten, który odtwarza dane kształty z pamięci.

Wyobraźnia jednak nie wiąże się wyłącznie do rzeczy danych, nie jest siłą tylko odtwarzającą. Na wyższych stopniach swego rozwoju staje się potęgą samoistnie twórczą, ze siebie samej czerpiącą; jako taką, zowiemy ją w ściślejszym znaczeniu słowa, fantazyą. Jest ona podziwu godną, z ziemskich więzów przestrzeni, czasu, bryłowatości itd. uwolnioną siłą boskiego czy Prometejskiego pochodzenia, mogącą cały świat cielesny bezcielesnie w siebie przelać, nieznającą określonego czasu, mogącą się uzewnętrznić i w drugi przenieść przedmiot, igrającą dowolnie ze wszystkim danem, zwiększającą lub zmniejszającą je, we formie wyobrażeń rozkładającą i godzącą tak dalece, że powstają ztąd utwory i kombinacje, pozbawione wszelkiego związku z rzeczywistością, z której wzięły początek. Siła jej zdaje się nieograniczoną i może przejść nawet w bezmiar, w straszliwie brzydką swawolę (sny, chorobliwe fantazyje itd.), w której rozum, ów kierownik i władca człowieka utracił wszelką władzę a fantazyja wałęsa się błędnie „jak puszczone po falach bez busoli okręt.“

Fantazyja staje się artystycznie czynną w chwili, gdy usiłuje stworzyć piękno. Kierowana zmysłem piękną, poczyną wewnętrzną pracę. Duch uzdolniony w ten sposób widzi dane piękno zjawiska, wdraża je w swoją wyobraźnię, ale nie poprzestaje na tem; wszystkie piękne zjawiska stają mu się materialem do wewnętrznej pracy, która wydziela najpiękniejsze wyobrażenia, tworzy z nich całość, rodzi nowe, żyjące i pełne piękno: ideał. Jestto tworzenie artystycznie-rozumne, mniej albo więcej samowiedne; ideał może wyraźniej, albo mgliściej stanąć przed okiem duszy. Rzeczą techniki jest upostaciować w zjawisku ten obraz wewnętrzny. Można jednak i dany w rzeczywistości przedmiot porównać z owym idealnym utworem ducha, można go zidealizować. Jak z jednym zjawiskiem, tak z całym ich szeregiem postępować może fantazyja. Szczególna jej siła objawia się w tem właśnie, że umie z łatwością wynaleść dla danego przedmiotu piękne połączenia idei i ideałów, które go podnoszą w estetycznej cenie. Potrzebnem jest do tego bogactwo wewnętrznych obrazów i wyobrażeń, jakoteż uczuć, które za lada potrąceniem

przybierają zmysłowe kształty; potrzebną również świadoma siebie, samostannie działająca władza estetycznego sądu.

Idealizowanie zatem przedmiotu jestto wyposażanie go takimi kształtami, które go unoszą nad pospolitą rzeczywistość i nadają mu znaczenie ogólne i wyższe. W duszy naszej mamy szereg takich wyobrażeń, idei i obrazów, które przedmiotowi rzeczywistemu dodają godności i wyższego znaczenia, zarówno estetycznego, jak moralnego.

Jestto praca powtórnego stwarzania, jestto drugie, nowe życie, jakim fantazyja obdarza przedmiot. Odkrycie jednakże wszystkich środków, za pomocą których dokonuje się to powtarzane stwarzanie, te narodziny dzieła sztuki — nie jest rzeczą łatwą i uchyla się z pod wyraźnego poznania. Że to lub owo wynurzy się z duszy, że taką a nie inną przybierze postać, że jedno uczucie, tu tak, tam inaczej się wyrazi, a zawsze wyposażone inną żywotną właściwością, to jest rzeczą uzdolnienia, którego nie można nikomu udzielić, a które jest wrodzonym, chociaż zdolnym do wszelkiego rozwoju i wykształcenia.

Jeżeli fantazyja nieokiełznana ścisłym prawem rozumu słucha jedynie własnych kaprysów i hasa po manowcach pięknego bezsensu, nazywamy ją fantastycznością. I jej nie wolno jednak przekroczyć pięknej miary, ani się uchylić z pod nadzoru rozumu. Tam nawet, gdzie przekracza rozumne granice i sięga w świat niedorzeczności, powinna nią jeszcze myśl jakaś kierować. Fantastyczność bezmyślna, chaotyczna, nie krępowana wędzidłem najpobliższej logiki, staje się brzydką. Ztąd wszelkie objawy życia, które stargało węzły wiążące zjawisko z rozumem, jak obłąkanie itd., są brzydkimi. Artysta, który z dobrą wiedzą uzmysławia takie zjawiska, np. w dramacie — lady Makbet, Ofelia — gdzie myśl dzieła tego wymaga, nie może być naturalnie porównany z człowiekiem, ulegającym takiemu stanowi.

Fałszywe zrozumienie rzeczy pragnęło raz wypędzić ze sztuki wszelką fantastyczność — przypominamy zacięte spory XVIII w. —, to znowu w niej widziało jedyne piękno. Romantyka dałaby tu jaskrawe przykłady. Dla jednego są wszystkie utwory czystej fantazyi, niemające w rzeczywistości pierwowzorów, śmiesznymi lub niedorzecznymi; inny rujnuje swoje zdrowie i nerwy, aby tylko zapadać w poetyckie delirya. Obadwaj nie pojmują istoty artystycznej fantazyi. Ona uwalnia człowieka z więzów ociążającej ziemskości, ona symbolem i rękojmnią wyższego, przeczuwanego za ledwie bytu! Z ciasnego więzienia chwili w niezmierny przestwór wszechświata, aż do wyiskrzanej złotem nieskończoności — jakż to polot wzniosły! Wstecz obejmuje on czasy przeszłe, wyprzedza to, co przyjdzie,

łączy się z wszystkim, co piękne i szlachetne. Bezcielesny, wolny od ciężkiej materii! Wyrwany z pęt konieczności, wiążącej wszystko łańcuchem przyczyny i skutku! Utnijcie orłom skrzydła, odbierzcie ludziom fantazyę — a los ich będzie strasznym! W prochu będą się czołgać. Ze smutnym losem tych, co nie mają żadnej fantazyi, można porównać chyba dolę fantastów, którzy nie umieją ani przez chwilę stanąć na gruncie rzeczywistości. Fantastyczność ta czyni człowieka stworzeniem do życia nieprzydatnem, chorobliwym, nędznym. Są oni jak motyle podnoszące się w skrzydlatej sukience nad ziemię, aby powalczyć chwilę z powiewem wiatru i zniknąć! I tu potrzeba pięknej miary pomiędzy pierwiastkiem realnym a idealnym.

Zastanówmy się nad wymaganiami, jakie obydwie stawiają. Celem artysty jest piękno. Dwie są drogi. Można wziąć za punkt wyjścia rzeczywistość i podnieść ją do wyżyny piękna, albo zacząć ideą i wyobrażenia swe idealne uzmysłowić w kształtach rzeczywistych. Obydwie drogi są w miarę osnowy dzieła sztuki zarówno uprawnione. Piękne zjednoczenie pierwiastku realnego z idealnym jest najtrudniejszym celem sztuki. Artysta skłania się bardziej ku jednemu lub drugiemu kierunkowi w miarę swego usposobienia; niektóre umysły, np. Goethe, umiały zlać obydwie kierunki. Kto jedną tylko chodzi drogą, musi się ograniczać. Kto tylko rzeczywistością zdołał ować, ten niech się zrzecze utworów idealnych, a czyj talent ku nim się skłania, niech porzuci co prędzej pierwszą. Jedno przedstawiać w kształtach drugiego, nie miałoby sensu. Wyjdzie ztąd utwór sam ze sobą niezgodny. Ktoby np. przedstawił ideał w kształtach najrealistyczniejszego bytu, popełniłby niedorzeczność, bo ideał nie ma realnego pierwowzoru.

O wartości każdego z tych kierunków po tem, co wyżej powiedziałem, nie wiele da się dodać. Przesadna jednostronność byłaby tu, jak wszędzie, błędem. Pospolite jednak zmieszanie za pomocą zatarcia charakterystycznych właściwości, wydałoby dzieło jeszcze mniej piękne; obok siebie umieszczone, dopełniają się jednak nawzajem i tworzą częstokroć wyższy stopień ku czystemu pięknu, ku niedającym się nigdy całkowicie pojąć i osiągnąć ideałowi.

Silnie rozwinięta zmysłowość jest niezbędną dla każdego artysty. Przez nią to pochłania on świat w swą wyobraźnię, która więzi zjawiska i przenika je życiem. Umysł wrażliwy, duch ognisty, miłość namiętna, oto piastuny wyższego artysty. Jeżeli zapał jest ojcem, to rozum powinien być matką jego ducha. Tworzyć, to znaczy: rodzić, nie sklejać; życie musi tryskać z utworu; zrodzony z ducha, działać musi na ducha.

(Ileż to światła rzucił na tajemnicze przejścia takiego tworzenia Goethe, szczególnie w swoim „Fauście.”) Jakoby istoty wyższego świata, jakoby boskie postacie (których obrazem bywają tak często, podnoszone przez tłumy do wyżyny boskości!) występują te utwory fantazyi, wolne od wszystkiego, co pospolite i przypadkowe, a świat je podziwia pełen wzruszenia.

(W którejże to religii nie wynosił człowiek utworów swej fantazyi ponad samego siebie, czcząc je, kochając i bojąc się ich więcej, niż całej potęgi materyi i zmysłowej rzeczywistości?)

Żywe tworzenie piękna drogą fantazyi odbywa się za pomocą zjednoczenia wszystkich sił duchowych po usunięciu wszystkiego, co jest nieznacznem i obcem, co ogranicza i niepokoi. Zjednoczenie to łączy się zwykle z ogólnem wzruszeniem całej istoty i wznosi do granic entuzjazmu, „do boskiego szalu“, lub tak zwanego „poetyckiego obłąkania“, które zapomina o wszystkim, a oddaje się wyłącznie wewnętrznej pracy. „Jeżeli kto przychodzi“, mówi Plato w Phaedrusie, „bez tego natchnienia Muz przed świątynię poezyi, ten przychodzi jak umarły pomiędzy żyjących, a jego poezya, jako człowieka rozumnego, w obec skrzydlatych słów ludzi natchnionych nie będzie nic znaczyła.“ To znaczy, że dzieło sztuki nie da się zrobić, ani sporządzić według prawideł rozumu, przy największej nawet biegłości technicznej lub znajomości tego, co zrobić potrzeba. Siła artysty występuje w całej pełni w chwili bezwiednego zapału i świętego natchnienia. Myśli płyną wtedy, jak ocean, same ze siebie. Choć nie szukane, składa się wszystko, co do siebie należy, co potrzebne, konieczne, piękne, w jedną całość. Wewnętrzny obraz przetwarza się potem w zjawisko. Słowa, tony, napastują nas prawie! Ręka staje się żywą. Takiemi bywają chwile twórcze, natchnieniowe, jakie miewał np. Michał Anioł. „Kto sam nie był tego świadkiem“, piszą o nim, „ten nie uwierzy! Rzucał on się na marmur z takim zapałem, z taką wściekłością, że myślałem, iż cały tors się rozprysnie. Jednem uderzeniem wyciosywał 3—4 calowe szczerby, a tak się przytem trzymał swych modelów, że, gdy choćby na włoszek przekroczył zamiar, uważał wszystko za zepsute.“

Nie tylko jednak w jaskrawych płomieniach, ale i w cichym żarze, w zwyczajnem cieple artystycznej duszy wygrzewają się i kształtują utwory piękna. Ziarno kiełkuje zwolna; tworzą się kształty niepewne, mgliste; artysta sam jeszcze nie wie, co będzie. Stopniowo świta mu w głowie, cel rysuje się coraz wyraźniej; wszystko, co do siebie należy, układa się porządkuje. Walka bywa częstokroć trudną; sto zapędów i usiłowań chybia, a jeżeli artysta nie trafi na to, czego pragnie, odczuwa, jakby cierni w duszy, że nie trafił. Im dzieło sztuki rozleglejszem, im więcej

względów trzeba mieć na uwadze, tem powolniejszą jest w ogóle ta praca wstępna, to dojrzewanie.

Zwykle układają się naprzód wielkie, najogólniejsze rysy, następnie szkic pobieżny. Potem idzie wypracowanie szczegółów. W końcu wygląda się i wykańcza wszystko. Czasem powstaje cały obraz od razu w duszy, wypracowany aż do najdrobniejszego szczegółu — artysta przenosi go tylko na zimny materyał. Mniejsze utwory można wykonać bezpośrednio w chwili poczęcia.

Artystyczne połączenie szczegółów z całością, zaprowadzenie ład u w różnaitości itd., nazywa się kompozycją. Później powiemy o tem coś więcej.

Popęd twórczy działa w kierunku uzdolnienia artysty. Naśladowując kształty zmysłowo-widzialne podziera on tajemnice powszechnego tworzenia i prawidła kształtowania się zjawisk. Jeżeli ma zamiłowanie w harmonijnym ładzie nieustrojowej przyrody, postara się wtłoczyć ją samą w piękne formy, lub odtworzy jej kształty w sztuce tektonicznej według przedmiotowych i podmiotowych reguł piękna. Gdy mu się podobą cielesna piękność wyższych istot, rzeźbi ją w kamieniu. Gdy chce „cień“ tylko przelać w zjawisko, maluje. Inny ma zdolności muzyczne i przelewa uczucia w tony. Albo wreszcie pojmując świat i siebie, jako przedmiot poznania i podmiot ruchu, snuje żywą poezję. Nie ma tu ograniczenia; zdolność jednego artysty skłania go ku tej, innego ku tamtej sztuce. Niektórzy zamykają się nawet w pewnej tylko gałęzi jednej sztuki.

Rozróżniamy uzdolnienie, talent i geniusz; ten ostatni jest najwyższym stopniem uzdolnienia. Jeżeliby chodziło o bliższą jego charakterystykę, nazwalibyśmy go po prostu siłą, która umie chwycić za jądro rzeczy, która bez błakania się odkrywa główne prawo, leżące na dnie zjawisk i częstokroć bezwiednie nawet posługuje się niem zwięźle i stanowczo, podczas gdy inni przepadają w zawiłanych operacjach i mozolnem jednoczeniu dalekich wyobrażeń. To stosuje się zarówno do pojęcia, jak do wykonania. W pierwszym razie umie geniusz zachować takt najwłaściwszy; w rękach ma różczkę czarodziejską, która tam uderza, z kądem żywa woda wytrysnąć musi; znajduje wielką, wstrząsającą ideę, która zapładnia i napawa suszę, wybuchając z potęgą żywiołu, zalewając obszary, dopóki okiełznana nie stanie się pożyteczną, piękną, niezbędną. W praktycznem wykonaniu nie zna geniusz trudności, jakie dręczą pospolitych artystów; nie ma zawiązki na oczach, która pozwala chodzić tylko krok za krokiem; wzrok jego jasny; śmiejąc się przesadza, jedną po drugiej, trudności;

pozór go nie złudzi; dąży najprostszą drogą do celu. Geniusz wie od razu, o co chodzi i jak należy wziąć się do rzeczy, aby osiągnąć skutek. Posługuje się zasadniczym prawem, które tkwi na dnie wszystkich zjawisk jednorodnych, a tak nie ciągnie ze sobą balastu tysiąca środków i środków, między którymi potrzeba żmudnie wybierać, nim się znajdzie stosowny. Nie tworzy ułomków, ale całość. Nie gubi się w drobnostkach, nie męczy składaniem szczegółów — leje ze spiżu. Obiera wielką treść; pali go wielki ogień; małe płomyki mogą tylko oblizać dokoła i okopcić; on chwyta wulkan i przelewa go w stałe formy. W swej sile i jedności równy słońcu! Dzieło zaś człowieka pozbawionego geniuszu, podobne do światła skupionych świeczników, które z daleka wydaje się jednym, wielkim płomieniem, ale z bliska rozpada na mnóstwo świetlnych języczków.

Geniusz nie wynachodzi prawa. On je znajduje. Smiały, pewny siebie, swobodny, nienawidzący przymusu; nie masz jednak odeń nic mniej samowolnego. Samowola i prawdziwy geniusz wykluczają się nawzajem. Rysy ma wielkie i wielki cel przed sobą; jest naturalnym, nic w nim wymuszonego, sztucznego; pełen prostoty działa najprostszymi środkami, wywierającymi ogromne skutki, właśnie dla tego, że są wypływem jednolitego, odwiecznego prawa; mało ich potrzebuje, bo wybiera najlepsze; nie zna maniery ani sztuczek. Geniusz to pierwotny, wrodzony dar Boga. Dla tego nie zdoła go stłumić żadne, chociażby najfałszywsze wychowanie. Rodzi on się na tronach, ażeby wstrząsać światem, ale kolebką jego stoi również w ubogim domku adwokata, na pustej, dzikiej, wzgardzonej wyspie; dziś znajduje go na czole swego dziecka patrycyusz, jutro burmistrz małego miasteczka, dziś bywa nim syn cieśli albo górnik, jutro pastuszek pędzący niesforną trzodę. Potem zostaje taki malec poetą, królem, artystą, którzy stwarzają nowe epoki, albo papieżem, który zbija żelazne obręcze hierarchii kościelnej.

Talentowi brakuje tej pierwotności, tej iskry rozpalającej, tego wzroku i pewnej ręki, która ujmie zawsze istotę rzeczy i najwłaściwszą stronę przedmiotu. Posiada jednak wrodzoną zdolność do zrozumienia, podpatrzenia i wyuczenia się tego, co mu wskażą; naprawia, choć nie upraszcza, a główną pokłada w tem ambicję, ażeby robić szybko. Ilekroć ma coś odkryć, natęży się, dochodzi do swoich celów drogą raczej pracy, rozmyślenia i porównywania, niżli bystrością wzroku. Naturalnie ściślej granicy pomiędzy geniuszem a talentem pociągnąć nie można. Jeden spływa się z drugim. — Zwykle nazywamy talentem uzdolnienie do jakiejś pojedynczej gałęzi w sztuce, podczas gdy geniusz ma pojęcie całości.

To może być zdaniem słusznym, ale nie zawsze. Ktoś może mieć talent do wszystkiego, a nie mieć przecież geniuszu, a ktoś inny może być geniuszem, chociaż w jednym tylko kierunku posiada rozwiniętą zdolność.

Genialnym nazywamy ten umysł, który ma ślady geniuszu, ma błyski jasne, dość silne, aby na chwilę rozjaśnić pomrok, ale pozbawione trwałości. Zwyczajność łączy się w nim z niepospolitością. Dziś uda mu się, jutro ugrzęźnie w powszedniości. Słabe strony pokrywa przesadą.

Jakkolwiek geniusz największe nawet dzieła tworzy bezwiednie, jakkolwiek wydawać się może czasem nieprawidłowym, właśnie dla tego, że działa podług najwyższych a ciemnych i powszechnemu wzrokowi ukrytych prawideł, to przecież nieznamość siebie i praw ogólnych nie jest mu wcale niezbędną. I owszem — dojrzewając poznaje geniusz istotę rzeczy i nabiera świadomości tego wszystkiego, co pierwotnie wykonywał bezwiednie. Bezrozumni są ci jednak, którzy sądzą, że samowola jest istotą geniuszu, i że ten, kto ma iskrę natchnienia w duszy, może się obejść bez nauki, bez mozół, bez pracy i posłuszeństwa regułom, lub że powinien niemi pogardzać — to bowiem świadczyć by tylko miało o prawdziwym uzdolnieniu, co się stwarza z niczego!

Szczęściem przeminął genialny okres, który tak rozumował, psując się własnymi doktrynami, a stare zdanie zaczyna mieć znowu posłuch, że „bogowie kazali dorabiać się cnoty w pocie czoła.“

Kto chce być wielkim, powinien się natężyć, choćby był najzdolniejszym. Patrzcie jak się uczyli Mozart, Rafael! Czytajcie, jak Michał Anioł trzy... dziesięć razy studyował dłużej anatomię, aniżeli lekarze, którym w niebezpieczeństwie powierzamy naszą dolę i życie. Kto tego nie chce widzieć, jak Szekspir pracował, ten jest ślepym. A któż był gorliwszym nad Szylera i Goethego? Albo Napoleon, czy przez sen dostał się na tron Francji, Aleksander i Juliusz Cezar, czy podnieśli się na swój koturn próżniactwem? Czy Newton, Gauss, Keppler, Händel, Beethoven próżnowali?

Trzymamy się najczęściej pozorów, a nie uwzględniamy tej pracy wewnętrznej geniuszu, która nim wstrząsa w chwili nawet, gdy zdaje się spoczywać. Geniusz próżnuje rzadko albo nigdy. Gdy sądzimy, że odpoczywa, on walczy twardo i ciężko. Pracuje tam w pocie czoła, którądy inny się prześlizga. Nie mając na oczach przepaski, albo zdarłszy ją sobie, widzi przepaście, których kto inny nie dostrzega i grząskość gruntu, któremu powierzają się inni na ślepo. Znajduje on zawsze prawo ducha,

ale nie często bywa tak potężnym, aby się obszedł bez wszelkiej pracy. Największe trudności miewa do pokonania, najwarowniejsze szranki do przełamania, zanim owładnie polem, na którym zdoła rozwinąć wszystkie swe siły, i zanim przyswoi sobie trudną i tyle pracy wymagającą technikę.

Rozumie się samo przez się, że geniusz poznać musi to wszystko, co utworzono przed nim. To powinno stanowić poziom, ponad który się wznosi. Jeżeli wzgardzi prawidłami, które ustanowiła natura, lub wynalazły geniusz i talent, jeżeli sądzi, że wszystko wysnuć powinien ze siebie, natenczas trwoni bez potrzeby swe siły. Wybornie powiedział Rumohr: „Artyści, którzy sami siebie uczą, grzęzną w prawdziwej lichocie, jak mucha w kleju. Muszą oni bowiem odkryć sami to wszystko, co odkrywały wieki, a to nie idzie tak łatwo.“ Naturalnie, praca geniuszu nie jest pracą miernego szperacza. On lata, gdzie ten łązi; poznaje regułę z jednego przykładu, gdy ten na stu jej nie widzi. Pamięając to, że geniusz nie może być wszechstronnym, ale że każdy człowiek powinien dążyć do wyniesienia się nad poziom, przytoczę tu znaną a zawsze złotą bajkę o koniu, osie i ślimaku, ażeby poznać wartość pilności i pracy. Koń, osioł i ślimak, ubiegali się o kapustę. Chodziło o to, kto pierwszy dopadnie grzędy. Koń sądził, że dość mu będzie, pogalopować w chwili, gdy osioł stanie u stóp góry, na której leży grzęda, a ślimak będzie o krok od niej. Leniwy osioł czekał również tak długo, dopóki koń harcował. Ale ślimak lał ciągle zwolna po swojemu i nim tamci się namyślili, że czas już w drogę, zajał kapustę. Oto talent olbrzymi, wielki i słaby. Iluż to ludziom zdarzyło się to samo, co żrebięciu! Nie trzeba się łudzić zdaniem, że wyższy talent, że geniusz wypłyną zawsze na wierzch i zatryumfują pomimo wszelkich przeszkód. Znamy imiona zwycięzców; ilu przepadło, tego nikt nie wie. Tu i owdzie zaledwie słysząc coś głucho o nich. I najsilniejszy człowiek powinien się ćwiczyć i w ciągłym wyężeniu hartować siły; inaczej, gdy przyjdzie do walki, nie stanie mu oddechu, żyły się nie naprężą a wieniec laurowy otrzyma kto inny.

Nikt nie nabędzie techniki bez pracy. Co tu pomoże wielka zdolność wewnętrzna, jeżeli nie ma się władzy nad formą! Czem jest rzeźbiarz, nie umiejący władać młotkiem i dłutem? Michał Anioł uderzał w marmur i ani na włos nie chybiał. Zdawało się, że nie wie, co czyni w natchnieniu. Tak pracuje geniusz. Geniusz? Tak, ale ten, który od lat dziecięcych obcował tylko z dłutem i marmurem, który jak mówił o sobie Buonarrotti, „wyssał je z mlekiem matki.“ Muzyk musi wygrywać gamy przez całe lata, zanim palce nabędą giętkości, musi nabywać,

jak to mówimy, wprawę; ani Szekspir nie wysnuje ze siebie języka i przedmiotu!

Artysta musi umieć tworzyć. A umienie to nauka. Nie tu miejsce zastanawiać się nad istotą techniki. Ale bez umiejętności zewnętrznego przedstawienia rzeczy, nie ma artysty. I on musi być uczonym w zakresie swego zawodu, mimo, że abstrakcyjna wiedza na nic mu się nie przyda. O ile może obeznać się ze surowymi przepisami wiedzy, należącej do jego sztuki, tak, aby nie zatął w sobie artystycznego, do zjawiska przywiązanego ducha, o tyle powinien jej nabywać. To zaś zależy od osobistego uzdolnienia. Rozmiary i głębokość wiedzy pomagają artyście w jego pracy, ale nie należy zapomnieć, że nie abstrakcyjna uczoność, ale żywe przedstawienie zjawiska stanowią mistrza. Toż powinien artysta wystrzegać się pilnie wszystkiego, co może go w tym kierunku powstrzymać, zamącić, onieśmielić. W teorii musi słuchać najwyższych zasad, a nie rozpraszać się w szczegółach. Przedewszystkiem nie powinien bez potrzeby natężyć wyobraźni, ani nie trwonić tego, co mu wrodzone. Nie powinien krępować się martwą systematycznością, będącą zawsze tylko pomocniczym środkiem, ani dać sobie zamącić jasny pogląd na życie i wieczysty, swobodny ruch jego zjawisk.

Gdy jednak są już zdolności i to spotęgowane pracą, potrzeba jeszcze czegoś wielkiego, co leży na zewnątrz artysty, a bez czego nie zdoła rozwinąć sił wrodzonych. Czas powinien sprzyjać jego sztuce i dać jej możność rozwoju; walka z innymi siłami potęgować musi podniecać i pouczać artystę, słońce uznania musi ogrzewać jego kwiaty. Dusza jego podobna do rośliny. Uznanie i sława, to promień dobroczynnego słońca. Zapoznanie równa się zmrokowi; geniusz natenczas błędnie, choruje i znika; bez światła i ciepła na nic nie przyda się walka! Obojętność, to owe szare wieczyste obłoki, które odbierają wzrost i barwę roślinom; sława za prędką i za wielką, to żar słoneczny, który drażni, suszy i pożera. I tu potrzeba miary. Nic gorszego, jak puste uwielbienia. Czasem jednak nie pomogą przestrogi, ani wzór Donatella. Człowiek próżny łaknie wciąż tylko sławy, a wszelką naganę uważa za niesprawiedliwość. Donatello opuścił Padwę, w której go podnoszono w niebiosy, ale nie rozumiano; wolał powrócić do rozumnych, chociaż surowych Florentczyków, gdzie go mniej chwalono, mniej wspierano, ostrzej krytykowano, u których mu jednak nie groziło niebezpieczeństwo nabrania próżności i zapomnienia o tem, co go podniosło. Biada artyście, który ugrzęźnie w uwielbieniu samego siebie! Zresztą podobnym on do człowieka z bajki, co rąbał szablą żelazo, stal, kamienie, a uciekł, kiedy mu pokazano liściami z dyni

okrytych nieprzyjaciół. Jeżeli w społeczeństwie samem tkwi ogień duchowy i moc charakteru, natedy geniusz pokona wszystkie zapory; epoka drewniana lub mialka, która nie wyda ni głosu, ni ognia, gdy o nią uderzysz, jest atmosferą dla sztuki zabójczą.

Słyszymy dziś tak często podnoszone pytanie, w jaki sposób ma państwo pielęgnować sztukę. Otóż państwo, powinno zdaniem naszym wedle możliwości popierać i korzystać ze sztuki. W pięknych i wzniosłych dziełach artystycznej fantazji uczci ono samego siebie, dając świadectwo godności i siły duchowi ludu, z którego takie dzieła wychodzą. W ten to sposób wznosimy swej epoce wieczyste pomniki.

Następującymi słowy nakazała Florencja budowę swej katedry: „Ponieważ najwyższa mądrość ludu szlachetnego pochodzenia polega na tem, ażeby w swoich sprawach tak postępował, iżby z publicznych czynów jego przeziął duch mądrości i wielkoduszności, poleca się Arnolfowi, budowniczemu naszego miasta, wyrobić model albo rysunek nowego kościoła o tak wielkich i wspaniałych rozmiarach, ażeby sztuka i moc ludzka nic większego i piękniejszego wymyślić nie zdołały.“

Co do ludzi bogatych i potężnych, należy zostawić wszystko osobistej ich skłonności. Uczynimy ich tylko uważnymi, że jednym z najlepszych sposobów uwiecznienia się, jest opieka nad sztukami. Naturalnie, godni powinni godnych znaleźć! Ale czemże dla wielu jest chwała pośmiertna? Czy można ją zjeść lub wypić? Uczuć albo posłyszeć, jak mówi Falstaff? Takie pomniki wymagają usposobienia, w którym przebrzmiewa zwrotka Szylera:

Ze wszystkich życia dóbr
Największą sława jest,
Ciało rozpada w proch
A imię wieki trwa.

Trudnem jest pytanie, jaki udział powinno brać państwo w wykształceniu artysty. Nie da się nań stanowczo odpowiedzieć. Niech wypełni wyżej wskazane warunki i niech używa najlepszych artystów. To wystarczy. Im mniej ich wspiera, tem lepiej. Im swobodniej wywija się sztuka z ducha ludu, a nie przez nadzwyczajne zachęty, nagrody itd., tem pewniejszym i silniejszym będzie jej rozwój. Sztuka wyrasta z łona odpowiedniego gruntu. Dźwigać ziemię na skały i sadzić na niej sztuczne kwiaty, które szybko wystrzelą, lecz skoro trafią na kamień, uwiędną, lub z górną warstwą ziemi przy pierwszej burzy ulecą, to znaczy

właśnie: narzucać ludowi sztukę z urzędu. Ale gdzie grunt dogodny, tam rzucać zdrowe ziarna — oto ogólna recepta. Bliżej oznaczyć jej nie podobna. Wszystko pozostawione taktowi.

Sztuki nie można wywołać środkami przymusowymi. Ogólne bowiem pojęcie życia, z którego wyrasta, ideały, które ją uszlachetniają, nie dadzą się wymyślić, ani za wysoką cenę zakupić. Co najwięcej, można w nią pozorne wlać życie.

Przy wątlach nawet skłonnościach estetycznych czasu wpływać należy za pomocą akademii, zbiorów itd. na utrzymanie pewnego, choćby ogólnego poczucia sztuki i umiejętności technicznej. Gdy duch uleciał, należy formę przynajmniej ocalić.

Forkyasz do Fausta, gdy Helena znikła, a tylko suknia i welon zostały w jego rękach, tak mówi:

Trzymajże mocno, co ci pozostało.
Szaty nie rzucaj! Oto już demony
Szarpiają jej rąbki, by ją zwlec do piekła.
Więc trzymaj mocno! To już nie bogini,
Którą straciłeś, ale zawsze boskie!
Zaufaj sile tej szaty cudownej
A ona ciebie w etery uniesie
Nad wszystko ziemskie . . .

(Goethe: Faust II.)

Życia nie można w kogoś włożyć, ale tem łatwiej laurowe wieńce na głowę zwycięskiego Olimpijczyka. Nie potrzebuję mówić o głupocie niektórych państw samowładnych, któreby chciały w sztuce dokonać rzeczy niepodobnych. Zabiegi aklimatyzacyjne zawsze są godne pochwały. Ciepłarnie i menażerye mają swą wartość. Ale obcą sztukę własnemu wtłaczać ludowi, znaczyłoby tyle, jakby kto niedźwiedzie pragnął wychować w niemieckim lesie. Przytem uwaga dla tych, którzy chcą przyswoić krajowi obcą sztukę. Szlachetne ziarno nie przyjmie się zazwyczaj na obcym gruncie, lub tylko słabe wyda latorośle, podczas gdy posożyte zielsko najgłębiej zapuści korzenie i wybuja naszerzej.

Uczyć się może artysta wszystkiego. Ale w rzeczach sztuki jest prawem, że uczyć się należy tylko od ludów, z którymi pomięszanie fizyczne ras wydałoby typ nieskoszlawiony i szlachetniejszy. Kaukazyjczyk tylko z Kaukazyjczykiem łączyć się powinien. Smak Murzyna i Mongoła

nie podniosą jego estetycznej wartości. Chcieć sobie przyswoić np. sztukę chińską, byłoby rzeczą dziwną i szkodliwą. Techniki nie należy mieszać ze sztuką; pierwszej bowiem nabywać można w każdym czasie i od każdego ludu.

Prawdziwa sztuka w swej formie i treści jest jak natura; u obu nie można ich rozłączyć. „Natura nie ma skorupy, ni jądra. Wszystkiem jest od razu.“ Takim być musi i dzieło artysty.

III.

Styl. Maniera.

Stylem nazywamy sposób wyrażenia się rzeczy w zjawisku. Patrząc na dzieło sztuki, wyczytujemy zeń zarazem charakter dzieła i mistrza. Zjawisko musi odpowiadać istocie, jeżeli utwór ma się podobać. Styl jego opierać się musi „na najgłębszych podstawach poznania, na istocie rzeczy, o ile jest możebnem, odczytać ją z widzialnych i ujętych kształtów.“ (Goethe: Zwyczajne naśladownictwo natury, maniera, styl).

Ponieważ każde dzieło sztuki powinno uwydatnić istotę przedmiotu, dając charakterystyczny jej wyraz w odpowiednim, pięknym sposobie, natedy o każdym powiedzieć można, że ma styl. Co jest charakterystyczne, ściśle określone, to podoba się samo przez się, pomijając na teraz wszelkie inne względy. „Mieć styl“ zatem, „być pełnym stylu“ jest pochwałą; „nie mieć stylu“, naganą.

Styl można pojmować w najrozmaitszy sposób, jak to się łatwo z objętości pojęcia da wyrozumieć; bywa on rozmaitym w miarę tego właśnie, jak pojmujemy jego istotę. Całe plemiona ludów i okresy dziejów mają swój styl tak samo, jak pojedyncze ludy, jednostki itd. Rasa kaukaska we wszystkiem co tworzy, posiada styl odmienny od stylu rasy mongolskiej, etyopskiej; uwydatniają się w nim odmienne pojęcia, skłonności, uczucia. Co dla jednych jest ideałem dobra, siły, piękności, szczęścia itd., to wcale inaczej wydaje się drugim. Ludy aryjskie mają odmienny styl od semickich; pomiędzy tymi zaś szczepy germański i romański mają również odrębne właściwości i osobne środki na wyrażenie piękna. Między Germanami Niemiec różni się od Skandynawczyka; toż samo Holendrzy, Frankowie, Bawarowie itd.

Tożsamość prądów umysłowych, jaka się wyrabia wskutek jedności obyczajów, religii, prawa itd., wytwarza powszechny, jednakowy styl chrześcijański, bizantyński itp. Tak możemy odróżniać epoki stylu; odrębne właściwości w zapatrywaniach i dążeniach, wspólne poglądy na to, co jest istotnem i ważnem w zjawisku, rodzą odmiany stylu.

Wystarczy pobieżna wzmianka, ażeby poznać, jak w łonie pojedynczych szkół wytwarzały się czasowo te same właściwości. Jeżeli mistrz albo nauczyciel wskazuje ciągle na pewne zasadnicze prawidło, jeżeli szkoła jego ciągle tej wskazówki się trzyma i w każdej pracy gorliwie ją uwzględnia, wyrabia się styl szkoły. Jeżeli ktoś starający się naśladować mistrza, szuka za tem, co w jego dziełach jest istotnem, charakterystycznym, powiadamy, że naśladuje styl jego. Jak artysta w miarę swych oryginalnych spostrzeżeń, pojęć i sposobu opracowania przedmiotu wyrabia sobie styl własny, nie trudno pojąć. Sam siebie wypowiada on w stylu. *Le style c'est l'homme*. Czas, doświadczenie, wpływ losu, odrębne dążenia, itd. zmieniają powoli tak styl, jak człowieka; u niektórych pozostaje na zawsze pewien ton zasadniczy; u innych następują przemiany tak gruntowne, że rozmaite ich dzieła tracą wszelkie ze sobą pokrewieństwo i nie możemy w nich odpoznać charakteru tegoż samego twórcy.

Każdy przedmiot ma także swój styl osobny np. drzewo, kamień, żelazo, wełna, jedwab itd. Aby utrzymać harmonię między istotą a zjawiskiem, powinien artysta zachować styl przedmiotu. (Porównaj dzieło *Sempera*: Styl w sztukach technicznych i tektonicznych).

W zwyczajnym rozwoju rzeczy widzimy i w życiu sztuki powolny wzrost ku wyżynom, a następnie reakcję i upadek. Co do stylu, różniano zwyczajnie hieratyczny, klasyczny i manierowany.

W początkach każdej sztuki poczucie czystej piękności bywa jeszcze nie rozwiniętem; toż samo technika. Lud i artysta nie mają ustalonego poglądu, są jednostronni. Nie zdolni jeszcze pojąć harmonii przedmiotu ani objąć jego całości, trzymają się szczegółów albo własnej idei, której bez względu na wszystko inne pragną nadać właściwy, jednostronny wyraz. Nędzna i niewyroczona technika takiego artysty nie zdoła go ocalić; radzi więc sobie, jak może; czego nie umie wykonać, to szkicuje, naznacza w dziwnie naiwny sposób. Styl ten bywa niezgrabnym, nieokrzesanym, surowym (Fig. 1.), czasem jednak wspaniałym. Symbol, jako środek oznaczenia rzeczy wielkich małemi, ma tu szerokie zastosowanie.

Skoro się jednak dłużej uprawia pewną sztukę, występują coraz wyraźniej na jaw potrzeby jej i warunki, wzrok artysty staje się szlachetniejszym i głębszym, ręka zręczniejszą, posłuszniejszą zamiarom ducha. Artysta zdobywa piękność, dostrzegając grę żywej natury. Jego uczucie i poznanie, jego pojęcie całości i szczegółów, jego zamiary i techniczna zdolność wykonania, odpowiadają sobie nawzajem. I tak powstaje dzieło klasyczne. Wszelka celowość, wszelkie zboczenie od zasadniczej idei, wszelka drobiazgowość albo szukanie przypadku ustępują, a każde prawidło piękna spełnia się nieodzownie. Gdy np. artysta zapragnie stworzyć boginią piękną — przedstawia kobietę, ale ta kobieta jest boginią wyższą po nad wszelką poziomą zmysłowość, wymagającą bezwzględного hołdu, niezamąconą niewieścim wstydem, jak dostrzeżona w kąpielu dziewczyna, boginią, która nie ukrywa swych kształtów lubieżnemu lub ciekawemu oku, pewna, że wzbudzi uwielbienie i uroczystą ciszę. Przekonuje nas o tem *Venus Melijska* w Luwrze. (Fig. 2). Godność i majestat duszy w najpiękniejszym odzwierciedlony kształcie. Postać swobodna, rytmiczna, niewypowiedzianie piękna. Nigdzie szorstkości, wszystko się zlewa, jak fale boskiej rzeki.

Jeżeli styl hieratyczny niezdolał jeszcze połączyć istoty z formą a klasyczny utworzył najpiękniejszą harmonię, zwraca się styl manierowany ku szczegółom podrzędnym i zapoznaje prawdziwą piękność. Artysta wyswobadza się w nim zupełnie, kładzie swój przedmiot na pierwszym planie, przedstawia swoje pomysły, swe chwilowe wyobrażenia, pokazuje, co umie i może, kładąc nacisk na szczegóły, pragnie spotęgować wrażenie całości. Chodzi mu o to, aby zaskoczyć, zadziwić, podobać się, podrażnić. Tyle już dzieł pięknych istnieje z dawnych czasów i z ręki dawnych mistrzów, potrzeba więc stworzyć coś nowego, niesłychanego! Tak przepada skromność, prostota i czysta sztuka. Wolność przeradza się w samowolę, prawidłowość w rozpustę. Artysta tworzy naumyślnie rzeczy zaczerpnięte z powietrza lub dobrego humoru. — Przez długi czas jeszcze utrzymuje się poczucie pięknego kształtu, technika wydoskonalona, zrozumienie jednak istoty sztuki upada; duch ulatuje, przywiązanie do zewnętrznej formy się wzmacnia. Ale wnet złe wybucha na

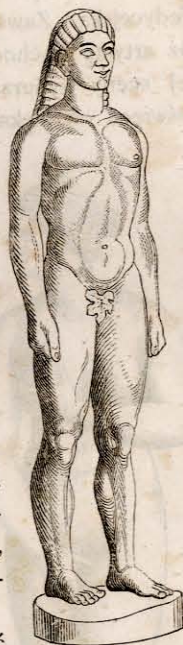


Fig. 1.
Apollo z Tenei.

całym obszarze. Zmysł artystyczny tępieje, oko ślepie i formy już nawet nie widzi! Wreszcie i technika przepada. — Początkowo usiłuje styl ten zamienić piękność w zrozumiały dla wszystkich powab. Można go nazwać stylem powabu. Wspaniały jego obraz daje nam *Wenus Medycejska*. Zawstydzona bogini! Bóstwo miłości przysłania się ręką — coż artystę obchodzi, że to niestosowne dla olimpijskiej córy, że z wielkiej sceny wynurzania się Afrodyty, zrobił powszednią scenkę kąpieli? Poświęca on piękność powabowi — prawda, że powab cudowny!



Fig. 3. *Wenus Medycejska*.

Zwracaliśmy już uwagę na technikę, na zręczność w opracowaniu przedmiotu. Ten pewien sposób opracowania, wyraża się z czasem i utrwała w każdym utworze sztuki; jedne i te same rysy, linie, zagięcia, grupy, pomysły itd. stanowią podstawę techniki dla artysty, szkół, narodów. Z odmianą technicznych warunków i styl się odmienna. Technikę doskonalimy na materyale, instrumencie np. na fortepianie. Fortepian w początkach zeszłego wieku wyglądał całkiem odmiennie od dzisiejszego. Kompozytor tworzący dzieło fortepianowe, był skrępowany w kompozycji warunkami, jakie mu przedstawiał instrument. Nakładał on mu względy, których nie mógł pominąć, i to nie jednemu artyście, ale wszystkim — tak długo, dopóki nie ulepszono jego budowy. Odkryjemy więc w utworach muzycznych owego czasu wpływ złego fortepianu. Jeszcze bardziej zależy styl od narzędzia w rzeźbie. Bardzo to wielką sprawia różnicę, czyli rzeźbiarz używa tylko dłuta, czy i pilnika; wytwarza się ztąd osobna właściwość stylu. Sztuka jest umiejętnością. Potrzeba nabyć umiejętności technicznej, jeżeli się niechce bez potrzeby rozpraszać talentu. Techniki przedewszystkiem nabywać powinien uczeń. I w niej wyrabia się styl pewien — mamy technikę rozmaitych szkół, plemion, ludów, czasów.

Jak nie mogliśmy rozwodzić się dłużej nad głównymi rodzajami stylu (symboliczny, alegoryczny itd.), tak samo nie możemy mówić obszernie o stylu indywidualnym. Nie byłoby temu końca; każdy przymiotnik



Fig. 2. *Wenus melijska*; do str. 27.

stanowi już odcień stylu. Styl jest to wyłączny sposób opracowania przedmiotu. Pamiętając o tem, odgadnie sam każdy bez trudu istotę stylu wzniosłego, wspaniałego, silnego, ciężkiego, suchego, wątłego itd.

Niemieć stylu, to znaczy, nie mieć charakterystycznego wyrazu. Brak ten może być rozmaitej natury. Albo istota rzeczy nie wyziera jasno ze zjawiska, albo treść nie znalazła odpowiedniego kształtu, albo sposób opracowania chwiejny, albo technika nie jednolita — jednym słowem, nigdzie nie wyraził się jasno i odrębnie charakter.

Mieć styl, to znaczy w ogóle, mieć oryginalny wyraz; nie chodzi tutaj o to, czy styl jest złym lub dobrym. Ta rzecz jest pełną stylu, to znaczy, w tej rzeczy wyraziła się istota jej prawidłowa tak dobrze, że cały przedmiot wystąpił jasno i silnie.

W dążeniu do zdobycia stylu, należy wystrzegać się przesady. Ostre, silne, stanowcze rysy zwą już najczęściej stylem. Artystom zdaje się czasem, że skoro linia jest podstawą budowy, potężne jej uwydatnienie doda utworowi ich stylu. Tymczasem wyradza się ztąd sztywność i brak swobody. Artysta rozmija się wtedy z prawdą natury i grzeźnie w martwym szablonie. Jestto przesada, mająca uczciwe źródło, ale wiodąca na bezdroża. Utwór sztuki jest wtedy skrępowany matematycznymi regułami. Zdawałoby się, że pojęcie stylu było tak łatwe, tak pojedyncze; widzimy jednak, że w praktycznym wykonaniu ma swe trudności. Prawdziwy styl, to harmonia artysty z przedmiotem sztuki, w którym się wyraziła jego podmiotowa istota. Składają się nań materiały, treść, prawidła estetyczne, myśl artysty i jego zdolność duchowa. Styl tak pojęty bywa najczęściej nieurzeczywistnionym ideałem.

O jednym tylko jeszcze rodzaju stylu pomówię. Co to jest styl historyczny? Znaczy on tyle co „wielki“ w przeciwstawieniu do stylu zwyczajnego, drobnego. Popatrzmy na ośnowę dziejów i na sposób ich opracowania. To tylko co znakomite, wielkie i płodne, znajduje w nich swoją kartę; co małe i powszednie, ulega zapomnieniu, mażąc się zarówno z pamięci, jak z papieru. Pamiętniki służą historii, ale nią jeszcze nie są. Ilekroć sztuka tak samo postępuje, nie wysuwając tego, co pospolite, anegdotyczne i przypadkowe, ale ważną ośnowę wielkimi kreśląc rysami, rodzi się styl historyczny.

Styl może stać się manierą. Jest ona jego zepsuciem i upadkiem. Polega on jak wiadomo na prawidłowości. Jeżeli artysta nie umiał jej w naturze odnaleźć, podsuwa w miejsce rzeczywistej, wymarzoną; i oto powstaje maniera, pochodząca bądźto z braku studyów, bądź z braku talentu, który nie pozwala mu przy najlepszej woli i mimo gorącego

trudu uwydatnić istotnych przymiotów. Czasem posiada on styl, umie nawet wyrazić w zjawisku istotę. Stopniowo jednak traci jej miarę, traci względną dokładność i granice. Chcąc istotę wydobyć na wierzch, sięga po za cel pierwotny i popada w przesadę; styl jego staje się manierą. Czasem odkrywa pojedyncze prawidłowości, ale nie umie ich ułożyć w całość i wyzyskuje takowe, nie tworząc harmonii. Kładzie nacisk na rzeczy nieważne i poboczne, wysuwając je naprzód bez potrzeby. Ilekroć widzimy fałszywy sposób uwydatnienia istoty zjawiska, — tem bardziej gdy błąd się powtarza — tylekroć czujemy manierę. Styl opiera się na rzeczywistej prawdzie przedmiotu, maniera jest złą podmiotową nawyczką artysty. Łatwo da się zrozumieć, że różnice pomiędzy manierą a stylem nie zawsze występują dokładnie, że rozstrzygnięcie pytania bywa najczęściej trudnem, tak że spory o to, czy coś jest manierą lub stylem, trwać mogą całe wieki. Styl rococo, minesengerów itd. był manierą. Z tego możemy poznać, jak to nie trudno, mając styl własny, popaść w manierę, i jak zdrowego, świeżego wzroku, jak rozwiniętego poczucia natury potrzebuje artysta, aby uniknąć niebezpiecznego wykołajenia. Powiedziałem „poczucia natury“, gdyż w naturze i w śledzeniu jej pilnem, leży właśnie najlepsze lekarstwo na manierę. Nie jest ono niezawodnem, ale dla tego, kto umie zachować miarę, przyniesie korzyść. Wskazałem już na to, jak człowiek co chwilę inaczej patrzy, spostrzega, pojmuje. Czucie i uczucie falują bez końca. W tysiącu wypadków nie ma więc na manierę rady, zwłaszcza przy braku talentu. Ale gdzie pilna praca i poczucie miary mogą obronić przed nią, tam należy jej strzec się koniecznie. Co innego, jeżeli malarz podkłada wszystkim swoim obrazom tło fioletowe, bo wszystko w tej barwie widzi, a co innego, jeżeli rysownik ludzkim głowom nadaje $\frac{1}{10}$ lub $\frac{1}{14}$ część długości ciała, tworząc postacie nie istniejące na ziemi, podczas gdy za prostem użyciem cyrkla zdołałby uniknąć tego dziwactwa. Piękno wymaga prawdy. Maniera polega na fałszu. Najgorzej tam bywa, gdzie ulegają jej z pełną wiedzą, aby pochwlebić smakowi jednostki albo tłumowi. Wtedy już niema mowy o manierze jednostki; wtedy popadają w nią całe epoki. Swawola i głupota ich cechą. Z największem wytężeniem należy wówczas dążyć do prawdy, piękna i stylu.

IV.

Ozdoby. Tak zwane sztuki techniczne.

Wielu estetyków odróżniało sztukę wyższą od niższej; ostatnią zwano uzupełniającą, techniczną, pożyteczną, itd. Innym nie chcieli jej uznawać; nic bowiem podług nich sztuką być nie może, co przynosi pożytek; sztuka musi być bezpożyteczną. Należy jednak to zdanie nazwać błędnem. Fałszem jest, jakoby sztuka z pożytecznością nie dały się pogodzić; jest to teoria, która zdrowej praktyce wręcz się sprzeciwia. Można pożyteczny przedmiot opracować pięknie; a wtedy nie pożytek przedmiotu, ale jego piękność znajdują zawsze uznanie estetyki. Garncarz wyrabiający garnki jest rzemieślnikiem; jeżeli wyrabia piękne garnki, artystą. Rozdział i wydzielenie sztuk niższych, pożytecznych, czy jak je kto nazwie, ale sztuk zawsze (do których i architekturę zaliczono), był wygodniejszym, niż słusznym. Przyniósł on zresztą wiele szkody; poniżył rzemiosło, podczas gdy rzeczą umiejętności było, podnieść je do znaczenia sztuki. Dziś daje się spostrzegać przewrót; jednostronność takiego pojęcia okazała się mianowicie w międzynarodowych wystawach rękodzieł. Jednym z najdzielniejszych i najbardziej przekonujących pogromicieli dawnego poglądu jest G. Semper w swem dziele: „O stylu“.

Starożytność nie знаła takiego podziału. Wydzielano poezję, muzykę a potem i taniec, w których człowiek sam był materiałem, i zwano je sztukami duchowymi. Rzeźbiarze, architekci, malarze, opracowujący surowy materiał niższego gatunku uchodzili tylko za techników. Później dopiero poczęto te rodzaje sztuki zaliczać do sztuk wyzwolonych (*artes liberales*). I średnie wieki nie znały dzisiejszego podziału na sztuki i rzemiosła. Najwięksi architekci swojego czasu różnili się od swych pomocników tylko zręcznością. Dopiero w nowszych czasach zatracać

się poczęło coraz więcej poczucie sztuki w rzemiośle. Od czasów trzydziestoletniej wojny widzimy w Niemczech niższe i średnie warstwy ludu w ucisku i poniżeniu.

Ludzie przetłoczeni brzemieniem nędzy i despotyzmu nabierają usposobienia hord niewolniczych; ze zmianą stosunków handlowych upada gorliwość rękodzielnicza i dobrobyt; rzemiosła tracą swobodny oddech i zamię sztuki, fantazyja rzemieślnika tępieje, wszystko wchodzi na tory przyzwyczajenia i rutyny. Do takiego stanu rzeczy przyczynił się wielce wzrost nauk. Uczeń za pomocą książek i uniwersytetów oddziałujący na monarchów, szanowali to tylko, co uzyskano drogą książkowej nauki i poznania starożytnego świata. Jeżeli malarze, architekci i rzeźbiarze wyrobili sobie we Włoszech tak wyjątkowe stanowisko, to opierało się ono również na czci wysokiej, jaką w swych dziełach, a nawet książkach oddawali starożytności. To ich ocaliło jako artystów w obec prądu naukowego w Niemczech.

Estetyka zdobyć niezapomnianą sobie zasługę, jeżeli wszelkimi siłami przyczyni się do przywrócenia tym niższym sztukom ich dawniejszego stanowiska. Jest nawet jej obowiązkiem naprawić to, co zepsuła, powodując się nieuprawnioną pogardą. Bez wątpienia przyjdzie nam teraz nie łatwo, opanować umiejętnie znów pole od tak dawna nie uprawiane. Lecz po usiłowaniach, jakie już uczyniono, i jakie ciągle czynią, można spodziewać się najlepszych skutków. Sztuki techniczne uległy, szczególnie we Francji, potężnemu udoskonaleniu w ciągu ostatniego stulecia; wykwintny smak połączył się tam z pożytkiem. Sam już pożytek wymaga uwzględnienia warunków piękna, ale jest rzeczą umiejętności nadać silniejszy wyraz tym usiłowaniom, skierować je na właściwe tory i wskazać na to, co każdy mieć może pod ręką i przed oczami. Jeżeli dowiedzie, że garncarze, cieśle, ślusarze i jak się tam wszyscy zowią, nie przepadli dla sztuki, i że piękno wprowadzać należy wszędzie, a przedewszystkiem, w samo życie, to wcale inny i daleko wyższy przyniesie ogółowi pożytek, niż wskazówkami, które się mile czyta na „herbatach estetycznych“ z towarzyszeniem fortepianu.

A przytem nie trzeba sądzić, że odradzając sztuki niższe, pomagamy tylko im samym. Ściśle wiąże się z nimi sztuka obrazująca; bez nich krótki jej oddech i krótkie życie; stworzy kilka dzieł wielkich, ale brakuje jej będzie żywej podstawy w duszy ludu; zabraknie warstwy społecznej, w której dobiera swych wykonawców. Podobną będzie do floty wojennej, która nie ma obok siebie kupieckiej. Silnie rozwinięte, swobodnie kwitnące rękodzielnictwo — oto podstawa sztuki. Gdy się odeń

zupełnie odłączy, zginie, tak samo, jak skrupowana względami pożyteczności. W pierwszym razie traci grunt pod nogami, przechodząc w hazard albo przesadę i manierę; w drugim przygniata ją do ziemi suchą, powszednią trywialność.

Pochwalić należy budzące się dążenia stanu rękodzielniczego do poprawy materialnego bytu. Jak długo jednak ogranicza się na dążeniu jednostronnem do poprawy czysto zewnętrznych stosunków, upadać będzie tem głębiej. Niech raczej znowu wzniesie rzemiosło do artystycznej wyżyny! Oto najlepsza rękojmia przeciw współzawodnictwu, jeżeli w ogóle rękojmią tu co być może. To da mu znowu poczucie godności i swobodę tworzenia.

Nie wszystkie rękodzieła można upiększyć i uszlachetnić; że jednak z piękna daleko szerszy użytek można uzyskać, świadczą o tem najlepiej sprzęty starożytne i w ogóle z tych czasów, które celowały uprawą sztuki, świadczą ludy, u których do dziś jeszcze rzemiosło i sztuka nie rozpadły się całkowicie (np. na Wschodzie). Najnowsza epoka rzuciła się z gorącem zamiłowaniem do tych wyrobów rękodzielniczych, w których dostrzega połączenia piękności z pożytkiem.

W sferze tej sztuki, o której mowa, władają te same prawidła, co w sztuce wyższej. Chodzi tu o wyraz pięknej prawidłowości w swobodnym kształcie, z uwzględnieniem tkwiącej w nas miary estetycznej. To nam daje zadowolenie częstokroć tak wielkie, jak widok samego piękna. Gdzie zamierzono zaspokoić potrzebę, tam powinna być koniecznie zaspokojoną, bo sprzeczność powstała między zamiarem a wykonaniem psuje harmonię wrażenia.

Mogę tu zaledwie w najogólniejszych zamknąć się uwagach, odsełając czytelnika do niezrównanego *Sempera*, do wyczerpujących dzieł np. Böttichera o technice starożytnej, do sprawozdań z międzynarodowych wystaw i dzieł specjalnych o pojedynczych gałęziach rękodzielnictwa. Chodzi mi tylko o jasne postawienie zasady.

Weźmy na uwagę garncarstwo. Ma być wyrobioną z gliny np. waza do przechowywania i odlania płynu. Wilgotna masa ma dążyć do przybrania kształtów okrągłych. Garncarz zaciera wilgotną glinę w krążku, który będąc wyrazem prawa okrągłości, także same wytwarza kształty. Podczas gdy twardy kamień łamie się prostokreślnie, a krystalizacja jego z prostych złożone są linii, wymaga glina a ztąd i wszystko, co z niej wyrabiamy, linii falujących. Dla tego kamień opracowany w ostatni sposób, przypomina wnet wyrób garncarski, glina opracowana w sposobie prostokreślnym, kamieniarski. Przejścia linii rodzą się z wypalania gliny.

W materiale samym więc tkwi już dążność do form okrągłych, toż samo i płyn zapelniający naczynie rad przybiera kształt kuli albo koła. Widzimy, że wszystko się na to składa, aby naczyniu wyrobionemu przez garnarza odjąć wszelką spiczastość. Czysto-kulista forma w swej matematycznej jednolitości nosi ślady większego przymusu, niż forma jajowata. Trudniej przytem trzymać ją w rękach. Naczynie jajowato-podłużne przylega bliżej do ciała, okrągłe trzeba nieść od siebie w pewnej odległości. Popatrzmy na wyrobione z gliny naczynie kształtu jajowatego. Nie może ono stać. Musimy je zatem sciąć w jednym końcu, aby otrzymać szerszą płaszczyznę albo dodać osobną nogę tj. w ogóle umożliwić mu stanie. Który jednakże koniec jaja zwrócić ku górze a który na dół? Semper tłumaczy wybornie stosunek formy na-



Fig. 4. Wazy starożytne.

czynia do sposobu noszenia go. Jeżeli ma się nosić na głowie, należy punkt ciężkości umieścić w części górnej. „Kto chce utrzymać kij na kończynach palców, ułatwi sobie tę sztuczkę, jeżeli grubszą jego stronę obróci w górę.“ Jeżeli chodzi o postawienie, wypada obrać koniec tępszy za podstawę, a ostrym zwrócić do góry; tylko w powyżej wskazanym wypadku należy postępować odwrotnie. Naczynie musi mieć przytem otwór do napełniania płynem i do zlewania go. Tu chodzi o to przedewszystkiem, jaką ilość płynu chcemy od razu wlewać lub wylewać. Im otwór mniejszy, tem treść w naczyniu zawarta mniej wystawioną na wyparowanie albo domieszkę ciał obcych. Jak wiadomo, największa liczba naczyń pomniejszych ma kształt jajowaty.

Naczynie jednak takie, miałyby kształt nazbyt jednostajny, pozbawiony wszelkiego rozczłonkowania. U naczyń mniejszych np. u szklanki nie raziłby on jeszcze tak mocno, u większych jednak domagamy się koniecznie większego urozmaicenia jednostajnej, jedynie załamami linii żywionej masy. W tym celu dajemy u brzegów kryzy, a w dole podstawki. Skoro zakończymy je w górze pierścieniem, wstęgą, plecionką lub czemkolwiek bądź zresztą wydatnem, całość wyda się zaraz żywszą, a przytem odgraniczoną, zamkniętą w sobie. Do odlewania płynu służy żłobek, przez który płyn odpływa zwężonym promieniem, nie wylewając się całą objętością brzegu. Dodajmy jeszcze rękojeść do podnoszenia i dźwigania, zgodną z falującymi liniami całości, a uderzy nas mile rozmaitość kształtów.



Fig. 5. Dzban starożytny.



Fig. 6. Starożytne czarki i puhary.

W ten sposób wyrabiają się szklanki, filizanki, zwyczajne garnki, dzbany itd. Wyszukać odpowiednią formę jajowatą, jest w pojedynczych wypadkach rzeczą dobrego smaku.

Z czasem bywa jednak potrzebnem bogatsze rozczłonkowanie. Dodajemy całości w kształcie nogi spłaszczonej podstawkę, z której pionowo wznosi się trzonek, na nim dopiero tułów naczynia np. puhar. Może tu panować nieskończona rozmaitość. Wysokość trzonka i podstawki, przebieg trzonka w sam tułów itd., przedstawiają szereg dowolnych odmian. Jak we wszystkim tak i tutaj lubimy podział troisty na właściwą podstawkę, trzonek pośredni i płytę dierżącą tułów, każdą część znowu dzieląc na mniejsze i dodając liczne a strojne ozdoby. U góry toż samo. Jeżeli nie wiele płynu potrzeba naraz odlewać, zwężamy tułów w szyjkę z jedną

lub kilku wargami. I tu więc połączenie z tułowiem za pomocą zwężenia; podział zatem całości na tułów, szyję i brzeg opatrzonej wargą do picia i zlewania; wszystko to opiera się na podstawie, jak już wiemy, troistej. Rozumie się, że przedewszystkiem chodzi o linie, potem o stoki. W ogóle pragnę zauważyć, że czyste powtórzenie kształtu głównego dawałoby widok nużący jednostajnością. Gdybym np. formę jajowatą głowicy umieścił na formie jajowatej tułowiu, a tę na takiejże samej podstawie, otrzymałbym kształty jednostajne, których widok musiałby nużyć. Rytmiczność wymaga, aby po wypukłości następowała wklęsłość. Samo przez się rozumie się zatem, że linia np. szyi powinna być ku wnętrzu wciągniętą, wklęsłą. Będzie to zarazem najodpowiedniejszy kształt do przeprowadzenia płynu z tułowiu ku brzegom; wyraża on bowiem wsysanie, wypuszczanie. Mniej koniecznym, ale równie przyjemnym jest podobny kształt nogi.

Dodajmy do tego jedną, dwie albo więcej rękojeści w miarę sposobu noszenia. W przytwierdzeniu ich do tułowiu zajęć mogą liczne odmiany; raz jakby zeń wyrastają, to znów przyklamrowane itd. Widzimy, jak wielka różnaitość już z tego jednego kształtu daje się wywiązać. Badając dalej środki, jakimi naczynie może wzbudzić estetyczne zajęcie, przekonujemy się, że jednym z najdzielniejszych jest barwa. Jeżeli materiał z natury nie był zabarwionym, należy mu przyjść w pomoc. Wypada odróżnić przedewszystkiem części skrajne, podstawę i brzegi odmienną barwą od samego tułowiu.

Gdzie potrzeba większego urozmaicenia, uzyskamy go najłatwiej grą linii, bądźto na pojedynczych częściach, bądź na całości rozwiniętą. Można w tym celu tworzyć analogie natury, lub tylko różnowzorowe złożenia linii. Najłatwiej naśladować wypukłe ścianki zabarwionego jaja, żyłki, jakie przedstawia soczysty owoc, siatkę, jaką urządza człowiek do łowienia, wstążki, łuskę itd. Wreszcie gra samych linii, arabeski itd.

Wszystko to można uwydatnić jedynie malowidłem. Co do barw, jakich używać należy, nadmienię tylko, że materiał, z którego wyrabia się naczynie, sam daje najlepszą wskazówkę. Najodpowiedniejsze są barwy ciemne i kamieniste, w ogóle przyrody nieustrojowej. Najwykleszą osnową takich malowideł jest przedstawienie świata roślinnego; liść oplatający kamień, gałązki itd. Dalej zużytkowuje fantazyja związki naczyń z płynem i wszystkie te wyobrażenia, jakie się wiążą ze sposobem jego użycia. Tem je zdobi, wyróżnia i ożywia. Malowidło bezmyślne, nie baczące na gatunek materiału, tworzące obrazy, któreby należało raczej w ramy ująć, nie świadczą o rozsądku artysty, nie mają

stylu. Przytem należy uważać na to, aby linie malowidła zgadzały się z liniami naczyń. Powinny być ostre i pewne. Nałożenie malowidła rozlazłego, pozbawionego silnych rysów, na sprzęt pełen stylu i wyrazistości, byłoby wręcz przeciwnem jego naturze. Dworek z aleją topolową i dandysem w cylindrze odmalowany na czajniku, nie zdradzałby artystycznego poczucia; toż samo luźnie rzucony fiołek bez chęci podniesienia nim typowego kształtu naczyń. Czysta w ogóle naturalność nie przydaje się tutaj.

Można jednak postępować wcale odmienną drogą. Przypuśćmy, że artysta wyrabiający naczynie, pragnąłby zmarnować posiadany w ręku materiał, a nie potrzebowałby w tym celu nic więcej, jak wyposażyć naczynie dodatkami, któreby je uczyniły bezużytecznym i nikłym. Gdyby kto dzbanowi nadał kształt ludzki! Głowa i szyja ludzka byłyby głową dzbanu. Ramiona stanowiłyby jego uszy; podobnież tułów, nogi itd. Widzimy, że powstałaby z tąd niedorzeczność; naczynie byłoby komicznem albo brzydkim; bo głowa nie służy do czerpania, ani usta do wylewania płynu; brzuch nie jest beczką, a nogi służą do chodzenia; jednym słowem byłby to bezsens.

Toż samo kształty zwierzęce. Tu jednak możnaby odnaleźć daleko więcej podobieństw. Komiczność traci tu cechę niedorzeczności. Wysokie lane naczynie w kształcie np. pingwina, sprawiałoby wrażenie wielce komiczne. Brzuchaty, pionowo stojący, o krótkich a szerokich nogach ptak wodny byłby niezłym typem butelki. Dziób przydawałby się wybornie do wylewania płynu; skrzydła tworzyłyby doskonałe uszy. Żółw mógłby służyć za płaską czarę. Krótkie nogi, okrągłe kształty zwierzęcia nadałyby się także wybornie. Skorupa grzbietna służyłaby za pokrywę, głowa, szyja i ogon za rękojeście.

Mimo to wszystko, w najlepszym nawet razie, nie powstałoby ztąd dzieło prawdziwej sztuki. Wyższa forma ustrojowa zostałaby zniżoną do roli pomocniczej, dla estetycznego podniesienia martwych wyrobów rękoździelnika. Co innego, gdy ten używa lekkich tylko potrąceń o świat wyższy dla uszlachetnienia swej pracy.

Rękoździelnik-artysta posługujący się pięknymi kształtami roślinności może łatwiej uchronić swoje dzieło od wrażenia komicznego. Znajduje on tu na zawołanie soczyste, wypukłe owoce, kielichy kwiatów itd. Nie ruchomość i wypełnienie płynem niektórych owoców (melony itd.), tworzą dalszy szereg analogii między rośliną a naczyniem. To wszystko jednak nie daje piękna. Najpiękniejszą formą naczyń zostanie na zawsze ta, która odpowiada najlepiej istocie nieustrojowego materiału; a więc

czysto matematyczna. Kształt kuli, jaja, walca, stożka itp. — oto pole, które najrozmaiciej można wyzyskać. Z tym kształtem zasadniczym można łączyć ozdoby, brane ze świata roślin i zwierząt, byle w dobrym stylu. Trzonek nogi może rozkładać się na podobieństwo kielicha. Można brać kształty ze sfery jeszcze wyższej, zwierzęco-ludzkiej. Oto wspina się jaszczurka, chcąc językiem zaczerpnąć wody — jakaż wyborna rękojeść! Nimfy wodne okalają brzegi. Ucho dzbana kasa jak lewek, albo skrobie się nóżką w tułów, albo jak chytry wąż pełźnie! Wszystko to jednak powabne raczej, niż piękne.

Do przelewania i szybkiego czerpania płynu nadaje się wybornie zwyczajny kształt lejcowaty; gdzie mniej na tem zależy, aby do płynu nic nie wpadało, coby go mogło zanieczyścić, a głównie chodzi o łatwość szybkiego zaczerpnięcia, tam najlepszą jest forma stożkowata, ze szpicem zwróconym ku dołowi. Pierwszy kształt zastosowano do szklanek, drugi do kieliszków od szampańskiego wina. Dla naczyń, których nie można podnosić, tylko toczyć, lub które muszą stać albo leżeć na miejscu, najodpowiedniejszym bywa kształt przytępionej elipsy np. beczka. Gdy woda ma z naczynia przelewać się górą, zaleci się kształt kielicha z odgiętym brzegiem. Tak np. misy u studni artezyjskich itd.

Z tego krótkiego przeglądu możemy poznać, wiele to pytań estetycznych natrąca podrażdza napozór kwestya domowego naczynia.

Przejdźmy do innej gałęzi niższej sztuki. Zwróćmy uwagę na ubranie. Przywiodę tu kilka zdań Sempera o lnieniu, wełnie, bawełnie i jedwabiu. Mówi on między innemi: „Charakterystyczną cechą lnianych nitek jest niezwykła ich ciągliwość (po jedwabiu największa), nadzwyczajna świeżość i rzadka zdolność do przewodzenia ciepła, zawisła po większej części od stopnia gładkości, ztąd również płynąca nieczułość na wpływy kurzu i zabrudzenie, na chemicznych własnościach polegająca luźność pokrewieństwa z barwikami, trwałość w praniu itd.“ „Używając tej materii, unikać należy wszystkiego, co wskazane powyżej własności niszczy lub tłumi; i owszem należałoby dobierać wszelkich środków, aby takowe potęgować albo przynajmniej ludzkiemu oku wydatniej przedstawić. Tak razi nas wszelka szorstkość, bo ziarnista albo włóknista powierzchnia tłumi uczucie świeżości, jaką posiada materia lniana i niszczy nieprzemakalność bielizny w obec wszelkiego brudu i zabarwienia. Chłodnej, gładkiej powierzchni odpowiadać powinna takiej samej natury barwa; należy więc nadawać wyrobom lnianym barwę białą, która jest najchłodniejszą ze wszystkich, tam przynajmniej, gdzie do świeżości większą przy-

wiązujemy wagę, niż do nieprzemakalności. Gdzie jednak na ostatnią musimy zwracać wzgląd pierwszorzędny (nb. u sukien grubszych, nakryć stołowych, bluz do pracy itd.), tam należy materii pozostawić jej naturalną barwę albo ją ukraścić w ten sposób, ażeby barwy zimne przeważały; wywołują bowiem najłatwiej miłe uczucie chłodu. Od dawna barwa niebieska była najulubieńszą, co daje się spostrzegać na niektórych do dziś utrzymanych staro-egipskich materjach lnianych. Barwa np. pomarańczowa i wszelka inna, leżąca na skali po drugiej stronie czereśniowoczerwonej, nie nadaje się wcale do barwienia wyrobów lnianych, chyba z przymieszką niebieskiej.“

O bawełnie powiada Semper, że spokrewnioną jest z lnem i wełną, małpując ich własności. Dla tego można z nią postępować według upodobania. Zaletą jej matowość powierzchnii. Wełnę nazywa najpiękniejszą, nie wyjmując jedwabiu, materią włóknistą. „Delikatny, kędzierzawy włos owiec daje miękką, wiotką tkaninę, która, będąc najgorszym przewodnikiem, ma rzadką zdolność zatrzymywania wśród zimy wewnętrznego ciepła, a wśród upałów atmosferycznego chłodu. Przytem ciężkość gatunkowa wełny mniejszą jest od ciężkości wszelkiej innej materii włóknistej (tylko 1,260), przez co wyroby jej posiadają zaletę niesłychanej lekkości. Wełna nie rodzi, jak len a w mniejszym stopniu jedwab, uczucia świeżości i chłodu, ale posiada znaczną gatunkową ciepłotę, pochodzącą od łuskowatej powłoki włosa, i drażni skórę... Jedną z najpożyteczniejszych własności wełny jest łatwość, z jaką daje się zabarwiać i siła, z jaką chłonie masę barwiącą. Powierzchnia wełny, choćby najnaturalniejsza ma połysk jedwabny, odmienny od połysku lnu, wełny i samego jedwabiu; najciemniejszy nawet jej odcień przedstawia się jako odrębna barwa; bezwzględnie czarną niebywa nigdy, posiada owszem skłonność do kolorów świecących i jasnych. Przesiłekają one na wskroś materię, jednoczą się z nią najściślej, podczas gdy na bawełnie tkwią jakby nałożone. Należy więc wyzyskać te wszystkie zalety wełny i zachować przytem styl pewien, który do dziś zatrzymały plemiona Wschodu: Indyanie, Persowie, Arabowie, nawet Turcy, choć to już słabe tylko echa wydoskonalonej techniki starożytnych. Ścisłe prawo kolorystyki wełny wysnuć należy z porównania najlepszych materii wschodnich. Wskaże nam ono, że ze względu na ciepłą istotę i bogate jej ufałdowanie, używać wypada w tym celu barw soczystych, ciepłych i pełnych.“

Charakterystyczną cechą jedwabiu jest połysk, prawie metaliczny. Atlas jest gorącym, jak zwie go Wolfram z Eschenbachu. Znosi on najcieplejsze zabarwienie i najjaśniejsze kontrasty w przejściach. Światło

odbite od metalicznej powierzchni atlasu wydaje się białem, zagłębienia zaś fałdów bywają zawsze ciemne; gdy zaś do obu tych odcieni dodamy barwę właściwą, stanowiącą tło całej materii, otrzymamy łagodny i ujmujący trojdzwięk. Zarazem odbija atlas najżywiej wszystkie sąsiadujące z nim barwy. Z temi jednakże tylko wypada go łączyć, które w zmieszaniu niewydadzą odcieni wstrętnych. „Przeciwstawieniem atlasu jest aksamit. Podczas gdy nici jedwabiu, wzdłuż uważane, są najświetniejszą tkaniną (z wyjątkiem nici kruszcowych), jaką znamy, powierzchnia aksamitu powstała ztąd, że nieskończona ilość w poprzek ujętych nitek jedwabnych pionowo obok siebie stanęła, niema żadnego blasku i pochłania żarliwie światło.“ Świetność aksamitu polega na pełni i wielkości okrągłych fałdów, na połysku cząstek widzianych z ukosa, podczas gdy te, na które patrzymy z góry, choć biją żarem, nie mają blasku.

Zadaniem sukni jest chronić albo okrywać ludzkie ciało. Czasem spełnia zarazem pierwsze, jak drugie. Przytem nie wypada nadużywać właściwości pojedynczych materii. Wszystkie kroje sukien okrywających człowieka, leżą między dwoma ostatecznościami, jeden buduje niejako chatkę do koła człowieka, drugi przylega najściślej do ciała. Rzecz naturalna, że w pierwszym razie materia zachowuje wszelką swobodę przybrania kształtów nie zależnych od linii ciała, podczas gdy w drugim jest, że tak powiem, tylko przyczynkiem jego i musi naśladować kształty sobie narzucone. Tam więc roztacza się w całym bogactwie własnych fałdów, załomów, barw, światła i cieni, tu odtwarza linie i nabrzmienia członków i mięśni. Ludy klasyczne pojmowały lepiej stosunek sukni do ciała i rozróżniały ściśle obydwa kroje. Albo toga spływająca powłóczyło ku ziemi, albo najściślej przylegający do ciała stanik. Dzisiejsze czasy pomięszają obydwa rodzaje, tworząc jakąś łupinę, z której wyziera człowiek, na pół skrzepowany suknią, na pół ją krępujący. Strój klasyczny przedstawiał w całej piękności kształty ciała i sukni. Była ona szeroką, wydatniała jednak ciało a przede wszystkim członki ruchu. Kaftan spływał w bogatych fałdach aż do kolan, związany przepaską; wełniany płaszcz, narzucony poważnie na ciało, osłaniał je, w ufaladowaniu i rzucie własnym tylko kierując się prawem. Zachowano tu zasadę: piękność ciała obok piękności sukni. Germanie lubieli strój przylegający. Piękność ciała mieli przytem głównie na oku.

W średnich wiekach widzimy po większej części odpowiednie połączenie ciasnego kaftana, ciasnych spoden z szerokim płaszczem. Znano przytem i najnienaturalniejsze dziwactwa mody. Bywały suknie okrywające najzupełniej postać ludzką z wyjątkiem głowy i ręki. Dzi-

siejszemu strojowi męskiemu zarzucić należy brak wszelkiego stylu. Zamiast uwidocznić kształty ciała np. ramiona, kark, uda itd., albo ułożyć suknię według praw jej własnych, wynaleziono formę, która nieodpowiada żadnemu z obu warunków, albo je raczej obydwa źle wypełnia. Suknia może się należycie rozłożyć tylko w kształcie starożytnego płaszcza i w jego bogactwie rzuconych swobodnie fałdów; w surducie, fraku, kamizelce itd. wtłoczono ją w kształty będące karykaturą pięknokreślnego ludzkiego ciała. Przytem nie uważają wcale na rodzaj materii. Spodnie z płótna, wełny, bawełny, miewają kształt jednakowy, nawet skórzane do konia, podobne są w kroju zupełnie do sukiennych, czyniąc nogi podobnymi do łap niedźwiedzia.

Głowa powinna mieć swobodny obrót; szyja toż samo. Duch czasu, trzymającego szyję i głowę sztywnie, bywa ograniczonym i jednostronnym. Jakiś przymus odzwierciedla się w takim zwyczaju; człowiek skierowany jest wyłącznie ku temu, co leży przed nim, nie może spojrzeć w prawo, ni w lewo, czyniąc jedynie to, ku czemu go pchnięto, lub zachęcono, co położono wprost przed nim. Dla tego sztywny krawat zdradza usposobienie podrzędnego biurokraty lub wytresowanego żołnierza; jeżeli nieprzystoi on podwładnemu, to coż mówić o naczelniku, nadzorcy, który powinien obejrzeć wszystko do koła! Wysoki krawat, z faworytami do tego, wtłacza każdą głowę niby w kieliszek. Toż samo ramiona i ręce powinny swobodnie poruszać się w pracy. Suknia przeszkadzająca jej niema sensu i świadczy o zgniliznie i upadku społeczeństwa, które ją wydało. Toż samo wreszcie stosuje się do obuwia. Tu nie należy wcale zważać na modę. Nie mamy na to miejsca, by się rozwodzić obszerniej nad jej głupotą, ubierającą nas w dzioby ptasie, albo łapy niedźwiedzie, dla tego że ktoremuś książątka podobało się takie dziwactwo, aby osłonić potworność własnej nogi. Wszelki nacisk wywarty na ciało szkodzi mu, dla tego strój gniotący je należy usuwać; tak nakazuje najprostszy już, chłopski rozum. Że przylegać a naciskać, to rzeczy całkiem inne, rozumie się samo przez się. Ubranie gniotące jest wyrazem sztywności i rodzi nową sztywność. Toż samo wnioskować można z ubrania rozrzuconego, bufiastego, nastrzępionego. Nosi je czas rozpasany, przesadny, swawolny, próżny. Stroje rurkowane i fryzowane zdradzają bezmyślne hołdowanie formom, z którymi łączy się częstokroć największa rozpusta. W kołnierzu Elżbiety tkwi uniżoność, ceremoniał, ucałowanie ręki; to samo w żabotach, mankiecie rurkowym itd. Jakież natomiast piękny, swobodny, naturalny strój nosili Rzymianie i Grecy!

Przyglądając się naszej sukni, należałoby sądzić, że wcięcie jej stosują do linii ciała. Sięga ona się albo tylko do stanu (kaftanik), albo okrywa cały tułów, mając wzięcie (surdut), lub go nie mając (jupka, koszula). Jeżeli weźmiemy w rachubę i nogi, natenczas powinna sięgać tuż po kolano, nie zakrywając go jednak sobą; przecinać udo w środku, byłoby rzeczą wręcz niestosowną! Przydłużając suknię nie trzeba również dzielić kolana, lecz je ominąć i odciąć niżej. Sięgając jeszcze dalej, należy dojść aż do kostki. U ramion łokieć nie daje tak doskonałej granicy działu, jak u nogi kolano. Właściwą granicą, gdzie powinna się kończyć suknia, jest punkt powyżej górnego ramienia, gdzie takowe styka się z plecami albo u zgięcia właściwej ręki, przez co ramię i ręka tworzą odrębną całość, podczas gdy plecy wciągnięte są w tułów. Starożytność używała pierwszego kroju; i dzisiejsze koszule kobiece sięgają tylko po rąbek pleców i obnażają piękne, kształtne ramię. Taką koszulę poleciłbym gimnastykom, gdyby mię niechciano posądzić o ambicję reformowania mody.

Suknie nasze mają uwidomić symetrię ciała. Ale w jakim sposób to czynią! Przesadna symetryczność dzisiejszych „uniformów“ przyprowadza artystów do rozpacz. W przeciwstawieniu do suchej maksymy, że człowiek powinien wyglądać z przodu jak uosobiona symetria, zarzucały ludy starożytne dumnie i fantastycznie powiewne swe płaszcze. Nie było tu żadnego przymusu, najczystsza i pełna umiarkowania swoboda! Wolność połączona z prawidłowością, a wiemy, że w tem właśnie leży istota piękna. Płaszcz ów swobodnie rzucony, przedstawia nieopisane bogactwo kształtów; obszerne przestrzenie mieniają się z grą ufałdowania, symetria nie uchylona a tylko przysłonięta; nie narzuca jej się nikomu w oczy. Po zdjęciu płaszcza występuje już w całej pełni; pancerz przylega ściśle do ciała; suknia podobna do koszuli, z bogatym ufałdowaniem u przepaski, łączy symetrię z fantazją. Tak starzy. Kształty zaś naszych sukien zbliżają je aż nadto do uniformów. Ciało samo w sobie regularne, wymaga częstokroć nieregularnej postawy, inaczej wydaje się zbyt skrępowaniem, podobnie jak myśl nie powinna ściśle kończyć się z wierszem; regularne ciało, regularna suknia i regularna postawa, to doprawdy za wiele dobrego! Piękno roztapia się w przymusie.

Prawdziwie to dziwnem, że nieprzyszliśmy dotąd na myśl odznaczenia sznurami na sukni każdego zioobra. Gdyby ten wynalazek nie był pomysłem ludów niewykształconych, które dla tego częstokroć więcej widzą, niż rozum rozumnych, byłibyśmy go już z pewnością przyjęli, widząc w nim nawet ozdobę „pełną stylu.“

Bliżej nie możemy tu zastanawiać się nad smakiem krawieckim naszego czasu. Streśćmy się mówiąc, że nie ma żadnego. Panuje kaprys mody. Co w początkach wydaje się, Bóg wie jak wstrętnem i brzydkim, to przechodzi w niedługim czasie w powszechny zwyczaj, uznane za piękne i niezbędne do uświetnienia figury. Po kilku latach zmienia się moda. Strojnisia albo strojnisię małomiejską, którzy ją wreszcie namyślili się przyjąć, wyszydza potem świat modny; a nie rzadko widzimy kształty sukni zachowane po 50 i 100 latach przez wieśniaka, który coś z niej przyjął, i teraz broni zawzięcie nabytku. Na każdym kroku można się o tem przekonać z kształtów surduta, kapelusza itd.

Na jedną tylko właściwość jeszcze wskażę. Mimo swej samowoli zachowuje moda pewne ^{prawe} prawidła. Przypomnijmy sobie, cośmy powiedzieli w ogóle o równowadze. Gdy moda zapragnie okrągłego kapelusza, potrzeba wnet i sukni okrągłej. Kiedy ma szpic od przodu, naśladowujący ptaka, wnet jej i frak niezbędnym. Gdy z przodu coś wystaje, zaraz musi i w tyle rozpostrzec się ogon. Jakże komicznem widowiskiem są miliony Europejczyków, ubrane w błazeńską szatę przez krawca. Od monarchy i panującego księcia do pokojówki i stróża ukłęką wszystko przed majestatem bezmyślnej mody; o rozumie tu ani mowy, nawet zdrowie i przyzwoitość poświęcamy po krótkim wahaniu. A smak? smak podziwia z równym zapałem trzewiki dziobiaste, półnagi kostyum grecki, kształty brzemiennej albo hotentockiej kobiety. Dziwno mi, że dotąd nie zaświtała u mężczyzn moda noszenia garbów na grzbiecie. Odpowiadałoby to wzgórzom, które dźwigają modne panie na tyle.

Sztuczne tkaniny przydają się najlepiej na suknię. Nie ma w nich nic wziętego z natury; żadnego porównania, któreby mogło obrazić człowieka. Całkowite ubranie z futra zwierzęcego czyni naszą postać na pół zwierzęcą. Dla tego chwalebny jest zwyczaj okazywania futra tylko na krawędziach sukni, jako ozdobę i ochronę. Futro jest najstosowniejszem okryciem głowy; wskazują to już włosy, znoszące wszelkie okrycie naturalne daleko chętniej niż ciało; kapelusz słomiany jest stosownym, kamizelka słomiana wręcz śmieszną.

Naśladowanie kształtów zwierzęcych w ubraniu rodzi uczucie komiczności, albo straszliwej brzydoty. Taką bojaźń budzącą ozdobą jest hełm z głowy dzikiego zwierzęcia; przenosi on jego wściekłość i siłę na człowieka. Przysrajać suknię w oznaki zwierzęce, jak skrzydła, pióra, ogonki, kły, pazury należy jedynie wtedy, gdy chodzi o uwidocznienie zręczności człowieka, który je nosi, albo o jaki cel poboczny. I tak np. pióra sokoła, kita czapli itd. zdobią strzelca, który je ubił; głoszą one,

że człowiek, stojący przed nami wybornie strzela, zręcznie się skrada lub śmiało wspina po górach. Białe powiewne piórka stroją właściwie kapelusz, wiążąc go podobnie, jak włosy, z powietrzem; gdy jednak strojna dama zatknie wypchanego ptaka na kapeluszu, to już — moda! Należałoby wtedy umieścić tam papugę, srokę, lub ogón pawia — niechby przynajmniej odpowiadały warunkom symboliki!

V.

Architektura.

Wszystkie sztuki obrazujące przedstawiają swe dzieła w przestrzeni. Piękność zatem przestrzenna jest podstawą sztuki obrazującej; ogólne prawa estetyczne, odnoszące się do przestrzeni, muszą być w niej, a zatem i w architekturze, zachowane.

Budować znaczy: opracowywać w ten sposób materiał nieustrojowy, ażeby rozmaite części złożyły się w całość. Nie mówimy tu o rodzajach budowania pojętego najogólniej (np. budowa drogi itd.) a tylko o budowie domów, świątyń, i tym podobnych przestrzennie odgraniczonych przedmiotów. Chodzi tu o zestawienie mnogości w pewien porządek i zestrój. Nie możemy tego nazwać budowaniem, jeżeli kto ociosuje pojedynczy kamień, lub jeżeli części stapiają się w jednolitą masę np. lanie spizu. Jedno i drugie należy do plastyki. Tu musi być składanym kawałek po kawałku podług ściśle zachowanego wzoru, aby utworzyć samodzielną całość. Jeżeli narzucimy kupę kamieni, nie stanowi to wcale budowy, ale gdy je porządnie uwarstwimy w celach trwałości, natedy zbudowaliśmy mur, kaplicę itp.

Budowanie wyosobnia pewną przestrzeń, bądźto ją zapelniając ciałem, bądźto odgraniczając tylko od innych. Mur np. zapelnia sobą przestrzeń; dziedziniec zaś otoczony murem lub komnata stanowią przestrzeń próżną ale tak wyosobnioną, że są odrębną w sobie całością. W obu razach należy zachować ogólne prawa piękna, rozmiary zatem przestrzeni, jak długość i wysokość, albo długość, wysokość i szerokość, muszą się ułożyć w odpowiednim stosunku. Jeżeli widzimy mur, natedy stosunek jego długości do wysokości, a w miarę sposobu patrzenia, i grubości do wysokości, albo wreszcie do wysokości i długości musi być

odpowiednim, aby budowa się podobała. Toż samo długość u próżnej ale odgraniczonej przestrzeni (np. dziedzińca) powinna zgadzać się z szerokością. Tu przestrzeń jest samoistnym wyrazem sztuki, ona jest ciałem, choć wewnątrz próżna. Jeżeli jest pokryta u góry, należy zmierzyć i wysokość. Jeżeli stosunki wysokości, długości i szerokości niezgodne są między sobą, natedy cała przestrzeń wygląda brzydko i nie pomaga jej żadne ozdoby ścian, powały, podłogi.

Sztuka budownicza wymaga zatem poczucia piękna i przestrzeni. Jestto osobna zdolność takiego ułożenia stosunków pomiędzy próżną, ścianami odgraniczoną przestrzenią a odgraniczającym ją murem, aby całość się podobała.

Chodzi o piękne rozczłonkowanie, o odpowiedni stosunek części, o piękne opasanie przestrzeni za pomocą zgodnych linii i płaszczyzn, o rytmiczność itd. — słowem o wszystkie warunki piękna. Jeżeli np. trzy zamknięte w sobie przestrzenie mają utworzyć całość i jeżeli jedna jest miniaturową izdebką, druga olbrzymią salą, trzecia długim i wąskim korytarzem, natedy niema pomiędzy nimi odpowiedniego stosunku i cały widok razi. Niechcemy bowiem oglądać każdej z osobna, lecz pragniemy całości, stanowiącej jednostkę. Każde pomieszkowanie, każdy budynek powinien być w ten sposób rozczłonkowanym, ażeby wszędzie dała się dostrzec jedność, aby nie było rażących przeciwieństw a harmonia łączyła części pomiędzy sobą zarówno, jak z całością.

W każdym dziele sztuki idea z formą, istota ze zjawiskiem powinny iść w parze, jeżeli wrażenie ma być pięknem.

Idea w dziele architektonicznym jest zwyczajnie cel jego. Musi on uwydatnić się całkowicie w zjawisku, naturalnie w granicach reguł piękna. Wyłączny wyraz celu dałby budowę pożyteczną; dopiero jednak wtedy, gdy jest piękną, staje się utworem architektury. Przedewszystkiem chodzi o nadanie pięknej formy przestrzeni, następnie o takie opracowanie materiału, któreby w granicach ogólnej i szczegółowej prawidłowości odpowiadało ludzkim ustawom piękna.

Utwory nieustrojowe dostarczają materiału budowniczego; należą one bądźto same do przyrody martwej, bądźto są tworem ustrojowymi, z których uleciało życie. Wszelka masa nieustrojowa ulega stałemu prawu ciężkości. Uczuwamy zadowolenie widząc dopełnione warunki równowagi; wszelka budowa jako całość złożona musi przedewszystkiem dawać rękomię trwałości; inaczej będą nas gnioły niepewność i trwoga, czy to, co z takim złożone mozołem, nie runie w naszych oczach; o upodobaniu nie będzie już mowy! Przyroda nieustrojowa nie ma siły ruchu,

podlegając niezmiennemu prawu ciężkości. Na niem opierać się więc musi sztuka budownicza. Prawidłowość panuje tu ściśle matematyczna. Uwidomijając ją, obudza się upodobanie piękna. Z tych kształtów duch mówi do nas, że materya została skrępowana. Porządek i skrępowanie materyi jest podstawą architektury. Uwidomienie trwałego, warunkom piękna odpowiedniego spojenia części w całość, tworzy podstawę piękności konstrukcyjnej.

Uszlachetnienie przyrody nieustrojowej, uduchownienie materyi wyrażeniem w niej praw ogólnych i rozumem opracowaniem, łączącym utwory przyrody w pewien związek myśli — oto pierwszy warunek architektury. Piękny porządek nadaje martwej materyi życie; prawidłowość, rytmiczność, harmonia, jedność w różnaitości, estetyczny porządek powinny w niej się wyrazić. W idealnym swym kształcie uwidomia dzieło architektury (biorąc w rachubę i jego przystroj wnętrza środkami sztuki technicznej) przedewszystkiem piękność nieustrojowej przyrody. Kilka przedmiotów zastępuje ich ogół; piękny porządek sztuki jest symbolem ładu wszechświata. Z głębokiego źródła takich uczuć i myśli powinien czerpać artysta; inaczej będzie piętrzył kamień na kamieniu, belek na belku, będzie mierzył, obliczał, uwarstwiał, a mimo to dzieła nie natchnie życiem, będzie rzemieślnikiem, naśladowcą, lecz przenigdy artystą! Winien jednak zauważyć, że architekt nie powinien wychodzić po za granice czystej, szczerzej, z natury czerpanej symboliki, ani się błąkać w ponadzmysłowym świecie naukowych lub teologicznych idei. Kto nie umie bóstwa uczcić w przyrodzie, ten może zostać wszystkim — genialnym architektem nie będzie nigdy!

Architektura włada masami. Jak długo artysta nie zdołał jeszcze ich opanować, nie umiejąc połączyć wewnętrznych reguł piękna z twardością i niespożytością materiału, tak długo usiłuje działać na widzów masą. Zład budowy kamienne przybierają tak często rozmiary kolosalne. Jednostajność i prostota masy, której nie umie pokonać początkujący artysta, nie mając w duszy skarbu, a przywiązujący się ściśle do materiału i najbliższego celu, stara się uszlachetnić nadaniem jej olbrzymich kształtów. Jeżeli niema wewnętrznej miary, nic mu nie przeszkodzi gromadzić kamienie w nieskończoność, jak długo ma środki ku temu. Nie mając pierwowzoru w naturze, tworzy dzieło swobodnej fantazyi. Instynkt uczy go działać masami; potężny wpływ techniki obudzi w nim chęć do wynajdywania i pokonywania coraz nowych technicznych trudności. Tak szuka za wielkością, która może sięgnąć aż do wzniosłości. Wyjaśniliśmy dawniej, na czem polega wzniosłość. Artysta nie-

zręczny, pomimo wszelkich starań utworzy dzieło wielkie, ogromne, niezmiernie, ale czy będzie ono wzniosłem? Wzniosłość jest rzeczą trudną, o wiele trudniejszą!

Budowle tylko wielkie bywają często świadectwem artystycznej niemocy, która nie umiała wydobyć piękna, bo ugrzęzła w materii, a przytem świadectwem przewrotności, która tem snadniej chce zdobywać wzniosłość, gdy ją pomiesza z pospolitą wielkością. Przypatrzmy się budowlom greckim w dobie rozkwitu tamtejszej sztuki. Grecy nie potrzebowali pokrywać swej niemocy masami, jak to czynią estetycznie bezsilne czasy: dzieła ich są piękne, choć żadne kolosalne. Naturalnie, że i w architekturze wielkość odpowiadać musi wielkości, wzniosłej idei wzniosła budowa. Ale wtedy musi być wzniosłą, jak jest np. kopuła Michała Anioła rzucona po nad kościołem, uważanym za serce katolickiego świata.

Najrozmaitsze uczucia budzą się w nas na widok dzieł architektury. Nie trudno je w każdym wypadku wyjaśnić. Budynek, grożący upadkiem, powala, która może runąć na głowę, rodzi w miarę okoliczności uczucie straszliwe; jeżeli budowie nadano taki kształt naumyślnie i jeżeli cel kaprysu bez trudu można poznać, rzecz cała wydaje się tylko dziwaczną. Oryginalności stylu bywają wielce komiczne np. porcelanowe świątynie. Tragiczne wrażenie obudza widok ruin; inni zwą je nawet romantycznym, gdyż cienie, załomy itd., dają szerokie pole do pracy fantazyi. Takie kształty tworzą się, bądźto same z kolejną czasu, bądźto można wywołać je sztuką. Najlepszym romantykiem w architekturze jest czas, przypadek.

Wyjaśniliśmy stosunek sztuki do rzemiosła; powiedzieliśmy, że cel nie wyklucza bezwzględnie sztuki, ale że dzieło jej rodzi się wtedy, gdy bezwzględnie na pożytek jest pięknem. Byłoby dla tego rzeczą niesłuszną, mówiąc o architekturze, przeoczać mieszkalny dom człowieka; celem jego jest bezwątpienia pożytek, ale to nie przeszkadza mu wcale być pięknym. Żle robią ci, którzy zaczynają estetykę od grobowców, a mieszkania ludzkie zostawiają na boku, jak gdyby w nich nie mogła wyrazić się „idea“. Skoro budując najzwyczajniejszy domek mieszkalny, troszczymy się o piękność np. o zgodny stosunek między całością a częściami, o jedność w rozmaitości, regularność itd., wnet poczyną się sztuka. Kto plan budynku osnuwa w swej fantazyi, ten przedsięwzięcie czynność artystyczną. Kto plan ten z siekierą i kielnią wykonuje podług łokcia i sznura, jest rzemieślnikiem, naturalnie, gdy go wykonuje bez przyczynienia się własnej fantazyi, li tylko rutyną lub niewolniczym odwzorowaniem cudzego pomysłu. Co pochodzi z fantazyi, to oddziaływa zawsze na fantazyę.

Dla tego nie należy pojęcia architektury ograniczać do budowy kościelnej; wszak tu nie chodzi o czyn religijny, lecz o tę iskrę twórczości boskiej w człowieku, która się objawia w dążeniu do piękna, i której pragnie pod każdą postacią zadosyć uczynić. Budują sobie mieszkania także borsuki i lisy; lecz celem ich tylko wygodne urządzenie się. Człowiek nie prześciga zwierzęcia, jak długo pragnie samej wygody i ochrony. Jeżeli sztuka ma się objawić, wymagamy bezwzględnej, bezcelowej piękności. Takowa wyraża się bezwątpienia najsilniej i najwspanialej w architekturze świątyń, bo jest powszechnym zwyczajem estetycznie wykształconych ludów, że na cześć bóstwa wznoszą najpiękniejsze i najwznioślejsze budowle. Nie mniej pięknymi być jednak mogą wszystkie inne, wyrażające ideę pewnej zbiorowości np. pałace ciał prawodawczych, monarsze, rządowe, teatry itd. I dom prywatny może być w tenże sposób tworem sztuki, jakkolwiek nie dorównywa w świetności i rozmiarach pierwszym.

Ogólny prąd umysłowy ludu, stosunki geograficzne i klimatyczne, cel i materiały budowy są warunkami, od których ściśle zależy styl architektury. Skłonności wrodzone i kierunek ducha rodzą u jednego narodu większą dążność ku prostocie architektonicznych stosunków, rozprzestrzenieniu wymiarów itd., niż u innych. Ciasny, ograniczony umysł wyrazi się i w kształtach budowli, które go otaczają; toż samo swobodny, pełen miary, nieokiełznany itd. Narody wyciskają piętno swojego charakteru na wszystkim, co tworzą, a więc i na dziełach architektury. Chodzi np. o znalezienie ochrony przeciw deszczowi; z czasem wydoskonali się najodpowiedniejszy kształt budowli, która ochroni człowieka przed jego wpływem. Dach ukośny stanowi lepszą rękojmnię przeciw deszczowi i śniegowi, niż płaski. Wszystkie warstwy społeczeństwa, również i sąsiednie ludy, położone w tych samych warunkach bytu — będą używały jednakowego kształtu. I tu jednak wyrobią się właściwości odrębne.

Jednakowe stosunki ogólne wywierają jednakie wpływy, lud np. rolniczy pewnego kraju w tychże samych warunkach geologicznych i klimatycznych (góry, doliny, materiały, prąd wiatrów itd.) położony, ma jednakie potrzeby i upodobania. Wyrażają się one w jego budowlach, podziale mieszkań, zabudowaniach gospodarskich itd. Nie tylko strona zewnętrzna ale i wewnętrzna nabiera właściwego, typowego stylu. Jednakże cel wytwarza i styl jednaki. Już dowiedliśmy tego, i jeszcze dowiedzimy. Przybywa wpływ materiału. Zauważmy najpospolitsze rodzaje budowli użytecznych:

Potrzeba zbudowania siedziby broniącej od wpływów powietrza itd., jest człowiekowi wrodzoną tak samo, jak zwierzęciu. Nie potrzebuję dodawać, że sztuki tej nie nauczył się od ptaków ani od borsuków i bobrów, jak twierdzono. Własny instynkt kazał mu skryć się w jaskini, rozszerzyć ją w miarę potrzeby, nanieść chróstu, narzucić kamieni i drzewa. Jeżeli ukrył się w gęstych zaroślach, a mimo to deszcz przeciekał, wtedy rozścielał z własnej roztropności nad sobą korę, gałązki, trawę, nie pytając o radę ptaków; założył otwór a wejście ubezpieczył od wiatru. Że takie były początki, niepodobna wątpić. Później zaczął używać skóry, wynalazł tkaniny, siekierę, młot, piłę, za pomocą których przysposobił dla swoich celów twardszy materiał kamienia i lasów.

Pomińmy czasy niemowlęce ludzkości, gdy jeszcze, że tak powiem, ssła pierś natury, do niej należąc i jej we wszystkim słuchając, jak zwyczajnie dziecię u piersi. Przypatrzmy się raczej wiekowi jej młodzieńczemu. Nie wiemy, gdzie jej kolebka; ale łatwiej o wiele poznać, gdzie i jak była wychowana. Badając jej koleje, poznamy wieczystą prawdę, że jak w życiu jednostki wrażenia lat dziecinnych nie ścierają się nigdy, tak i ludy po stuleciach cywilizacyi nie zapominają wrażeń swojego dzieciństwa.

Zacznijmy od Nomadów, żyjących z trzodami na stepach, wśród gór i lasów. Człowiek taki nie może z trzodą, która go żywi, powracać co wieczora, przynajmniej co tygodnia, miesiąca, do miejsc obranych na siedlisko. Musi wędrować z trzodami. Potrzeba mu jednak ochrony przeciw chładowi nocy i wpływom niepogody. Nie mogąc się, jak borsuk, co wieczora wkopywać w ziemię, co nawetby nie wszędzie było możebnem, musi dom swój nosić ze sobą. W okolicach ubogich w drzewo i kamień, a obfitujących w zwierzęta i trawy, nadają się do tego skóry i rogoże. Łatwo je można przenieść, wkładając na barki łagodnego zwierzęcia. Gdyby zaś każdy człowiek spał w osobnem nakryciu, znaczyłyby to tyle, co spać w surducie. Człowiek jest stworzeniem towarzyskiem i pragnie ochrony wspólnej. Najprostszym więc środkiem będzie takie rozpostarcie zasłony, aby się rozciągała ponad szerszą przestrzeń, nie tamując ruchów osłoniętych nią osób. Otóż powstaje namiot. Wystarczy jeden pal z drzewa; wbija go się w ziemię i przymocowuje doń namiot. Nie trudno go przenieść z miejsca. Namioty znajdujemy u wszystkich wędrownych ludów. Podstawą jego kształtu spiczastość. Większy zapas drzewa, większe bogactwo środków przewozowych, posiadanie bryki lub taczki, odmienia z czasem

pierwotną jego formę, rozwieszają go na kilku okrągłych palach dla ścieku wody, przedłużają, lecz nie odmieniają zasadniczego kształtu.

Inaczej buduje człowiek swe mieszkania w okolicy pozbawionej drzewa, gdzie życie koczownicze byłoby nie możebnem. Uprawa roli przy braku drzewa, zmusza do obrania za mieszkanie ziemi. Potrzeba wryć się w głąb jej; a nim to nastąpi, niezbędnem jest wydobyć znacznego zapasu ziemi na wierzch. Nic naturalniejszego, jak użyć jej potem przeciw deszczowi, tworząc z niej rodzaj kopuły nad mieszkaniem, podobnej do mrowiska. Takie siedziby podziemne znajdujemy w Armenii, Tybecie i Kordystanie.

Mieszkańcy lasów nie potrzebują oszczędzać się z drzewem. Nie gardzą jednak dachem. Rzeczą najłatwiejszą dla ludów łowieckich i w lesie żyjących jest zbudowanie daszku około poziomo zwieszanej gałęzi albo pochyło wznoszącego się konaru. Dach ten może się składać ze skóry, gałęzi, kory, trawy, liści itd. W okolicach obfitujących w drzewo a ubogich w kamień, użytych do uprawy roli, dach taki, rozciągnięty podłużnie i oparty na kłocach z drzewa, pokryty trzciną, trawą lub słomą, bywa jedynym. I dziś jeszcze spotykamy takie mieszkania w północnych Niemczech. Cały dom składa się z daszku za ledwo wzniesionego nad ziemią.

Mieszkaniec wawozów i jaskiń w nich obiera siedzibę, rozszerzając je i stosując do swoich potrzeb. Podczas gdy ludy koczownicze lub mieszkające w lasach wnoszą pochyłe stropy nad ziemią, nie troszczy on się o pokrycie mieszkania, bo ma nad głową skałę. Urządza natomiast troskliwiej wnętrze. Czy skała po nad jaskinią jest pochyłą, pionową lub złoobioną, to go nic nie obchodzi.

Oglądaliśmy już namioty, podłużne szatry, wgłębienia podziemne z kopułami u góry i jaskinie bez dachu, w miarę tego, czy ludy żyły na stepach, czy w borach, czy pośród niw bezleśnych, czy w skalistych załomach.

Gdzie było wiele kamienia i drzewa, które siekierą i piłą łatwo można ociosać, tam postarano się co prędzej usunąć niewygodę, jaka płynie z trójkątnej formy. Poczęto wznosić pionowe ściany, odpowiednie ruchom wyprostowanego człowieka, a po nad nimi rozwieszano dachy. Działo to się tam przedewszystkiem, gdzie umiano rozrabiać lepką ziemię i używać jej, bądźto wysuszoną bądź wypaloną, za budulec. Ściany budują teraz bądźto z kamieni, bądź z kłoców drzewa, resztę spajają gliną, piaskiem, sitowiem itd. Na gruncie wilgotnym robią nasypy ziemne lub kamieniste, albo wbijają pale, a na nich dopiero wnoszą mieszkania.

Zbudowawszy ścianę kamienną, chodziło o to, czem ją pokryć. Kamienie rzadko dają się łupać wielkimi płytami. Do utworzenia powały są zatem nieprzydatne. Tam zaś, gdzieby nawet stosowne płyty odnaleźć można, potrzebaby do podźwignięcia i umieszczenia ich zjednoczonej siły więcej ludzi, aby własnym ciężarem nie pękły w środku. Pomyślmy tylko rozległość stóp dziesięciu, jaki ciężar wytworzy się ztąd przy odpowiedniej grubości kamienia! Aby zaradzić niedostatkowi, poczęto wewnątrz budowy wznosić filary i słupy, jako podpory płyt kamiennych, dźwigające na sobie mniejsze przestrzenie powały. Jeszcze łatwiej wypadło połączyć z kamieniem drzewo; gdzie go było nie wiele, chwycono się innego środka; budowano sale wąskie. Komnaty np. w pałacach Nimroda dla swej niezmiernej długości a nikłej szerokości podobne są do korytarzów. Długimi jednak, silnemi belkami można było umocnić długie przestrzenie, postawiwszy tu i owdzie filar drewniany. Naturalnem tego następstwem było rozwieszanie drewnianych dachów.

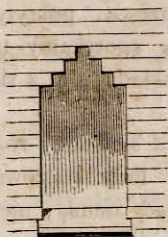


Fig. 7.

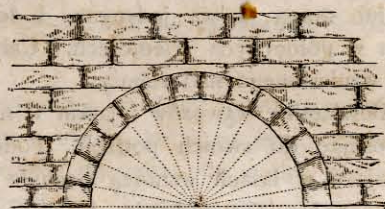


Fig. 8.

Lecz twórczy człowiek, nie przestając na środkach połowicznych, dążył do ciągłej poprawy w budowie kamiennej, którą dla trwałości, bezpieczeństwa przed ogniem itd., nad inne przenosił. Począł więc tak uwarstwiać kamienie, że z obu stron wyższa warstwa sięgała po za niższą ku zewnątrz, aż się wreszcie obydwie spotkały u góry (Fig. 7).

Wszystkie jednak trudności zwyciężono, odkąd poczęto sklepić (Fig. 8). Klinowato ociosane kamienie układają się obok siebie we formę łuku. Ponieważ łuk, jaki tworzą dolne krawędzie klinów, węższym jest od górnego, przeto, jeśli na bokach i od góry odpowiedni dźwigają ciężar, nie mogą się ani podsunąć, ani ześliznąć.

Zauważmy mur wyciosany z kamienia. Kamień pojedynczy nie stanowi budowy, dopiero nagromadzenie większej ich liczby. Aby budowa miłe sprawiała wrażenie, musi kamień, który spajamy z drugim, zostać

wpierw ociosanym, tj. musi otrzymać, jako twór krystaliczny, krystalicznie odrębną formę. Częstki pojedyncze łączą się następnie w ściśle spojona całość. Musi ona przedstawiać kształt matematyczny dokładnie uwidomiony w pięknych stosunkach i wymiarach. Przypuśćmy, że ma przedstawić regularny czworobok. Jeżeli go zrobimy za wielkim, wtedy niezmierny obszar jednolitej przestrzeni przytłumi wrażenie mnogości, stworzonej uwarstwieniem cegieł lub głazów; uczucie nużącej oczy jednostajności należy wówczas rozproszyć właściwem rozczłonkowaniem. Dokonam tego drogą dzielenia. Daję mu np. podział troisty. Otrzymam zatem część dolną (spodnią), środkową i górną. U dołu spajam budynek z gruntem, za pomocą pokładu ciosów, u góry odgarniam go w tenże sam sposób od dachu. Ale poziome linie są nazbyt sztywne; nie dają mi pożądanego urozmaïcenia. Wprowadzam więc linię pionową, dziergając u góry mur w ząbki. Dalej mogę rozczłonkować linię, przerywając ją np. pilastrem. Przytem niezbędną jest regularność, proporcjonalność i symetryczność. Wszystko powinno odpowiadać warunkom równowagi. Lecz zejźmy jeszcze niżej do szczegółów, do samego układu ciosów. Zupełna jednostajność uwarstwienia znużyłaby, układamy więc w jedną warstwę zwyczajnie same szersze, w drugą same węższe kamienie. I w tem również panować musi surowy porządek. Z tych ogólnych już uwag widzimy, jak wiele względów potrzeba mieć na uwadze, wykonując najzwyczajszą budowę, chociaż o sztuce swobodnego przystrojania niema jeszcze i mowy.

Zbudujmy pojedynczy dom. Ustawmy cztery zamykające go ściany, nakryte dachem. Wilgoć tkwiąca w ziemi za grunt obranej wymaga lekkiego podniesienia budynku nad poziom. Toż samo i dolne pokłady ścian powinny być silniejsze i szersze od górnych, dźwigają bowiem większy ciężar. Przytem uwidomić należy prawo harmonii. Budowa stoi na ziemi. Jeżeli jest z kamienia, potężne ciosy utworzą wyborne przejście pomiędzy nią a gruntem. Jędrność tej warstwy pośredniej przypomina pierwotną skałę. Im surowsze jej opracowanie, tem lepiej; troskliwa ogląda chropowatej powierzchni, odebrałaby jej charakter warstwy pośredniczącej, chyba, że i grunt budowy i otoczenie domu uległy artystycznemu opracowaniu. Pożytek więc i zmysł piękna wymagają silnie uwydatnionej podstawy czyli podnóża (fundamentu). Musi ono być jędrnem, nigdy ozdobnem. Z podnóża wyrasta dopiero właściwa budowa. Budowanie jest czynnością artystyczną. Prawa matematycznej równowagi muszą być ściśle zachowane. Piękność bowiem artystyczna nieustrojowej przyrody polega na dokładnem rozwinięciu i uwydatnieniu prawidłowości

w niej tkwiącej. Na tak utworzonej podstawie ścian opieramy górne zamknięcie budynku. Oto troiste rozczłonkowanie: podnóże, ściana i dach. Nauka o proporcjach ma tu swoje zastosowanie. Zgodny stosunek musi panować pomiędzy trzema częściami. Z tego, cośmy powiedzieli, nie trudno osądzić, że dokładne uwydatnienie owego podziału utworzy najprostsza i najwznieślijsza ozdoba budynku; uwydatnienia tego dokona pas ciosowy, łączący podnóże ze ścianą i spełniający to samo zadanie, co podnóże łączące budowę z gruntem; podobny pas (zwany tu architravem, fryzem itp.) odgranicza ścianę od dachu, jeżeli takowy nie wystaje naprzód; w razie ostatnim potrzebne są jeszcze podpory, stanowiące przejście między pionową ścianą a pochyłym dachem.

Taki jest podział domu w kierunku wysokości.

Biorąc na uwagę szerokość, nie uwidomia się tak od razu rozczłonkowanie. Ale wnińście do wnętrza, drzwi albo brama, występują na pierwszy rzut oka. Skoro tylko drzwi umieścimy w pośrodku budowy, podział jej na trzy części dokonany. Środek i dwa symetrycznie złożone skrzydła. Wyszczególnić tu należy otwartą przestrzeń drzwi, a przede wszystkim ich nagłówek, mający dźwigać całe brzemie ściany, która nad nim spoczywa. Mocniejsza albo słabsza budowa odrzwi, dźwigających w kształcie filarów ciężar górnej ściany i połączonych łukiem albo ciężkim, z kamienia lub drzewa wyciosanym belkiem, w miarę większego lub mniejszego ciężaru masy ściennej, nadaje drzwicom więcej estetycznego znaczenia lub więcej użyteczności. Umieszczenie okien może być także najrozmaitszem. Komu nie chodzi o wyzieranie z nich na zewnątrz, ani o dopuszczenie słonecznego blasku, ten może je umieścić pod samym dachem; tamtędy uleci także dym wznoszący się z po nad ogniska. Komu zaś chodzi o widok i słońce, ten musi je zniżyć i rozszerzyć. Wtedy dopiero mamy prawdziwe okno, — pierwaj był tylko otwór do wpuszczania powietrza i światła.

Budowa powyżej opisana — czworokątna, z podnóżem, ścianami, dachem, drzwiami we środku i otworami w górze na światło i powietrze — nie jest bynajmniej domkiem fantazyjnym, ale grecką świątynią, w której kształtach utrzymał się zapewne mieszkalny dom starogrecki. Dom taki jest ciemnym i chłodnym; najwłaściwszym zatem dla krajów południowych. Do robót wymagających obfitego światła, przydać się nie może. Jeżeli chodzi o światło i chłód zarazem, najodpowiednijszym będzie znaczne wysunięcie dachu, tak, aby można pod jego schronieniem, ubezpieczającym od słońca i deszczu, sprawować prace dzienne.

Dach taki oprzeć można na filarach lub słupach — i oto utworzy się przedsionek (Fig. 9).

Fronton budynku powinien być trójkątnym; budowa szczytowa doda mu urozmaicenia; do linii poziomych i pionowych przybywają pochyłe, które spajają zarazem ściany. Patrząc z boku widzimy same linie równoległe: podnóże, ściany i dachu. Ta jednostajna równoległość nuży. Front zatem szczytowy greckich świątyń i średniowiecznego budownictwa wysoką ma estetyczną wartość.

Jak piękną budowę może wydobyć sztuka z tak małych środków, obaczmy mówiąc o stylach.

Przypatrzmy się budowie zawilszej.

Potrzeba nam wewnątrz podzielić np. na 8 części (pokój sypialny, jadalny, kuchnia, spiżarnia, schody itd.); chodzi więc o to, jakby w najkorzystniejszy sposób dopełnić podziału. Rozważmy tylko, ile przestawień dałoby się wykonać z 8 częściami, a pojmiemy, jak wielkiej potrzeba na to kombinacyjnej siły, aby wynaleść najstosowniejszy i najwygodniejszy podział całej przestrzeni. Gdy liczba takich części jest bardzo znaczną, nie pomogą już nawet wszelkie próby i szkice, potrzeba mieć wrodzoną zdolność, instynkt architektoniczny. On tylko znajdzie od razu właściwą drogę. Dziś nie wiele zważamy na takie trudności, bo czas wydoskonalili stałą praktykę, która uprościła w najwyższym stopniu całe zadanie. Łatwem bywa ono, gdy doświadczenia kilku stuleci zdobyły już pewną formę, której tylko słuchać wypada. Taki styl wyrobiony, stały, mają chaty wieśniacze, (angielska, saska itd.), domy mieszczańskie w średnich wiekach, świątynie itd.

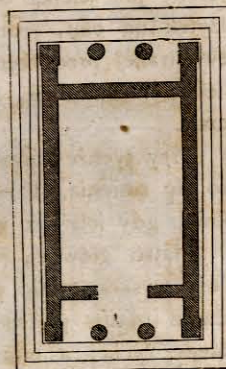


Fig. 9.

W tych razach, gdy cele praktyczne nie kładą tamy swobodzie podziału, artysta może tem śmieiej dążyć za polotem własnej fantazyi, może kierować się względami piękna i nadać mu na zewnątrz klasyczny wyraz, może kompozycję tak długo w swej wyobraźni wydoskonaląć, dopóki nie znajdzie najpiękniejszego dla niej kształtu. Rzecz tu ma się tak samo, jak w dramacie: dana osnowa i stałe prawidła kompozycji np. w tragediach greckich. Gdzie indziej znowu swobodna twórczość i samoistne ukształtowanie osnowy; w którym wypadku łatwiej osiągnąć doskonałość, nie trudno zgadnąć.

Dotąd rozpatrywaliśmy dom jednopiętrowy, złożony z podmurowania, ścian i dachu. Zauważmy kilkopiętrowy. Podmurowanie i dach także same. Ściany, będące odzwierciedleniem wnętrza muszą być także podzielone. Inaczej nie byłyby charakterystycznymi. Przypomnijmy magazyny. Budowa ich sprawia wrażenie trwałości, obronności, ale brak jej wszelkiego przystroju. Składa się z podmurowania, gzymsu i dachu. Otwory na wpływ powietrza i światła zostawione, są tylko dziurami w murze. Nie noszą żadnej ozdoby, chociaż najłżejsze oblamowanie miałyby już wielką estetyczną doniosłość. Oto budowa mająca jedynie pożytek na oku, jednostajna, nudna, pospolita. Skoro jednak podziały wewnętrznej przestrzeni magazynu zostaną na jego ścianach, chociażby z lekka, naznaczone, poczyną się wnet przebijać w budowie zmysł estetyczny.

Przy tychże samych kształtach, za dodaniem jednakże okien, wszystko się zmienia. Równy podział pięter rodzi wrażenie przymusu, szczególnie, gdy ich jest wiele.

Piętro główne, w którym się najokazalej wyraża idea mieszkania, należy wyszczególnić wysokością i przystrojem. Najczęściej przypada to zadanie piątru pierwszemu, które ma nas unieść nad płaskość ulic i biedę życia, a mimo to nie odstręczyć wysokością schodów. Gdy pięter więcej, można parter zaliczyć do podmurowania. Powinien być odeń lżejszym, ale od ścian górnych jędrniejszym i grubszym. Wyraża siłę i trwałość. Należy więc budować go z ciosów. Po nad nim dopiero piętrzy się główna budowa. Wyniosła, smukła, o szlachetnych wymiarach, wolna od chorowitej wiotkości, wzbija się dumnie ku niebu. Nie może być tak ciężką, jak podmurowanie i parter, chyba, jeżeli chcemy jej nadać odrębny wyraz trwałości, np. twierdza. Następujące piętro powinno być jeszcze lżejsze. Wiotkość tę zdobyć można zarówno smukłością linii, jak zmniejszeniem wymiarów. Wszystko tu zależy będzie od idei budynku. W tenże sam sposób należy układać piętra wyższe. Gdy jest ich trzy, byłoby najodpowiedniej wyosobnić dwa dolne szczególnym przystrojem, jeżeli cztery, należałoby ozdobić najświetniejszą pierwszą, ukształtować jednak dwa wyższe, a ostatniemu nadać odrębną zupełnie postać. O dachu pomówimy w rozprawie o stylach. Tam nawet, gdzie go nie ma, ściana musi stosownie posiadać zakończenie. Najodpowiedniejszymi są do tego blanki, balustrady, wieżyczki, posadzki itd.

Takie byłoby rozczłonkowanie złożonej budowy, w kierunku wysokości. Potrzebnem jest ono i w szerokość, aby nie przeważały linie

poziome. Potężne drzwi i okna, gdy ich jest wiele, mogą same ożywić budowę. Najwykleszem jednak rozczłonkowaniem bywają pilastry, słupy. Fig. 10 daje wyborne naszych słów objaśnienie.

Skutecznem bywa wypchnięcie naprzód jednej lub kilku części budowy, (skrzydeł), wyróżnienie za pomocą ozdób, podwójnej wysokości itd. Nierówne rozczłonkowanie na 3. 5. 7. 9. itd. części, bywa i tutaj często pożądanem.

Przy wielkich w szerz rozmiarach, wymagamy zjednoczenia całości za pomocą wydatnego podniesienia budowy środkowej, w kształcie np. kopuły, wieży itd. Surowo i ściśle rozczłonkowane kształty zeszo-

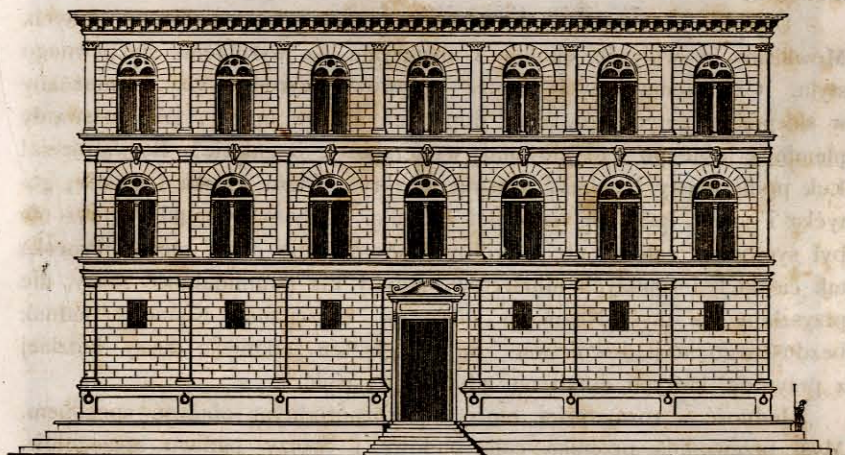


Fig. 10. Pałac Piccolominich w Pienzy.

wiecznych pałaców dają najdokładniejszy obraz takiej budowy. W to się jednak nie wdaję, czy były one pięknymi.

To samo odnosi się do ściany bocznej. Tworzy ona bądźto front samoistny, bądź wyraża zupełnie inne prawo architektoniczne: prawo równowagi, jak to się najdokładniej okazuje w gotyckiej katedrze. Przypomnijmy tu słowa wyrzeczone o czworonożnych zwierzętach. Weźmy analogię z konia, u którego głowa, szyja i przód, oglądane z boku, stanowią równowagę tułowi. Tęż samą zasadę znajdujemy wyrażoną w budowie katedry; przód jej z wieżą, stanowi analogię przodu zwierzęcego, a prostokąt, będący właściwą świątynią, analogię tułowiu. Wysokość wieży powinna równać się mniej lub więcej podłużnej rozciągłości całego budynku.

Ilekoć ściana boczna nie tworzy samoistnego frontu, należy uwzględnić to prawo równowagi. Zadanie łatwe jedynie w architekturze kościelnej. Mówiąc o stylach, obaczmy, jak w różnych czasach uznawano, zaniedbywano, lub nadużywano praw równowagi. Styl romański dopuszczał się najczęściej przesady, i chcąc ożywić budowę, dawał wieże od przodu i tyłu, przez co niszczył znaczenie i powagę frontu. Świątynia taka była jakimś zrostkiem bliźnięcym, którego część jedna ciążyła ku przodowi, druga odwrotnie. Ściany zaś bocznej nie umiano rozwinąć we front samoistny. Tylko wyzyskaniem artystycznym budowy pośredniej albo uwydatnieniem frontu możemy uniknąć zawiłych i sprzecznych kształtów.

Używamy raz analogii ze światem zwierzęcym, szukajmy innych. Mówiliśmy o wpływie okolicy i materiału na wyrobienie się pewnego stylu. Czy niema innych jeszcze wpływów przyrody? Czy niemożnaby w sklepieniu gotyckiego tumu dopatrzeć śladów opony, jaką rozsuwały plemiona leśne po nad głowami, wspierając je o gałęzie? Bezwątpienia! Łuk podkowiasty i palma, minaret i cyprys, wieża włoska i topola, gotycka i sosna, łączą się najściślej ze sobą. Gdyby wysmukły cyprys nie był symbolem żałoby, nie stawiliby Mahomedanie obok moszei Proroka tak cienkich i smukłych minaretów. Gdyby nie piramidalność sosny, nie przysłaby na myśl Niemcom wieża św. Szczepana. Niema tu jednak bezdusznego naśladownictwa. Są to głębsze zetknięcia duszy ludzkiej z przyrodą, których dotąd nie zdołano wyjaśnić.

Jedność w różnitości może się różnorodnym objawić sposobem. Myśl przewodnia przenika całą budowę i tworzy ogniwo szczegółów. Zamek np. jakiś z całym chaosem strzelnic, bram, zabudowań, stajni, itd. pomimo różnic w stylu i wieku, może przedstawić obraz najczystszy powiązany jednolitością. Zjednoczenie bywa daleko wyraźniejszym, gdy na dnie wszystkich kształtów leży jedna zasadnicza forma, jeden styl architektoniczny, wiążący całość wspólnym rysem typowym. Surowa piękność wymaga zawsze jedności stylu. Należy baczyć na to, aby przy osądzeniu dzieł architektonicznych nie zajmowano równocześnie kilku stanowisk, aby nie wymagano od nich piękności np. malowniczej; wtedy bowiem nie jeden utwór naganny uznanoby ideałem piękna. Zamek budowany przez kilka wieków, będący mozajką najrozmaitszych stylów, mogłoby wyglądać wcale malowniczo, niemając najmniejszej architektonicznej wartości.

Wskazaliśmy na potrzebę unikania jednostajności. Różnitość objawia się w zmianie linii, płaszczyzn, pojedynczych części budowy, (dach,



Fig. 11. Zamek Frederiksberg; do str. 57.

mury, piątra, ściany, okna, drzwi, gzymsy, słupy itd.). Ścisły porządek architektoniczny wymaga jak największej równości tych samych części, jednakich kolumn, okien itd., jednakich nawet ozdób (słupy perłowe, zęby, girlandy itd.). I tu jednak niektóre style pozwalały sobie rozlicznych odmian.

Harmonia między ideą a zjawiskiem powinna uwidomić się zarówno w całości, jak w szczegółach. (Patrz część ogólną). W dziele architektonicznym objawia się tem, że budowa odpowiada swemu celowi, czyli swej idei. Gdzie nie spełniono celu, tam odbieramy wrażenie wewnętrznej sprzeczności; chociażby nawet w szczegółach był budynek pięknym, całość wyda się chybioną, a w pewnych wypadkach bezmyślną i komiczną. Stodoły nie można budować, jak średniowieczną katedrę; altanka ogrodowa inny ma styl, jak arsenał. Najpiękniejsza fasada budynku, osłaniająca sobą majestatycznie rozpartą budę, może się podobać jako fasada; całość obudzi w nas uczucie fałszu, prawdy zamaskowanej pozorem. Nie podoba się nigdy, co najwięcej, rozśmieszy. Dalej należy zważać na harmonię pomiędzy budowlą a okolicą, która ją otacza. Im charakterystyczniejszą takowa, tem bardziej zważać należy, aby budynek nie sprzeciwiał się duchowi miejscowej przyrody. Potrzeba mieć jej poczucie. Nie można wybudować na skalistej opoce pałacu, któryby się wydał dobrze w ogrodzie, ale z poważną, wspaniałą przyrodą górską niema żadnego związku.

Najważniejszą częścią budownictwa jest nauka o harmonii między ideą a zjawiskiem ze względu na ważniejsze przynajmniej członki budow (każdy właściwie powinien być ważnym). Każda część spełnia pewne zadanie (funkcję); to należy w niej uwydatnić; dopiero bowiem wtedy nabiera estetycznej wartości i staje się wyrozumowaną częścią budowli. Podstawą i dążnością architektury jest utworzenie formy, odpowiedniej celowi. Taką formę zwiemy naturalną. Parę tylko przykładów. Umieszczanie około budynku słupów, które nic nie podpierają, sprzeciwia się jego idei. Łuki otwierają przestrzeń lub ujmują ciężaru. Dowolne, bezcelowe użycie łuku bywa niepięknem. Gdy desce w odrzwiach nadamy postać, jakoby miała dźwigać największy ciężar, postępujemy przewrotnie, tworząc niewytłumaczoną sprzeczność między ideą a zjawiskiem. Tu należy tak ważna i tak zawiła kwestya charakterystyczności. Jak powiedzieliśmy, należy uwydatnić cel każdej cząstki. Wyjaśniliśmy przytem, że sztuka nie może być czystym odtworzeniem natury, ale zadowalać się musi naszkicowaniem, analogią. Miejsce np., w którym dwie części się zbiegają i mają być spojone, naznaczany wstążką,

pierścieniem, sznurem itd. Wiązanie to odmalowane lub nawet w murze wyrobione niema właściwej siły wiążącej; jest wyłącznie estetyczną przydawką, uzmysłowieniem sił utkwionych w materii, wskazówką dla rozumu żądającego, aby w tym właśnie miejscu umieszczono wiązanie. Całe budownictwo polega na tym związku pomiędzy ideą a zjawiskiem, pomiędzy istotą a formą; stanowi on podstawę charakterystyczności architektonicznej. Na nim polega najwyższa piękność architektury klasycznej, która była niedoścignionym wzorem prostoty i naturalności.

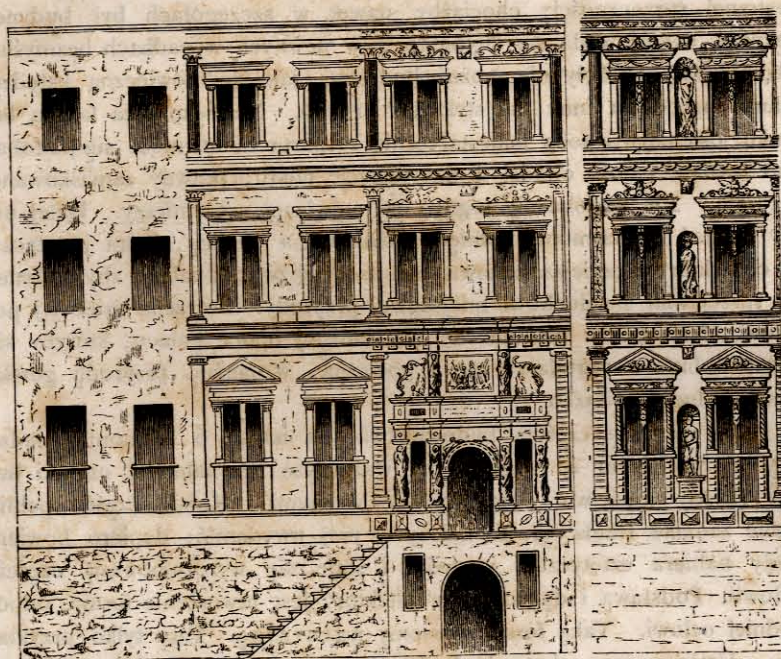


Fig. 12. Fasada pałacu w swym rozwoju z pierwotnego szpichlerza.

Z pięknnością konstrukcyjną łączy się piękność dekoracyjna. I jej zadaniem jest uwydatnienie celu. Kształty służące do spojenia, rozczłonkowania, zamknięcia itd. można częstokroć wyrazić w sposób czysto dekoracyjny. Okno przystrojone zachowuje swój kształt pierwotny, a uwydatnia tem wyraźniej swe przeznaczenie. Piękność dekoracyjna spływa z pięknnością konstrukcyjną, rozmieszczając się na niej swobodnie i nadając budowli cechę szlachetnej, bogatej i hożej piękności.

Architektura opiera się na stosunkach przestrzennych. Jest przede wszystkim sztuką mierzącą. Każdy szkic, w którym o materiale nie ma jeszcze mowy, dowodzi nam ważności stosunków czysto formalnych. Dla tego nauka o nich była od dawna przedmiotem gruntownych badań. Parę uwag w tym przedmiocie. Najwyższym wyrazem równowagi jest symetria. Dzieliąc w szerz, wymaga się równości dwóch odpowiednich sobie części. Dla stosunków nierównych służy prawo Zeisinga. Oto przykład zastosowania złotego działu w architekturze. Fig. 13: „Na najpiękniejszym i najdoskonalszym dziele greckiej architektury, na Parthenonie Ateńskim, ma się wysokość (od podnóża schodów aż do szczytu) do długości architrawy, jak ta ostatnia do sumy obu. Jeżeli podzielię wysokość podług złotego działu, natenczas dłuższa część dolna sięgać będzie od ziemi do podstawy belkowania, krótsza zaś górna od tejże aż do szczytu.” W podobny sposób dokonuje Zeising dalszych podziałów. Wolff (w „Przyczynkach do estetyki budownictwa”) opiera swą naukę o stosunkach przestrzennych na formie najbardziej w sobie zamkniętej i najodpowiedniejszej zasadom naszego spostrzegania, na kwadracie, Viollet-le-Duc na trójkącie, jako na figurze, która najdoskonalej wyraża prawo stałości. Na zakończenie podam jeszcze próbę Fergussona („Podręcznik architektury”) takiego oznaczenia wysokości przy danej długości i szerokości, aby się nie wydawała zgniecioną. Przy 20" szerokości i 20" długości, ma ona być według niego $= 10 + \sqrt{20}$; $\sqrt{20}$ leży pomiędzy 4 i 5; a zatem wynosi 14 do 15". Prawo to jednak nie ma zamiaru być regułą.

Architektura posługuje się pięknnością nieustrojowej przyrody. Cośmy powiedzieli w rozdziale o sztukach technicznych, znajduje tu zastosowanie. Naśladownictwo form ustrojowych w architekturze jest rzeczą niesmaczną, brzydką i komiczną, nigdy zaś piękną; budynek w kształcie drzewa, człowieka, słonia, byłby potwornym. Jedynym wyrazem architektury są formy ściśle matematyczne. Dla ozdoby może posługiwać się wprowadzie do pewnego stopnia kształtami pożyczonymi ze świata zwierzęcego, roślinnego, itd.; ilekroć nie są jednak samoistnymi przydatkami, tak że mogłyby uchodzić za osobne dzieła plastyki lub malarstwa, tylekroć podlegają najsurowszym warunkom stylu architektonicznego. W zasadzie każda ozdoba powinna być kształtem czysto geometrycznym; mimo to widzimy np. liście na głowicach u słupów korynckich itd. Są to plastyczne ozdoby, wykraczające już po za obręb czystej architektury i wiodące nas wyżej. Stanowią one ozdobną cechę stylu powabnego. Podlegają jednak najściślejszej prawidłowości i muszą być przykrojone

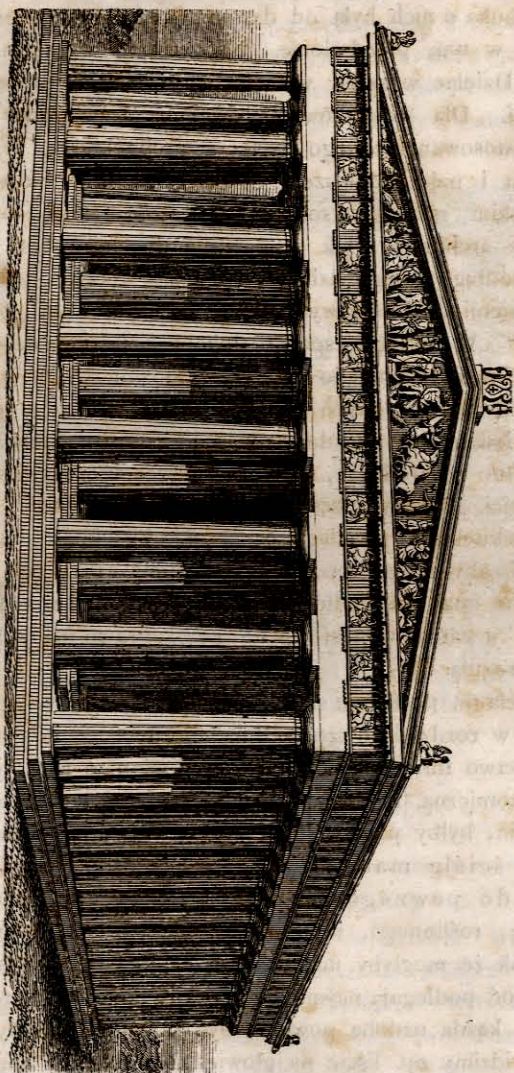


Fig. 13. Parthenon Ateński.

według wymagań architektonicznych. Dla tego naprzód już wybierać należy kształty najłatwiej dające się zastosować do matematycznej ścisłości (liść akantu, wieńce itd.). Również i kształtów zwierzęcych używamy częstokroć symbolicznie; nawet i ludzka postać służy czasami do dźwigania (Atlasy, Karyatydy). Rzecz ma się inaczej tam, gdzie plastyka i malarstwo występują samoistnie, architektura zaś służy im tylko za ramę, podstawę lub okolenie.

Na dzieła architektury patrzymy; ztąd i pod względem barwy powinny zadowolić nasze poczucie piękna. Gdzie sam już materiał nie rodzi naturalnem swem ubarwieniem przyjemnego uczucia, tam należy mu przyjść z pomocą. Jak szerokie jej nadać rozmiary, to zawisło od każdorazowych okoliczności.

Wśród nadobnej przyrody, która im bliższą pięknych dzieł sztuki, tem snadniej poddaje się sama łądowi i tem strojniej ubiera na gruncie odpowiednio uprawionym przez wygładzenie poziomu, wzniesienie terasów, architektoniczne ujęcie wody w spokojne łożyska, wodospady i studnie artystyczne, wydoskonalenie ogrodniczej sztuki itd., wznosi się piękna budowa, ozdobiona dziełami plastyki i malarstwa, wyposażona przyborami sztuki technicznej (meble, sprzęty domowe, obicia itd.), spełniająca przeznaczenie pożytku i piękna, dająca ludziom cieleśnie i moralnie pięknym spokojne i wygodne mieszkanie — oto ideał architektury! Jaka szkoda, że zamożne warstwy dzisiejszego społeczeństwa nie podniosły się jeszcze do wyżyny usposobień, jakie żywiły już nieraz czasy poprzednie np epoka renesansu.

VI.

Przegląd stylów.

Pominiemy fantastyczne groty Indyan i budowle z cegieł starożytnej macierzy ludów, Mezopotamii, pominiemy dzieła Persów i Mało-Azyatów. W Egipcie spotykamy budowle z ciosowego kamienia. Olbrzymie głazy są tu materiałem jedynie używanym do wznoszenia gmachów architektonicznych, a przedewszystkiem świątyń. Budowa ich wymaga tysięcy rąk. Zadaniem świątyni było wyosobnić z potoku zjawisk Boga i jego obraz. Bóg jest istotą zamkniętą w sobie; należy go więc ubezpieczyć od wzruszeń wiotkiego świata. Mury wznoszą się w kształcie wałów. Wejście do świątyni otoczone po bokach spiętrzonemi w kształcie wież budowlami. Wewnątrz mieniają się korytarze, najeżone lasem kolumn, i rozległe dziedzińce z wąskimi komnatami o kamiennych powalach. Całość ma postać groty. Budowle te są ciężkie, potężne (Fig. 14), wewnątrz uroczyste i ponure. Ukształtowanie zaś kolumn i malowidła mają wiele fantastyczności i dziwactw prawdziwie wschodnich. Kolumny np. łączą z pięknymi i poważnymi kształtami głowic, formy nie mające żadnego sensu, będące li swawolnym kaprysem. Olbrzymie masy usiłowano ożywić malowaniem, nadużywając go wtedy bez miary. W ogóle cechą tych budowli jest siła, trwałość i zużycie olbrzymich mas kamienia, wtłoczonych w żelazne formy.

Na piramidach widzimy, ile dokonać może wielkość, regularność i proporcjonalność budowy. Niema tu członkowania, niema rytmu; jedynie kąty mieniają się z poziomem płaszczyzny, na której stoi cała budowa; a przecież sprawiają one nie tylko potężne, lecz i harmonijne wrażenie. Kolosalniejszych budowli świat nie znał dotąd; celem ich, zdaje się, było tylko zapełnienie przestrzeni.

U Greków znajdujemy najdoskonalsze wzory architektury pięknej i charakterystycznej. Nigdzie lepiej nauczyć się nie podobna, co znaczy, dzieło sztuki w najprostszym a razem najszlachetniejszym sposobie podnieść do wyżyn piękna. Od nich należy się uczyć, jak uwydatniać kształtem istotę materiału i przeznaczenie jego.

Od bardzo dawnych czasów budował Grek swe domy z kamienia i okrywał je drzewem. Wznosząc świątynie, toż samo używał kamieni; nie mógł jednak zapomnieć dachu i słupów, którymi podpierał budowę z drzewa. Patrzmy, jaki był rozwój tych kształtów.



Fig. 14. Świątynia Chenzu w Karnaku (wstępny dziedziniec).

Przedewszystkiem słupy (kolumny. Fig. 15). Wiele o nich pisano, najrozmaitsze wypowiadając zdania. Tu jeszcze jedno objaśnienie. Każde drzewo, ociosawszy je z liści, uchodzić może za kolumnę; same korzenie trzymają je prostopadłe. Można je również wyjąć i wsadzić do ziemi. Pień za pomocą młota albo kafara wbijany w ziemię, może u góry pęknąć. Dla przeszkodzenia temu, spajamy go pierścieniem. Przy dalszem uderzaniu tworzy się z drzewa rodzaj kołnierza wystającego dokoła po za wstęgę pierścienia. Koniec pnia w górę zwrócony jest odpowiednio wzrostowi drzewa cieńszym. Płaszczyzna jego szczupła i wąska uderzaniem w nią tem bardziej została nadwątloną. Jeżeli więc ciężki przedmiot zamierzamy umieścić na słupach, będzie rzeczą roztropną, położyć wprzód

na nich płytę, idącą od słupa do słupa, z której ciężka masa nie mogłaby się tak łatwo ześlizgnąć, ani złamać. Na płycie dopiero kładziemy poprzeczne belki.

Zatrzymajmy kształt słupa drewnianego, a zamiast drzewa obierzmy kamień. Wnet otrzymamy kolumnę dorycką. Wyrasta ona jak pień lub drzewo ze ziemi. Głowica jej składa się z wieka (*abacus*) (*a*) tj. owej płyty, dźwigającej na sobie wyższe części budowy i z toku (*echinus*) (*b*), wgiętego ku dołowi i łączącego pień kolumny z tem wszystkim, co na niej spoczywa. Na wieku opiera się nadśłupie (*architrav*) (*f*), zwane także brusem i będące gładkim kamiennym tramem, przeznaczonym do dźwigania poprzecznych belek i całego dachu. Tok zaś przechowywał się jeszcze z owych czasów, gdzie nad pierścieniem wyrastał kołnierz z rozpryskującego się pod naciskiem uderzeń drzewa. Poniżej toku widzimy szczątki pierścienia (*d*).

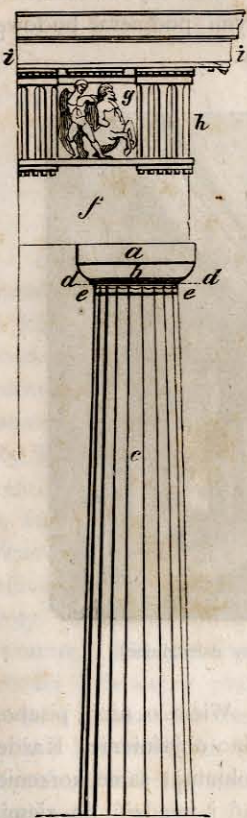


Fig. 15.

Czy nie sprzeciwia się okrągły kształt słupa istocie kamienia, polegającej na krystalizacji? Grek sądził nie inaczej. Naśladował on wprawdzie w kamieniu pień drzewny, ale przerwał okrągłość jego żłobkowaniem. Przez to znikł także ślad uwarstwienia, powstający naówczas, gdy kolumna nie składa się z jednego głazu, i co chwila można dostrzec spoidła wiążące pojedyncze warstwy. Pionowe te żłobki dodają kolumnie polotu; zdaje się, jakby rosła. Kształt pnia drzewnego zachowano tu ściśle; słup jednostajnie gruby nie budziłby uczucia wzrostu i byłby niezgrabnym, ciężkim. Ztąd stopniowe zwężanie ku górze.

W budowaniu kamiennem należało słupy ustawiać blisko przy sobie, ażeby mogły dźwigać nadśłupie, nie narażając go na złamanie. Na niem kładziono poprzeczne, robione z drzewa belki, których ociosane przody tworzyły fryz czyli nadbrusie. Jak długo były z drzewa, chroniono je od pęknięcia żłobieniem i brózdowaniem przodów. Z tych brózd powstały w belkowaniu kamiennem trójwręby (*triglify*), jakich dwa widzimy na rycinie, tak

nazwane od wrytych w nie pionowo potrójnych żłobień czyli wrębów. U dołu są ozdobione sześcioma paciorkami czyli perełkami. Widzimy je także na rycinie. Czy pochodziły one z czasów jeszcze, gdy belki były drewniane? Czy służyły im za ozdobę, albo czy stanowiły przejście do architrawy, tego dziś już nie wiemy. Pod samym dachem umieszczono otwory na przypływ powietrza i światła. Mówiliśmy już o nich. Zatrzymano je i w budowaniu kamiennem. Są to tz. metopy (*g*), wolne pola. Były one pierwotnie otwarte; później wkładano w nie dla ozdoby naczynia, garnki itd. ożywiające ciemną przestrzeń. Kiedy do świątyń poczęto wpuszczać światło otwartym dachem, nie mogąc metopami oświecić tak rozległej przestrzeni, zamknięto je kamiennymi płytami, które następnie ożywiano płaskorzeźbą lub malowidłem. Na to wszystko kładziono dopiero krajniki czyli gzemsy (*i*) łączące się bezpośrednio z dachem. W budowaniu drewnem zdobiono fronton kratami, robotą snycerską lub malowidłem. W kamiennem ożywiano go najczęściej rzeźbą lub malowidłem, pokonując w ten sposób ciężar i jednostajność frontowego trójkąta. Metopy i fronton dachu, na których wznosiły się rzeźby i posągi, musiały mieć tło zabarwione. I reszta części ożywiała się i zdobiła chętnie malowidłem. Szczyt czyli fronton zakończony silnie listwą żłobioną (*sima*) jeżył się na cyplu i bokach ozdobami strzelającymi hardo w powietrze. Obieraną zwykle w tym celu kształty zwierząt i kwiatów. (Porównaj Fig. 13).

Gdyby chciano rorległe budowle pokrywać dachem z kamienia, musiano by piętrzyć lasy kolumn, jak to się działo w Egipcie. U świątyń, których metopy uchylono od wpływu słońca wysłaniem naprzód przysionków, jęto się innych środków, aby otrzymać światło i wraz uniknąć zamętu kolumn wewnątrz budowy. Poczęto wyjmować znaczną część dachu, tak, że tworzyła się wewnątrz świątyni rozległa, niekryta przestrzeń. Ztąd nazywano te świątynie Hypaithros tj. pod-niebne. Skoro już materiał kamienny nakłaniał do zmniejszania rozmiarów dachu, o ileż silniej wpływała na to potrzeba ukrycia luk powstałych wskutek wyjęcia! Im niższym zaś dach był, tem wyższym fronton i nadśłupie. Właściwe zresztą poczucie piękna nakazywało Grekom ustawiać kolumny w nierównych odległościach. Bądźto uwydatniano wejście do świątyni rozrzedzeniem tychże, bądźto idąc od środka ku bokom zbliżano je coraz bardziej ku sobie dla uwidocznienia perspektywy.

Architektura grecka celuje spokojem i trwałością. Wszelkie inne względy stały u Greka po za tym. Pogardzał on łukiem, który rozsada budowę, który, jak trafnie mówiono u Indów: „nigdy nie zaśnie“. A jak

umiał połączyć tę niespożytą i prawie przesadną trwałość z najczystsza pięknnością, jak sztucznie odejmował jej wszelki wyraz ciężkości!

Z niezrównaną prostotą i wykluczeniem wszelkiej samowoli, budowała się ta świątynia grecko-dorycka, arcydzieło w swoim rodzaju! (Patrz Böttichera: „Tektonika Hellenów“, główne źródło odnoszące się do starożytnej architektury; szczególnie prawa konstrukcyi wybornie tu pojęto i w całej ich piękności wykazano). Silna podstawa dźwigała ją i łączyła z ziemią. Nad nią dopiero wznosiła się pierś jej okolona szeregiem kolumn, z najszlachetniejszych utoczona stosunków! Stosunki te były najrozmaitsze. Tak np. wysokość kolumny równała się cztery albo sześć razy wziętej średnicy. Wszędzie tu najpiękniejsza miara, niezamącona jasność i harmonia! Wszędzie cechuje się prostotą. Nigdzie braku i nigdzie zbytku; nic się nie kryje; wszystko wзира ku nam spokojnie i wyraźnie, wszystko ma swój cel i pożytek. Stroją całość ozdoby plastyczne, nęcą wzrok malowidła (np. główic). Podpory świadczą o swej trwałości na pierwszy rzut oka; wszelka ociężałość znikła! Cała budowa układa się tak harmonijnie, jest w sobie tak skończoną, tak uspokaja nas łagodną wyrazistością swych linii, swoich płaszczyzn i stoków! Dach wznosi nas ku niebu a przecież nie oddala nazbyt od ziemi. Spokojniejszej piękności niepodobna wymyśleć. Wszędzie natura, a jednak wszędzie sztuka! Wszędzie materya pokonana, wszędzie spokój, miara, rozum i piękność!

Jeżeli chcemy poznać różnice między świątynią dorycką a zwyczajną budowlą, mającą li pożytek na oku, natedy zostawiwszy tę samą formę, nadajmy kolumnie jednakową średnicę, usuńmy żłobkowanie, pomińmy tok i wieko, złączmy ją bezpośrednio z nadłupiem, odrzućmy fryz z jego trójwrębami i metopami, dach oprzyjmy bez gżemsu na architrawie, a otrzymamy najpospolitszą stodołę „z obejściem“. Jakże daleka na pozór droga od gminnej lepianki do wspaniałego poematu sztuki, który człowiek wyśpiewał w kamieniu! Oto najlepszy sposób uzmysłowienia sobie istoty piękna za pomocą kształtów.

Styl joński przedstawia daleko więcej urozmaicenia. Cechą jego charakterystyczną jest kolumna, zupełnie różna od opisanej co dopiero doryckiej.

Jeżeli wbijamy pal w ziemię, części jego narażone na zetknięcie z wilgotnym gruntem, niszczyć prędko. Stawimy go więc na podnózu kamiennym, a niebezpieczeństwo wnet usunięte. W takim razie górna część słupa drewnianego nie łupie się wskutek uderzania, ani nie skraca wkopywaniem w ziemię. Ztąd niema już i mowy o tak obfitem belko-

waniu, jak w kolumnie doryckiej. Nie potrzeba już toku, ni wieka. Dla uniknięcia więc bezpośredniego spotkania się kolumny z architrawem, kładziemy na niej płytę, ociosaną na bokach i zwinętą w kształcie ślimaka, przez co powstaje harmonia pomiędzy nią a okrągłym kształtem kolumny. Tę płytę zwiemy ślimacznicą (*voluta*). Na fig. 16 są one widoczne.

Toż samo zastosowano do kolumny kamiennej. Stopa (*basis*) jej spoczywa na ciosie czworograniastym lub okrągłym (*plinthus*), łącząc się z trzonem za pomocą obrączek i kręgu (*trochilus*). Trzon ów, smuklejszy i wyższy od doryckiego, zaopatrzonym jest w 24. głębszych i okrągłej wyrobionych żłobków. Głowica zdobi się ślimacznicami. Niektórzy twierdzą, że takowe pochodzą od wolicz rogów, umieszczanych

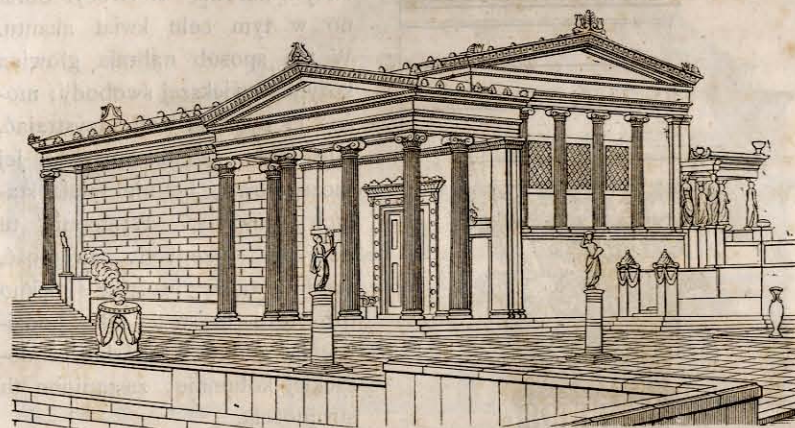


Fig. 16. Erechtheion.

dawniej na płytach. Widzimy z powyższego opisu, dla czego stawiając dwa piętra kolumn, kładziono zwykle szereg joński po nad doryckim. Na pozór chaos! W istocie jednak usprawiedliwiony smuklejszą budową kolumny jońskiej i naturą doryckiej, która ją wiąże do ziemi.

Trójwrębów, świadczących o wewnętrznym spojeniu, niema w jońskiej budowie. Nadłupie dzieli się na dwie, zwyczajnie na trzy warstwy; dorycka warstwa trójwrębów i metop bywa tu całkiem gładką, jakkolwiek można ją także przystroić. Pojedyncze warstwy i w ogóle część pośrednicząca między dachem a ścianą, ożywia się wychyleniem naprzód, jakoteż wstęgami perełek, bisiorzków, jajowników, pleciennic, zawojów itd. Dach, odpowiednio do wiotkiej budowy kolumn, jest

lekszym od doryckiego. Toż samo cała budowla w porównaniu z pierwszą. Owe ozdoby rozliczne, jakimi dąto ubiera jej mury, dodają całej świątyni wiotkości i swobody (Fig. 16).



Fig. 17.

przedstawia obraz najsurowszej prawidłowości. Wszystkie linie regularne; nieprzerzywa ich żadna wieża, żaden zygzak, żadna wklęsłość. Szczyt

Później rozpowszechnił się koryncki styl kolumn (Fig. 17). Na słupie kładzie on, podobnie jak to już czyniono u wschodnich ludów, płytę kamienną, ociosaną w kształcie kielicha. W Egipcie dawano jej postać palmy, rozkładającej u góry liść swój w koronę. W Grecji obrano w tym celu kwiat akantu. W ten sposób nabrała głowica koryncka większej swobody; można ją było do woli przystrojać. Nie będę zatem opisywał jej szczegółowo, bo nie miała stałych prawideł. Występuje tu wszędzie przepych, strojność, przeładowanie; prostotę i piękno dziewiczo - czyste, tak podziwiania godne w jońskie i doryckiej kolumnie, zastąpiono tu strojnością.

Kolumny służą do ożywienia świątyni. Dodają jej rytmiczności, odmian, gry światła i cieni. Wesół i otwarta, przyrzeka obronę od żaru słonecznego i niepogody. Przysionki zaś wiodące do właściwego przybytku (*cella*), nadają jej urok trwałej i zamkniętej w sobie całości. Jednolita, zewsząd objęta pierścieniem i okryta dachem,

panuje nad wszystkim; szlachetne ozdoby, rzeźba i malowidło wabią oko. Najpiękniejsze to z dzieł, które artysta wyciosał z kamienia. Daleszego członkowania unikano w Grecji; sztuka jej pozostała przy pięknej, krystalicznej formie pierwotnej, nie rozwijając jej dalej i pomagając sobie tylko złożeniami kształtów, otwarciem wolnych przestrzeni itd. Odsełam do Erechtheionu (Fig. 16). Co do użycia postaci ludzkich za podpory (jakie widzimy w przysionkach), należy postępować ostrożnie. Człowiek uginający się pod brzemieniem ciężaru, sprawia wrażenie przykre. Tylko postać niosąca swobodnie i lekko, nie dręczy swym widokiem. Dla tego powinno się usuwać wszelki obraz przesadnego ciężenia,

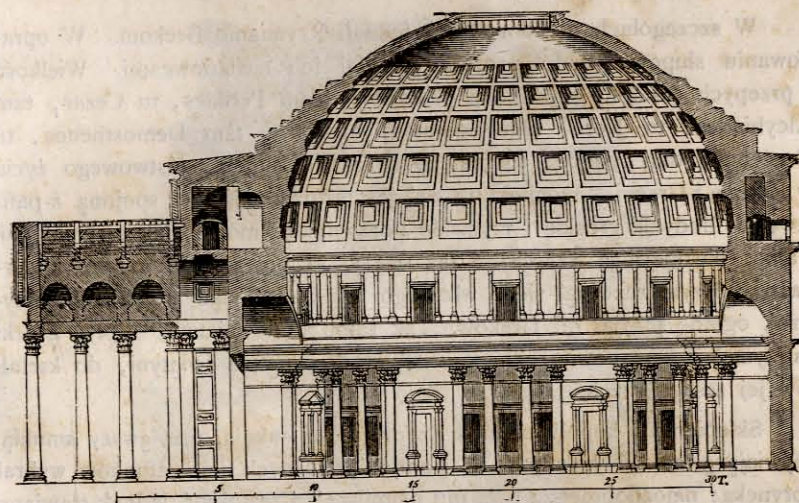


Fig. 18. Panteon rzymski (w przekroju).

czyniąc brzemień masy choćby na pozór lekszem przez nadanie jej kształtów sklepionych, podmalowanie itd. Co innego, gdy chodzi o wybór osób fantastycznych, jak sylfy, gnomy itd., lub gdy potrzeba wyrazić ideę ciężaru. Wtedy dźwigający niewolnik jest wyborem dla niej symbolem.

Architektura Etrusków pozostała daleko w tyle za grecką. Jeszcze z czasów budowania drzewnego zatrzymano tu szerokie odstępy między kolumnami. Ztąd budowla górna ze swą potężną kopułą zdaje się spoczywać na nogach zbyt wątych. Przyjawszy tok dorycki, umieszczono kolumnę na złożonym z kilku warstw plincie.

Etruskowie znali jednak sklepienie, czego brakowało Grekom. I sąsiedni Latynowie używali go chętnie. Z podniesieniem się Rzymu powitaliśmy styl nowy — sklepienie.

Szeroko jak niebo nad ziemią rozciągało się panowanie Rzymu nad prowincjami, krępując ludy; toż samo czyniła kopuła ich świątyni. Sklepienie sztywni z rozległości, których architektura oparta na belkowaniu spoić nie mogła, tak samo, jak dzisiejsze klamry żelazne przewyższają sklepienia Rzymu. Czas nasz spaja w podobny sposób całe światy — Anglię z Indiami! Kopuła rzymska ośwadczyła budynkiem w zupełnie inny sposób, jak dach szczytowy Greków. Krystaliczność budowy znikła; sztuka oswobodziła kamień.

W szczegółach nie dorównali jednak Rzymianie Grekom. W opracowaniu słupów i ozdób zostali ślepyimi ich naśladowcami. Wielkość i przepych zastąpiły skończoną pięknosć. Tam Perikles, tu Cezar, tam Alcybiades, tu Nero, tam Sokrates, tu Kato, tam Demosthenes, tu Gracchus, tam tysiące, tu miliony! Taki stosunek państwowego życia w Rzymie i Grecji. Architektura zaś jest sztuką najściślej spojona z państwem. Budynki greckie i rzymskie porównywać można, jak owych ludzi. Tamci piękniejsi a czasem doskonali, ci potężniejsi, często kolosalni. Rzym rozwinął się z własnego rdzenia. Tylko zewnętrzny przystrój, ogładę przyjął od Greków. Tak samo budownictwo. Wpływ grecki zatrzymał się na powierzchni, nie wnikł do wnętrza świątyni, do kształtów jej zasadniczych.

Sklepienia i kopuły ozdobił Rzym grecką suknią, przyjąwszy smukłą, ożywiającą całość kolumnę. Z pomiędzy różnych jej gatunków wybrał koryncką; najozdobniejsza była mu najmielszą! Częstokroć jednak stawiano je bez ogniwa i związku z budowlą; chciano ożywiać masy, otaczając je kolumnami, które nie miały nic do dźwigania; kładziono więc na nich ciężkie i rozłożyste belki ciosowe, aby uczynić je pożytecznymi. Ale napróżno. Mimo nawet posągów, które na nich mieszczono, nie zdobyły one tu sobie owego naturalnego prawa bytu, posiadanego w Grecji, gdzie otwierały światu gościnne wnętrza świątyni. Brakowało im pięknej prostoty. Inne natomiast budowle, celowały stylem pojedynczym, samem uwydatnieniem kształtu rodząc potężne i zadowalniające wrażenie.

Łuki, sklepienia i kopuły rzymskie przemawiają spokojem i powagą starożytnego ducha. Są to półkola. Centrum leży we środku. Obaczmy, jak wieki średnie cały swój niepokój, cały rozłam ducha z naturą wyraziły w architekturze. W łuku rzymskim nic się nie zderza;

jedno wypływa z drugiego; w budowie gotyckiej szorstkie zetknięcie linii i rozstrzelenie centrów.

Oprócz kopuły zasługuje na szczególną uwagę jedna z form architektury rzymskiej, która rozpowszechniła się po całym prawie Zachodzie. Jestto bazylika rzymska. W nowszych czasach przeciono, jakoby bazylika chrześcijańska pochodziła od rzymskiej, wywodząc ją od egipskich domów mieszkalnych.

Chrześcianie zmuszeni początkowo zgromadzać się na modlitwę w domach prywatnych wywiedli następnie z ich kształtów budowę świątyni. Usuwając wszelki wpływ starej bazyliki na architekturę chrześcijań-



Fig. 19. Łuk Trajana w Benewencie.

skich kościołów, postępujemy, jak z każdym innym odkryciem nowych czasów zbyt jednostronnie. Związek tu bowiem widoczny, zgodność zupełna. Wyobraźmy sobie przestrzeń otoczoną krużgankami, albo, skoro tak lepiej, budowlę zamykającą w swem wnętrzu dziedziniec niepokryty w górze. Na jednym krańcu budowli jest półkulista nisza, pokryta półkopułą i służąca za siedzibę urzędnikom targowym; w krużgankach kupcy składają swe towary. W późniejszych czasach większego bogactwa, nakryto i tę przestrzeń środkową. Lecz jak wtedy oświecić tak rozległą budowę? Grecy poprzestawali na otworze w dachu. Inaczej Rzymianie.

Co pierwsi zdołali tylko skryształizować, to rozwinęli i wypełnili drudzy.

Podniesiono więc mury budowy środkowej tak wysoko, że uzyskano miejsce na okna. Przestrzeń cała rozpadła się na środkową i dwie poboczne, oknami oświetlone nawy. Rozczłonkowanie takiej całości od razu występowało na jaw. Płaską powałę zastąpiono później sklepieniem, sądząc, że bezpośrednie złączenie drewnianego dachu z kamiennymi ścianami zepsułoby harmonię.

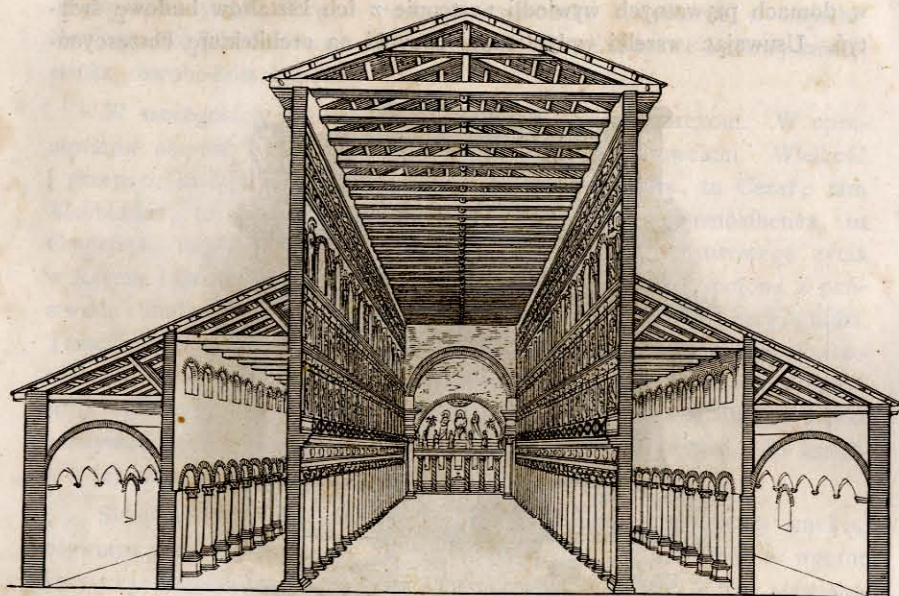


Fig. 20. Wnętrze dawnej bazyliki św. Piotra w Rzymie.

W zachodniej części rzymskiego państwa, dochodzący do rządów chrześcijanie przyjęli formę bazyliki; na Wschodzie zaś rozlubowano się w kopułach i użyto ich za podstawę stylu bizantyńskiego.

Styl ten obrał za formę zasadniczą świątyni, krzyż grecki o 4 wystających ramionach.

Po nad środkiem kościoła sterczy olbrzymia kopuła, po nad każdą z naw bocznych, pomniejsze. Ażeby je połączyć ze środkiem, rozbito mur pierwotny na potężne filary, połączone arkadami u góry. Po nad nimi dopiero piętrzyła się kopuła. W niej umieszczano otwory na światło. Nawy boczne okrywano również półkopułami.

Nie mogę wchodzić bliżej w szczegóły doskonalenia się tego stylu. Uczynił on wielkie postępy w rozczłonkowaniu mas, chociaż należy przy-

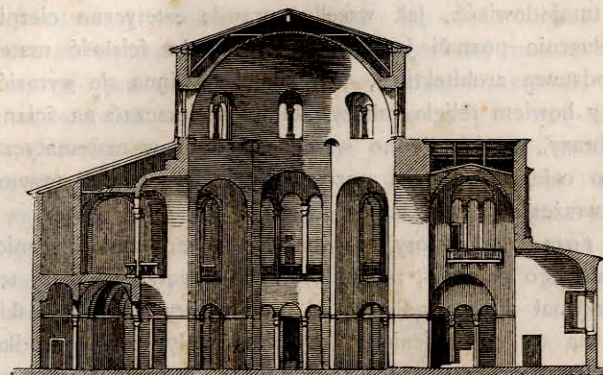


Fig. 21. Przecięcie bizantyńskiej świątyni z kopułą.

znać, że popadł z czasem w przesadę. I w szczegółach jednak widzimy postęp; oryginalnie ukształtowały się przede wszystkim główce (Fig. 22).

Pod wpływem Islamu wytworzył się styl nowy, oparty na Wschodzie o Bizantynizm, na Zachodzie o styl bazylik. Spokojne półkole sklepienia



Fig. 22.



Fig. 23.



Fig. 24.

znika; występuje łuk spiczasty, podkowiasty (Fig. 23) lub ostro-splaszczony (Fig. 24).

Jestto styl mahomedański. Jałowość i fantastyczność, które na Wschodzie tak przedziwnie się zlały, występują powiązane i w tych

budowlach. Fantazyja i fantastyczność objawia się szczególnie w przystroju (arabeskach), których używano w sposób nieumiarkowany i przesadny. Można by tutaj dowiedzieć, jak wszelka prawda estetyczna cierpi na przesadzie. Słusznie poznali jednak Arabowie, że ścisłość matematyczna, będąca podstawą architektury, tem silniej powinna się wyrazić w ozdobach. Gdy bowiem religia zakazywała im umieszczać na ścianach jakiegokolwiek obrazy, przekształcono wszelkie ozdoby w matematyczne figury. Ztąd mimo całej dowolności pozornej, przeziara z nich przymus formy i sprawia wrażenie przytłaczające.

Styl rromański, który rozwinął się w zachodniej stronie dawniejszego rzymskiego państwa, pomiędzy nowo utworzonymi, tzn. rromańskimi ludami, trzymał się w ogóle zasad architektury staro-rzymskiej, o ile pozwalały na to zrozumienie rzeczy i szczupły zasób środków. Gdy dachy płaskie poczęły z czasem ustępować, a nawa środkowa znacznie się podwyższyła, jawią się nowe odmiany stylu. Nacisk potężnego sklepienia budowy średniej, wymagał znacznego wzmocnienia podpór. Usługę tę spełniał najlepiej gruby filar. Mury więc prawie nic nie dźwigały, wszystko opierało się na filarach. Sądzono, że byłoby marnotrawstwem nadawać całym ścianom jednaką siłę; poczęto więc uważać je za luźne wypełnienie obszaru pomiędzy filarami. Toż samo i sklepienie starano się zrobić lekszem, składając je ze szeregu pól czworokątnych, poprzerzynanych parami krzyżujących się w kształcie przekątnej żeber. Żebra te łączyły po dwa przeciwległe filary w ten sposób, iż pierwszy filar ściany prawej łączył się z drugim lewej, pierwszy lewej z drugim prawej itd. W środku pól spływały się przekątne żeber w tzn. zworniku czyli klucz sklepiennym. Oprócz żeber szły od jednej ściany ku drugiej pasy poprzeczne, dzielące całość sklepienia na szereg pól odrębnych. Gdy zaś dodamy jeszcze łuki, wiążące filary jednej ściany ze sobą (pierwszy filar prawej z następnym, tenże z pierwszym i trzecim, trzeci z drugim i czwartym itd.), obaczymy, że każdy filar łączył się z dwoma filarami tego samego szeregu i z trzema przeciwnego. Jakież to bogactwo wiązań, przejść, współzależności! Jaki ruch w porównaniu z poważnym spokojem stylu greckiego. Wszystko to uwidoczni nam dokładnie Fig. 25.

W najcharakterystyczniejszych budowlach rromańskiego i gotyckiego stylu, ruch ten zamienił się w niepokojący chaos. Nie zapuszczając się w polemikę o wyłączną lub górującą wartość stylu greckiego, rzymskiego, rromańskiego lub gotyckiego, na to jedno zwrócimy uwagę, że utrzymanie miary i wyraz poważnej, spokojnej wytrwałości jest podstawą estetycznego

upodobania. Sztuka musi usunąć sztywny przymus, nadając mu wyraz pięknej swobody. Nie mogła więc ugrzęznąć w skostniałych kształtach ociężałej, bezdusznej architektury egipskiej lub najdawniejszej doryckiej. Ale musi strzec się zarazem obrażenia najpierwszej zasady estetycznej, nie może zastąpić prawdziwej sztuki kaprysami sztuczności, ani technicznym wirtuozostwem rozpraszać spokój budowy, czego dostrzegamy w najdoskonalszych dziełach architektury sklepiennej. Wszystkiemu nadawać cechę polotu, bujania, skoczności itd., to znaczy zniżać architekturę do poziomu sztuczki. Piękny styl grecki i prostota sklepień tem właśnie są dla niej, czem dla sztuk innych natura. Widzimy tam najnaturalniejsze i najpiękniejsze zarazem kształty.

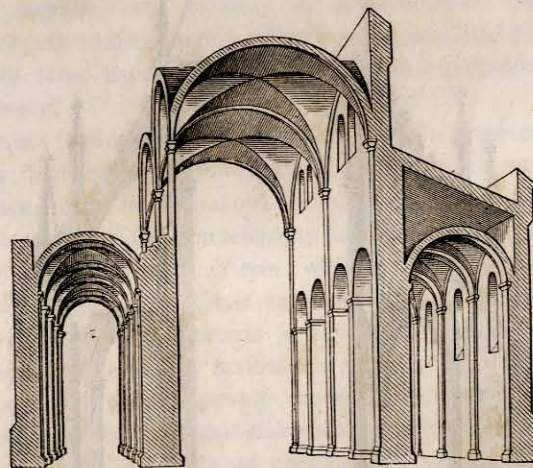


Fig. 25. Sklepienie rromańskie.

Styl rromański przekształcał coraz gorliwiej formę bazylik w krzyżową, a mianowicie w tak zwaną formę krzyża łacińskiego. Później łączył z kościołem wieżę, kładąc szczególny nacisk na ozdobę, jaką dawała budowie. Zatrzymał okrągły łuk stylu rzymskiego. Rozwinęły go przedewszystkiem zakony, mające wysoce udoskonalony smak artystyczny. Ze światem zewnętrznym łączyła się budowa obszerną bramą i niewielką, stosunkowo małemi, oknami. Całość przedstawiała skupiony, jednolity widok. Inną poszły kolejną rzeczy, odkąd budową świątyń zajęło się mieszczaństwo i warstwy świeckie. Wtedy ujrzelśmy styl gotycki.

Na pytanie, jaki był jego początek, rozmaicie dotąd odpowiadano; spór jednak trwa do dzisiaj. Czy łuk spiczasty rozwinął się w Sycylii

za wpływem Mohamedanów? (Łuk taki spostrzegamy już w krużgankach piramid i w najstarszych budowlach Islamu.) Czy przebywający tu Normanowie zanieśli go do ojczystej Francji? Czy ma on jaki związek ze spadzistością dachu? W tych bowiem tylko krajach rozwinął się i utrzymał, które używały dachów spadzistych. A może rozwinął się po prostu z okrągłego za wpływem względów czysto konstrukcyjnych (twierdzą tak wielce poważne głosy Böttichera: „Tektonika starożytnych“, Viollet-le-Duc i innych)? Lub czyli nie działały tu pobudki wewnętrzne, duchowe? Wysokość jego podnosi umysł, światło wpada przez jego kraty mistycznej, ścieląc zmierzch tajemniczy po sali. Łuk ten składa się z dwóch zetknię-

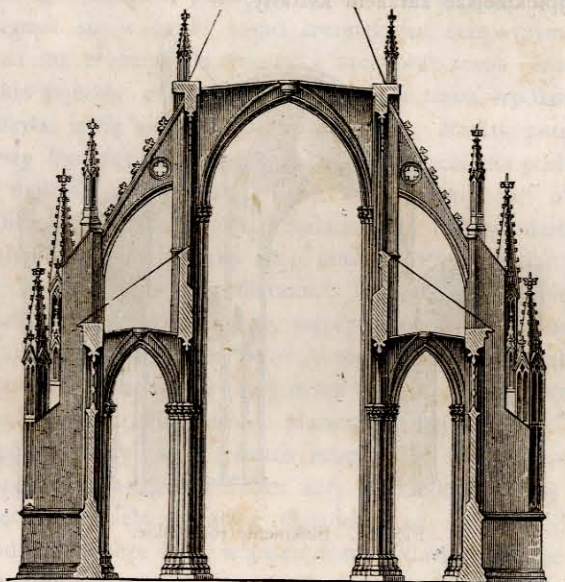


Fig. 26. Porządek gotycki.

tych u góry pod kątem ostrym odcinków koła. Kąt może być tępszym lub ostrzejszym. W miarę tego budowa jest mniej lub więcej polotną. Jestto dążenie w górę, fantazja, którą się wyraził charakter owych czasów. W odcinkach, z których szczyt łuku się tworzy, możnaby dostrzec owych dwóch mieczów, które Bóg według wiary ówczesnej zawiesił nad światem — mieczów Cesarza i Papieża.

Styl gotycki zachował główne formy romańskiego, uczyniwszy je tylko smuklejszemi i wznioślejszemi. Wyższy łuk wymagał wyższej nawy środkowej i wyższych murów. Aby zaś należyty postawić opór naciskowi

potężnych sklepień na wątłe ściany, otoczono środkową nawę od strony zewnętrznej szeregiem przypór, opatrzonych dla tem silniejszego podparcia mostem łuków przerzutnych. Już styl romański używał tego środka. W ten sposób cała budowa rozwiązuje się w las filarów i przypór, dla których mury służą tylko za rodzaj spoidła. W takim tłumie znikły najpotężniejsze okna.

Filar i okno były tu zresztą wszystkim. Każdy filar był grubszy u dołu dla wytrzymania nacisku boków; każdy był przytem rozczłonkowany a kończył się ostrzem. Wieża musiała naśladować ogólną dążność w górę i potężniała u ważniejszych budowli do niebotycznych rozmiarów. Z czworokątu przeszła w ostrokąt, po nad którym zbudował się dach w kształcie piramidy. Nie możemy tu bliżej opisywać układu pojedynczych części ani rodzaju ozdób; dosyć, jeżeli powiem, że odzwierciedla się w nich to samo usposobienie, które zrodziło piękności i dziwactwa ówczesnej poezji.

I wewnątrz budowy starano się odpowiednio przekształcić i rozwinąć przyjęte kształty stylu romańskiego. Widzimy to na sklepieniach, filarach, ornamentyce itd. Brakowi ścian, a temże samemu podstawy dla malowideł, których blasku potrzebowały tak bardzo wieki średnie — styl romański zużytkował ściany w tym właśnie kierunku — zapobiegano w ten sposób, że uważano okna za przestrzeń od natury przeznaczoną na tło dla dzieł pędzla i poczęto je zapełniać malowidłami. W krótkce rozwinęła się potężnie sztuka malowania na szkłe. To zabarwienie okien było niezbędnem, tworząc pewną zaporę zbytniemu napływowi światła zewnętrznego. Sztuka malarska dokonała tego, w czem zbłądziła architektura; odgraniczyła świątynię od ruchliwego i płytkiego świata, a skierowała umysły ku skupieniu się i czulej modlitwie. Magiczne oświetlenie wnętrza zestrajało się z prądem ówczesnych uczuć. Cudowną była wiara tej epoki; cudownem wrażenie takiej katedry!

Wszystko zatem — dach, łuki, filary i wieża — były wyrazem dążenia w górę i prawa wysokości; wytworzył się najgłębszy kontrast Hellenizmu zarówno w życiu, jak w architekturze kościelnej. Skłonność ku wyosobnieniu i samoistości, cechującą ludy germańskie, usposobienie fantastyczno-średniowieczne, rozwinięte zetknięciem się z Mahomedanizmem, to wszystko starano się uwydatnić i odzwierciedlić w ramach stężących prawideł, jakie otrzymano. Fantastyczność wyraziła się w ozdobach, skłonność ku przesadnemu rozczłonkowaniu w niezliczonych wieżyczkach, wyrażających górny polot budowy. Każda wieża, każda wieżyczka wieńczy się iglicami, ostrosłupkami, kwiatonami, fiolami, pinaklami

(*aiguille, pinacle, clocheton*) itd. Wszystkie oznaczają dążność gotycką w górę, wszystkie zdają się wołać: „Wyżej!“ Wszystko to urozmaicone wreszcie szczycikami, sterczynami, żabkami, wyrastającymi na krawędziach szczytownic. Są to rzeźbione linie, niższą i jędrniejszą częścią leżące na pochyłej krawędzi, a wyższą i lekszą zwioniętą w górę.

Tak to wyraził styl gotycki swój charakter aż do krańcowych ostateczności, aż do najdalszych wyników porządku sklepiennego w przeciwstawieniu do stylu architrawów. Styl grecki i gotycki, obydwa ideały udoskonalenia w swoim rodzaju, legły na odrotnych biegunach; pierwszy wyraża spokój, drugi ruch ustawiczny: (Porównaj Fig. 27).

Styl gotycki wtargnął i do Włoch, budując tu katedry w Sienie, Orvieto i Medyolanie. Ale sprzeczność natury włoskiej a gotyckiego budownictwa ujawniła się bez odwołki. Z początku przekształcano je, na ile sił stało; gdy jednak starożytność odżyła w epoce renesansu, odepchnięto gotykę najzupełniej. Błędy jej i oryginalności budziły w umysłach zapłodnionych ideami renesansu, grozę i oburzenie. Wyrównano załom spiczastego łuku. Wróciły znowu pozioma linia greckiego architrawu i łuk starorzyski. Przesadne rozczłonkowanie, które skończyło się zupełnym rozstrzeleniem, usunięto. Łuki przerzutne uważano za estetyczne barbarzyństwo; wyszukane ozdoby poświęcono potężnemu wrażeniu masy. Cała przewaga żywiołu konstrukcyjnego, który pochłonął gotykę, upadła, a na ożywienie zewnętrznej budowy użyto powszechnie uznanych ozdób. Kształtów pożyczono u starożytnych.

Odpowiadało to wybornie klasycznym dążeniom renesansu, że w owym czasie poczęto już usuwać religijno-kościelne życie z pierwszorzędnego stanowiska, jakie zajmowało dotąd w cywilizacyjnym pochodzie ludów. Architektura przestawała być wyłącznym wyrazem religii, a w miarę nowych, ku zadaniom państwa, społeczeństwa i osobistej swobody człowieka skierowanych dążeń, poczęły budowle świeckie, jak pałace książąt i szlachty, jak publiczne budowle miast i stowarzyszeń itd., zajmować wyłącznie uwagę architektów. Epoka renesansu wślawiła się pałacami. Charakterystyczną cechą nowego stylu był większy spokój, bijący od mas potężnych i unikanie przesadnego rozstrzelenia. Jądro budowy skupiono; obfite krużganki dodają mu jednak przejrzystości. Wróciły napowrót linie poziome. Przeładowania więzyczkami, szczycikami, żabkami starannie unikano, rzuciwszy się w drugą ostateczność, w zbytek prostoty. W gotyku cała masa budowy kołysała się ciągłym ruchem, tu jedynie ozdoby uruchamiają całość, będącą wyrazem błędnego spokoju.

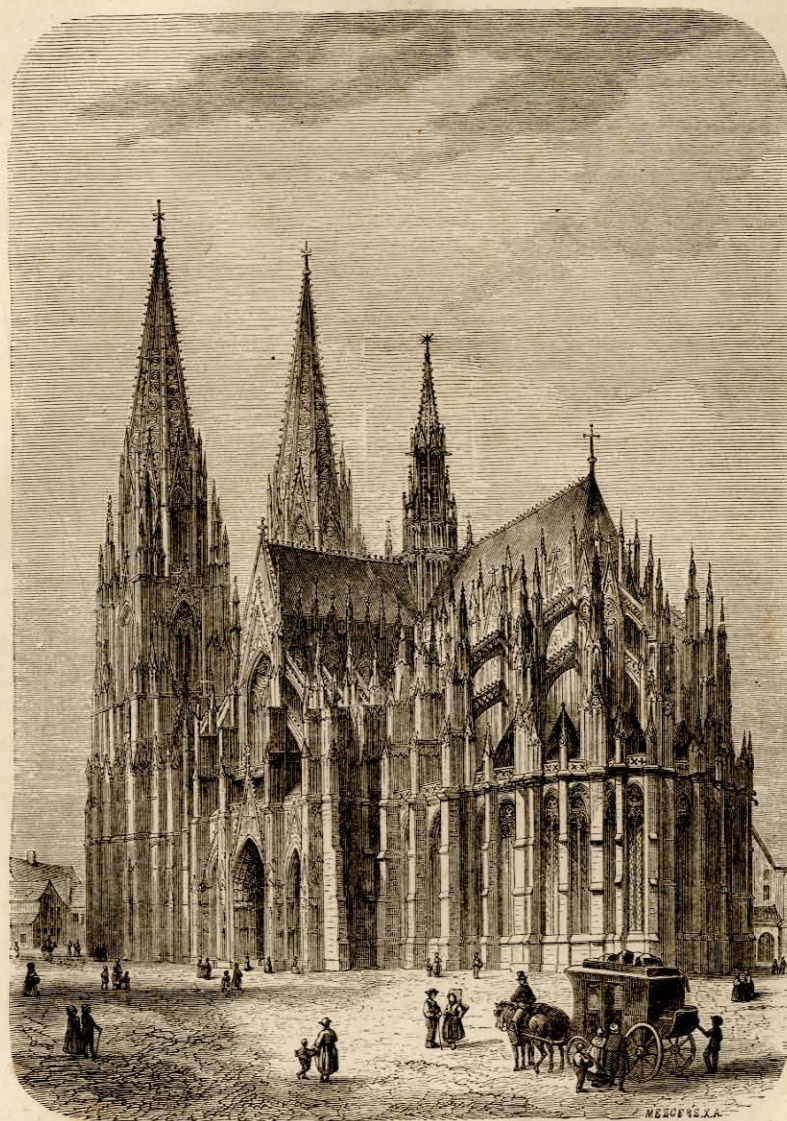


Fig. 27. Katedra w Kolonii; do str. 80.

Architektura renesansu tworzyła w niezamąconej, prawdziwie artystycznej swobodzie ducha, nie trzymając się martwych schematów i czyniąc zadość najrozmaitszym żądaniam i warunkom w zarówno pięknym jak ochotny sposób. Porównajmy styl pałacu florenckiego z weneckim, a obaczmy, jak uwzględniono w obu potrzeby i warunki miejscowe. Budowa tam jędrna, potężna, warowna, tu w spokojnej, wojnami ani buntami niezamąconej Wenecyi, nad bystrą falą kanałów, lekka i otwarta, cała uosobiona w ozdobnym froncie.

Niestety! ożywcza siła renesansu nie długo żyła. Jedni popadli w oschłość, zbyt ślepo przykuwszy się do skąpstwa form, jakie znaleźli u starożytnych, inni pograżyli się w przekwitłym baroku, nie mogąc uochać prostoty i przejrzystej piękności stosunków. Duch czasu zdrobniał; dalekie widnokregi, jakie ogarniał w XV i w początkach XVIgo wieku, zcieśniły się we Włoszech, władnących smakiem Europy. Nadęta płaskość, przywiązana do błyskotek i szychu, rozgościła się po dworach i Rzeczachpospolitych, sprowadzając przesadny i bezduszny styl barocco, który był wyrazem swawoli i rozpasania w dziedzinie sztuki. Po dobie prawdziwych geniuszów nastąpił czas genialnego uganiania się za niezwykłością, która zastąpić miała istotną piękność.

Kościół św. Piotra w Rzymie jest streszczeniem epoki renesansu w tem, co działała dobrego i złego. Zbudowany w stylu grecko-rzymskim z kopułą rzymską. Ta kopuła nie leży jednak bezpośrednio po nad budową, tak, żeby wykończona w kulę, oprzeć się mogła o ziemię, jak to widzimy w Panteonie (Fig. 28). Za przykładem katedry florenckiej, dzieła Filipa Brunellesco, który wykształcony na gotyce, torował drogi odrodzeniu, podniesiono ją na barkach *tz. bębna (tambour)*, wysoko po nad resztą budowy. Było to uzmysłowienie dążącego z modlitwą w górę chrześcijańskiego ducha. Kopuła ta mająca 140" w średnicy, a 405" wysokości, przewyższa rozmiarami, śmiałością i pięknnością wszystko, co przed nią stworzyły czasy dawne i nowe. Zbudował ją Michał Anioł Buonarroti. Nie przewyższona w piękności stosunków i linii, a przejrzysta i pojedyncza w układzie — najwznioślejsze arcydzieło budowniczego ducha! Budowano ten kościół przez półtora stulecia; na murach tego kolosu odpoznać można ślady spóźnionego renesansu i baroku, potężnej swobody pierwszego i niesmacznej rozwiązłości okresu Berniego.

Epoka renesansu wyrodziła się w nienaturalny i rozigrany barocco, który zamienił siłę w nadętość, prostotę w płaskość, swobodę w kaprys. jednym słowem, popadł w maniery. Obok niego wytworzył się styl

oschły, malpujący, jakby odgłos form utartych, *tz. styl warkoczowy (Zopf)*, uosobiony w koszarach. Przyznać jednak wypada, że niektóre dzieła nawet baroku i zopfu, świadczą o szczerem poczuciu piękna, o śmiałości w użyciu i podziale przestrzeni, a wreszcie o sile głębszego przekonania. Architekci wiedzieli najczęściej, czego chcą, i tworzyli z dobrą wiarą w siebie i swoją sztukę. Tego nie można powiedzieć o wielu dzisiejszych „mistrzach“, u których brzydota nie pragnie być nawet charakterystyczną.

Od XVI w. począwszy, kwitnie w całej Europie energiczna i częstokroć przesadna reakcja nowokatolicyzmu przeciw reformacji. Reakcja ta posługiwała się zawsze architekturą, działającą masami. Są to echa kolosalnego Michała Anioła. Budowle kościołów, klasztorów i zakładów duchownych, były żywym kontrastem dawnego skąpstwa w użyciu przestrzeni. Popatrzmy na mieszkania wiejskie zamożnego Bawarczyka; przestronne jego kształty wyrobiły się pod wpływem włoskiego stylu kościelnego.

Jeżeli rzucimy okiem na pracę architektoniczną ludzkości w kilku ostatnich wiekach, uderzy nas wielka zasługa Francuzów pod jednym względem. Starali się oni ożywić i urozmaicić jednostajną pochyłość stromego dachu, zdobiąc go artystycznie kominami itd. Budowle Mansardów świadczą przynajmniej, że wiedzieli, gdzie leży główna trudność i jak ją ominąć. Włosi poruszali się w granicach form utartych i nie stworzyli nic wielkiego. Roztropni Anglicy zatrzymali styl normańsko-angielski tam, gdzie raz już zakwitnął, nie starając go się wcale ożywić. Tą samą oschłością cechowały się ich pałace i wille budowane w stylu włoskim. Ilekroć chcieli dowieść oryginalności, rządzili dziwolągami. W obszerniejszych jednak budowlach wywołują potężne wrażenie samą już siłą rozmiarów.

Niemcy szły na pasku innych narodów. Włosi zaś, Francuzi i Niderlandczycy, jak we wszystkim, tak i w architekturze przodują. Goethe zwracając się ku formie, zstąpił do czasów greckich i pogodził je „Ifigenią“ i „Tassem“ z wymogami nowożytnego ducha — toż samo uczynił Schinkel na polu architektury.

Mimo to wszystko, stałego i prawdziwego stylu nie mamy dotąd. Usiłowania, na które patrzemy, rozchodzą się w przeciwnych kierunkach. Próbuje się wszelakich stylów i namiętnie spieramy się o nie; w tej chwili, jak wiadomo, największych względów doznaje styl baroku. Najkomiczniejszym zaś, że wszystkie chcą zmieszać do kupy, piętząc na sobie

architrawy, łuki ostre i podkowiaste, okrągłe i Bóg wie tam jakie! Użycie do budowy żelaza, wymaga również nowego stylu. Szerokie przeszerzenie pokrywamy dziś żelaznymi belkami, ogromne masy podpieramy żelaznymi słupami, które według dawniejszych pojęć o stosunku podpory do ciężaru rzą bezprzykładną wiotkością. Przewyczajenie i głębsza świadomość rzeczy pozwalają dopiero z czasem odkryć ukryte stosunki. Chodzi zaś przedewszystkiem o to, aby zużytkować i uwydatnić się i trwałość kruszcu. Za pomocą bronzowania, możemy nadać konstrukcyom żelaznym wysoką charakterystyczność i estetyczne znaczenie.

Gdyby architekci zważali więcej na istotę rzeczy, jak na historyczną spuściznę, trudności dałyby się łatwiej ominąć. Styl zjawia się w chwili, gdy idei odpowie forma. Podstawą jego naturalną powinny być, prostota i pożyteczność. Nie należy przytem domagać się wyłączności; byłoby nierozsądkiem, dla jednej formy architektonicznej pomijać zdobycze i korzyści innych. Bo czyż wypada odrzucić pierwszą część Fausta dla tego, że jest Ifigenia? Treść rozmaita wymaga rozmaitej formy. Nie wszystko wypada robić na jedno kopyto; styl nie polega na jednostajności. Czas nasz tak jest wszechstronnym, że jedna forma nie zadowoli wszystkich pragnień. Skoro każda z nich będzie piękną i swobodną, tj. nie narzuconą i nie skopiowaną, skoro uwydatni w sobie ogólne prawidło i odpowie istocie rzeczy, skoro artysta uważać będzie szkołę za nauczyciela, a nie za despotę — styl się wytworzy i podoba.

Parę jeszcze uwag, powtarzanych codziennie. Gdyby to nasi architekci zwyczajnych domów poprzestawali na prostocie i skromnem, ale rozumnem rozczłonkowaniu, zamiast uderzać drobnostkową i wyczubioną pretensjonalnością! Zwyczajny budynek z cegieł, o dobrym podziale obszarów, o silnem odgraniczeniu piąter za pomocą gzymsów a okien za pomocą łuków albo nadślupia, o jednem podmurowaniu i odpowiedniem spojeniu z dachem, wyda się charakterystyczniej i piękniej, niżli w sukience bezmyślnych ozdób. Jeżeli linie piąter odgraniczono wążutką listewką, jeżeli wstęga działu bieży tuż pod oknami, a więc nierówno z podłogą komnat, możemy w tem dopatrzeć chyba ślepego naśladownictwa krajów (Włochy i Francja), w których okna sięgają do podłogi. Pozorne architrawy i łuki powinny budzić wrażenie, jakoby mogły unieść wsparty na nich ciężar. Nie należy również zbyt kłaść nacisku na mur pomiędzy oknami. Niektórzy architekci, idąc (to prawda!) za przykładem największych mistrzów, nie uważają go za proste wypełnienie obszaru, lecz za jądro całej budowy. Sądzę jednak, że rozwieszanie lekkich i wystających dachów nad brzemienią fasadą, znaczyłoby tyle,

co włożenie słomianego kapelusza na zbrojnego od stóp do głowy huzara.

Te uwagi są szeregiem wskazówek, jak patrzeć na rzeczy. Estetyka podnosi tylko rzeczy ogólne; szczegóły wysnuć musimy sami. Wszystko inne znajdziemy w nauce budownictwa i w dziejach architektury. Ciekawych odsęłam do Böttichera, Schnaasego, Kuglera, Lübkego, Burckhardta i innych.

VI.

Rzeźba.

Architektura zajmuje się piękną nieustrojową. Zadaniem jej równowaga i matematyczny porządek. Nadaje ona martwemu materiałowi ściśle i odmierzone kształty, układa go w piękną i jednolitą budowę, nie mającą pierwowzoru w naturze, z której mogą być wzięte co najwięcej ozdoby, a i te ulegają matematycznemu przekształceniu.

Od idei do bytu jakaż droga! Rzeźba wyobraża nam wolną, cielesną piękność żywej istoty. W tym celu używa trwałego materiału, uwzględniając właściwości i prawa nim rządzące, i kształtując go w miarę każdorazowego zadania. Materiał, o tyle w niej coś znaczy, o ile służy celowi. Od najprostszego, rzemieślniczego ociosania aż do najwyższych dzieł sztuki, wyrażających pełną, cielesną piękność człowieka i zwierząt sięga jej sfera. Pragnąc w jędrnym i ciężkim kamieniu uwięzić znikomą i falującą piękność życia, uwzględnia jedynie formy pełne, jędrne, wydatne; innych wykonać nie umie, albo wspomaga się manierą. Ciała np. cienkie jak linia lub włosy obejmuje tylko w zbiorowej masie, odtwarzając piękno rytmicznego złożenia a nie jednostki. W tem leży jej granica i siła. Co nie jest pięknem własną formą, co nabiera estetycznej wartości dopiero z oświetleniem, przystrojem itd., co wabi tylko pozorem i suknią a nie istotą formy, to nie należy do jej zakresu. Tak np. roślinność, o ile się podoba dla barwy, soczystości itd., o tyle nie stanowi przedmiotu rzeźby, lecz malarstwa. Dotknięcie oka i ręki musi w jej utworze dosłodzić piękną; jedność i związek w najbogatszych odmianach, rytmiczność form cielesnych, stanowią istotę i siłę plastyki. Świat roślin rodzajem swego piękna, nieokreślonością swego układu i różnaitością swego ukształtowania, zbyt rzadko odpowiada warunkom rzeźby; zbiorowo nie może być nigdy

jej przedmiotem, chyba w jednostkach. Liście, gałązki, kwiaty, owoce, girlandy itd., dostarczają jej kształtów ozdobnych i pięknych, według potrzeby i materiału bądźto skrępowanych więzami najsurowszej prawidłowości np. ornamentyka w architekturze, bądź występujących naturalnie np. w robotach spiżonych. Wyższym jednak przedmiotem rzeźby nie może roślina być nigdy; pojedyncze bowiem jej części mają zbyt mało znaczenia i wyrazistości. Toż samo niższe gatunki zwierząt ubocznym są tylko przedmiotem rzeźby; te szczególnie, których zewnętrzne kształty nie odzwieczniają życia duszy, tak że odtworzenie ich byłoby czystym naśladownictwem. Obraz ich może być zabawnym, komicznym, nawet sztucznym, lecz nigdy artystycznym. Dopiero wyżej rozwinięte zwierzę, a przede wszystkim człowiek, są właściwymi przedmiotami rzeźby; u nich bowiem rytmiczność falującego ciała jest wyrazem duchowego i duchem tylko objętego życia. Komu cudowność ludzkiego kształtu ujawniła się w pełni, kto zrozumiał ucieleśnienie się duchowości lub uduchownienie ciała, kto zdołał piękną, cielesną formą wyrazić ducha, ten jest rzeźbiarzem! Jeżeli rzeźba jest wyrazem najdoskonalszej rytmiczności ciała, nietrudno pojąć, że najwyższemu jej dziełem obraz nagiego człowieka. Nic bowiem się nie równa niewysłowionej rytmiczności jego.

Starano się uzasadnić wykluczenie roślin z obrębu rzeźby ścisłością, jaka nią włada. Oto, co mówi o tem niezrównany Schnaase¹⁾:

„Jest na to probierz bardzo trywialny i pospolity, ażeby poznać jakie kształty życia odpowiadają najlepiej warunkom rzeźby. Takie tylko, które można odłączyć od ziemi. Drzewo np. tkwi w niej uwięzione. Przedstawić je, znaczyłoby tyle, co przedstawić rzecz martwą. Zwierzę więc tylko może być przedmiotem rzeźby, a przede wszystkim człowiek, ów nieporównany utwór natury! Szlachetniejsze zwierzęta służą jej w sposób symboliczny za przeniesieniem na nie ludzkiego znaczenia.“

Cudowną przeszliśmy drogę od chwili, gdy ktoś dla żartu dziwaczny pień drzewa ociosał, lub kawałkowi gliny nadał kształt kuli, lub na miękkim kamieniu wystrugał głowę, aż do czasu, gdy w podobnych igraszkach uznano cel poważny, gdy zrozumiano istotę piękna i najwspanialsze postacie poczęto łączyć z martwego kamienia. Z niewolniczego i bojaźliwego naśladownictwa wywinął się kształt żywy. Zdolność ujęcia go rosła razem z techniką u wybranych ludów. Są bowiem jednostki, zarówno jak ludy, które w swych usiłowaniach plastycznych nie wyszły po za granicę najpierwotniejszego symbolu, i których nieudolność objawiła się potem

w swawolnych dziwolągach. Jedni nie zdołali pokonać materii; inni pokonali ją wprawdzie, ale piękność została im nieznaną; rzeźba ich jest wyrazem najsilniejszej bez i najbezrozumniejszej fantastyczności. U wybranych dopiero ludów znajduje Daedal, „syn dzielnego rękodzielnika“, tajemnicę prawdziwej sztuki, która „na głazach pisze życie.“ Takim ludem są przede wszystkim Grecy. Tam to poznają i odczuwają piękność człowieka z taką głębią i taką jasnością, że oczy nasze w obec ich oczów są prawie ślepe, a uczucia w obec ich uczuć niemem. Jeżeli kiedy człowiek w swem dziele dosięgnął ideału, to na twej to ziemi, Greco, to przez twoich natchnionych rzeźbiarzy! Ich bogowie! Ich ludzie! Jacy to Bogowie! Jacy ludzie! Jeżeli pięknnością można uwielbić bóstwo, to najświetniej uwielbiono je w Grecyi!

Zanim jednak zwrócimy się do rzeźby i jej celów, zastanówmy się w pierw nad materiałem, z którego tworzy swe dzieła. Z takiego rozpatrzenia się nie jedna wypłynie korzyść. Poznamy granice, wśród których się obraca.

Zadaniem rzeźby jest uwiecznić w trwałym kształcie ulotną piękność życia. Wszelki materiał zatem, który sam zmienia swe formy, niedokładnie je uwydatnia lub szybkiemu ulega rozłożeniu, nie może być jej przydatnym.

Głina, gips, воск, drzewo, kości, kruszce, kamień, są materiałem najprzydatniejszym dla rzeźby. Głina w stanie wilgotnym jest bardzo giętą, a przytem tkwi w niej pewien ślad życia; ztąd wybory być może modelem. Daje się łatwo przekształcać. Ale jest ciemną i chłonie światło; delikatniejszych rysów nie zdoła uwydatnić, ani zachować. Wyszuszoną rysuje się, kruszy i marszczy w sposób nierówny; przestrzenie jej rozleglejsze schną prędzej, niżeli drobne, tak, że nadaną sobie postać rzadko dochowa. W niczem nie można się na nią spuścić! Wypalona posiada niewyczerpaną trwałość, ale (pomijając już barwę, którą można gdy spłowieje, naprawić) nie na wiele się przyda, skoro nie zdoła wyrazić piękności. Użycie gliny za materiał, zmusza nas mimowolnie do realistycznego opracowania. Szczegóły poboczne i przypadkowe wyrazić w niej można bez trudu; najlżejszy nacisk palca albo dłuta łączy w niej wypukłość lub wklęsłość, tak że artysta nie może ustrzec się czasem pokusie. Łatwo w niej oddać kształty wielkie i jędrne; na subtelności jest nieczułą. Przedmiot wydaje się wtedy suchym, bez życia. Trzeba pomagać sobie farbą. — Gips natomiast ma barwę jasną, na której można uwydatnić najlżejsze przejścia. Ale biel jego razi martwością. Jest stężoną, i nie może uzmysłować pulsującego życia, jak to widzimy na wilgotnej glinie, naj-

1) Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*.

świetniej na marmurze. I gipsowi szkodzi wysuszenie; zaciera bowiem ostrą wydatność kształtów. Zastępuje on, jak wiadomo, marmur; przejrzystość jego barwy, ułatwia mu tę rolę. Niestety! za wiele widzimy dziś gipsowych, za mało rzeźb z marmuru. Nie potrzebuję dowodzić korzyści odlewu, ale jedną z niemałych szkód zeń płynących bywa, że zwyczajamy się do martwoty gipsu, która nie może nas rozgrzać, i tracimy ztąd głębszą sympatię dla rzeźby. O wiele żywiej odczulibyśmy piękność marmuru, gdybyśmy nie znali przedtem tyle robót gipsowych. Gлина jest według rzeźbiarskiego przysłowia życiem, gips śmiercią, marmur zmartwychwstaniem.

Wosk jest materiałem nadzwyczaj zmiennym; jasność i gładkość jego czynią go w bardzo wielu razach przydatnym. Można zeń wyrabiać doskonałe modele. Nie będę tutaj mówił o figurynkach pomalowanych, jakie zeń lepią. — Kości są zimne, jak wapno. Nie tworzą one większych mas, potrzeba je przeto składać. Szerszego zastosowania doznała kość słoniowa. Olejna i gładka jej powierzchnia uzdatniała ją do naśladowania ludzkiej skóry; żółtą zaś jej barwę łagodzą ozdoby ze złota. Rozpościerano ją na drzewie. Mimo, że przy zbijaniu obojga nie mogło się obyć bez szpar i rysów, używano jej bardzo chętnie, ilekroć chodziło o kolosalne obrazy w zamkniętych przestrzeniach, gdzie drzewo było ubezpieczonem od wilgoci. Z kamienia albo kruszczu nie dałyby się wyrobić takie kolosy, jak Jowisz Olimpijski; pokrycie drzewa słoniową kością i złotemi blaszkami nie przedstawiało najmniejszych przeszkód. Tak Athene Fidyasa wynosi 26 łokci; tak potężny Jowisz w postawie siedzącej, przeszło 40". My takich dzieł nie widzimy, nie możemy więc wyrobić sobie własnego zdania o użyciu podobnych materiałów, a głównie dla tego, że nie zdołamy pojąć zbiorowego wrażenia, jakie wywierały złączone barwy kości, złota i ozdób.

Drzewo wyborym bywa materiałem. Ale brak mu trwałości. Wymaga bacznej obrony przed wilgocią; inaczej paczy się i gnije. Przytem barwa jego zbyt blada; potrzeba ją ożywiać podmalowaniem. Nieopisaną miękkość i głębię można niem wtedy wyrazić.

Z kruszczu odlewamy najrozmaitsze kształty. Jędrność i siła oporu w nim tkwiąca, uzdalnia go do spełnienia najtrudniejszych przeznaczeń. Niektóre odznaczają się rzadką trwałością. Brunatne żelazo jest za posępne dla rzeźby; delikatne przejścia giną w niem; łatwo się przytem ukwasza. Złoto i srebro celują trwałością i giętkością. Nie powinny jednakże błyszczeć, gdyż migot ruchliwego światła na powierzchni rozrywa tok wrażenia. O wiele odpowiedniejszą jest powłoka matowa. Wysoka

cena obu kruszczów utrudnia częstsze ich użycie, a miękkość zmusza do mięszania z innymi. Dziwne to jednak, że przy skłonności współczesnej sztuki ku pozłacaniu i pośrebrzaniu wszystkiego, nie używają ich częściej do przystrojenia kruszczów mniej cennych. Mówią, że to obudziłoby zbyt wiele materyalnego zajęcia przedmiotem; uwaga nieskusna. Grecy uczyniliby daleko szerszy użytek ze złota, aniżeli my dzisiaj. Ale my lubimy tradycję i dla tego, że coś nie było w użyciu dawniej, że czegoś nie umiano robić, lub że nie wiemy, jak robiono, unikamy postępu i za nic w świecie nie dalibyśmy się nakłonić do przedarcia papierowych obręczy, jakie zatknęto na drodze. Najczęściej posługuje się rzeźba mięszaniną kruszczową, bronzem; jest on jasnym, przejrzystym i podobnym do złota. Ale i tu potrzeba zważać, aby zbyt czynnym wygładzeniem powierzchni nie wywołano za wiele refleksów. Najprzydatniejszą w tym celu jest rdza, powlekająca go z czasem i tłumiąca zbyt jaskrawą grę światła. Człowiek nieświadomy gniewa się i oburza mętną powłoką, która zanieczyszcza, jego zdaniem, powierzchnię. W kruszczu można wyrazić najśmielsze położenia, które w drzewie, kamieniu itd., nie dałyby się wcale przedstawić. Podczas gdy figury kamienne podpierać należy płaszczami, drzewcami itd., te wznoszą się lekko i smukle, bez wszelkiej podpory.

Na realizm kruszczowych odlewów wpływają najsilniej formy, jakie modelujemy wprzód z gliny. Główną przyczyną ich surowości i chętnego wyposażania się ozdobami i szczegółikami jest ciemna barwa, która im nie pozwala uwydatnić przejść delikatniejszych, i martwa jędrność, którą drobnostkowem wypracowaniem szczegółów staramy się ożywić i zmiękczyć. Pilnik służy wybornie do złagodzenia szorstkości odlewu. I tu jednak strzec się należy powierzchni nazbyt gładkiej, odzwierciedlającej przedmioty zewnętrzne, a przez to rozpraszaającej wrażenie. Jędrność i stałość spiżu, ciągłość, jaką posiada w przeciwstawieniu do marmuru; łuskowatość, której nie można usunąć, usposabiają go wybornie do przedstawienia twardych i zamkniętych w sobie charakterów. Szczególniej postaci fantazyi północnej, które nie wymagają ukształtowania harmonijnego, dadzą się najwłaściwiej wyrazić w spiżu, mniej zaś w marmurze; toż samo w ogóle, jędrne i męskie kształty. Gdzie suknie są łuskowate, tam spiż nadaje się sam przez się.

Łatwo pojąć, czemu zwierzęta odlewają najczęściej ze spiżu. Łuskowatość jego naśladuje ich naturalne pokrycie. Marmur zaś wydaje się nagim; nie może więc przedstawić skóry. Natomiast uwydatnia najsłabsze i najmniej człowieka.

Kamienie szlachetne są za małe; przytem razi ich zbytnia przejrzystość. Niektóre ich gatunki z powodu twardości nie dadzą się obrobić; inne mają układ niejednostajny; niektóre wietrzeją natychmiast, inne łupią się albo kruszą za uderzeniem; niektóre chłoną zbyt pożądlwie światło. Sztuczny układ wielu kamieni czyni je materiałem szczególnie przydatnym w rzeźbie. Kształcą bowiem i rozwijają biegłość i pomysłowość techniczną. Marmur poddaje się najdelikatniejszemu opracowaniu; jeżeli ma piękną, jednolitą barwę, prześciga rytmicznością układu wszystkie inne, równe mu pod względem trwałości i jedności, materiały rzeźbiarskie. Najlepsze gatunki marmuru mają barwę łagodną, z lekka żółtawą; złożenie krystaliczne czyni go podobnym do dziórkowatej skóry, łagodna przejrzystość sprawia wrażenie, jakoby wewnątrz zeń przezierało. Z tych wszystkich względów stanowi marmur najodpowiedniejszy materiał na uzmysłowanie najpiękniejszego kształtu — ludzkiego. Przejrzystość nie powinna być jednak zbyt wielką, gdyż przepadłaby ścisłość kształtów. Delikatną rękę kobiety inaczej wypada rzeźbić, niż rękę Herkulesa, twarz dziewczęcia inaczej, niż oblicze sędziwego rycerza. Grecy umieli lekkiem napuszczeniem wosku uniknąć niestosownej albo zbytycznej przejrzystości.

Rozwiążmy tu zaraz kwestyę malowania na rzeźbie. Jak wiadomo przez długie czasy strzeżono się wszelkiego jej zabarwiania, odwołując się do pełnych smaku i delikatnego poczucia Greków, którzy potępiali realizm farb i hołdowali w czystej, niewinnej bieli marmuru dziewiczemu idealizmowi! Tymczasem pokazało się obecnie, że ciż sami Grecy używali malowideł, tak że nawet urosło pytanie, czy w najświetniejszych czasach swej rzeźby nie zabarwiali wszystkich bez różnicy posągów?

Starajmy się z jak największym spokojem ten spór uchylić. Rzeźba ma uwydatnić formę przedmiotu. Ażeby nie szkodziła sobie w tem zadaniu, przykładą wielką wagę do barwy materiału. Widzieć Kaukazyjczyka w czarnym, a Murzyna w kararyjskim rzeźbionego marmurze, byłoby rzeczą wstrętną. Sprzeczności, które nie przynoszą pożytku, a mogą szkodzić, należy unikać. Rzeźbiarz używa więc materiału, który i barwą odpowiada przedmiotowi; białego np. lub żółtawego marmuru do przedstawienia białego, nagiego człowieka. Główną mimo to rzeczą pozostaje forma; wiemy, że łagodna, biała i żółta barwa, uwydatniają najlepiej delikatne odcienia. Przypuśćmy, że mamy przed sobą statwę marmurową żołnierza w pełnej zbroi. Gdy marmur za przejrzysty, linie tracą na wyrazistości; naówczas takie opracowanie jest pożądanem, które usuwa zbyticzną przejrzystość. Czy znaczy to występować przeciw istocie rzeźby, jeżeli się usuwa jej niedogodności? Przedstawmy sobie statwę w pewnem

oddaleniu tak, że poznanie szczegółów byłoby utrudnionem. Umieścmy ją np. w kopule świątyni. Barwa jest rzeczą poboczną, forma główną. Na to przecież zgodzą się wszyscy. Lecz jeżeli forma jest rzeczą główną, to musi barwa być istotnie poboczną a wszystko, co przeszkadza dokładnemu uwydatnieniu formy, należy usuwać. Przedstawmy sobie biały posąg z marmuru, wzniesiony nad białą również ścianą, jak tego pragną ludzie nienawistni barwie. Czyż najbystrzejsze wtedy oko — a musimy przypuścić, że Grecy mieli wzrok doskonały i lekką atmosferę — zdoła dopatrzeć bez dalekowidza albo lornetki kształtów posągu? Czyż więc nie lepiej poświęcić jego białość, chociaż tak czystą, i podmalować ją, aby tylko rzecz główna tj. forma, tem dokładniej została wyrażoną? Gdy już i to się stało, wcale nie łatwiej będzie odróżnić hełm od ciała, jeżeli twardo jest nałożonym. Nagolenica zaś wyda nam się, jak wykrzywiona łytką. Czyż więc nie mamy pomóc formie i poświęcić dla jej uwydatnienia barwę marmuru? Czyż nie wymaga tego istota rzeczy? Czyż nie będzie rozsądnem pomalować, a najlepiej pozłocić hełm, pancerz, nagolenicę itd.? Nie inaczej postąpić wypada z bronią i sukniemi, ilekroć ich nie można odróżnić od ciała. W takim wypadku podmalowanie podnosi urok nadobnych kształtów. A gdy usta powlekę lekką purpurą, a oczy błękitem, czyż nie dostrzegam lepiej twarzy? Czyliż jest w tem przesadny realizm? A jeżeli posąg znowu postawię na ziemi, tak że mogę go palcem dotknąć, czy mam go dalej malować? Jeżeli niema potrzeby, to nie; nic nad to, czego wymaga uwydatnienie formy. Gdy pozłotą wyróżnię włos oblicza, gdy usta owionę lekkiem tchnieniem róży i w ogóle całą postać obleję łagodną barwą, potęgującą delikatne przejścia kształtów, gdy drobnymi prążkami, albo lekkim pokostem uwydatnię fałd sukni, a broń z boku wyzłocę, cóż wtedy? Czyli postać zepsuta? ... Naturalnie potrzeba „umieć“ malować. Umieć! Dotąd nie umiemy, ongi zapomniawszy. Gibsona Venus — to wcale nie dowód. Praksiteles cenili takie posągi najwyżej, które malował wielki mistrz swojej sztuki, Nikias. Mozaiki, jakie robiono w Rzymie z białego i czarnego marmuru, były zabawką bez smaku.

Jeżeli oprzemy plastykę jedynie na zmyśle dotykania, wtedy, biorąc rzecz konsekwentnie — i światło niepotrzebne! (Patrz o tem Estetykę Zimmermanna §. 905, 917, itd.) Ale wszystkie obrazujące sztuki polegają na spostrzeganiu. A w owym wzroku naszym, którym patrzymy na dzieła rzeźby, tkwi dotknięcie, jak wybornie to zauważył Herder.

Wracając do materiału, nie potrzebuję powtarzać tu po wszystkim, co powiedziałem w części ogólnej, że i on w każdej formie swego opraco-

wania osobnego wymaga stylu. Rzeźba pasująca się z twardym kamieniem ulega wszystkim jego prawom. Przedewszystkiem więc prawu ciężkości. Przedmiot z właściwego mu środka ciężkości wypchnięty — wyjawszy płasko-rzeźbę — wydaje się nienaturalnym, powinien upaść. Tylko sztuczność pozwala sobie takich kaprysów i współubiega się na tem polu z malarstwem, które wolne od prawa ciężkości ośwładnęło najbezwzględniej zjawiskiem. Malarz może przedstawić człowieka w skoku, uwiśniętego na fali powietrza; inaczej rzeźbiarz kujący w marmurze. Jeżeli go się postara utrzymać w zawieszeniu za pomocą np. żelaznej sztaby, popełni niedorzeczność. Niedorzeczniemi są wszystkie bujające w powietrzu postacie, owe np. gołębie, unoszące się nad głowami Świętych, jako symbole świętego Ducha. Jeżeli więc mamy dłutem odtworzyć człowieka, sam już materiał zmusza nas do surowego przestrzegania warunków ciężkości, a więc do nadania mu szerokiej podpory, równowagi i miłej symetrii w budowie członków. Posąg ma być spokojnym, bez ruchu. Temu sprzeciwia się istota człowieka, jego ożywienie i swoboda poruszeń. Ścisły, matematyczny porządek nie podniósłby go estetycznie, ale skrepował; piękna, rytmiczna wolność musi więc skruszyć pęta!

Takie sprzeczności ma pojednać rzeźba. W początkach przeważa w niej prawo materii; u szczytu widzimy zgodę. Ruch i życie wyrażone w sposób godny podziwu, pomimo że artysta nie gwałcił materii. — Z czasem jednak ustępują jej prawa na plan drugorzędny. Pełny prawdziwy styl gubi się w zapędach ku tz. pokonaniu materii; artysta troszczy się wówczas jedynie o ośnowę, a nie o materiał. „Zawiłe“ i „trudne“ znaczy tyle co „piękne“ i „pełne stylu“. Rzeźba kamienna współubiega ze spiżowym odlewem, a spiż pragnie dorównać malarstwu. Tu się zaczyna upadek sztuki. Technika i niezwykłość kwitną, ale duch piękna uleciał.

Tyle w części ogólnej. Częstokroć bywa trudnem, a nawet niemożebnem oddanie rzeźbą pewnych subtelności natury, które malarstwo z taką wprawą odtwarza. Przypomnę tylko włosy, błonę, pióra, grzywę, delikatne użycie, siatkę zmarszczków itd. Materiał rzeźby żąda form stałych, pewnych, architektonicznych, żąda ścisłości kształtów i zjednoczonej rytmiczności wszystkich członków; form poszarpanych, rozstrzelonych, wyskubanych, należy unikać najgorliwiej. Zestawmy twarz, na której błąka się uśmiech łagodny, z wykrzywioną nerwowym chichotem. Pierwsza przedstawia układ rysów prawidłowy; druga szereg trudności wynikających z chaotycznego nagromadzenia zmarszczków i bródek. Najstaranniejsza praca nie wiele tu pomoże. Mądry rzeźbiarz nie zużywa swej siły na pokonywaniu trudności, które mimo całego trudu, jakiby im poświęcił,

nie tworzą piękna, ale zwróci usiłowania swe w kierunku, w którym on i sztuka jego są nieprzewyższone. Ostre granice nie dadzą tu się pociągnąć; wykształcona technika, posuwając je coraz dalej, wyrzeka się prawdy artystycznej dla prawdy natury, i sądzi, że osiągnęła zenit, jeżeli przedstawi obraz rzeczywistości; moźoli się nad kształtami „trudnymi“, które dowodzą raczej wprawy, niżeli sztuki. Jeżeli oglądającemu posąg wpadnie najpierw pod oczy jakiś szczegół, jeżeli podziwia przedewszystkiem technikę, wtedy jest rzeczą pewną, że w dziele sztuki było więcej maniery, niż istotnego stylu.

Rzeźba działa przez formę. Barwa jest w niej rzeczą podrzędną. Duchowość oddaje kształtami ciała; kamienne lub spiżowe oblicze nie może nabrać takiego wyrazu, jaki ma oko w swym blasku zeszlonym i jakie umie naśladować jedynie malowidło. Rzeźba więc, aby sobie pomóc, przemawia całym ciałem. Ztąd postacie jej muszą być w sobie zamknięte, skończone, muszą przedstawiać duchowe jednostki. Owa skończoność stanowi istotę rzeźby. Tylko artysta zdolny umie nadać swym ludziom wyraz pełnej, skupionej sobie całości, posiada styl plastyczny. Nie oznacza to bezwzględnego spokoju. Najsilniejsza namietność, najwyższa uwaga, najgłębszy ból, mogą wyrazić się w rzeźbie, ale muszą wypłynąć z duszy postaci, nie z odzwierciedlenia zewnętrznych wpływów. W grupie oddziałują na siebie pojedyncze osoby, ale każda musi stanowić zamkniętą całość, tak że wyosobniona tłumaczyłaby równie jasno treść swojej duszy. Jeżeli wyraz postaci zawiśł ściśle od innej, tak że bez niej nie dałby się pomyśleć, natedy przestaje być plastycznym i wchodzi w zakres malarstwa.

W tak potężnie wzruszonej grupie Laokoona (Fig. 28) wyraża ojciec najgłębszą a w sobie skupioną boleść, toż samo młodsze, jakoby kwiatek, pochylone dziecko. Ale starszy syn zawiśł już całkiem od ojca. Wzrok jego wyszedł zeń i spoczął na cierpieniu rodzica. Toż samo wyraz twarzy. To jest malownicze. Tak i Belwederski Apollo ma w postawie i wzroku coś malowniczego, jakiś wyraz duszy wysłanej po za siebie! Natomiast posąg „ciskającego dyskiem“ pomimo zawiłej postawy jest całością w sobie zamkniętą. Niobe, głowę podnosząca ku niebu, jest zupełnie plastyczną. — Różnice nie dadzą tu się dokładnie oznaczyć. Wzrok utopiony w jednym punkcie, nie bywa jeszcze malowniczym. Wszak sławny „chłopiec, wyciągający cierń z nogi“ patrzy w nią bystro, Faun spoglądający na winne grono — toż samo, a przecież są plastyczni! Wszystko polega na skupieniu duszy, która przeziiera z dzieła. Zauważmy np. Lorenza Medyceusza i Mojżesza (Fig. 38). Pierwszy skupiony

w sobie, zamyślony, snujący wojenne plany, jakby przypadły dla świata; Mojżesz wyszedł cały ze siebie! Jest to najbardziej malownicza z rzeźb Michała Anioła, który w malarstwie lubiał znów plastykę. Jedna część duszy Mojżesza bawi po za nim; zdawałoby się, że siła jej chciałaby każdej chwili gwałtownie zeń wystrzelić. (Mówiąc o dziełach starożytnych,



Fig. 28. Grupa Laokoona.

które przekraczają granice rzeźby, nasuwa się znowu kwestya malowideł. Ileż widzimy gwałtowny ruch członków, a wejrzenia stężale, jak w grupie Eginetów, tam należy przypuścić, że twarze były malowane dla tem ściślejzego związania ich z położeniem.)

Już z tego streszczenia się duszy w samej sobie, którego wymaga tak niezbieżnie materyał rzeźby, możemy wnioskować, że głównem jej za-

daniem jest przedstawienie jednostki. Gdy zaś układa całą grupę, musi ją złożyć w jednolitą i wzajemnie uzupełnioną całość. Aby jednak nie zwichnąć zasad własnego stylu, nie powinna obierać takich momentów dramatycznych, które uwydatniają się wzajemnem oddziaływaniem dusz na siebie drogą mowy i wzroku. Rzeźbiarz nie powinien zapomnieć nigdy, że nie przemawia, jak malarz, barwą, ani jak aktor, słowem, lecz całym ciałem. Takie więc tylko usposobienia duszy, które zostawiają swój ślad na całym ciecie, np. miłość, obawa, gniew, zwątpienie, śmiałość, żal, duma itd., mogą być przedmiotem rzeźby. Ztąd, i z potrzeby nadania postaciom wyrazu w sobie skończonego, który nie potrzebuje objaśnień po za sobą, łatwo poznać, dla czego plastyka, tworząc grupy, wymaga raczej pięknego zestawienia postaci, aniżeli dramatycznego związku. I on być może, lecz bywa niebezpiecznym! Jak daleko sięgają przecież granice rzeźby, niech nam dowiedzie grupa Gallów z *Villa Ludovisi* (Fig. 29).

Obok zamordowanej kobiety barbarzynie, chcący ująć przed niewolą, przebija pierś własną mieczem. Ileż ruchu i strasznego zwątpienia w tej grupie, a jak wszystko plastyczne! Jeżeli z nią porównam grupę Aepyt i Meropy (Fig. 30), o ileż mniej wyda mi się plastyczną. Jestto kompozycja na wskroś dramatyczna, w której Aepytos wyrazem swej twarzy zawiśł od Meropy. Przedstawia ona raczej scenę, aniżeli chwilę, w której streszcza się położenie. Z przelotnego momentu, zakłętego w kamień, powinien widz odgadnąć wszystko, co było i co będzie. Tu zaś, czy to możebne?

Ubieganie się za dramatycznością bywa pierwszym znamiem, że plastyka przekracza swój zakres. Chce ona podwyższyć własny poziom, a tymczasem go zniża. Przypomnijmy Krystynę Canovy, w kościele Augustynów we Wiedniu. Nie chcę mówić o tem, jak poklask tłumy rozmiłowanego we wszystkim, co kolosalne, śmiałe i misterne, popycha artystę na niebezpieczną drogę tworzenia grup, uderzających gwałtownością układu i wzruszeń. Droga to najniebezpieczniejsza dla plastycznego stylu. Gdziekolwiek będzie sterował rzeźbiarz po niespokojnie rozdętych falach swej sztuki, nie przestaniemy go nawoływać, aby pamiętał, że gwiazdą biegunową, za którą zawsze należy śledzić, ażeby się nie zbłąkać, jest spokój i prostota!

Rozróżniliśmy dotąd posąg jednostkowy i grupę. Zastanówmy się bliżej nad uczynionym podziałem.

Kształt jednostki rozwinął się w rzeźbie bardzo łatwym i naturalnym sposobem. Blok podłużny z kamienia lub drzewa ustawia się pionowo,

na nim lub obok niego wyłobnia głowę i tułów, początkowo w postawie siedzącej, następnie opartej, a w końcu obustronnie wyosobnionej.

Rzeźbiarz chce bowiem uwydatnić pełną, wszechstronną piękność. Gdzie z uwagi na materiał ustawiać musi podpory przysłaniające ciało, powinien je umieszczać w ten sposób, ażeby zakrywały najpodrzedniejsze



Fig. 29. Grupa Gallów z *Villa Ludovisi*.

członki. Skoro podpory sięgną wyżej połowy ciała, praca artysty łatwa, lecz postać pozbawiona wszechstronnego uwydatnienia, ściągając uwagę widza ku pewnym tylko punktom.

Przedewszystkiem chodzi tu jednak nie o podpory, lecz o samą postawę ciała. Im swobodniej i rytmiczniej rozwinęły się i uwydatniły wszystkie członki, tem większą zasługą artysty. Postawa skłębiona, zasłaniająca

najważniejsze z nich, może spotęgować wrażenie innych, lecz w każdym razie przenosimy całość swobodną i nieosłoniętą. Krzyżowanie na piersiach ramion, prężenie nóg itd. nie stanowią bynajmniej zalet plastycznego stylu. Natomiast przewijanie się nagiego ciała z fałdami sukien (u Amazonki Kresilasy) jest pozwolonem, a nawet pięknem; zresztą powinien



Fig. 30. Aepytos i Merope.

rzeźbiarz tak układać ramiona, aby nie przysłaniały twarzy, ani tułowiowi i nie tłumili naturalnej piękności.¹⁾ Takie krzyżowanie się części utrudnia przegląd całej postaci. Wenus Medycejską (Fig. 3) rzeźbiono bez uwagi

1) Jeden z nowszych artystów ubolewał, że w największych dziełach swojego dłuta nie umiał zachować powyższego prawidła. Dopiero z czasem przyszedł do naszego przekonania. Pomijając już względy wyrazistości nadaje oddalone od ciała trzymanie ramion
Lemcke, Estetyka. II.

na ducha plastyki; nagość i surowy obyczaj usprawiedliwiły tu w części pomyłkę artysty. Lecz nawet w płasko-rzeźbie, która pod wielu względami odrębne ma wymagania, należy spełnić wedle możliwości ten warunek.

Z wyjątkiem płaskorzeźby, ustawia plastyk swoje dzieła na wolnej przestrzeni. Ztąd wszechstronne uwydatnienie pięknej postaci bywa jedną z największych trudności posągowej rzeźby. Stawiając na piedestału jednostkę zdaje się być rzeźba uboższą od malarstwa, które układa w całość najrozmaitsze przedmioty i wszystkie musi duchem ogarnąć, zanim je uzmysłowi w obrazie. Rzeźbiarz wyrabia tylko jedną postać, używając jeszcze modeli i pomiaru. Ale obraz przedstawia przedmiot z jednego punktu widzenia, rzeźba daje nam ujrzenie go zewsząd. Tam różnorodność spętana w jedność, tu jedność spotęgowana różnorodnością. Obie sztuki równo ważą się, jak widzimy.

Tu możemy już wskazać, jak dzieło plastyczne, jak utwór sztuki, nie powinien być nigdy w bezpośrednim zetknięciu z nieustrojoną przyrodą. Skoro już architektura wymagała warstwy pośredniej między budowlą a gruntem, o ileż potrzebniejszym jest pośrednictwo między obrazem ustroju a nieustrojoną przyrodą! Jak wyglądałby posąg zatknięty wprost w ziemię? Kamienny człowiek wyrastający z ziemi sprawia wrażenie wstrętne i nienaturalne. Już samo położenie musi nadawać posągowi piętno dzieła sztuki. Dzieje się to za pomocą podnóża, które go podnosi nad ziemię.

Najodpowiedniejszą przegrodę obu światów stanowić może utwór sztuki architektonicznej. Nie bywa on niezbędnym, ale właściwszym. Posąg Piotra Wielkiego na koniu stoi na potężnym bloku z kamienia. Na placu przeznaczonym do wojskowych przeglądów nieociosany kamień spełnia już dostatecznie służbę pośredniczenia i podniesienia nad poziom. Dalszym pośrednikiem jest koń monarchy; człowiek wyrastający wprost z pierwotnego kamienia, rodziłby uczucie niezgodności. I symbolika ma tu swój udział. Potężny, surowy kawał gładu przedstawiać może Rosję, po nad którą zawisł jej Cesarz. W ogóle jednak podpora architektoniczna jest odpowiedniejszą. Pomijając względy, jakie się wywiązują z idei przedmiotu, musi być ona tem silniejszą i wyrazistszą, a zatem np. wyższą, im grunt jest dzikszym i mniej uprawnym. Naturalnie,

wielkiego ożywienia całej postaci; bywa jednakże trudnem, jeżeli nie da się uzasadnić namiętnością albo szczególnym celem, a ma być tylko wyrazem spokojnej duszy, witającej uprzejmie i poważnie przychodnia. Od starożytnych wiele jeszcze możemy się nauczyć.

że tam jej nie potrzeba, gdzie grunt pokryty dokoła płytami, ciosami lub dziełami architektury. W izbie lub korytarzu wysokie podnóże nie miałoby sensu; na rynku wybrukowanym i otoczonym budynkami może być niższą, niż umieszczona w zarosłym ogrodzie, lub na placu wysypanym żwirówką. W każdym razie nie powinien tkwić posąg w ziemi. Na grupie Elektora (Fig. 31) siedzą jeńcy zbyt nisko; brak jej szerszego podnóża, któreby stanowiło przejście. W ogóle posąg człowieka na koniu nie wymaga wysokiej przegrody, gdyż sam koń już gra rolę pośrednika. Nie należy psuć także widoku fałszywem ustawieniem zwierzęcia, któreby odstaniało nazbyt spód jego brzucha lub inne członki. Należy wreszcie uwzględnić proporcję między samym posągiem a podnóżem, toż samo oddalenie od widza. Biusty pokojowe powinny sięgać do wysokości ludzkiego ciała, albo mało co więcej. Słupy, na których stoją, nie powinny razić ani zbyt grubością, ani wątlnością, aby nie przypominały podobnych kształtów ciała.

U wysokich posągów należy zważać i na to, że przy oglądaniu ich z bliska, części wyższe skracają się od spodu ku górze. To niszczy harmonię stosunków. Jeżeli usuniemy się dalej, niebezpieczeństwo ominięte. Skoro jednak odległość jest nazbyt wielką, tak, że zalety całości a tem samem i pojedynczych jej części nie dałyby się dojrzeć, wypada radzić inaczej. Ażeby najważniejsze członki ludzkiego ciała (głowa, piersi, szyja itd.) nie wydały się nad miarę krótkimi, należy oznaczać stosunki i położenie ze stanowiska, z którego posąg zarówno w całości, jak w szczegółach najpiękniej się przedstawia.

To może skłonić artystę, w razie, gdy statua ma być widziana z bliska, do stopniowego wydłużania jej kształtów od spodu ku górze, co byłoby niedorzecznem, gdyby wzrok nasz nie skracał sobie dowolnie właściwych stosunków. Przy tem należy zważać na układ postaci; im wyższym posąg, tem ukośniej powinno się nachylać oblicze, ażeby dało pełny swój obraz; inaczej musiałby widz poprzestać na brodzie, dolnym kawałku nosa i brzegu policzka. Fidyasz był, jak wiadomo, mistrzem w obliczaniu takich stosunków.

Przedstawienie jednej, pięknej postaci, może uwydatnić całą piękność rzeźby; ono jest nawet właściwem jej zadaniem. Cośmy powiedzieli w ogóle o piękności człowieka i powszechnych estetycznych prawidłach, to odnosi się i do rzeźby. Idea i zjawisko muszą zarówno odpowiadać warunkom piękna. Ale rzeźba nie zadowala się pojedynczą postacią. Zestawia ona ich dwie albo więcej; pod pewnym względem należy tutaj statua przedstawiająca człowieka na koniu, chociaż w niej tak są złane obydwie postacie, że mogą stanowić jedną. Konia odlewać należy ze

spizu; on bowiem tylko zdoła przedstawić zwierzę bez podpory, podczas gdy każdy inny materyał z powodu smukłości nóg zwierzęcia bywa nieprzydatnym. Nie zapuszczając się dalej w szczegóły i nie zastanawiając nad wspaniałością statuy konnej, to tylko pragnąłbym zauważyć, że posadzenie jeźdźcy na spokojnie stojącym koniu jest błędnem pojęciem jazdy, która polega na unoszeniu się z miejsca. Artysta, który przedstawił w ten sposób Wellingtona, pragnął wyrazić spokój wodza, kierującego bitwą. Zapatrzonej w myśl tę, wykroczył jednak przeciw dobremu smakowi i popełnił błąd estetyczny, a to wszystko dla tego, że nie chciał wyrzec się konia! Grupę z natury ciężką zepsuto zaś do reszty umieszczeniem jej w poprzek drogi. Oto przykład, jak się nie umie pokonywać trudności. Grupy konne mają ich wiele. Zwieszona głowa i szyja zwierzęcia zakrywają z przodu większą część ludzkiej postaci. Artysta pomaga sobie w tym razie zwrotem głowy i zgięciem szyi u konia, albo zwiększeniem kształtów u człowieka; w tym jednakże wypadku powinien wystrzegać się nadania takiej postawy koniowi, jakoby tenże chciał rzucić się w otchłań. Należy zatem przedstawiać konia w ruchu, i lepiej nawet zmniejszyć jego rozmiary w stosunku do jeźdźcy; w przeciwnym bowiem razie zwierzę przytłacza go sobą. Na statui Bartł. Colleoni w Wenecyi koń jest za wielkim; toż samo na pomniku Raucha; odpowiednią natomiast ma wielkość na posągu Maksymiliana w Mnichowie. Wybornie obliczonym na wysokość jest koń Elektora w berlińskiej grupie Schlütera (Fig. 31). Pomijając potężną budowę konia i jeźdźcy, należy uczyć się z linii tworzących kark i głowę zwierzęcia, a powtórzonych jeszcze wspanialej w piersi, głowie, włosach i płaszczu jeźdźcy, jak łączyć takie postacie! Jak tu się wszystko zbiega w potężnej głowie! Jak dzierży trzęsł jeździec, jak marsowo koń stąpa! Jaka siła i jaki spokój! Pomimo, że kroczy wolno, możnaby sądzić, że ten człowiek na takim zwierzęciu wyprzedzi dziesięć kroczy szybciej pędzącego jeźdźcy.

Człowiek obok zwierzęcia albo drugiego człowieka stanowi dopiero właściwą grupę, do której odnieść należy wszystko, cośmy kiedykolwiek wyrzekli o jedności i członkowaniu. Jednolita idea musi ożywiać ją i wiązać; co powiedziałem o podziale na dwie, trzy i pięć części, stosuje się i tutaj. Swobodna postawa pozwala większej wolności w układzie; wzajemna równowaga pojedynczych postaci jest warunkiem pięknego wrażenia. Jeżeli grupa opasana jest architektoniczną ramą, jak to widzimy w szczytowych frontonach greckich, powinna odpowiadać najściślej prawdom architektury i warunkom symetrii, o tyle jednak, ażeby nie popadła w skrupowanie właściwe nieustrojowej przyrodzie.



Fig. 31. Statua W. Elektora w Berlinie.

Trudności swobodnej grupy dadzą się łatwo dojrzeć. Każda postać powinna być piękną i to piękną z każdej strony, z której na nią patrzymy; linie powinny być zawsze harmonijne i piękną nacechowane rytmicznością. Gdy dwie postacie staną obok siebie, muszą nakrywać albo przecinać się nawzajem, w miarę tego, z kąd na nie patrzymy. Należy więc unikać nieharmonijnego krzyżowania się linii. Jedna dostrajać się powinna do drugiej. Im więcej postaci, tem zadanie trudniejsze. Przy tem należy je wiązać ideą; stosunek ich wzajemny od razu powinien być zrozumiałym, a mimo to nie należy przekraczać plastycznych reguł, owej np., że każda postać stanowi całość duchowo zamkniętą w sobie. I cielesnie należy tak łączyć postacie, aby je można łatwo w każdej chwili rozdzielić. Malowniczymi są np. Gracye Canovy. Jakoby pączek spływają się trzy postacie.

Przedmiot najważniejszy w całej grupie powinien władać całością; wszystko powinno zwracać się ku niemu. Malarz ma na swój rozkaz farby, rzeźbiarz tylko formę. Najodpowiedniejszym kształtem dla grupy zdaje się być ostrosłup. Szczyt jego panuje nad całością i wiąże boki. W kierunku jego linii układa rzeźbiarz całą scenę, tak, że najważniejsza postać stanowi szczyt ostrosłupa. Grupy frontowe (Fig. 32 i 33) zmuszone są kierunkiem ram architektonicznych do przybrania takiego układu. Posąg bóstwa albo uobóstwionego bohatera stoi w pośrodku; po obu jego bokach symetrycznie ustawione postacie, klęczące, siedzące i leżące, tak że tworzą stoki trójkąta. Z obu stron dąży wszystko do uwydatnienia głównego przedmiotu. Nie możemy tu rozpatrywać pojedynczych dzieł rzeźby; różnice ich wykażą



Fig. 32 i 33. Odnwione rzeźby wschodniego frontonu w świątyni Ateny na Eginie.

się jednak bez trudu, skoro tylko zestawię Dyane z jeleniem, Wenere i Marsa, Laokoona, Farnezyjskiego wołu i pomnik Medyceuszów Michała Anioła.

Płaskorzeźba zawisła jest najściślej od tła, na którym ją umieszczono. Rzeźba przylegająca doń jest pokrewną jej pod wielu względami; swobodnie jednak postawiona, nie zważa na tło zarówno naturalne jak sztuczne.



Fig. 34. Zaśnięcie N. P. Maryi, rzeźba na drzewie Wita Stwosza.

Jedynym wówczas jego przeznaczeniem jest lepsze uwydatnienie rzeźby; dokonuje go nie przykuwając do siebie wzroku, nie wiążąc go zbyt wielką barwą i w ogóle nie mącąc spokojnego widoku rzeźby. Takim jest tło sławnej rzeźby Wita Stwosza w ołtarzu katedry krakowskiej: „Zaśnięcie Najśw. P. Maryi”. (Fig. 34.) Na przodzie scena alegoryczna połączenia

ziemi z niebem. Matka Chrystusowa w otoczeniu 12 apostołów usypia. Słodycz i cisza na jej twarzy, spokój i wiara na obliczach sędziwej drużyny jej Syna. Rzeźba pochłania w sobie całe zajęcie widza; tło jej uroczyste i poważne uwidatnia znaczenie sceny, a bogactwem szczegółów nie rozprasza skupionej uwagi. Jestto najszlachetniejszy pomnik rzeźby średniowiecznej, a ornamentyka wypracowana w stylu gotyckim zachwyca nmiarkowaniem i godnością.

Błękitna powietrzna wzięta za tło posągu, zwęża jego postacie. Najodpowiedniejszą bywa zwyczajna ściana. Architektura dostarcza tła właściwszego. Budową swą, ubarwieniem itd. uczynić może zadość każdemu wymaganiu.



Fig. 35. Fryz parthenoński.

Płaskorzeźba sąsiaduje z malarstwem. Są to sztuki pokrewne. Obraz nie występuje w niej swobodnie, lecz uwięziony na płaszczyźnie. Im większą jej płaskość, tem silniej działa samym rysunkiem; im pełniej i swobodniej rozwinęła kształty, tem silniej występuje cielesność z całą grą światła i cieni. Płaskorzeźba skrupowana jest płaszczyzną, z której wyrasta. Nie może ona jej pokonać, jak malowidło, które okolicę albo grupę przedstawia w perspektywnym zagłębieniu z wszelkim pozorem cielesności. Jeżeli chce zachwycić pozorem i prawdą, i połączy malarstwo z rzeźbą, powstanie bezsilna połowiczność. Tak więc zasadą płaskorzeźby jest szeregowanie postaci obok siebie w kierunku długości; perspektywiczne zagłębienia nie odpowiadają istocie rzeźby. Jeżeli zaś dla ustrzeżenia się jednostajności ustawia postacie warstwami po za sobą,

musi tak postępować, aby jak najmniej używała perspektywy. Płaskorzeźba jest melodią „bez towarzyszenia.“ Przekracza swą granicę, gdy chce stworzyć harmonię. Pojedyncze jednak akordy tej melodii powinny się zestrzajać w piękną rytmiczność; jedność z rozmaitością, odmiana ze statecznością nadają rzeźbie znamię wyższej sztuki.



Fig. 36. Płaskorzeźba assyryjska w Nimrud.

Plastyka grecka i w płaskorzeźbie zdobyła najdoskonalszą piękność, poznawszy i przyswoiwszy sobie w ciszy jej prawa. Umiała ona zachować



Fig. 37. Płaskorzeźba na łuku Trajana.

wać miarę i nie przekraczać granic. Zdobiły ją prostota i jasność; celem jej była piękność postaci i harmonijne ich zestawienie w melodyjnym następstwie. Z porównania Parthenońskiego fryzu (Fig. 35) z płaskorzeźbą assyryjską w Nimrud (Fig. 36), lub z większą częścią płaskorzeźb rzymskich doby późniejszej (Fig. 37), dowiadujemy się, wiele ofiar ponieść musiał artysta, zanim utworzył dzieło piękne i nacechowane stylem, jak powinien

obracać materyał na cele sztuki, lub go wcale nie tykać, jeżeli go nie zdoła ośwładnąć, jak wreszcie ograniczeniem potężniej częstokroć można działać, niż pełnią.



Fig. 38. Płaskorzeźba drugich wrót Ghibertego.

Assyryjczyk wyrzeźbił przejście rzeki przez króla. Nie znał on perspektywy; postacie więc, które miały stać obok siebie, umieścił po nad sobą. Okręt i wozy, król i jego dworzanie, ciągnący ich niewolnicy i wioślarze, uwiązane i pływające konie, wszystko to napiętnowane jedno

nad drugim! Ochoczo i radośnie wziął się do pracy i wykonał ją wedle siły. W sposób już mniej naiwny, ale nie mniej podobny, postępowała sztuka czasów po-greckich, upatrująca piękność w zreczności, chaosie



Fig. 39. Sceny z Pochodu Aleksandra.

i ożywieniu. Początkowo zachowała ona styl pewien, ale wkrótce wysobodziła się zeń zupełnie, przełamując wszystkie zapory. Płaskorzeźba zaczęła współzawodniczyć z malarstwem.

Rzeźba rzymska oddziaływała stanowczo na średniowieczną i popchnęła artystów na bezdroża stylu malowniczego. Zdumiewające wyrobienie,

dokładność i pracowitość, obok innych przymiotów artystycznych, cechują niektóre dzieła tych czasów. Przypomnę tylko drzwi Ghibertego i płaskorzeźbę Aleksandra Colina na pomniku cesarza Maksymiliana w Inspruku. W razie, gdy płaskorzeźba ma być widziana z bliska, użycie stylu malowniczego można jeszcze wybaczyć. Rzeźba Ghibertego tkwi we drzwiach i jest ze spiżu (Fig. 38). W ogóle jednak, nie powinien artysta marnować sił własnych na wdzieranie się w prawa sztuk innych, w których niema biegłości.

Prawdziwy styl płaskorzeźby, który zaginął, przez tego lub owego artystę zaledwo przeczuwany, odnalazł napowrót w całym blasku Wojciech Thorwaldsen. Przekonał on świat goniący za mozaikowym bezładem, że styl prawdziwy, jaki utworzył Fidyasz, nacechowany prostotą, umiarkowaniem, jasnością i szlachetnym porządkiem, piękniejszym jest od fałszywego, który swoje prawa odkrada malarstwu. Arcydziełem jego w tej mierze jest pochód Aleksandra (Fig. 39).

Płaskorzeźba wspartą jest na płaszczyźnie, która jej tło stanowi; ztąd układ postaci jest u niej swobodniejszy i śmielszy, podobnie jak w rysunku i malowidle. Nie potrzebują one szukać oparcia w sobie, bo mają wygodne węzłowie i nie wymagają owej ścisłości, która wyosabnia każdą postać w grupie rzeźbiarskiej. Nawet powietrze może być jej żywiołem. Oto bujają ptaki; orzeł Jowisza unosi Ganimeda, a noc zmęczona z powieką zamkniętą i dwojgiem drzemiących dziątek na łonie, spuszcza się zwolna ku ziemi (Fig. 40), oto bogowie i geniusze płyną eterem!

Zmięszanie rzeźby właściwej z płaskorzeźbą, gdzie jedno występuje swobodnie z ram płaszczyzny, drugie tkwi w niej uwięzłe, jest połowicznością godną potępienia. Bywają jednak hermafrodyty, o których nie wiemy, dokąd je zaliczyć. Każdy styl należy zachować w czystości i strzec się zatarcia charakterystycznych rysów.

Pozналиśmy zalety i wady rzeźby; należy zastanowić się jeszcze nad pewną koniecznością, wypływającą z jej ograniczenia. Rzeźbiarz nie może przedstawić w malowniczej prawdzie, lasu, morza, rzeki, góry, domu itd., może je tylko naszkicować. Włócznia, pies myśliwski lub uchodząca zwierzyna cechują strzelca. Trójęzab, rybaka i Neptuna. Sitowie i zdroj wody, płynącej z odwróconej urny, uzmysławiają bóstwo rzeki. Laska lub flet pasterski oznaczają pasterza, gałązka palmowa zwycięzcę, wiosło każe domyślać się wody, hełm i miecz rycerskiej wyprawy. Do tych ogólnie zrozumiałych symbolów dodać należy wypływające z duchowego życia ludu, do którego artysta należy. Krzyż przypomina Chrystusa; klucz św. Piotra; religia objaśnia tu sztukę. Orzeł i błyskawica oznaczały Jowisza;

paw stał przy Junonie; sowa, ptak nocy, towarzyszyła Palladzie, jako stróż wiedzy. Mytologia przyjmuje tu rolę tłumacza. W podobny sposób wydobywa artysta z każdej czynności, z każdego zwyczaju to, co stanowi ich rdzeń charakterystyczny, aby tem wyraźniej nacechować swój utwór. Praca taka bywa nierzadko trudną, a dla potomności częstokroć nieczytelną. Każdemu wiadomo przecież, ile to trudu kosztuje naszych archeologów, (czasem nad potrzebę!), zanim odgadną, co znaczy postać owego boga, bohatera albo gymnasty? Jeżeli dzisiejszy Anglik ujrzy przed sobą obna-



Fig. 40. Noc, rzeźba Thorwaldsena.

żonego aż do pasa człowieka z grubemi rękawicami i w postawie szermierza, nie trudno mu przyjdzie zgadnąć, że ma przed sobą boksera; tak samo nagość u Greków oznaczała atletę; szata owijająca głowę u Rzymian, skupienie się w modlitwie; koturn był cechą teatru. Na ogólnie zrozumiałą symbolikę ruchów potrzeba mi tylko wskazać. Składamy ręce modląc się albo błagając; ktoż nie rozumie, co znaczy upadek do nóg, dłoń konwulsyjnie ściśnięta lub ramię wzniesione w górę? Są to znaki powszechnie zrozumiałe, jakkolwiek należy przyznać, że niektóre z nich nie u wszystkich przyjęły się ludów.

Nie jesteśmy dziś mistrzami symboliki. W ogóle, artyści nasi nie dorównują w tym względzie starożytnym; wina leży częścią w nich samych, a częścią po za nimi. Przedewszystkiem popełniają błąd wielki, że nie są oryginalnymi; dobierają niewolniczo symbolów używanych w starożytności, zamiast korzystać ze zmienionych stosunków. Z drugiej strony przyznajmy, że stanowisko ich wielce dziś utrudnionem; niema obecnie tej naiwności i tej fantazyi, która zadowalała się niegdyś częstką, oznaczającą całość. Wychowani na dziełach malarstwa, nie chcemy wierzyć, by słupek wiotki na płaskorzeźbie zastąpić mógł świątynię, a hełm — wojenny rynsztunek.

Łatwo możnaby, zapytać, w jaki to sposób rzeźba przy skrzepowaniu w którym ją widzimy, zdoła wyrazić piękno? A przecież trzymając się prawideł tworzyła ona dzieła, które może najbliżej zetknęły się z ideałem! Niczem nie zachwyci się głębiej ludzie, jak Olimpijskim Jowiszem i Knidyjską Wenus; żadna sztuka nie potrafiła ubóstwić tak człowieka w przedstawieniu duchem przesiąkniętego ciała, jak rzeźba grecka! Dotąd rozważaliśmy warunki płynące z materiału i techniki. Popatrzmy teraz na pracę wewnętrzną artysty. Kto pragnie stworzyć piękność, musi posiadać jej pocucie. Kto pragnie ciało przedstawić w jego spotęgowanej piękności, ten musi wpierw ją duchem odczytać. Głębokie uczucie pięknej formy musi tkwić w jego piersi; można je obudzić i pielęgnować, wpoić go nie można. Posiadając je raz, będzie zachwycał się pięknnością ludzkiej postaci, jako szczytem natury i nie spocznie, dopóki nie odtworzy tych form wspaniałych, tej falującej nabrzmiałości ciała, tej delikatnej gry linii, tej pieściwej giętkości i tego niewysłowionego językiem powabu! Byłoby próżnem usiłowaniem, przedstawić tu całą piękność ustrojowych kształtów, którą jedynie malarz, a przede-wszystkiem rzeźbiarz godnie potrafi uzmysłwić. Nawet człowiek, którego oczy i dusza widzą, w niektórych tylko chwilach odczuwa w całej pełni tę piękność. Widok jej może upajać. Oblicze, ciało, może zachwycać. Wyraz duszy błędnie nawet czasami w obec form, czyniących wrażenie najgłębszej symfonii swą rytmicznością, swą nieskończoną grą kształtów okrągłych, smukłych, miękkich, twardych, potężnych, wiotkich, w obec tych, z pod matematycznej ścisłości uchylonych, a jednak tak pełnych miary linii! Przemawia z nich nieskończoność, której nie zdołasz objąć; każdy ruch zmienia i tworzy nowe kształty. Aby to wszystko poznać i odczuć, potrzeba mieć oko plastyczne, które czuje przedmioty, dotyka się wzrokiem, jak Winkelman i Herder, które odczuwa każdą zmianę, każdy wzgórek i każdą wklęsłość. Dla takiego

oka niema płaszczyzny; wszystko się wznosi i ociera aż o głębię duszy. Są całe wieki i ludzie, widzący tylko wycieniowane szkice; spojrzenia ich ślizgają się po wierzchu kształtów, nie mając w sobie żywiołu równowagi i uspokojenia. Nie zdołają one zgłębić żadnego przedmiotu, zbaczając nieustannie ku temu, co leży obok. Są to ludzie bez plastycznego zmysłu, smakujący w malowniczości; gdy zaś i dla niej zabraknie im uczucia, przepadają raz na zawsze dla sztuki i błędzą bez oparcia — duże rozplątne jak woda. Każdy przedmiot odbija się w nich mocniej lub słabiej, w miarę przejrzystości lub zamącenia wody, ale wszystko drzy, wiruje i zlewa się chaotycznie. Bez plastycznego wzroku, bez silnej, twórczej, w sobie skończonej duszy, w której potężnych formach odciska się, że tak powiem wyrzeźbia obraz wszechświata, nie można być plastycznym artystą. Wzrok taki należy w sobie kształcić. Nabynamy go nader rzadko, bo braknie nam spostrzeżeń, któreby go budziły i kształciły. Z gorsetów i sznurówek, z wypchanych surdutów i strączkowatych pluderków, nie zdołamy nauczyć się piękna. Nie widząc nagiego ciała, nie poznamy tej muzyki form cudownych. Wszystko, co stworzymy, będzie klejonką. Dla tego pocucie plastyki tak mało dziś rozwinięte, o wiele mniej, niż malarstwo. Kto pragnie wykształcić wzrok swój, powinien długo i często przyglądać się rzeźbie. Chociażby w pierwszej chwili dostrzegł tylko, że coś jest pięknem, lecz w istocie nie uczuł żadnego podziwu, chociażby nie pojmował, co ludzie widzą w niem tak wielkiego, nie powinien się odstraszać. Niech tylko skupia coraz bardziej spojrzenia, nie patrząc na prawo ni lewo, a wnet martwe rysy nabiorą życia, linie poczną falować, a pod kamienną formą rozetętni życie! Wtedy już myśli czoło, już widzi oko, już oddechają usta i poruszają się członki — wtedy mam wzrok plastyczny! Suknie nasze, zakrywające ciało aż do głowy i dłoni, i pojęcia nasze o wstydlivosti, oburzają się takim widokiem. Widzieć nagą piękność płci drugiej bywa dla niektórych najrozpasańszą rozpustą. Nie wiedzą oni, że ukrywanie nagiego ciała rodzi daleko więcej zmysłowości, aniżeli pocucia piękna. I osoby płci własnej podziwiać możemy tylko we wspólnej kąpieli! Oslaniając zaś formy ciała tak, aby nikt nie poznał naszej piękności albo brzydoty, nie chodzi nam również o to, aby je za pomocą gimnastyki lub właściwego sposobu życia upiększyć. Skutkiem tego nie wykształcamy w sobie cielesnej piękności w tej mierze, jakby to czynić wypadało i jakbyśmy ją w innem ubraniu i z innemi zasadami obyczaju z łatwością wykształcili. Artyści nasi mają do zwalczania podwójną trudność. Muszą pomagać sobie modelami, które, szczególnie u płci żeńskiej, należą po

większej części do przekwitłych raczej, niż rozwiniętych piękności. Na jakież to postacie patrzal rzeźbiarz grecki! Nadzy, wspaniale rozwinięci gimnastycy, ciała osłonięte poważną draperyą, u kobiet najczęściej biust, ramię i noga obnażone, kształty nie ściśnięte gorsetem ani wypchane watówką! Tu oko miało wyborną szkołę; tu objawiła się cielesność w najpowabniejszej formie. My zaś widzimy tylko twarze i wyraz duszy; skazani więc jesteśmy wyłącznie na malarstwo. Grek rozkoszował się powabami ciała, podczas kiedy my je trwonimy; odnajdywał tam boskość, gdzie my skrywamy oczy, bo patrzeć na to, co Bóg uczynił pięknem, byłoby grzechem! On uwielbiał, upajał się tem, co my osłaniamy milczeniem i — spodnicą. On pił z pełnego puharu, podczas gdy czas dzisiejszy rozdrażnia się bez potrzeby i więcej tęskni, aniżeli używa; piękna zmysłowość nie rozwija nas, ale stępie. W ogrodzie zbytku umieramy z pragnienia! Należałoby przeciwstawić greckiego Herkulesa w jego sile męskiej. Faustom naszych poetów, ażeby się przekonać o chorobliwej zmysłowości czasu.

Pragniemy tu rozważyć kwestyę nagości i ubrania. Niema nic piękniejszego nad ciało. Klimat zmusza człowieka do przywdziewania sukien dla obrony od żaru i zimna. Tam nawet, gdzie klimat czyniłby je zbyt cieżkim, skłania nas ku temu poczucie wstydu. Nawet u plemion o najniższym stopniu cywilizacji widzimy pokrycia niektórych członków. Przypomnijmy sobie, cośmy mówili w rozdziale o roślinności. Najdoskonalszym kształtem roślinnym jest kwiat. Jakże tryumfalnie rozgłasza on przed światem, że posiada rozrodczą siłę, która go wznosi po nad stworzenie, istniejące tylko, ale bezsilne! Co jest największą chlubą u jednych stworzeń, to bywa najtroskliwiej przysłanianem u drugich. Człowiek okrywając niektóre członki zdaje się wiedzieć, że takowe są podrzędnymi. Duchowość tylko należy odsłaniać, narzędzia zaś rodzenia i karmienia powinny być tajemnicą, bo przypominają zwierzęcość! Oto dzisiejsze pojęcia! Ztąd rozwija się z czasem szlachetniejsza i rozumniejsza wstydlivość. Ona to wymaga poskromienia zwierzęcych popędów; zmysłowa namiętność ulega wtedy głosowi rozsądku, który ją uszlachetnia. Im bardziej upowszechniają się takie pojęcia, tem okrycie bywa troskliwsiem. Gdzie jednak rozwinęło się prawdziwe uszlachetnienie duszy, gdzie zmysłowość występuje w całej naturalności, a mimo to oczyszczona, tam niema wstydu w pospolitem znaczeniu, któryby szat wymagał. Tam nagość czystsza jest od okrycia, które przypomina raczej, niż pozwala zapomnieć, że coś ukryto! Artysta, który z czystym zamiarem (sztuka powinna być czystą!) dąży do wyrażenia piękna, nie troszcząc się o poziome,

zmysłowe skłonności i cele, utworzy dzieło sztuki, które w najwstydlivsięj duszy nie wzbudzi odrazy, a zdoła ją oduczyć jałowej przesady. On nie zważa na zwyczajne reguły przyzwoitości, ale tworzy człowieka w jego naturalnym blasku. Plastyk zatem, który ludzką istotę w najpiękniejszym uzmysłowić chce kształcie, rzeźbi człowieka nagim, — mężczyznę czy kobietę.

Inaczej naturalnie musi postępować, jeżeli swego dzieła nie tworzy w celach idealnej prawdy, lecz je zastosowuje do czasu, obyczaju i nawyknięcia, lub jeżeli obok wyrazu pełnej, cielesnej piękności inne ma jeszcze na oku względy. Przypuśćmy, że chce przedstawić np. nie tylko pięknego człowieka, ale Boga. Jowisz, z którego głowy rodzi się Minerva, Jehovah, który świat wywiódł z niczego, nie są istotami płodnymi, jak człowiek. U Minerwy, która nie ma kochanków, jak Wenus, należy ukryć wszystko, co wyraża płciowe popędy, głębiej, niż u Wenery albo śmiertelnej kobiety. Tu obowiązkiem artysty, osłonić szatą te członki, które uwydatniają płciowość. Dla tego rzucił Grek płaszcz na Jowisza, który mu okrył dolną połowę ciała, dla tego przysłonił Atenę, dla tego ubierał pierwotnie wszystkich bogów, nim z biegiem czasu począł coraz silniej uwydatniać w nich ludzki pierwiastek; wtedyto poczynając od owych bogów, którzy w ustach poetów wyśpiewali się najbardziej ziemsko, a kończąc na boginiach, pozrzucał wszystkie suknie. Dla tego przedstawił nago boginię miłości. Czasy, w których powstała knidyjska Cypris (Wenus) patrzyły na nią z pewnem ubóstwieniem; z czasem zmieniała się jednak w rozkoszną kobietę, u której bóstwo znikło poza pięknocią. Taka Wenus musiała być naga. I Michał Anioł, który nie wiele zabawiał się ubraniem i patrzył raczej do wnętrza natury, wyobrażając Boga używał sukni. Co do nagości ludzkiej, łatwo zrozumieć, że kształty, które przez wiek utraciły swą pełnię i świeżość, należy pokrywać, chyba, że sprzeciwiają się temu osobne względy. Jeżeli piękne ciało młodej kobiety jest pięknem, rzadko niem bywa u starej matrony. Nagość wymaga kształtów idealnych, tj. przedstawiających człowieka w całej prawdzie jego idei, a nie jako wytwór rozkładającego i niszczonego czasu. Sukni więc używać należy, albo ze wskazanego co dopiero powodu, albo dla uwydatnienia stanowiska, które zajmuje przedstawiony człowiek, doby dziejowej, do której należy itd. W tym wypadku chodzi o wierność historyczną sukni. Mogą nareszcie wpływać i względy czysto techniczne. Przypatrzmy się melijskiej Wenus (Fig. 2). Suknia pokrywa dolną połowę jej ciała i służy za podporę. Artysta nie chciał bóstwa obnażyć, ani go podpieierać (delfinem, kłosem drzewa itd.). Do

czego służą szaty u Laokoon, Meropy itd., nie trudno zgadnąć. Gdy artysta sukni chce użyć za podpórę, powinien tak ją złożyć, ażebyśmy zamiaru jego nie dostrzegli. Widz nie powinien dopatrzeć się niczego, prócz spływającej powłóczysto sukni. Wieleż to posągów zawdzięcza swą szatę jedynie względem technicznemu! Przejdźmy do użytku, jaki dziś czynią z płaszcz. Gdyby dzisiejszy artysta osobę współczesną chciał przedstawić we współczesnym kostymie, raziłby nas widok rozpostartego jednostajnie na plecach sukna. Grzbiet nagi z barkami, kością pacierzową, mięśniami itd., jest obrazem wspaniałym. Przypominam tors, albo Ilińczyka. Sztywnie zaś wygładzony, razi nieplastycznością. Tu przybywa w pomoc rytmiczny, piękny, fałdzisty płaszcz starożytnych. Sięgając aż do ziemi, albo spierając się na podnózu, służy za doskonałą podpórę. Należałoby żądać raz na zawsze, aby płaszcz sięgał do ziemi — dla ukrycia cienkich i słabych nóżek, które potwornie wyglądają w obec potężnego roztoczenia się barków. Nogi wyglądają naówczas, jak laski. Płaszcz używają dziś dosyć często, nie mając jednak pojęcia o rzeczy. Widzimy posągi narzucone płaszczem, chyba dla tego, że płaszcz jest pięknem okryciem! Mówią, że stare i średnie wieki były naiwnymi; ja zaś twierdziłbym, że w ich sztuce było więcej myśli, niż w naszej.

W przedstawieniu idealnych kształtów człowieka, nie przewyższono dotąd Greków. Nie tylko piękność całego ludu, ale i religia przyczyniła się do stworzenia kierunku, szukającego skończonych ideałów plastycznych. Politeizm i wiara w bohaterów (heroów), popychała rzeźbę ku tworzeniu postaci bezwzględnie pięknych. Bóg chrześcijański usuwa się z pod dłuta; jest on za czystym duchem. W Chrystusie i matce jego mogą chrześcijańscy artyści przedstawić ubóstwienie człowieczeństwa. Aniołowie są zbyt rozpiętni; za mało w nich krwi i mięsa. Najbardziej do bohaterów zbliżeni są Święci. Wyzyskali tę analogię wielokrotnie artyści, napotykając jednak na szkopuł ztąd urosły, że u Świętych przeważa pierwiastek duchowy, a cielesna piękność usuwa się zbytnio na bok. Gdybyśmy mieli więcej Michałów Aniołów, skutki byłyby inne. Jego Chrystus w Sytyńskiej kaplicy, jego Mojżesz (Fig. 41), są dziełami fantazyi zupełnie oryginalnej, nie troszczącej się o powszechnie utarte prawidła. Słucha on tylko własnych podszeptów i tworzy bohaterskich półbogów, nie ustępujących w niczem herosom Grecyi. Zaglądnął on do biblii i spamiętał, że Mojżesz w gniewie zgładził Egipcjanina, że tysiące Lewitów kazał wymordować, że u Jehowy wyblagał pochłonięcie najpotężniejszych mężów Judy. Dla tego dał mu członki o tak olbrzymiej sile, że mógłby z nimi pomścić nie tylko krzywdę Żydów na Egip-

cie, ale pozbyć się opieki Boga i zmiażdżyć wrogów całego świata. A gdy malował w Sytyńskiej kaplicy Chrystusa, to nie kazał mu konać z cłkliwo-bolesnem obliczem na krzyżu, ale dał mu chłostę do ręki i rzucił go w przedsionku kościoła pomiędzy hałaśliwych przekupniów. Oto Bóg gniewny po ludzku! Michał Anioł nie zapominał nigdy o ciele, bo widział w nim boskość; wielu artystów siliło się bezowocnie o wyrzeźbienie cichego spokoju głęboko czującej duszy. Jakże to nieplastycz-



Fig. 41. Mojżesz Michała Anioła.

czne! Wiele najpiękniejszych rzeczy można było utworzyć w tym rodzaju, ale pojęta w taki sposób rzeźba nie mogła się rozwinąć tak wspaniale, jak w Grecyi, która zlewała najprzedziwniej rzeczy boskie z ludzkimi. Świat bogów i bohaterów aż nadto znany, abym tu potrzebował szeroko dowodzić, ile w nim było postaci, stanowiących w swej idealnej piękności wyborną ośnowę sztuki. Poczawszy od młodzieńczego Erosa

(Amor), aż do Baccha, Hermesa, Apollina, Aresa, Poseidona, Jowisza! A Pallas Athene, Artemis, Afroдите, Here, jakież bogactwo typów! Boskość wymaga wyrazu ogólnego i to w najwyższej piękności; dla tego stworzyła Grecya ideał każdego Boga. Przypomnijmy tylko Zeusa i Athenę, Phidyasza lub Here Polycleta. Znaną jest ich wspaniałość. Sądzą, że Jowisz z Otricoli (Fig. 42) ma pewne podobieństwo do Fidya-



Fig. 42. Jowisz z Otricoli.

szowego. Wiele może być prawdy w tem przypuszczeniu, ale wąskiego czoła, jakie widzimy na tym biuście, nie radbym przypisać Phidyaszowi. Analogiczną z nim postać żeńską stanowi głowa Hery we Villa Ludovisi (Fig. 43).

Czas nasz rozwinął jednostkę; ztąd i w rzeźbie pragniemy większego zindywidualizowania ogólnych typów, a ideały greckie, jak np. Here,

wydają się niektórym postaciami chłodnemi. Zważyć jednak wypada, że taki posąg stał zwykle w świątyni, a otoczona spokojem architektury idealność wcale odmienny przybiera wyraz od wepchniętej w potok rwącego życia. Co umieszczone pośród natury wydałoby się zbyt idealnem, to na tle cichych oddechów głazu razi niepokojem i ruchliwością. Jedno nie przydaje się w każdym wypadku, i mało ten posiada artystycznego taktu, który wszystko wymierza jednaką miarą, sądząc, że



Fig. 43. Głowa Hery we Villa Ludovisi.

mało w tem różnicy, czy jakiś posąg stoi na rynku, czy w ogrodzie albo świątyni.

Najświetniejszymi były te czasy dla rzeźby, kiedy umiała boskość jednoczyć z pięknnością, kiedy jedynie piękno miała na celu, a przecież boskie idee na wskrós ją przepełniały. Parę słów o idealnych kształtach greckiego oblicza. Czoło spływało się w niem, bez widocznego rozgraniczenia z regularnym, prostokreślnym nosem. Nabrzmiące usta i silna broda ożywiały dół tworzy. Łuki oczów potężnie rozwinięte. Głowa stosunkowo niewielka, loki spadają na czoło. Był to utwór idealny, zrodzony w artystycznej fantazyi rzeźbiarza, statuy bowiem portretowe, jakich

posiadamy wiele z tych czasów, pouczają, że profil taki u Greków był rzadkim. Przez spłynięcie się nosa z czołem została w nie wciągnięta, jak zauważył bystro Hegel, średnia część twarzy. A czoło było zawsze tak myślącym! Artyści greccy, szczególnie rzeźbiąc w marmurze, unikali troskliwie rozdziału górnej i średniej części oblicza. Usuwając w głąb oczy dla uzyskania potężnego cienia, umieli uwydatnić ścieżkę pomiędzy niemi, budując w architektoniczny niejako sposób grzbiet nosa. Ścieżka ta byłaby zatarta i wszelki związek pomiędzy czołem a policzkami zerwanym, skoroby w miejscu, gdzie nos dotyka się skroni, zrobiono załom, spotęgowany jeszcze zetknięciem się brwi obfitych. Dalsze cechy greckiego profilu można bez trudu wytłumaczyć; szczupłe rozmiary głowy usprawiedliwiają się słusznym względem, jaki miano na jej stosunek do reszty ciała. Psułoby to hożą swobodę idealnych kształtów, gdyby potężna głowa ciążyła nagiemu ciału. Czoło posągów greckich bywało także małym, gdyż nie chciano młodzieńczym postawom, pełnym boskiej swobody i przejrzystości, nadawać znamion troski i zamyślenia, a zresztą wielka, szeroka, nieożywiona przestrzeń nie bardzo była ponętną. Loki na brodzie i włosach rodzą piękność i rozmaitość linii, podczas kiedy kędziory sprawiają bezład, a włosy powłóczyście dają widok przesadnie jednostajny. Najwspanialszy układ włosów spostrzegamy na posągach Jowisza; na środku spiętrzone, bokami spadają w kształcie lwiej grzywy; toż samo broda, pokryta potężnymi zwojami loków. (Patrz dzieła Winkelmana, Herdera „o Plastyce“ itd.).

W przedstawieniu idealnem człowieka nie dali się Grecy przewyższyć. Mniej szczęśliwymi byli w rzeźbieniu zwierząt; przynajmniej nie stanowią w tej mierze tak bezwzględego wzoru. Chcę tu przypomnieć owe lwy i konie, których nie mogą się częstokroć nachwalić! Ileż nie nawielbiono się koni na fryzie parthenońskim! Prawda, że niektóre z nich mają piękne głowy, ale trudno nie przyznać, że towarzyszą im złe szyje i złe grzbiety. Warunki płaskorzeźby skłoniły przytem artystę (albo artystów?) do przesadnego znizenia nóg pod ciałami, również nie nazbyt wysokimi. Jakkolwiek wiele użytych w czasie Panatheneów koni ćwiczone w tancecznym kroku, przedstawienie takich podrygów nie zdaje mi się szczęśliwym. Artysta uczący się z tych koni, powinien dobrze wybierać i nie dać się uwieść szyi wydłużonej na wzór jelenia, ani krzyżom sterczącym powyżej grzywy. Nie potrzebuje wprawdzie artysta, chcący utworzyć idealnego konia, dobierać kształtów modnych, ale brzydkimi nie powinni być nigdy. Skoro wypracowuje człowieka z realizmem najwerniejszym epoce, nie ma prawa dowolnie postępować z koniem. Na po-

sągu Fryderyka W. (Raucha) ganimy konia, który nie odpowiada w niczem postaci „starego Fritza“, mając kształty zupełnie nowoczesne. Czemuż nie posadzono króla na „Cezarze“, lub „Kondeuszu“? Czemu nie pamiętano o ściętym ogonie zwierzęcia, naśladując tak wiernie kapelusza, łaskę i obcas jeźdźcy? — I pojęcie lwa nie bywa u rzeźbiarzy greckich najlepszem. Zdaje się, że artyści rzeźbiący lwa, nie widzieli go w naturze, podobnie jak w początkach Thorwaldsen. Błędy ich uważają potomni za cechy stylu i naśladują; ztąd widzimy dziwaczne bestye o kolosalnych grzywach i potwornych łapach, mające lwów przedstawiać, a nie podobne do prawdziwego zwierzęcia w jednym rysie! Badajcie więc naturę! Starożytni czynili to wedle siły. Dzik florencki tego dowodem; opowiadania o krowie Myrona, wskazują niemniej, że istoty idealnego tworzenia nie pojmowano wcale w ten sposób, aby wyłabiać kształty zrodzone we śnie. Uszlachetniać naturę, wydobywać i przechowywać co w niej piękniejszego, to znaczy idealizować; przemieniać ją podług zachcianek fantazyi, na nic się nie zda; wyjdą ztąd herbowe puklerze, ale nie dzieła pięknej, wspaniałej rzeźby.

Co do plastyki portretowej, najpierwszem jest prawem, że artysta powinien dobyć z oryginału wszystko, co w nim jest pięknego i znaczącego. Zresztą rządzi tu prawa stylu. Jak nie należy sztuką małpować włosów, tak nie powinien rzeźbiarz wyłabiać łada brózdyczki, łada rowka, a przedewszystkiem takich nieprawidłowości, które same za siebie nic nie mówią. Tu jednakże powinien sam pociągnąć właściwą granicę. Nie da się dokładnie oznaczyć, kiedy rzeźbiarz poczyni być bezdusznym i drobnostkowym, a kiedy uwiecznia stałe rysy zjawiska. Jeżeli musi tworzyć postacie nieplastyczne, jeżeli suknie wręcz są przeciwne istocie rzeźby, a mimo to muszą być nałożone, to nie można prorokować inaczej, jak że wypadnie ztąd dzieło liche. Artysta i w takim razie powinien wszystkich sił dobyć, aby je uczynił tak plastycznym i pięknym, jak tylko można. Kto chce tańczyć ze związanymi nogami, niech próbuje; kto potrafi najlepiej, ten zyska poklask. Że nie zdoła poruszać się tak zgrabnie, jak człowiek swobodny, to jasne. Sztuka nie pyta, czy konieczność zmusza do schlebiania smakowi? I tu zresztą przydałby się wpływ prawdziwych artystów, którzy nie dadzą się omamić i nie zważają na chwilowe prądy; mógłby on i zaszkodzić, gdyby znaleźli, jak Michał Anioł, małodusznych naśladowców, którzy ugrzęzną w przesadnym, bezmyślnym naśladownictwie. Wskażmy na konny posąg Ludwika Bawarskiego, jako na pierwowzór oryginalnego ujęcia rzeczy. Nie chodzi mi o jego osądzenie; ale że zdołano uwydatnić w nim duszę Ludwika w sposób zu-

pełnie nowy i zbaczający z utartych koleí, to należy zaznaczyć, mówiąc o tej grupie, choćby nie jedno zresztą można jej zarzucić, jak np. osobę pazia. Pierwsze lepsze pojęcie rzeczy może popaść w trywialność. Wracając jeszcze do Michała Anioła zapytam, które ze zwyczajnych wyobrażeń Proroków uderza tak potężnie i trwale, które podnosi się tak stanowczo nad zwykły poziom, jak ów Mojżesz, plastyką ciała? Artysta niechaj słucha własnego geniuszu i miasto się użalać na ciasne szranki, niech je gwałtownie przełamuje! Skargami i naśladownictwem nie stworzy nic nowego. Żaden potężny i płodny umysł nie zadowolili się tem, co znalazł. Phidiasz, Praxiteles, Michał Anioł, Piotr Vischer, Canowa, Thorwaldsen, Rauch, to sami nowatorowie! Wielcy artyści tworzą epoki, nie idą za nimi ślepo. Do tego potrzeba więcej, niż talentu lub szkoły. Potrzeba ich pałaczenia; inaczej w pomysle lub wykonaniu zawsze czegoś braknie.

Plastycy nasi muszą walczyć z wielkimi, częstokroć nieprzełamanymi trudnościami. Suknia, przewaga wewnętrznego życia, ogólny brak plastycznego zmysłu, niepokój i gwałtowna dążność współczesnej epoki naprzód, stanowiące kontrast ze skończonością rzeźby, jej harmonijnym spokojem, zamknięciem w sobie i uszanowaniem jednostki — oto przeszkody! Ale jakkolwiek niedobre są czasy, nie są one tak złymi, aby potężny artysta musiał się wahać. Jeżeli chce się skarżyć, niech przypomni chłopaka, który nosił ojcu, pracującemu w okrętowym warsztacie strawę, a gdy ten jadł, porywał za siekierę i żłobił dalej zaczęte łodzie! Czy ów czas lepszym był od naszego? Czy nasz więcej zmanierowany? Czy tamten plastyczniejszy, mądrzejszy? Chłopiec zwał się Bertel Thorwaldsen; wyrósł i był rzeźbiarzem! Patrzył przez suknie; nie zważał na kupy plugastwa, na głupią przewrotność, na fałszywą pracę, na pocieszną zarozumiałość. Słuchał własnego ducha i greckich wzorów, — i oto zrodziły się arcydzieła rzeźby i świat utonął w zachwycie po raz drugi! Odrzucił on, czego nie mógł użyć, a stworzył lub dodał, czego brakło. Świat utyskiwał wiecznie, że to lub owo mu zawadza. A potem przychodził geniusz i przełamywał albo usuwał zawady. Naturalnie potrzeba uzdolnienia i energii. Ale bez tych przymiotów niestworzy się nic wielkiego, a co dobre, choć stare, zepsuje. Jakkolwiek więc trudnem zadanie rzeźbiarza, hasłem jego niech będzie: Wbrew wszystkiemu! A jeżeli dążeniem jego szczerem będzie piękność formy, ta jasna i silna piękność, jeżeli posiada przytem duszę i talent plastyczny, niedający się ściągnąć na manowce, wtedy utworzy i upowszechni znowu, jak ongi, wspaniałe piękno dłuta.

VII

Malarstwo.

1. Uwagi ogólne.

„Twoją namiętnością, objąć wesołem spojrzeniem wspaniałe postacie pięknego świata.“

(Goethe).

Płaskorzeźba zawiodła nas do sztuki, w której wszelka rzeczywista cielesność znika, w której artysta porzuca ściślejszą, plastyczną piękność jednostki wyosobnionej i w sobie samej tworzącej całość, a wkracza w potok zjawisk, powiązanych ogniwem wzajemnych stosunków, gdzie tylko pozór rzeczy, jak się przedstawia oku z pewnego punktu widzenia, znajduje swój trwały wyraz, a przedewszystkiem do sztuki malarskiej, która na gładkiej płaszczyźnie odbija wierny w kształtach i barwach obraz widomego, pięknego i zarówno ideą, jak formą estetycznie wyróżniającego się przedmiotu.

Przedmiotem tej sztuki jest wszystko, co w obrazie może wydać się pięknem i znaczącem, co połknięte chwilą mogłoby zniknąć na zawsze, a nadto ma wartości, abyśmy nie pragnęli oglądać go więcej, dając niemu wyobraźni estetyczne użycie, nową ośnowę i nowe zapłodnienie. Tu należą nie tylko obrazy świata rzeczywistego, lecz i te również, któreśmy artystyczną, wrodzoną sobie siłą, przed oczy własnej duszy wywiedli.

Przestrzeń wypełnioną kształtami widzimy za pośrednictwem światła. „Wiele rzeczy na raz,“ jak mówi Herder. Tłum zjawisk spiętrzonych obok siebie, na sobie, po za sobą, obejmujemy naraz okiem — w jednej chwili współczesną mnogość. „Cały wszechświat przedmiotów, których byśmy nigdy nie zdołali odróżnić w chaosie, lub którebyśmy tylko ze spostrzeżeń innych zmysłów poculi, wyjawia oku, a z niem całej duszy jeden promyk białego światła, — wielkie zjednoczenie przedmiotów obok siebie i w sobie, uporządkowane według ustaw odwiecznych.“

Zjawiska widome odzwierciedlają się w oku; jeżeli obraz przedmiotu obejmujemy duchem, patrzenie nasze jest rozumne. Widzimy tylko zewnętrzne kształty zjawisk, uwydatnione słabiej lub mocniej grą światła, położeniem otaczających przedmiotów itd., i z nich wnioskujemy o istocie, albo innych ukrytych własnościach przedmiotu. Wiedza o rzeczach, uzyskana z nauki i doświadczenia, pomaga w patrzeniu; w przeciwnym razie, ograniczeni na pozór zewnętrzny i na te nikłe, niewyraźne częstokroć (przy wielkim oddaleniu itd.) kształty, nie moglibyśmy ich objąć i ocenić dokładnie i sprawiedliwie.

Ogólne warunki sztuki, dotyczące się osnowy przedmiotu są te same, co w poprzednich wypadkach. Zjawisko powinno być ważnem i zmysłowemu objęciu przystępnem. Bezkształtne natłoczenie barw niezgodnych ze sobą, nie jest utworem sztuki. Rysunki i malowidła, budzące wrażenia czysto powierzchowne, a niedające fantazyi żywych obrazów, mogą być nader sztucznymi i mają w swej podrzędnej wartości — np. malowidła ściennie itd. — wysokie nawet znaczenie, nie należą jednakże do dzieł wyższej sztuki.

Rzeźba wyosobniła przedmiot w jego czystej, właściwej formie, wykluczając obce przymieszki i wpływy. Czysty rysunek stoi najbliżej rzeźby. (Liczymy go do malarstwa; niektórzy upatrują w nim przedsiomek do całego obszaru sztuki obrazującej). Daje on wedle sił swoich najdokładniejszy wizerunek zewnętrznych kształtów przedmiotu, bez poddania ich wpływowi światła i barwy, które odmieniają gruntownie kształt obrazu. Jeżeli postępuje inaczej, jeżeli rysunkiem przedstawia takie kształty, jakie wytwarza działanie światła, cienia i otaczających przedmiotów, wyrzeka się własnej natury. Rysunek zdjęty z rzeczywistego przedmiotu w chwili, gdy ten pozostaje pod wpływem rażącego jaskrawością barw uświetlenia, może wydać się ułamkowym, niedokładnym, a nawet brzydkim i nieartystycznym obrazem tegoż. Jeżeli malarz z całą potęgą odda grę barw na zjawisku, głęboki i soczysty koloryt może częstokroć zatrzeć wydatność rysów, jaką widzimy na szkicu. To znaczy, że rysunku Michała Anioła nie można powlec kolorytem Tycyana. Każde pojęcie ma swój styl własny, w którym jedno kojarzy się z drugim, a eklektyczne składanie rzeczy sobie przeciwnych rodzi całość kłamliwą i wstrętą.

Tu już powiedzmy, że od malarza wymagamy miary i przejrzystości kształtów przy pięknym zestawieniu kolorów i światła, do czego znów potrzeba wielkiej zdolności w jednoczeniu pierwiastku idealnego z realnym, jeżeli obraz nie ma być lichym i zabazgrany. Pojęcia jednostronne: uwydatnienie kształtów obok zaniedbanego kolorytu, i pełny,

ładzący koloryt obok zupełnego nietroszczenia się o wyrazistość rysów — stanowią dwa bieguny. Pierwsze więcej plastyczne, drugie nazwałbym dla zmieszania odcieni barwnych, muzycznym. We właściwych granicach każde z tych pojęć jest uprawnionem i pożytecznym. Za wzór pięknej miary niech służy jednak Rafael po wieki. Stulecia po stuleciu sławią go największym!

Malarz przedstawia obraz przedmiotu dojrzany okiem na płaszczyźnie, według prawideł techniki malarskiej. Może on uwydatnić, jak to już podniosłem, jedynie główne i zasadnicze linie obrazów, które ma przed okiem, zostawiając resztę fantazyi widzów. Postacie mogą być czasem takimi, że dokładne wypełnienie zarysów ciałem i barwą byłoby rzeczą wręcz niepodobną (np. w niektórych kompozycjach fantastycznych). Malarz może rysunkiem, oświetleniem lub wycieniowaniem przedstawić obraz duszy bez użycia najłżejszej barwy. (Rysunki przeznaczone do rozpowszechnienia, np. miedzio- i drzeworyty, litografie itd., składają się najczęściej tylko z linii, światła i cienia).

W zastosowaniu wypada ztąd prawo: Rysownik musi obierać kształty piękne i wyraźne, posiadające już w zarysie pełną i zrozumiałą powszechnie ważność i zdolne nawet bez użycia barw, światła i cienia odpowiedzieć ogólnym warunkom piękna. Wyklucza zaś wszystkie rysunki mgliste, niewyraźne, które jasnością wyposaża dopiero cień, barwa i światło; rysownik pragnący z takich kształtów złożyć piękną całość, idzie fałszywą drogą i stworzy dzieło niesmaczne. Przypomnijmy roboty krajobrazowe dyletantów; ileż to namęczyć się muszą bezowocnie! Od chwili, gdy przeoczą ten pierwszy, z istoty rzeczy płynący warunek, praca ich jest bezowocną.

Toż samo prawo przejrzystości stosuje się do rysunku, wypełnionego cieniem. I on wymaga pięknych, cielesnych kształtów, które w świetle i cieniu, nie tracąc wyrazistości, zgodnie się uzupełniają; wszystko, co dopiero za pośrednictwem kolorów nabiera wybitnej postaci, jest osnową dla rysownika niewdzięczną. Przedstawia on zatem kształty i szatę zewnętrzną, złożoną ze stopniowych natężeń światła i cienia. Obok plastyki kształtów, otwarło mu się nowe pole. Za pośrednictwem cieniowania, może nastrajać rysunek pewnym tonem, rodzącym w duszy pewne usposobienia. Jeżeli zwróci główną uwagę na ów nastrój obrazu, wyrazistość zarysów ustępuje na plan poboczny. I tak być powinno. Największą bowiem klęską sztuki są wysiłki równoczesnego zadowolenia wszystkich.

Nie potrzebuję dowodzić, w jak wysokim stopniu też same uwagi odnieść można do kolorytu. Będzie to tylko omówieniem tego, co już dowiodłem, jeżeli powiem, że w tych wypadkach, w których zwrócono główną uwagę na koloryt i harmonijne zlewanie barw, piękności, jakich wymaga rysunek, są nieużyteczne; szorstkiem uwydatnieniem rysów i potężnymi kontrastami światła, cieniu i barwy uniemożliwia się bowiem okazanie piękności, płynącej z przelewania się barwy i światła. W rysunku powinno się wszystko wyosabniać, w malowidle jednoczyć i zlewać. To prawo należy mieć na oku w chwili wyboru osnowy. Zachód słońca nad morzem nie może być przedmiotem dla rysownika, a jakże wspaniała stanowi osnowę dla malarza! Przeciwnie malarz, który nadaje koloryt naturalny przedmiotom, nie leżącym w obrębie rzeczywistości, ale zrodzonym w jego fantazyi, popełnia czyn artystyczny, pozbawiony taktu i smaku; koloryt idealny powlekać musi idealne kształty, podczas gdy rzeczywistość w miarę nacisku, jaki kładziemy na uwydatnienie jej w całej prawdzie i sile, wymaga ubarwienia naturalnego, realistycznego.

Chęć i konieczność spływają się w nierozdzielny sposób; jeżeli artysta chce tego, musi zrobić i tamto; jeżeli to wykonał, musi chcieć wykonać i tamto. I w tem jednak objawia się zarówno u artystów, jak u sędziów niezawodowych, dziwna niejasność i niewyrozumiałość. Wszystko robimy na jedną modłę, a idealizm, realizm, naturalizm zlewamy i miętosimy razem, podczas gdy każdy z nich ma swe prawa i swoje granice. Obszar piękna jest wielkim; szczególniejszemu obszar malarstwa, gdzie byt skojarzył się tak ściśle ze złudą.

Przypuśćmy, że artysta ma dokładnie odtworzyć jakiś przedmiot malowniczo-piękny, leżący na zewnątrz niego; zdejmuje on wtedy okiem fotograficznie wierny obraz, który potem na przeznaczoną ku temu płaszczyznę wypromienia ze siebie. W zwyczajnym, perspektywicznym rysunku nie trudno o dokładny obraz przedmiotu. Pomyślny tylko, że płaszczyzna, na której ma się odbić, leży pomiędzy okiem a przedmiotem. Pociągniemy od najważniejszych punktów jego linii do oka, a w miejscu, w którym przecinać będą płaszczyznę, wytworzy się zmniejszony obraz rzeczywistego przedmiotu. Nie należy jednak zapomnieć, że w swobodnym akcie twórczym, osnowa, chociażby nawet wzięta z rzeczywistości, ulega przetworzeniu i oczyszczeniu fantazyą, odpowiednio do powszechnych warunków piękna i okoliczności, towarzyszących zjawisku; utwory zaś idealne, wylęgają się wyłącznie w artystycznej fantazyi i stają gotowe przed okiem duszy. W tym razie obraz uderza oko z wnętrza, przenika je i uzmy-

słwia się na płaszczyźnie pędzlem artysty. Co niby żywy utwór natury zrodziło się w oczach duszy, to przyjmuje widome, zmysłem dostępne kształty!

Rzeźbiarz na jednej postaci spełnić może najwyższe zadania sztuki; ale tę postać oddaje w całym jej ustrojowym składzie, w całym jej roz-toczeniu przestrzennem; ztąd wypływa różnaitość stanowisk przy jej osądzeniu. Piękność owiewa do koła posąg, widz może ją oglądać i podziwiać z wszelakiej strony. Malarz przedstawia różnaitość w ludzkiej współ-czesności, oblaną powietrzem i światłem, lecz ogranicza siebie i widza na jednym stanowisku i obejmuje przedmioty jednostronnie, a przynaj-mniej nie tak zupełnie, jak rzeźbiarz. Z jednego punktu widzenia, jednym kierunkiem spojrzeń, wśród okoliczności wywołanych stanowiskiem, oświe-tleniem i naturą wzroku, stwarza obraz urozmaiconej mnogości.

To dowodzi, jak ważnym jest wybór stanowiska i czasu na oglądanie i zdjęcie obrazu.

O wyborze stanowiska nie wiele da się powiedzieć. Należy przed-stawić najpiękniejszą, najwyraźniejszą, najcharakterystyczniejszą i wre-szcie najrozleglejszą stronę przedmiotu. Tak np. gdy chodzi o przed-stawienie ciała, zalecać należy stanowisko, które nam dany przedmiot nie z jednej tylko przedstawia strony, lecz ukazuje również części sąsiednie, graniczące, tak że odrazu spostrzegamy uwidocznioną istotę ciała. Nie-chętnie więc staje malarz przed budynkiem na stanowisku, z którego widzi tylko front jego; obiera on raczej miejsce, okazujące mu per-spektywiczne spływanie się boków; toż samo nie można oddać dokładnie twarzy, patrząc na nią wyłącznie z przodu albo wyłącznie z boku. Obranie stanowiska w obec obrazu należy do rzeczy najtrudniejszych i, biorąc rzecz ściślej, nie dających się w zasadzie oznaczyć; wszystkim wymaganiom zadość uczynić może jedynie takt artysty.

Toż samo powiedzieć mógłbym o wyborze najodpowiedniejszej do zdjęcia obrazu chwili. I tu wypada odnieść słowa, które umieściłem po- wyżej. Powinniśmy szukać chwili, w której przedmiot objawia się w swym kształcie najpiękniejszym i najcharakterystyczniejszym, ona wiąże nas bo-wiem z przeszłością, zarówno jak z przyszłością przedmiotu. Wszak tylko chwilę w najściślejszym znaczeniu słowa uwydatnia obraz. Chodzi więc o to, aby jak najwięcej mówiła. W przedstawieniu wypadków, działań, czynów itd., obierać należy moment, streszczający w sobie całą osnowę zdarzenia. Znaną jest naiwna swoboda średniowiecznych artystów, którzy sobie w ten sposób radzili, iż najrozmaitsze przejścia

rozwijającego się toku zdarzeń przedstawiali na jednym obrazie. Patrz na rzeźbę Ghibertego. (Fig. 38).

Skutki płynące z odmiennego materiału i odmiennego sposobu przedstawienia, dają osobne piętno malarstwu i rzeźbie. Nie trudno je odgadnąć. Rzeźbiarz musi opracowywać kamienny, ciężki materiał, i to w rozpostarciu przestrzennem. Nie łatwo mu więc przedstawić w ciele stałym to wszystko, co z natury swojej nie stałe; ratuje się symbolem. Zjawiska powietrzne, świetlne, ogniste i wodne uchylają się z pod jego władzy, ograniczonej na formy namacalne. Położenia i ruchy zależą ściśle od warunków równowagi, jakim ulega materiał, w którym rzeźbi. Nieokreślona i na powierzchni niespojona ze sobą mnogość nie może być przedmiotem sztuki plastycznej. Przedstawiając jednostkowe postacie w ich rzeczywistym roztoczeniu przestrzennem i pozbawiona miary płynącej z porównania stosunków, perspektywy itd., skazana jest wyłącznie na widok rzeczywistych rozmiarów przedmiotu, które odtwarza, pragnąc wywołać jak najsilniejsze estetyczne wrażenie, w naturalnej wielkości. Złąd posągi i biusty, zachowują najczęściej rozmiary oryginału, a czasem je potęgują. Również i malarz portretowy, wyosobniający przedmiot, jak w rzeźbie, z tła, które samo nic nie mówi (szare, fioletowe, oliwkowe itd), a tylko podnosi całość kolorytu, odtwarza zwykle rozmiary naturalne. Jeżeli zamiar zmniejszenia ich nie przeziiera dokładnie z portretu, nie możemy się ustrzec powątpiewaniu, czy artysta posiadał właściwą miarę w oku?

O ileż swobodniejszym jest malarz od rzeźbiarza! Przedstawia on tylko pozór; materiałem jego barwa i światło. Nieokreślona mnogość, niespojona różnorodność kształtów np. roślinności, drzew, zboża, włosów itd. — to wszystko, co w nieskończonej swej tożsamości, nie budziłoby dosyć zajęcia w rzeźbie, może się rozprzestrzenić w powabny i zajmujący sposób na rozległej płaszczyźnie obrazu. Będzie to złuda, ale najczęściej bogata wdziękiem, a nawet w zmniejszeniu kształtów, budząca żywe zajęcie. Byłoby rzeczą nierozsądną, gdyby kto dąb olbrzymi, z wszystkimi jego konarami, liściem, korą, itd. chciał odmalować w naturalnej wielkości. Byłoby to przesadnym trwonieniem powtarzających się w nieskończoność kształtów. Wielkość przedmiotu na obrazie ma bardzo względne znaczenie. Wszystko zależy na tem, jak daleko stoimy od przedmiotu. Jeżeli malarz przedstawia piękność, która nie wymaga przesadnej troskliwości w opracowaniu szczegółów, lub jeżeli odtwarza kształty, które przy zbytnej dokładności mogłyby razić, np. skóra z porami, potrzebuje zmienić tylko zajęte stanowisko, a szczegóły zdrobniają. Czasem uwy-

datnienie pewnego stosunku pomiędzy dwoma przedmiotami, daje nam pożądaną miarę. Tak wystarcza np. przestrzeń, jak dłoń, mała, do przedstawienia kilkumilowych krajobrazów; potrzeba tylko umieścić na niej człowieka, drzewo itp.

Ze względu na wielkość obrazu należy sobie zastrzec, abyśmy go z pewnego punktu widzenia dokładnie w całej piękności rozpoznać i objąć mogli. Fryz, którego oglądanie wymaga kolejnego obejścia całej budowy, ulega innym zupełnie prawidłom, nie odpowiadając warunkom jednolicie ześrodkowanego malowidła. Nie rządzi nim prawo współczesności, ale następstwa. Malowanie ściennie, niedające się przejrzeć z jednego stanowiska, np. malowidła kościelne obejmujące powagę i ściany, przekracza właściwie granice zakreślone istotą sztuki obrazującej. Pomagać sobie należy w takim razie podziałem całości na pojedyncze, zamknięte w sobie grupy, albo na samoistne obrazy. Podziały takie dokonują się według tych samych zasad, co rozczłonkowanie najmniejszych całości.

Główną osnową malarstwa działającego światłem, cieniem i barwą musi być wszystko, czego istotę stanowi cień, barwa i światło. Wiele przedmiotów, których nie mógł przedstawić rzeźbiarz, znajduje w obrazie artystyczny swój wyraz; wszystkie zatem ciała powietrzne, przeźroczyste, świecące, soczyste: powietrze, światło, ogień, woda, są przedmiotem malarstwa. Tak np. roślinność w jej soczystych i barwnych zjawiskach. Dalej przedstawienie połysku i barwy oka w obrazie człowieka i zwierzęcia, mające taką ważność. (Tem światłem oka jest dusza. Nie potrzebuję dowodzić, jak wymownem jest oko, zwierciadło duszy). Nareszcie owe wszystkie gwałtowne zmiany farby, świadczące tak potężnie o życiu wewnętrznym (u człowieka np. skutki wzruszeń: bladeść, trwoga, róż wstydu, płomień gniewu itd.). Wszystko to wskazuje, że podstawą malarstwa jest ugrupowanie dramatyczne, któreśmy wykluczyli w rzeźbie, powiązane ogniwami spojrzeń i uzupełnianiem się duchowem osób.

Wstępujemy tu więc, jak rzekłem na początku, na próg owego piękna, które się wytwarza ze stosunków rzeczy i wrażeń pomiędzy sobą. Malarz nie jest związanym tak niewolniczo gatunkową pięknnością przedmiotu; może on przedstawiać nawet kształty niepiękne pod upiększającym wpływem światła i barwy; przedmiot nie ma dlań częstokroć wartości sam przez się, jak w rzeźbie, ale służy za uzupełnienie innego, pięknego zjawiska, albo część złożonej całości. W tym razie, nawet pozorny dysonans użyty być może do spotęgowania powszechnej harmonii. Potrzeba wreszcie zważyć i na to, że nie jedną rzecz nazywamy brzydką, nie dla tego, że razi oko; przyczyna wstrętu leży w odrzynie

innych zmysłów, albo w odmiennym pojęciu życia. Taki przedmiot mniej brzydkim wyda się na płótnie, niż w rzeczywistości.

W obraz możemy przelać daleko więcej usposobienia duszy, daleko więcej podmiotowego uczucia, aniżeli w rzeźbę; piękność malownicza o wiele jest swobodniejszą od plastycznej. Gra tu również potężną rolę asocjacja wyobrażeń, którą podnieśliśmy, mówiąc o pięknie w żywym potoku zjawisk. Posąg jest wyosobnionym, budzi więc w duszy uczucia jednolite; obraz porusza najrozmaitsze strony wewnętrznego życia i wydobywa z nich uroczą symfonię.

Rzeczy piękne już same w sobie przedstawiać należy, jakimi są; jeżeli bowiem domieszka artysty jest brzydszą od rzeczywistości, natedy psuje on dzieło natury. Przeciwnie, jeżeli przedmiot sam w sobie nie ma znaczenia, musi je spotęgować fantazją sztuka. Wszystko, co pozbawione życia, znaczenia i duszy, musi je otrzymać z woli i ducha artysty. Inaczej wybór przedmiotu pospolitego i bezbarwnego nie miałby sensu. Artysta zanurza przedmiot w poetycznej głębi własnego ducha. Naturalnie, ta poezja wewnętrzna, którą wlewamy w przedmiot, musi odpowiadać jego naturze. Oto ogólne warunki stylu.

Wyobraźmy sobie budynek pod względem architektonicznym, pozbawiony wszelkiego stylu, dziwaczny i nierozsądny. Przy oświetleniu jednak zachodzącego słońca, albo tajemniczego księżyca jest on klejnotem okolicy. Jak tu pogodzić sprzeczność? To dowodzi, że przy zupełnym nawet braku architektonicznej wartości, budynek może być malowniczym. Z tego stanowiska sądząc, ma on wysoką wartość. Oświetlenia jednak nie zna wcale rzeźba. Posąg przemawia kształtem, a nie barwą. Bezmyślność budowy i przystroju, nieprzydatność dla celów praktycznych (mieszkania, pracy itd.), cała przewrotność architektoniczna budynku, nie obchodzą malarza. Wolny od względów tego rodzaju, widzi on piękność swobodną i malowniczą w osłonie światła i cieniów, które na niej igrają, w harmonijnym zestroju z otoczeniem, zważa naturę usposobień, jakie obudza w duszy — i maluje! Usunięcie w tył frontów, kapryśny układ okien, chaos kominów, ozdób i wieżyczek, zawojów itd., potęgują grę barw i światła; wszystkie głosy, jakimi przemawia niedorzeczność i dziwotworność kształtów, nadają się wybornie do obudzenia pewnych uczuć i usposobień. Ztąd wartość ruin, wywołujących obrazami światła i cieni tysiączne kontrasty i uczucia, nęcących związkami architektury z roślinnością i unoszących w krainę marzeń. Treść nowa, z którą nie łączy się żadna historia, żadne powinowactwo wyobrażeń, niebyleż pożądanym przedmiotem malarstwa; ono szuka przeszłości historycznej, pamiątek,

zwietrzałej tradycji. Ulubioną jego osnową jest piękność romantyczna. Jej ruiny budzą w nim wyobraźnię, usposabiają go poetycznie, unoszą w świat idealnego rozmarzenia. W ten sposób obraz bywa piastunem najwznioślejszych uniesień fantazyi. Całe życie rycerskie średnich wieków, jego ruiny, ogniska domowe, wojny i spustoszenia — wszystko nam staje przed oczyma, a ten urok rozbudzonych obrazem wspomnień podnosi jego wartość i nadaje mu olbrzymią, idealną potęgę.

Zauważmy komnatę i przypatrzmy się jej kolejno, w porze posępnej, przy blasku słońca i lampy; albo okolicę w zmierzchu poranka, w oświetleniu południa, pod całunami burzliwych obłoków, lub jednolitej, szarej chmury deszczowej, we mgle wieczoru i księżycowem ośrebrzeniu: zawsze jedno i też same plastyczne kształty, a ileż odmian w nastroju i kolorycie! Zamiast nieruchomego bytu, nieskończone falowanie potokiem zjawisk miotającej złudy. W ten rwący potok rzuca się malarz; nastraja się jego usposobieniem i wlewa weń swoje. Wszystko zaś, co wyczerpie lub wetchnie własną piersią, wydaje mu się jedyną rzeczywistością i prawdą. A gdy za osnowę weźmie człowieka, niewyosobnionego z całości, jak w rzeźbie, ale w pełnem objęciu życia, w tłumie zjawisk i uczuć, zrodzonych naturą chwili, natedy wielka część powszechnego życia w swym najwspanialszym objawie uwieczni się w jego dziele. Artysta w niem rozacza swą siłę boską; pośród wieczystych przemian kapryśnej natury, w potoku ciągłych kształtowań i zniszczeń, budzenia się i usypiania, utrwala on to, co wieczne. To jednak, co uznaje godnem pamięci, powinno być iście pięknem i charakterystycznym.

Rozważmy przez chwilę jeszcze stosunek malarza do artystów pokrewnych mu sztuką.

U wszystkich pracuje fantazja. Architekt osnuwa plan budowy i ustawa w nim wszystko w kształtach matematycznie - wymiernych, używając w tym celu tych samych środków pomocniczych, co malarz w pierwszej fazie swojego dzieła: w rysunku. Do wykonania większej budowy potrzebuje on wielkich zasobów materiału i techniki. Sam jednak nie przykładą ręki; nie dotyka się ani razu siekiery, hybla, ni kielni. Rzemieślnicy wykonują szczegóły zawiłej budowy daleko lepiej, niżby to mógł uczynić sam artysta. Ciała przestrzenne, o które tu chodzi, dadzą się najdokładniej matematycznie wymierzyć. Tak stoi budowniczy obok swojego dzieła, jak Orfeusz. Jak żywioły natury, wykonują podrzędne siły jego plany i jego wskazówki. I rzeźbiarz powierza znaczną część swojej pracy ręką prostego rzemieślnika, np. przy ociosywaniu marmuru, przenoszeniu glinianego modelu, wylewaniu spizowej masy itd. Ale ostatnie dotknięcie musi sam

wykonać; gdyż przedstawione przezeń kształty, w ich swobodnej piękności nie dadzą się matematycznie odmierzyć i tylko wzrokiem artysty mogą być ujęte. Dzieło malarza wymaga mniejszych stosunkowo wysiłków, gdyż niema do czynienia z ciężkim, twardym materiałem. Ołówkiem ślizga się lekko. Ale od pierwszego do ostatniego musnięcia pędzlem, pracuje osobiście; niema jednego smugu na obrazie, któryby mógł rzemieślnik wykonać tak samo, albo lepiej, niż malarz. (Pomocą artystyczną np. przy wykonaniu rysunku według mniejszego szkicu itd., może posłużyć się i malarz; w każdym jednakże razie, dzieło jego straci już cechę oryginalnej wartości i będzie innem, niż gdyby je sam artysta wykonał).

Z tem wszystkiem łączą się inne uwagi co do stanowiska sztuki malarskiej i malarza. (Patrz o tem pomiędzy innymi Ludw. Pfaua: *Wolne badania*). Tylko bogactwo i potęga mogą dostarczyć budowniczemu sił i środków do wykonania wielkiego, architektonicznego dzieła: państwo, miasto, stowarzyszenia religijne, książę, bogata szlachta itd. Ztąd płynie większa zależność jego od zapatrywania osób, stowarzyszeń, warstw ludowych i w ogóle swego czasu. Bardziej, niż każdy inny artysta, objawia on smak ludu, społeczeństwa, epoki. Ztąd dzieło jego ma wielką, historyczną wartość; styl budowy pozwala nam zajrzeć do wnętrza ludu. Toż samo jest i rzeźbiarz przywiązany do szlachetnego, a więc drogiego materiału i środków, których dostarcza tylko bogactwo; zanim rozpocznie pracę, musi zdobyć stosunkowy majątek. Często słyszymy, że się oddał w usługi panującego księcia, albo zamożnych warstw społeczeństwa; wtedy bywa odbłaskiem ich smaku i kaprysów. Jakże swobodnym jest malarz! Jego środki jakże zwyczajne! Nie potrzebuje on pomocy. Czego potrzeba innym do pracy wstępnej, tem on się zadowala stanowczo; papier, ołówek, czernidło, kawałek płótna, pędzel, farb kilka — i całe przygotowanie skończone! — Wyposażony tak szczupłymi środkami, rzuca się w odmet życia. Nie potrzebuje chwycić za klamkę zamożnych; sztuka jego, że użyję wyrazu dziś modnego, jest bardziej demokratyczną. Nie potrzebuje dodawać, że panuje w niej najszersza podmiotowa samowola.

Nie moja rzecz badać, czy pierwsza myśl obrazu zrodziła się z cieniu, jaki rzucił świecący przedmiot na leżącą po za nim płaszczyznę, lub czyli człowiek spostrzegł, pełen podziwu, że jedna płaszczyzna zdoła odzwierciedlić kształty wielu przedmiotów i w miarę tego począł naśladować rzeczywistość. Wzgląd pierwszy współdziałał może od początku, drugi zrodził się niewątpliwie później i stopniowo. Koniecznym nie był żaden. W człowieku tkwi stały popęd do odtwarzania rysunkiem rzeczywistości, usiłujący naśladować linie ciała, a szczególnie te ostre

linie, które je odgraniczają od ciał innych. Zwyczajne koło przybiera z boku wypukłość nosa, otwierają się usta, podbródek przeciąga się nad szyją, ramię określają dwie linie: krótko mówiąc, bez napojenia zarysów cieniem, powstaje rysunek wypełniony jedynie zasadniczymi liniami np. oczów. Z jednolitego koła, będącego dopiero symbolem, wytworzyła się rzeczywista głowa. Tak samo działa poczucie barwy; gdzie ono się zjawi, zadowala się początkowo jednostajnem zapuszczeniem ciał barwą, bez użycia gry światła i cieni. Na tym stopniu rozwoju malarstwa, żądza barwienia przechodzi zwykle w przesadę i rozniża się z granicami smaku. Jaskrawość i pstrokatość wówczas bywają poszukiwane; lżejszych odcieni nie widzą i nie pragną; jeden ton barwy zastępuje całą skalę pokrewnych. Skóra np. ludzka, ma odcień czerwony; każdy kolor czerwony jest naówczas dla malarza czerwonym; maluje więc człowieka purpurowym, albo ceglastym, a gdy chodzi o skórę białą, bierze rozczyn wapienny. O stopniowaniu, przejściach, łączeniu barw, nie chce nic wiedzieć. Rozmnikowanie w barwach jest niepohamowanym; o wierność naturze nikomu tu nie chodzi, jak to widzieć można u dzieci, nie patrzących w naturę, tylko w swoje puzderka z farbami. O nic im nie chodzi, jak o nałożenie barw najjaskrawszych. Jestto już wyższy stopień rozwoju, gdy człowiek samodzielnie kształtuje przedmiot i pragnie stworzyć obraz podobny sobie. Początkowo działa tu wyłącznie fantazyja, w skutek czego powstają kształty dziwaczne i nieprzystępne dla znających istotę rysunku. Ludzie i całe narody nie wychodzą częstokroć po za próg tego przedśionka, nie znają natury. Krok nie dający się zmierzyć w swych skutkach uczyniono w tej chwili, gdy poczęto porównywać i dokładniej odtwarzać naturę; wtedy runęły wszystkie zapory, mogące tamować wzrost sztuki. Od pierwszej chwili pojmuję malarstwo, że przedmiotem jego powinien być obraz ruchu, podczas kiedy istotą rzeźby jest przedstawienie spokoju. Nie tamują go względy ciężkości, materiał jego nie zgruchoce się i nie potrzeba go podpierać; wszystko jedno dla rysownika, czy ramię zwieszone ku ziemi, lub odłączone od ciała, czy nogi krocą, czy stoją oparte na ziemi, czy płyną w powietrzu itp. Rzeźbiarz pomija najczęściej ręce i nogi, lub układa osoby w postawie siedzącej, z przytulonemi do ciała ramionami, rysownik przedstawia człowieka w ruchu. Skłoniła go ku temu własna nieporadność. Wiedział on, że człowiek ma po dwie ręce i nogi; byłby więc sądził, że rysunek jego nie jest zupełnym, skoroby jedną rękę przysłonił ciałem, lub gdyby jednej nogi nie dojrzano z za drugiej. Wówczas mogłoby się powtórzyć pytanie dziecka: „czy człowiek ma jedną nogę?” albo „gdzie druga ręka?” Dla tego nasza młodzież

przedstawia w swych bazgraninach ulicznych najchętniej człowieka, podobnie, jak na egipskich i greckich płaskorzeźbach, w postawie półobrotowej, okazującej nam pierś potężną z silnemi ramionami i postępującą naprzód nogą.

Gdy chodzi o głębokość obrazu, ustawiamy przedmioty obok siebie, za sobą, lub wreszcie po nad sobą. Płaskorzeźba z Nimrud (Fig. 36), uzmysławia nam tę manierę, która zastępuje nieznana, a uzupełnia niedokładnie pojętą perspektywę. W takich warunkach można przedstawić każdy przedmiot, — wszystko, co jest widzialnem w przestrzeni, co ma kształt albo barwę. Niema tu ograniczeń, jak w rzeźbie. Na tym stopniu rozwoju sztuki przypuszczać można już nawet siłę, delikatność, uczucie, jakkolwiek wiele jeszcze braknie do prawdziwego artyzmu, a przede wszystkim owego smaku w doborze barw zgodnych ze sobą.

Dopiero jednak, od chwili, gdy cielesność poczęto uzmysławiać barwami, a światło, cienie, przejścia i załomy wyrażać już nie rysunkiem, ale grą barw harmonijnych, rysownik został malarzem. Lecz krępuje go jeszcze wielość przedmiotów; widzi, jak one maleją pod wpływem oddalenia, jak przybierają inne natężenie barwy, i odtwarza to wszystko wedle sił swoich; mimo to jednak czuje, że poczęty swobodnie obraz, bywa częstokroć nieprawdziwym, że oddalone przedmioty nie spływają się na nima miasto harmonii, panuje nieporządek. Musi więc wprzód wynaleść prawa perspektywy. Nią dopiero owładnie przestrzeń. Chociaż wykonuje swą pracę na płaszczyźnie, zdoła wówczas przedstawić wszelką głębokość i wypukłość. Perspektywa jest odrębną cechą malarstwa; poznać z niej nieporadność człowieka. Widzimy wszystko pespektywicznie; położenie każdej rzeczy zawisło od kierunku naszego spojrzenia; co leży na prawo i na lewo od linii, którą patrzymy, zbiega się ku niej w kierunku skośnym. Oto prawo najprostsze, a stulecia minęły, zanim je pojęto i zastosowano. Mamy oczy a nie widzimy! Perspektywiczny ten związek rzeczy, rodzi jednolitość obrazu. Jak długo sztuka, której istotą jest przedewszystkiem jedność i zlewianie zjawisk pokrewnych, innych używa środków do jej zdobycia, trud jej bezowocnym, a nawet szkodliwym. Zkąd więc to zaślepienie? Ztąd, że człowiek za mało poważa naturę i woli raczej snuć z własnej fantazyi, niżeli jasnym wzrokiem czerpać z pierwszego źródła, z wielkiej księgi przyrody, biorąc ją za nauczycielkę, a wszystko resztę uważając za pomoc i objaśnienie.

Przesada w perspektywie szkodzi obrazowi. Malarz powinien strzec względów przestrzeni i kompozycji, tak, aby jego praca była utworem sztuki, nie sztucznym. Jakkolwiek trudno odbierać mu uciechę, jaką

przynosi zawsze świadomość wirtuozostwa, to jednak sam największą ponosi szkodę, ilekroć mu pozwala zatryumfować nad pięknem. Jeżeli zdoła przełamać w taki sposób trudności, że ich nikt nie dostrzeże, a wszystko wyda się koniecznem i naturalnem, dowiedzie, że jest artystą; jeżeli zaś takowe uderzają wnet oczy i budzą niepokój, harmonijne wrażenie przepada. Świadeństwo wielkości daje sobie artysta nie tylko pokonaniem stawionych przeszkód, lecz i ukryciem, że jakoweś były! W tem leży smak wykwintny, aby nie trwożyć widzów. Przedewszystkiem należy unikać nazbyt śmiałych i nazbyt częstych skróceń, współzawodniczących ze sztuką rzeźbiarską. Ale na cóż tu długich wywodów? Wszak jest powszechnem prawidłem, że każdy szczegół podporządkować trzeba całości, że każde wydzieranie się na wierzch zamąca błogość powszechnej harmonii, że wirtuozowskie opracowanie przedmiotu, skoro jedynie biegleść ma na celu, może zrodzić chyba dzieło sztuczne.

Słusznie powiedziano, że rysunek szary jest idealniejszym od malowidła. W barwach jest większy realizm. Pamiętajmy, że tak ściśle ograniczenie przedmiotów, jakie przedstawia rysunek, widzimy w naturze nadzwyczaj rzadko i to na tle wyjątkowem. Natura jest zabarwioną, a barwy spływają się przeciw! Barwę widzimy zawsze pod wpływem światła, zawisła ściśle od jego siły, jasności lub zamącenia. Dalej wpływa na nią zestawienie z całością. Barwa czerwona, odmiennie wygląda na żółtej, niż na zielonej. Proszę zajrzeć do części ogólnej, gdzie obszernie mówiłem o barwach. Malarz zatem nie widzi przez gazę światła kształtów prawdziwych. Jasny promień, padający na powierzchnię, pochłania część jej, podczas gdy cień głęboki ją potęguje. Tem potrzebniejszą jest znajomość prawdziwych kształtów, a następnie odmiennych wpływów światła i barwy. Twarz widziana w słonecznem oświetleniu ma koloryt ciepły, gdyż promień słońca z rumianą powłoką twarzy, rodzi barwę żółtawo-czerwoną; gdy błękitne powietrze owionie ciało, spływają się obie barwy i tworzą połysk zielonawy. Niebieska zasłona inny odcień nadaje twarzy, jak zielona lub żółta. W tej mierze trzeba zachować smak najdelikatniejszy; jedynie ściśłem przestrzeganiem prawideł, określających łączenie barw, można utworzyć harmonijne dzieło. Ktoby odmalował portret na tle czerwono-zielonem, ten nie mógłby rościć sobie prawa do rozbudzenia harmonijnych uczuć.

O przedziwnej, niezbędnej dla malarza zdolności dostrzegania najlżejszych odmian w grze kolorów, z lekka tylko napomknę. Ona dopiero pozwala nam odczuć w całej pełni cielesność.

Wyobraźmy sobie twarz jednostajnie oświetloną. Jakiej potrzeba bystrości i delikatności spojrzenia, ażeby ująć jej wszystkie delikatne przejścia i wymodelować je na płaszczyźnie! Tak samo czułem powinno być oko na barwy, ich połączenia, ich spływanie się i płówienie w miarę perspektywicznej odległości. I one mają swe świty i zmierzchy — i z ich kielichów ulatuje woń, jak z kielichów narcyza. Artysta musi posiadać najdelikatniejsze poczucie tej gry odbłasków i tego falowania odcieni barwnych. Ileż to sztuki wymaga przedstawienie jedności i rozmaitości oświetlenia w obrazie. Z powodzi barw i blasków, jakie wysyłają pojedyncze ciała, zlewając się i walcząc ze sobą, wzbić się powinna jednolita symfonia.

Czytajmy zajmujące opisy H. Helmholza, w jaki to sposób usiłują malarze wątlými środkami, jakie mają w swych rękach, przedstawić światło, oddając się na łaskę jego despotyzmu. „Ażeby uwydatnić jasny blask słońca, nadają i napółoświeconym przedmiotom koloryt jaskrawy; w blasku księżycy czynią je zupełnie czarnymi. Z tem łączy się wzgląd inny, polegający na sposobie odczuwania. Przy jednolitem spotęgowaniu siły barw rozmaitych, rośnie wpływ barwy czerwonej i żółtej o wiele potężniej, niż błękitnej. Jeżeli porównamy niebieską i czerwoną ćwiartkę papieru, mające w średnim promieniu słonecznym tę samą jasność, występuje przy świetle jaskrawszem daleko silniej czerwona, a przy blasku gwiazd albo księżycy, błękitna. Barwy widma posiadają te same własności. Użytkują z tego malarze, nadając krajobrazom słonecznym koloryt przeważnie żółty, księżycowym zaś przeważnie błękitny.“ Oto jeden przykład zastępujący wiele innych. Artysta tworzył od wieków podług zasad, które dzisiaj dopiero odkrywa badawcza umiejętność.

Technicznie musi malarz poznać te wszystkie prawidła. Duchowe jednak ujęcie piękna poprzedza wykonanie. Artysta przedstawia pemię życia; w pełni więc życia ująć i podnieść należy przedmiot na skrzydle fantazyi. Malarz nie jest maszyną fotografa — choćby dla tego, że chwili nie może odtworzyć w chwili, jak słońce wiążące przedmiot na powierzchni szkła w położeniu, jakie sprowadza przypadek. Zjawisko nie jest skorupą, lecz wyrazem istoty; na to baczyć powinien artysta, mieszcząc je w blasku światła i pod wpływem wzajemnych stosunków. Kto więc maluje człowieka, nie przedstawia powłoki, ale istotę uwiadomioną w zjawisku. Kto nie patrzy w duszę człowieka, kto nie zna jego uczuć i namiętności, ten nie zdoła odmalować go w stanie wzruszenia. W miarę zdolności skierowanej bądźto ku plastycznemu ujęciu kształtów, bądźto ku przedstawieniu gry światła i ogólnego usposobienia obrazu, zwraca się

malarz to w tę, to w ową stronę; jeden odtwarza piękne chwile z życia natury, przedstawiając malowniczo i poetycznie przedmioty nieżyjące, inny wykrada szept tajemnicze ich sercu, trzeci maluje człowieka w spokojnym albo dramatycznym nastroju duszy. Jakąkolwiek obierze jednak ośnowę, jest on przywiązany najściślej do zjawiska i porusza się w granicach swej sztuki. Piękno widzialne, którego jednak techniczne środki nie zdołają przedstawić — np. słońce w jaskrawym blasku, — i wszystko zresztą, co w idei albo zjawisku nie odpowiada warunkom sztuki, wszystkie piękności, których na płaszczyźnie odzwierciedlić nie można, gdyż tracą na niej swe charakterystyczne własności, np. przedmioty, któreby się zgubiły w perspektywnym zmniejszeniu — wszystko to jest nie malowniczem. Wiele jest piękności w naturze, których nie wolno dotknąć malarzowi. Zapominamy jednak o tem zbyt często i marnujemy siły na przedstawienie brawurowych obrazów, które są chlubą technika, ale z naturą nie znoszą porównania.

Przedmiot obrazu powinien być wyraźnym i zasobnym w kontrasty barw i kształtów, światła i cieni, drobnych i potężnych rozmiarów, tak aby widok jego pełnym był rozmaitości; inaczej wszystko się powikła i nie odbierzemy wrażenia pięknej i urozmaiconej przestrzeni.

Jeżeli istotę mamy wyrazić kształtem, powinien być tenże powszechnie zrozumiałym. Myśli oderwanych nie zdołamy odmalować, gdyż jedno i to samo zjawisko może być wyrazem najrozmaitszych. Z ludzkiego czoła nie poznamy, czy człowiek myśli, albo liczy, albo jakąś logiczną formułę rozpatruje. Malarz przedstawia położenie, a ono każe nam samo dorozumiewać się dalszych związków. Człowiek badający z cyrklem w rękę geometryczne figury powiada nam, że tu chodzi o geometryę. Idealnie ujęta postać kobiety, z cyrklem i geometrycznymi przyborami w rękach bywa uosobieniem Geometrii. Zwyczaj i wiara pozwalają zatem przedstawić oderwane pojęcia w hieroglifowy, malowniczo-poetyczny sposób. Ale właściwą ośnową malarstwa nie będą one nigdy! Ograniczenia, jakim ulegał rzeźbiarz party niezłomną koniecznością ku alegoryi i symbolowi, nie krepują malarza. Pełne życie zjawisk jest polem jego sztuki. Może on przedstawić Zwycięstwo, albo Śmierć w postaci młodzieńca ze spuszczoną pochodnią; ale właściwem jego zadaniem będzie obraz chwili zwycięstwa. Arena, młodzieniec bieżący do mety, po za nim towarzysze, radość i oczekiwanie widzów, sędzia podnoszący w górę wieniec dębowy, — oto przedmiot obrazu. Bezwzględnych jednak reguł i ograniczeń i tutaj niema.

Zkądkolwiek czerpie malarz ośnowę, z rzeczywistości, czyli z fantazyi, a w tym razie, własnej, czy obcej: malowniczość obrazu powinna być pierwszym jego baczeniem. Gdy kto maluje osła stojącego na moście, trzymając się niewolniczo objaśniającego textu i niema innego celu, jak uzupełnić go pędzlem, ten nie służy prawdziwej sztuce. Obraz każdy powinien mówić sam za siebie; jedynym tłumaczem powinno być oko, wskazujące czyli obraz jest pięknym i zrozumiałym?

Od czasów „Laokoona“ i objaśnień Herdera byłoby rzeczą zbyt-
czną wykazywać różnice między poezją, ujmującą przedmioty w następstwie czasu, a sztuką obrazującą, która je przedstawia we współ-



Fig. 44. Madonna księcia Alby.

czesności czasu i przestrzeni. Nie zaszkodzi jednak przypomnieć, że malarstwo nazbyt często pozwala wpływać na siebie poezyi, tam służąc za ilustrację, gdzie mogłoby rozkazywać.

Dobrze jest, gdy z malowniczą pięknnością połączyć można wierność natury. Gdzie obydwa pierwiastki nie dadzą się skojarzyć, zachodzi pytanie, co ważniejszym: dokładność czyli sztuka? W pierwszym razie jest obraz kopią rzeczywistości; w drugim władają nim prawa artystycznej fantazyi.

Wielcy artyści uczą, jakimi są one. Słuchając z pełną swobodą reguł, jakie znajdują, tworzą nowe pojęcia i zapatrywania; są wypływem



Fig. 45. Stworzenie człowieka przez Michała Anioła.

czasu i źródłem czasu. Zauważmy Madonny. Aby Rafael mógł pomyśleć i odmalować Madonnę della Sedia lub księcia Alby, jakiejż

odmiany usposobień całego ludu potrzeba było przedtem, a z drugiej strony, czyż byłyby powstały te wzniosłe dzieła bez owej szlachetnej, prawdziwie artystycznej swobody, z jaką Rafael ośwładał swój przedmiot (Fig. 44)? Jako wzór dalszy zauważmy „Stworzenie człowieka” przez Michała Anioła (Fig. 45).

Pełen ciężkości ziemskiej, za bezwładny jeszcze na duchu i ciele, aby się podnieść i jasno myśleć, leży pierwszy człowiek na stoku wzgórza w malowniczy sposób uzmysławiając wyrazy: I Bóg ulepił człowieka z bryły ziemi. Dalej zaś mówi Pismo: I wetchnął w jego nozdrze oddech życia. Zamiast przedstawić te wyrazy dosłownie, uwiesił Michał Anioł Boga w powietrzu nad rąbkiem góry, na której usiadł Adam. Wianie ducha odczuwamy w powiewach wiatru, kołyszących Boga. Wyciąga on prawą rękę ku człowiekowi, który bezwładnie i tęskno wznosi do niego lewą, aby go podźwignął; choć palec boży jeszcze go nie ruszył, czujemy przepływ życia, który podnosi człowieka zapłodnionego duchem w ręcej sile nad ziemię. To znaczy malowniczo pojąć i wykonać ośnowę.

Kto jednak nie posiada tyle twórczości, ażeby ją ująć i opracować samoistnie, bez oglądania się na poezję lub inne środki, niechaj obiera taką przynajmniej ośnowę, która nie została wyczerpaną już całkowicie przez inne sztuki. Malować obraz według poematu, który powiązał myśl za myślą z jak największą dokładnością, jest rzeczą trudną. Mimowolnie ulega wtedy malarz wpływowi poezyi i stara się, miasto uwydatnienia malowniczości przedmiotu, o odtworzenie poetyczne. Myśl jednak, rozwój w czasie, stopniowanie itd., są to szkopy dla malarza, których nie ominie; jeżeli będzie gwałtownie tego pragnął, jeżeli zechce wiersz każdy odczytać w obrazie, utworzy dzieło podobne do lichego przekładu. Często nieznaczny przypadek sprowadza malarza na błędne drogi. Publiczność sądzi wówczas, że ma przed sobą ilustrację; pragnie odnaleźć w niej wszystko, co było w poezyi i zniechęca się nie znajdując. Z czasem zamiast walczyć z nieświadomością i przeciwstawić jej głębsze zrozumienie, rzuca się artysta za prądem, który go unosi, i płynie na dół rzeki, a geniusz czystej sztuki napróżno go przyzywa do siebie. Ale niech się nawróci! Gdy nie ma siły oprzeć się prądowi, niech z nim nie płynie, bo to go zepchnie z wyżyn. Z malarzem jeszcze gorzej niż z muzykiem, który dobiera poezję. Tu przynajmniej obydwie sztuki rozwijają się w czasie, dźwięk słowa płynie tem samem łozem, co wyraz nieskończoności. A przecież i muzyk nie obiera poezyi, tworzącej zwartą całość. Rzadko używa np. sonetu, najczęściej zaś piosenki, złożonej

z ustępów, po których myśl snuje się, niby po schodach. Malarzowi potrzebna wolność; skoro go krępują prawidła innej sztuki, nie może wykonywać swobodnie własnej. Urasta dzieło połowiczne, a nigdy piękne. Ztąd pochodzi, że pożądańszą dla poety dramatycznego ośnową bywa luźnie wiążąca wypadki kronika lub niedołączna nowella, aniżeli wierna i dokładna historia lub wielotomowy romans. Tak jest np. biblia nie tylko dla bogactwa przedmiotów, lecz i dla zwyczajnej prostoty w opowiadaniu, niewyczerpaną krynica poetów, malarzy i muzyków. Porównajmy ukrzyżowanie i pogrzeb Chrystusa w Ewangelii Św. Jana ze śmiercią i pogrzebem Patrokla w Iliadzie. Tam prosta opowieść zdarzenia, ze stanowiska artystycznego sądząc, wspaniała w swej prostocie. Fantazji naszej pozostawiano szerokie pole do uzupełnień; możemy się zanurzyć w przedmiocie, na ile nam starczy głębokości ducha. Gdy strona serca zadźwięczy, zwracamy się najchętniej ku Ewangelii. Ztąd powszechna skuteczność tej poezyi; każdy ją zrozumie, każdego porwie; niewyczerpana, bezbrzeżna, nie stawiająca najlżejszej zapory. Czytając ją, pracujemy sami najlepszą częścią własnej istoty; Homer narzuca bezwzględnie swoją. Jego poezję możemy tylko podziwiać. Określa on wszystko najdokładniej i nie pozostawia naszemu pojęciu drogi do wyboru. Wszystko tu potrzeba zrozumieć tak, a nie inaczej. Piękność ta jest przedziwną, ale właśnie dla tego, że rys po rysie ją wypracowano, skąpe zostawia pole dla innych artystów. Malarzowi nie pomoże, lecz go skrepuje. Tylko stanowczość i energia, z jaką tworzyli artyści dawnej szkoły, zdoła z podobnej treści wysnuć swobodny i piękny obraz.

Później rozważymy kwestję wyboru osnowy w malarstwie. Tu rzucmy tylko pobieżny wzrok na nią, jakoteż na kompozycję i „porządkujące” działanie malarza. Możemy zacząć słowami Poetyki Arystotelesa, która mówi: „Jak w innych sztukach naśladowanych, najwyższem zadaniem jest przedstawienie jednego przedmiotu, tak i powieść (fabuła), będąc przedstawieniem czynności, jedną tylko a nie żadną inną powinna przedstawiać, a zdarzenia, które są jej częściami, takim sposobem powinna łączyć, aby, gdy przestawimy lub opuścimy jeden szczegół, całość wydała się rozdartą i rozprzężoną. Co może bowiem być albo nie być, nie wywierając wpływu na ogólne działanie, to nie jest wcale częścią całości.” Te słowa odnoszą się również do malarstwa. Niech malarz przeczyta dziewiąty i następne rozdziały z Poetyki, a korzyści w zastosowaniu pokażą się nieobliczone. Jedno tylko zdanie z nich wyjmę o wyborze przedmiotu: „Z rozmaitych powieści i działań, najgorszymi są takie, w których jest wiele epizodów. Nazywam zaś taką powieść epizodyczną, w której ani prawdopodobieństwo,

ani konieczność nie wymagają, aby działające osoby w takim a nie innym porządku występowały.“ Malarz przechowujący ten przepis w pamięci, nie przeładowuje swego obrazu bezpotrzebnymi wstawkami i ubocznymi szczegółami, które dzieło gmatwają, zamiast je podług zamiarów artysty wzbogacić. Zjawiska, będące w sobie skończoną, malowniczą jednostką, należy i w obrazie przedstawić oddzielnie i samoistnie, odosabiając je od reszty np. ramami itd.

Malarz zanim się weźmie do opracowania przedmiotu, powinien go uporządkować. Żle, jeśli nie zna architektoniki własnej sztuki! Przedewszystkiem chodzi zaś o przejrzysty układ wielości, zamkniętej w obrazie. Przejrzystość tę zdobywa artysta rozłożeniem całości w grupy, z których każda jest w sobie znowu skończoną, piękną całością. Nie skupia on np. trzynastu osób razem, lecz je zestawia w potrójną grupę. Zauważmy wieczerzę Leonarda da Vinci (Fig. 46). Jest tu zachowany troisty podział.

Chrystus usiadł w pośrodku dwóch grup ubocznych, z których każda złożona ze sześciu osób. Stanowiskiem pośrednim, trzymaniem rąk i ramion łączy on takowe samym układem kształtów, nie mówiąc już o wyrazie twarzy i gestach uczniów, skierowanych wyłącznie ku niemu. Pełnia światła wpadającego głównymi drzwiami, podnosi jego znaczenie; światło bowiem i natężenie kolorytu potęgować musi jednostkę. Leonardo nie zadowolił się tem jednak, że troistym podziałem całości uczynił ją przejrzystą, że uwydatnił jej środek, a postacią Chrystusa powiązał sceny boczne. Każdą grupę rozdziela on znowu na dwie pomniejsze tak, że całość złożyła się z pięciu. Przytem uniknął przesadnego wysunięcia naprzód Judasza, jak to widzimy u innych mistrzów, którzy piętnują zdrajczego apostoła brzydotą i złym, rozproszonym wyrazem twarzy. W ostatnim wypadku bywa Judasz przeciwstawieniem Boskiego Syna, pierwiastkiem zła, pasującego się z Chrystusem, wcieleniem dobra. Takie przeciwstawienie nadaje obu postaciom pewną równorzędność, podczas gdy Judasz w obec Chrystusa powinien być istotą wyższą. Uczniowie nie wiedzą, który z nich ma zdradzić Mistrza; Leonardo więc dobrze zrobił, że nie chce go znać również i nie piętnuje zdrajcy tak silnie, aby każdy od razu powiedział: oto ten! Konwulsyjnie ściśnięty worek, twarz ponura, chciwa i szorstka, charakteryzują go dostatecznie. Na rytmiczność linii u każdej z osób tej wspaniałej sceny z lekka tylko zwracam uwagę.

W przedstawieniu jednej postaci na obrazie kierować się należy prawami, które objaśniłem w rozdziale o rytmiczności linii. Malarz dąży jednak zwyczajnie do zestawienia dwojga osób; zadanie to łatwiejsze dla



Fig. 46. Wieczerza Pańska, Leonarda da Vinci; do str. 140.

niego, niż dla rzeźbiarza; może bowiem rozwinąć całą potęgę kolorytu i wzmocnić to, co w rzeźbie wydałoby się bladym i wątłym. Dwoistości tej może nadać wyborne powiązanie układem ostrosłupowym grupy, bądźto uwydatniając zbieganie się linii, bądźto każąc nam sobie dosnuć ich kierunek, np. w „Nawiedzeniu Najśw. Panny“ Rafaela. Jakkolwiek w gronie dwóch postaci porusza się z całą swobodą, najpożądalszym dlań bywa układ troisty. Dla tego przepadają artyści za św. Janem, który w obrazie równoważy i oddziela Chrystusa od Matki. W „Madonnie księcia Alby“ Jan z Chrystusem równoważy prawie postać Najśw. Panny.



Fig. 47. Stworzenie kobiety przez Michała Anioła.

Mówiliśmy już dawniej, że matka i dziecko stanowią artystyczną przeciwwagę mężczyzny. Grupy złożone z trzech osób dają artyście pole do rozwinięcia największej swobody. Nie jest zresztą koniecznem, aby osoba duchowo najważniejsza tworzyła środek. Przypatrzmy się np. „Stworzeniu kobiety“, Michała Anioła (Fig. 47).

Mamy tu trzy postacie w dwoistym podziale. Bóg tworzy jedną połowę obrazu. Wszystkie linie płyną ku niemu. Głowa jego panuje nad całością. Poważna, sztywna linia potężnego płaszcza, w którą prze-

lewają się linie włosów i pleców, odcina postać. Ciało Adama, rzucone na ziemię, tworzy podstawę obrazu; ale począwszy od potężnego sklepienia piersi, przez ukośnie zakłętą głowę, dalej przez grzbiet i głowę



Fig. 49. Koronacja Najśw. Panny, Velasqueza.

Ewy, aż do ręki i głowy Boga, płynie jedna, poważna linia. Ten sam kierunek przybierają ramiona Ewy. Postać otulonego w szeroki płaszcz Boga tak jest wspiana, że zjednoczone postacie Adama i Ewy zaledwo

ją równoważyć. Jaki duch, jaka potęga w obrazie, jakie poczucie linii, jaka moc artystyczna! W ogóle styl przestrzegający surowiej kształtów zestawia swe postacie i grupy z większą ścisłością architektoniczną. Im większą zaś wagę przykładają do kolorytu, tem chętniej rozgrzesza się od jej zachowania. Wszak on może farbami położyć nacisk, gdzie mu się tylko podoba! Zupełne jednak zaniedbanie kształtów a wyłączna uwaga na koloryt, zamienia łatwo swobodę w brak stylu. (Porównaj z wszystkimi uwagami o kompozycji Fig. 48).

To znaczy porządkować przedmiot. Dotąd uwzględnialiśmy tylko rozmiary w szerz; zauważmy teraz wysokość. Obraz niski skłania artystę do użycia linii łagodnie się wznoszących i lekko spływających, wyższy do stromych i wypukłych. Częstokroć obieramy kształt ostrosłupowy, który skupia postacie i wiąże je u góry; czasem przenosimy drogę odwrotną, najważniejszą postać obrazu usuwając na dół (Fig. 49). Nie potrzebuję dodawać, że każda kompozycja w budowie i ugrupowaniu zależy ściśle od wewnętrznej, w przedmiocie tkwiącej konieczności, że nie można igrać z warunkami osnowy, że całość obrazu powinna być przejrzystą a najważniejsze części w miarę ważności uwydatnione. Kompozycja, która nie zachowuje tych warunków, jest chybioną, chociażby zachwycała szczegółami.

O przewagach barwy, światła, cieniu, życia, masy, nad ciałami nie posiadającymi tych własności, nie potrzebuję mówić po wszytkiem, co wiemy o prawach równowagi. Że ciała głębszym cieniem albo silniejszą barwą napojone przysięgają swoim ciężarem takie, które są pozbawione efektów światła i kolorytu, łatwo wyczytać z dobrych obrazów.

W podobny sposób i z tych samych powodów porządkuje artysta osnowę, ilekroć z powodu głębokości obrazu niezbędną jest przejrzystość kompozycji. Daje on tłu malowidła troisty podział, ustawiając przedmioty na pierwszym, drugim lub trzecim planie. Główny nacisk w miarę potrzeby i natury przedmiotu, kładzie na jednym albo na drugim. Przypomnijmy osoby na krajobrazach, które mając największe wśród całości znaczenie wysunięte są na tło pierwsze, np. na obrazie Giorgiona „Jakób i Rahela“. Na pierwszym planie Jakób i Rahela, na średnim pastersze z trzodami, na ostatnim krajobraz. Na obrazie Schnorra przedstawiającym wejście Fryderyka Rudobrodego do Medyolanu, widzimy Cesarza na planie średnim; toż samo na obrazie przedstawiającym spotkanie Fryderyka z Papieżem Alexandrem. Pierwsze tło zajmują tam grupy niemieckich żołnierzy i Medyolańczyków, tu strojne łodzie; architektura stanowi tło ostatnie. Wstęga gór rozesnuta nad płaszczyznami

nadaje mu częstokroć znaczenie pierwszorzędne. Jedność osnowy powinna uwydatnić się jaknajwyraźniej; takie podziały nie powinny jej mącić, ale tem silniej spajać, a idea przewodnia tem jaśniej wystąpić. Tło trzecie, skoro ją wyraża, nie powinno ulegać gniotącemu naciskowi dwóch pierwszych, jak to widzimy np. w przytoczonych powyżej obrazach Schnorra. W razach zaś, gdy posiada wartość dla osnowy podrzędną, powinno mieć wyraz jedynie dopełniający. Takież same zadanie ma tło średnie w tym razie; gdy idea obrazu wyraża się w pierwszym, potęguje ono wtedy nastrój obrazu rzuceniem np. odbłasku słońca, mgłą powleczonej przestrzeni itd. Ważną grają tu rolę proporcye odpowiednio ujęte. Widzimy tedy, jak utwór sztuki na pozór tak dowolnie rzucony, dzieli się według miar najściślejszych w kierunku długości, szerokości i głębokości. Po wszyskiem, co powiedziałem, nie trudnem będzie uskutecznić podział obrazów grupowych, jak np. Zburzenie Jerozolimy Kaulbacha, jego Wieża Babel itd. Swoboda i porządek są ich cechą. Artysta powinien zważać, aby w obrazie jego panowała jedność nie tylko pomysłana, ale rzeczywista, od razu bijąca w oczy. Czy taka jedność uderza w Jerozolimie Kaulbacha? Grupy nazbyt odgraniczone tak rozrywają całość, że zdaje się, jakoby kilka obok siebie zestawiono obrazów. Taki bywa skutek, ilekroć jedną grupę tak szorstko wydzielimy z całości, że cały związek zostanie przerwany i każda część istnieje dla siebie. Gdybyśmy taką grupę ujrzeni osobno, nie poznalibyśmy, że jest częścią szerszej całości. W swym „Wiek reformacy“ zjednoczył Kaulbach postacią Lutra wszystkich, nową epokę torujących ludzi, a tem samem główną ideę wyraził w przodującym zjawisku.

Malarz odgranicza swój obraz, tworzący, jak wszelkie dzieło sztuki, jednością i wewnętrzną harmonią świat osobny, od reszty świata jakimś znakiem widowym. Najczęściej pełnią tę służbę ramy. One to nadają zewnętrzny wyraz owemu skupieniu się obrazu w sobie i czynią zeń samoistną jednostkę.

Parę jeszcze uwag technicznych. Malarz tworzy obrazy na płaszczyznach z drzewa, kamienia, wapna, kruszczu, porcelany, szkła, kości słoniowej, skóry, płótna, papieru lub innych materyałów. W miarę ich natury innem być musi jego postępowanie. Raz pokrywa grunt cały farbami, uważając go wyłącznie za tło przeznaczone do ich przyjęcia np. w malarstwie olejnym; to znów użytkuje zeń bezpośrednio; w akwareli np. pozwala przezierać białym przestrzeniom papieru, a barwy kładzie przejrzyste, w skutek czego obrazy wodne wywiązują ze siebie tak silne częstokroć światło. Malarstwo pastelowe używa suchych, barwnych

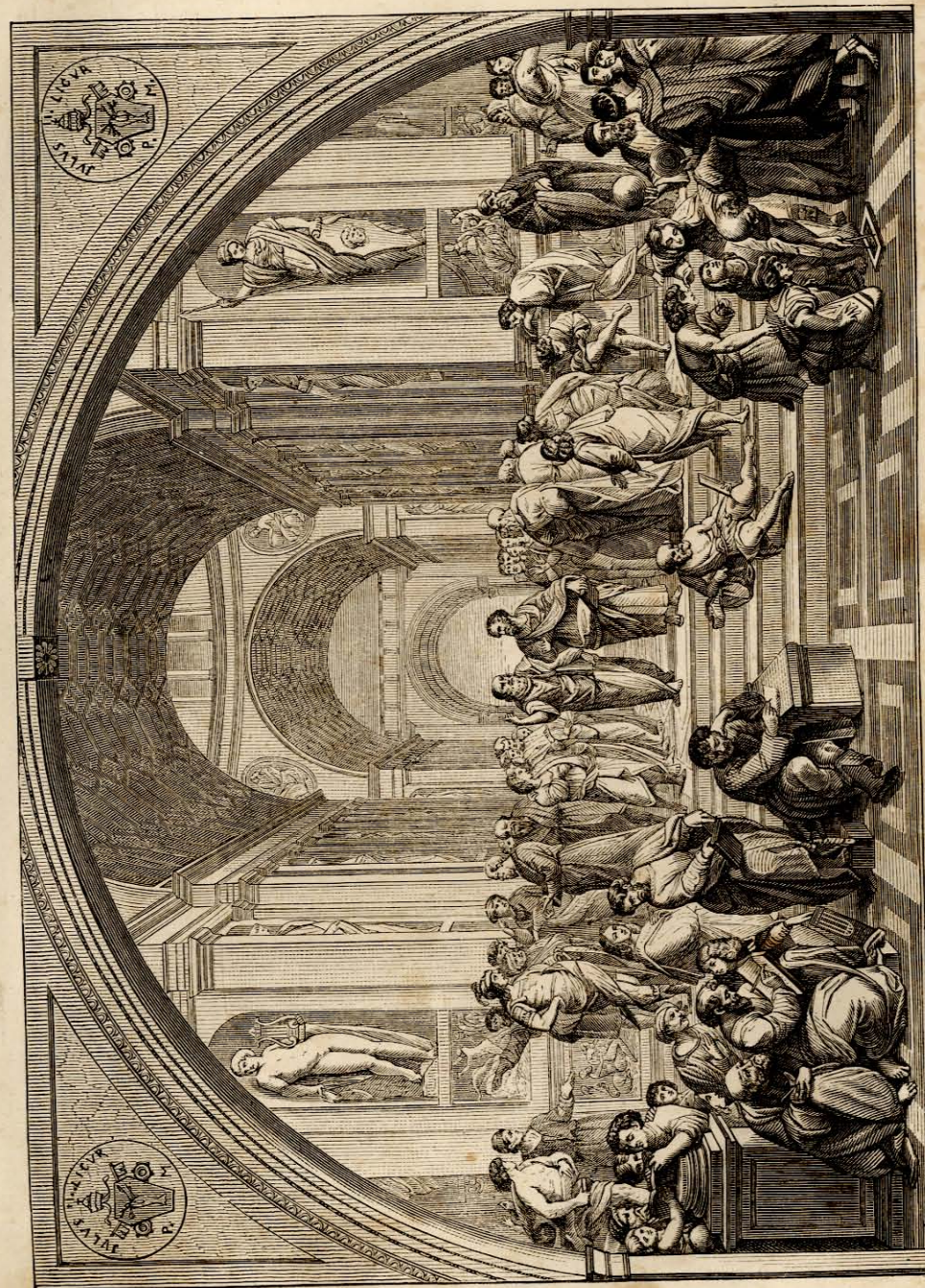


Fig. 48. Szkoła ateńska, Rafaela; do str. 143.

trzonków, których rysunek potem się zaciera. W malarstwie olejnym zlewają się bez trudu najodleglejsze barwy w skutek nasycenia olejem. Dawniej używano w tym celu kleistej wody, bitego jajka, lub soku z delikatnych latorośli figowego drzewa; malowano na drzewie i płótnie nasycanem w gipsie, toż samo na murze. Malowidło na suchym gruncie nazywa się w przeciwstawieniu do al fresco suchem (secco). W starożytności powlekano malowidła roztworem woskowym; poczem za przyłożeniem rozżarzonych płyt kruszcowych wtapiano wosk we farby, które nabierały przez to szczególnego połysku. Z powodu wypalania (ἐγκαίειν), jakie tu zachodzi, nazwano ten rodzaj enkaustyką. W malarstwie freskowym nakłada się farby na grunt mokry i delikatnie wapnem powleczony, który schnie razem z farbami, przez co takowe nabierają trwałości. W ostatnich czasach rozpowszechnia się bardzo stereochromia. Na suchy grunt nakładają się farby rozrobione w oczyszczonej wodzie; poczem natryskuje się obraz krzemianem potasowym, który go chroni od wszelkich wpływów zewnętrznych.

Każdy rodzaj ma swą właściwą technikę i swój styl osobny. Malarz freskowy maluje wielkimi pociągami i szybko, jest bowiem skrepowany wilgocią wapna i szorstkością muru. Skoro ten wyschnie, zanim go pędzel wypełni, musi być znów otartym i świeżo pokostowanym. Ztąd malarz freskowy powinien mieć szeroki i śmiały rzut pędzla, ztąd zważa on tylko na rysy główne, a pomija podrzędne. Ramy freska stanowi architektura, ztąd jego zależność od jej surowych prawideł. Dla tego powiedział Michał Anioł, że malowanie al fresco jest sztuką mężów, olejne, kobiet. Ograniczenie w użyciu barw, jakiemu ulega malarz al fresco, zmusza go do troskliwego względu na formę, do wydoskonalenia kompozycji, do przestrzegania wymiarów, rytmiczności, grupowań itd. Jak zaś technika gry na organach nie przypadłaby się dla fortepianu, tak samo zasady freska nie licują z prawidłami malarstwa olejnego. W ogóle, tak dziś odwykliśmy od freska, że na widok jego doznajemy częstokroć rozczarowania i zwiemy go nędzną sztuką, niewidząc zachowanych w nim zasad malarstwa olejnego (głębokości kolorytu, troskliwego opracowania szczegółów itd.), a nie umiemy ocenić śmiałości pędzla, wielkości i doskonałości kompozycji. Malowidła ścienne wymagają podobnie, jak rzeźba, dłuższego z nimi obcowania, zanim roztoczą przed widzem wszystkie swe wdzięki. (Na przeciwnym biegunie stanęło malarstwo miniaturowe ze swemi drobniuchnymi postaciami i szczegółikami zaledwo naznaczonymi). Gdzie malowanie al fresco wyszło z użycia, tam znajdujemy najczęściej skłonność do kształtów zdrobniałych a wy-

strojonych. Michał Anioł był herosem w swoim rodzaju; toż i freski, w których tak się lubował, są sztuką bohaterską. Dawał on wpływać szeroko na swój pędzel rzeźbie; myślący bowiem, w nieznanie głębie zanurzający się duch jego nie smakował w malowniczych „pozorach”. Ztąd miara, jaką przykładał do rzeczy, o jeden stopień bywa za wielką. Malarstwo olejne, właściwie pojęte, skoro nie gubi się w drobiazgach, jest sztuką męską. Jedynie malowidła poświęcające się wyrazu delikatności, gładkości i wymuszkaniu, nazwać można sztuką niewieścią.

Widzimy ztąd, że mówiąc o malarstwie, te zwykle rozumiemy pod nim rodzaje, które przedewszystkiem działają kolorytem, a więc malarstwo olejne. Ono tylko zdolne pokonać wszystkie trudności płynące z użycia barwy, której najłżejsze uwydatnia odcienie; głębokość i siła kolorów zależy od jego woli; jedynie pod względem światła nie dorównywa rodzajom, u których przeziara tło niezabarwione. Żadna farba nie zastąpi blasku naturalnego światła. Słońca, elektrycznego płomienia itd. nikt odmalować nie zdoła.

Malarz przedstawia na płaszczyźnie ciało. W tym celu, jak widzieliśmy używa przejść od światła do cienia, od kształtów nieokreślonych do wyraźnych itd., przez co otrzymujemy grę barw, cielesność, głębie przestrzeni, odmianę kształtów itd. Ta rozmaitość jest istotą malarstwa. Wszystko, co jednostajne, co się powtarza, nie rzuca cieniu, itd., nie leży w jego zakresie. Gładkiego, jednolicie zabarwionego muru nienawidzi; rozpadłe gruzy, pełne załamów, z poszarpaną zębami czasu ścianą, obrosłe mchem i trawą — są rozkoszą malarza! Gładko leżący frak i naciągnięte strzemionami spodnie przepełniają go zgrozą; stu wymuszkanych, mizdrzących się wykwinicie dandysów oddałby malarz za jednego ślepego żebraka w łachmanach! Wielkich, jednostajnych płaszczyzn również nie znosi; rozpadliny, brzozy, choćby na twarzy, są mu o wiele miłsze. Poznamy tę rzecz lepiej, zastanowiwszy się nad tem, dla czego malarz mniej chętnie od rzeźbiarza przedstawia nagość? Przedewszystkiem nie chce on tworzyć ogólnych, idealnych kształtów; woli przedstawić człowieka w jego powiązaniu ze światem zjawisk; to bowiem odpowiada snadniej istocie jego sztuki. W tym celu potrzebną a częstokroć niezbędną bywa suknia okrywająca człowieka, a w niektórych wypadkach historyczna jej nawet ścisłość. Pominąwszy to, występują trudności techniczne. Dla tego malarze z drobnymi wyjątkami unikają zupełnej nagości, a przynajmniej nie czynią jej głównym przedmiotem obrazu. Wielkich malarzów nagiego ciała można zliczyć na palcach — Michał Anioł, Correggio, Tycjan, Rubens i kilku innych — Michał Anioł tworzy

swych ludzi i świętych nago, Correggio rozbiera Antygone, Tycjan stawia Wenus naga przed okiem zdumionem widza, Rubens pieści się nagiem ciałem. Czy zaś inni malarze unikali jej z poczucia obyczajności i wstydu? Nie mieliby powodu, skoro nie wstydził się Michał Anioł. Przyczyną najprostszą jest, że mało artystów umie malować nagość w szerszych rozmiarach i bez użycia kontrastów światła, a przy oświetleniu jednolitem uchodzi im owa lekka gra światła i cieni, którą pędzlem wyrzeźbić zdoła tylko głęboka znajomość formy. Tworzą zamęt półświatła i półmroków a nie dają prawdziwej cielesności; potrzeba znać dokładnie układ mięśni, ażeby odczuć i uwydatnić wszelkie najłżejsze wzniesienie, wszelką najłżejszą wklęsłość. Tycjan i Correggio umieją tysiące szczegółów uwydatnić w opracowaniu ciała; nie potrzebują pomocy jaskrawego światła i malują tam ciało, żłobią tam formy plastyczne, gdzie inni widzą tylko grzbiet płaski, lub udo gładkie, jeżeli im nie pomoże bogate oświetlenie albo przesada w naładowaniu mięśni. Dla tego widujemy nagość tak opracowaną, jakby malarz chciał dawać lekcję anatomii; dla tego przenosi on skłębione lub atletyczne kształty nad łagodną, wdzięcznie nabrzmiałą ich piękność. Przyczyną wystrzegania się nagości bywa zatem brak uzdolnienia daleko częściej, aniżeli brak woli; dla niektórych jest ona niemalowniczą, gdyż nie widzą w niej dosyć odmian, a choć i widzą, nie mają uzdolnienia, aby ją odtworzyć. Chociaż zatem twarz ludzka byłaby sama przez się dla malarza nieskończenie wygodną, dostarczając mu szereg odmian w kształtach i oświetleniu (nos, oczy, wycięcie ust itd.), to przecież stara on się takie przedewszystkiem obrać stanowisko, na którym działa wpływ światła i cienia. Dla tego nie lubi ani stanowczego profilu, ani pełnej twarzy. Portrety, jakie malował Hans Holbein młodszy w pełnym świetle a bez malowniczych „efektów”, np. jego Erazm, byłyby dla dzisiejszych malarzów zadaniem tytanicznym. Ale i oświetlenie często nie wystarcza; dla tego przenosi malarz oblicza szorstkie, pomarszczone, zwiędłe, kończate, nad gładkie i wylizane; dla tego kładzie nad niemi kapelusze ocieniający głowę, zawiązkę, długie włosy, brodę itd., przenosi jesienny obraz nad zieleń wiosny, ruinę nad gładki pałac, dla tego szuka fałdów u sukni, dla tego żebrak strojniejszym jest od modnia, a weteran 30-letniej wojny albo zwietrzały maroder lub wreszcie rozbójnik z lasu pożądańszym dlań od wymuskanego oficera gwardyi. Największą trudnością jest piękna prostota. Wielu gorszy się w obliczu Madonn Rafaelowskich tą ich prostotą. Jak one jednostajnie oświetlone, jak ubogie w efekta kolorytu! A czy wiedzą ci ludzie, że takie malowanie jest najtrudniejszym? Że obraz przepełniony

grubymi, od razu wzrok rażącymi efektami jest próżną zabawką? Nie w szorstkiej zmianie światła i cieniu tkwi Rembrandtowska sztuka, ale w tem, jak on mistrzowsko je zlewa i stapia! Im silniej przedmiot nęci do kontrastów, tem bardziej strzec się powinien artysta, aby nie uległ, ale zachował miarę i uniknął „malowania na efekt“, najniebezpieczniejszej ze skał podwodnych, które leżą na dnie jego prądów. Woda ociera go nieustannie o tę fatalną skałę; niechaj więc baczy i dobrze steruje, aby nie zeszedł z właściwej drogi! Nie jeden sądził, że płynie na głębszą wodę, tymczasem napotkał rafy, albo ugrzązł w mieliźnie. Wieleż dumnych okrętów utonęło w odmiecie!

Tak więc malarstwo otwarło sztuce cały świat zjawisk. Architektura stanowi grunt jej, pełna cielesność kryje się po za szatą „pozoru“.

Swoboda jego olbrzymia. Tylko, co jest bezwzględnie brzydkiem, skoszlawionem, okropnie-straszliwym, uchyla się na zawsze z pod pędzla, chyba, gdy je zwiążemy z jakąś inną, szlachetną, żywotną ideą. Wstrętu, ani okropnej grozy nie powinien w nas budzić żaden obraz. Polem jego właściwem są za to wrażenia straszliwe. Wszystko, co potężne, wspaniałe, przerażające, tragiczne, wzniosłe, piękne, wdzięczne, miłutkie, dalej przechodząc na pole komiczności, cały obszar zjawisk codziennych i płaskich, tworzy ośnowę, z którą malarstwo może poczynać dowolnie, uczucia nasze stopniując od strachu i wewnętrznego dreszczu aż do żartobliwego podrażnienia. Malarzowi wolno strącać do piekła i dzwonić zębami potępionych; groby otwierają się przed nim i okazują umarłych; maluje on boleść, męczarnię, śmierć i zwątpienie — ale wskazaną wyżej granicę musi zachować. Okropności w rodzaju „Męczarni św. Bartłomieja“ Ribery, postacie wstrętne, nadgniłe trupy, przesadne okrucieństwa i rozbastwiona brutalność scen katowniczych, jak w ogóle wszelkie obłąkanie, wszelki rozkład uczuć i życia, nie leżą w zakresie malarstwa i w ogóle, sztuki. Dostyc już nieszczęścia, że dzieje apostolskich męczarni dostarczyły tyle osnowy dla obrazów budzących więcej wstrętu, niż smutku i tragiczności.

Mimo jednak całej swobody w przedstawieniu zjawiska i pozoru, jaką posiada malarz, celem jego dążenia jest piękność jednocząca obydwu pierwiastki, ideałem: piękna istota (byt) w pięknej szacie (pozór). Malarstwo, gdy o tem zapomina, staje się jednostronnem i powolnie upada, mimo, że przez czas jakiś ludzi jeszcze poprawnością rysunku, albo czarami kolorytu, poważną i bogatą ośnową, albo zewnętrznym, olśniewającym wdziękiem.

2. Podział malarstwa według treści.

Robią mnóstwo podziałów malarstwa. Kwiaty i owoce, życie w cichej ustroni, architektura, krajobraz, dzieje, zwierzęta, sceny rodzajowe, portrety itd. Każdy rodzaj ma swoje gatunki. W ogóle jednak podzielić je można według natury martwej i żyjącej. Jedna z nich, lub obydwie mogą być równocześnie ośnową malowidła. Jest rzeczą malarza poznać, co kształtem albo barwą, lub kształtem i barwą nadaje się do przedstawienia; rzeczy nieznaczającej może on umiejętnym rozdzieleniem światła i cieniu albo stosownym kolorytem nadać pełne, artystyczne znaczenie, widzi bowiem zjawiska, nie jakimi są, lecz jakimi się zdają, a wskazaliśmy już, jak zajmującym i przyjemnem być może pod wpływem oświetlenia i rozlanego nastroju, zjawisko pośród innych okoliczności nawet brzydkie. Na zachodnim niebie wloką się ołowiane chmury, po widnokręgu przeciągają wąskie, jednostajne, mgliste warstwy obłoków. Wszystko zimne, jednobarwne. W tem wschodzi słońce; mgła nabiera kolorów i żar się sypie po chmurach; ogniste ich rąbki tężeją a szary fiolet wyiskrza się złotem. Przed chwilą było w duszy pośepnie i chłodno, teraz rozplywa się błoga, szczęśliwa, rzewna tęsknota. Ale słońce zachodzi, i co błyszczało purpurą i złotem — siwieje!

Malarz obiera z pomiędzy pięknych zjawisk najpiękniejsze. Rozdziela światło, napawa świeżym, jasnym połyskiem, napemnia żarem południa, rozwiesza opony mgliste, rozjarza pochodnię słońca, gasi ją w całunach obłoków, rozsiewa mrok i ciszę nocy. Pozwala słońcu przyświecać jasno, albo rozesnuwa gestwinę lasów, przez którą ledwo ukradkiem przemyka się oliwkowy promień, albo wprowadza do ciemnego pokoju, z kąda wypędził cały blask dzienny, a tylko jeden przepuścił promyk, oświetlający kołyskę dziecka i oblicze troskliwej matki, podczas gdy ojciec pracuje przy oknie. Albo niebo i ziemię zaległa straszna ciemność; tylko nad głową Ukrzyżowanego przedarły się jakby nieskończoność wieszczące obłoki, i spływa z nich żar ponury na głowę Boga-człowieka, muskając lekko rąbkiem koszlawe ciała zbrodniarzy. Wszystkie te czary wskrzesza malarz farbami, niemi zachwycą, niemi wiedzie nas, kędy zechce i usposabia na modłę swych uczuć, jeśli uczucia nasze dadzą się wzruszyć! A czaruje nas formą! Dla tego forma jest owym konarem, około którego wiążą się powoje uczuć. Malarz przedstawia zjawisko w najpiękniejszym kształcie; jeśli go niema w naturze, nadaje mu go. A że w związku przedmiotów mało jest rzeczy, któreby nie miały potężnego

wdzięku i nie były w swym rodzaju pięknymi, łatwo poznać, jak nieskończonem jest królestwo tej sztuki.

W każdym razie może artysta opracować swój przedmiot w sposób bądźto plastyczny, odtwarzając właściwą jego piękność, bądźto pojęciem i zestawieniem nadając mu właściwy nastrój, który staje się główną dźwignią jego wpływu. Zupełna przedmiotowość bez wszelkiej podmiotowej przymieszki malarza byłaby niepodobną, toż samo zupełna podmiotowość bez wszelkiego przedmiotowego potrącenia, jeżeli dzieło sztuki ma być iście pięknem! Widzieliśmy, jak w oświetleniu i kolorystyce podmiotowość malarza rozległe miała pole. Przekonać się łatwo, że artysta otoczony pięknymi kształtami w życiu, daje się popychać ku plastycznemu opracowaniu przedmiotów, podczas kiedy mniej od nich wspomagany przenosi malowniczość. Nie było przypadek, że w Rzymie i Florencji zważano bardziej na formę i rysunek, w Holandyi na koloryt, a np. w Wenecyi łączono obydwa kierunki. Artysta ćwiczący swe spojrzenia na potężnych liniach gór i mas kamiennych, na tak powabnych kształtach, jakich dostarcza Kampania rzymska, innego nabiera poczucia formy, niż mieszkający wśród płaskich, miękkich, lesistych krajobrazów. Wielka to różnica, czy monachijski artysta patrzy na góry Południa, czy wędruje po stepach omszałych Północy, napawając się tylko żarem słońca i wrażeniami smutnej melancholii. Kto nie widzi kształtów, stworzonych załamami (skał, gór, jarów itd.), jak Niderlandczyk, tego wzrok nie nabierze zamięłowania ani poczucia formy, jakie miewał Rzymianin; architektura linii i plastyka kształtów będzie na zawsze dlań tajemnicą. Oko zaś jego, obejmujące dalekie przestwory, widzące wodę, powietrze, mgły, parę, które ożywiają jednostajność płaszczyzny, nabiera poczucia barwy i czułości na wszystkie najdelikatniejsze przejścia i związki światła. Przewyższa on tamtego w poczuciu kolorytu, zarówno jak pierwszy go przewyższył w poczuciu formy. Tam obrazy potężnych kształtów, rozległa kompozycja, piękne prowadzenie linii, silny, ale szorstko cieniowany koloryt, tu formy rozpylne, brak poczucia linii, a natomiast zrozumienie barwy, niezrównane ich połączenia itd., — tam Rafael i Michał Anioł, tu Ruysdael i Rembrandt! Nie trudno zgadnąć, dla czego malarze widoków morskich są kolorystami. Pomiędzy Michała Anioła i Rembrandta wstawmy Tycyana i postarajmy się wyjaśnić, z kąd bierze się u niego tak piękne połączenie formy z kolorytem. Zagadka nie trudna. Poczucie formy przyniósł już z Cadore, a Wenecya napoiła go barwą. Na falach morskich rozścielone miasto niema w swoim pobliżu wspanialszych kształtów natury, oprócz gładkiej powierzchni Adryatyku i gorącego błękitu nieba.

Ale jaki to błękit! Jak płonie to morze, sine i purpurowe, jak błyszczą laguny! A wschód i zachód słońca nad Alpami, a te światła i cienie rozwieszone od łagodnych przedgórzy aż do najdalszych cyplów lodowych! Kto tutaj nie nabierze poczucia barwy, ten nie zdobędzie go nigdy! A mimo to nie znajdziesz we Wenecyi łagodnego spływania się kształtów, jakie widziałeś na wybrzeżach Holandyi, gdzie po nad zwiniętymi we mgle dolinami chmura wydaje się jeszcze najwyraźniejszym kształtem, gdzie naga, falująca linia wydmy piaszczystej, w obec tumanów i jednostajnego zwierciadła fali, zalewających widnokrąg, stanowi potężne urozmiaicenie! Dokoła Wenecyi piętrzą się wyniosłe, silne, potężne Alpy, szerokie łuki, wspaniałe linie, nieporównane formy! Niedziw, że dziecko z Cadore wychowane w takiej Wenecyi wyrosło na Tycyana; dziwniejsza, że w młynie szlezwickim urodził się Carstens, co miał nauczyć malarzy pięknej formy i kompozycji!

Przejdźmy kilka rodzajów malarstwa, poczynając od kwiatów i owoców. Malarz wyrządza sprawiedliwość tym wdzięcznym, radośnym, strojnym kształtom świata roślinnego, które zaniedbał tak bardzo plastyk. Bukiet zachwycający barwą kwiatów i zielonością listków, soczysty owoc, otulony wonią, są przedmiotami godnymi pędzla. Powabna drużyna niw i gajów, której chwile mijają tak prędko, bierze z rąk sztuki niewiedzący żywot. Już w rozdziale o roślinności nie mogliśmy wiele poświęcić jej uwag, gdyż piękność barw i kształtów nieda się opisać. Toć i o kwiatkach malowanych nie wiele zdołam powiedzieć. Ażeby sobie upodobać ten rodzaj malarstwa, potrzeba mieć wzrok myślący, spokojny, zamięłowany w barwach; słowo pragnęłoby napróżno uzmysłwić te subtelności drobnych kształtów, tę woń łagodną, ten czar kolorów, który powleka owoce i kwiaty. Obrazy takie muszą być bardzo pięknymi, aby się podobały; należy pamiętać bowiem, że malarz nie zdoła odtworzyć najestetyczniejszej własności kwiatu, jego woni, która wątłe, nikłe często-kroć zjawiska świata roślinnego czyni miłemi. Tem bardziej powinien baczyć na kształt i barwę. Niezbędne jest głębokie wniknięcie w istotę życia roślinnego, w to, cobyśmy nazwali jego stroną duchową, zanim pokusimy się o prawdziwy i piękny tegoż obraz; ma się rozumieć, że nie biorę tu wyrazu w jakimś znaczeniu mistycznym, którego tak nadużył czułościowy dyletantyzm ostatnich wieków. Skoro już kwiaty, choćby z wazonami, w które je zwyczajnie wkładamy, wiodą nas w podwoje życia cichego żywota, to ileż bardziej owoce, przypominające nam zaraz kosz, półmisek, itd. Całe nieuszkodzone jabłko jest owocem; rozkrojone, z nożem obok leżącym, należy już do obrazów „cichego życia“ (*Still-*

leben). Rodzaj ten przedstawia nam działalność człowieka na tle życia domowego, właściwie tylko jej ślady, gdyż człowiek i wszystko, co żywe, została zeń wykluczone. Tu zaś należą sprzęty, których używa i które sam sobie sporządził, jadło nagotowane do spożycia, przestrzeń, którą zastosował do swoich potrzeb itd. Toż samo nieżywe zwierzę, jeżeli człowiek ma z niem jakikolwiek związek. Nieżywy zajęć jest, biorąc artystycznie, zwierzęciem; zabity ze strzelbą obok, obrazem cichego żywota. Obraz taki musi nam ukazać ślady ludzkiego życia, albo działanie ludzkiej ręki; żywot powszedni i cichy, znamionujący się wyborem, sposobem użytkowania itd. pewnych narzędzi, stanowi jego ośnowę. Odrębna poezja wyraża się w nim. Stół nakryty pozwala wglądać w zamożność domu. Szklanka piwa z kawałkiem rzodkwi, wywołuje w duszy obraz monachijskiej piwiarni. Półmisek ostryg lub morskich raków, butelka reńskiego wina i parę cytryn, — i któżby na ten widok nie uczuł się przeniesionym w chłodną altanę nadmorskiego miasta, ktoby nie utonął myślą w rozkoszach kąpielowego życia? Rozbity dzbanuszek i lalka tłumaczą się jasno. Zaczęta pończocha, okulary i fotel — komuż nie przypomną pocziwej babuni? Zabity bekas, strzelba i para zabłoconych butów, czyliż nie są symbolem myśliwca? Malarz „cichego życia“ stanął na granicy malarstwa rodzajowego; przedstawia on scenę, lecz usuwa aktora. Podobnie ma się rzecz w obrazach architektonicznych; niewolnicza kopia budowy nie miałaby samoistnej wartości; powietrzem i otoczeniem, a szczególnie uwypukleniem jej pożytku dla ludzi, tworzy z niej malarz całość malowniczą. Obraz architektoniczny sąsiaduje z krajobrazem. Właściwie tak się z nim zlewa, że niepodobna oznaczyć granic.

Krajobraz należy do najświeższych zdobyczy artystycznego ducha. Dopiero od kilku wieków nauczył się artysta przenikać duchem i owładnąć techniką większe przestrzenie natury. Krajobraz rozwinął się z tła, które podkładano portretom. Nie rozwinął go Tycjan, ale bezwiednie dawał mu początek. Rodzi on się z jasnego spojrzenia w naturę, z potężnej siły twórczej, która pośród obrazów, roztaczających się przed okiem, najpoważniejszy obiera za ośnowę. Byłoby zadaniem nader ciekawem, podsłuchać uczucie natury, jakie posiadały kolejno pojedyncze narody, szczególnie w starożytności. (Patrz Humboldta Kosmos II. i Jak. Burckhardta: Epoka renesansu we Włoszech, K. Woermana: O krajobrazowym poczuciu natury u Greków i Rzymian). Było ono bogatszem, niż sądzimy, nie miało tylko, jak łatwo pojąć owej przymieszki czułościowej, którą je napojono od zeszłego wieku. Bardziej, niż brakowi głębszego zajęcia naturą, wypada przypisać spóźniony rozwój krajobrazu trudnościom

wykonania. Prawdą jest, że człowiek widział tak długo w naturze wroga, jak długo jej nie pokonał, i że zwycięzca napawa się najchętniej obrazem zwyciężonego. Dla tego to Grecy w przedstawieniu ogrodów Alkinoosa, Laertesa, wieszczki Kalypso, — i Rzymianie, a następnie wieki średnie, szczególnie pogromcy morza, Holendrzy, zachwycali się chętniej widokami natury uporządkowanej, prawidłowo ujętej, poddającej się przewadze człowieka, aniżeli potężnym dziełom jej swobody, i że człowiek, im srożej od przyrody naciskany, tem chętniej zamyka się w sobie, we własnej skorupie, malując izbę, dom, architekturę itd. Ceni on je daleko wyżej, aniżeli dziki, nieokiełznany krajobraz. Poczucie jednak dla uroków natury posiadał zawsze; Rzymianin podróżujący do Bajae lub Tiburu umiał ją cenić; nawet dzikim lodowcom częstokroć pobił, jakkolwiek w potężnej, surowej naturze podejrzewał raczej swojego wroga. My ludzie zadymieni w izbach cieszymy się, gdy ją ujrzymy w pełni rozstrojenia. Starożytne krajobrazy przedstawiają widoki pełne stylu, ozdobne architekturą, zapełnione śladami ludzkiej ręki; szczególne jednak miano zamięłowanie w obrazach morza, gór, ogrodów, budowli itd. Udoskonalenie krajobrazu wymagało rozwinięcia techniki w podwójnym kierunku. Chodziło o perspektywę linii i perspektywę powietrza. Przytem niezbędnym był popęd wewnętrzny. Człowiek musiał odgraniczyć się wprawdzie od żywej przyrody miejskimi ścianami, tak że reakcja była konieczną. Ona to rzuciła go znów gwałtownie na łono przyrody, broniąc od jednostronności i osamotnienia. Mógłbym wskazać na dwa przykłady. Sokrates mawiał, że od przyrody nie wiele się może nauczyć; dla tego bada człowieka i mądrość; gdy go nie zmuszała potrzeba, nie wychodził nawet za mury miasta. I Michał Anioł szukał przedewszystkiem człowieka i odrzucał w malarstwie naturę — istne dziecię starożytności! Ale jak Sokrates pod cienistym klonem nad wodami Ilissu wybuchł zachwytem, tak i z Michała Anioła wydobył się głos uczucia na echo przyrody. Przypominamy sobie Mojżesza, spoglądającego na Obiecałą ziemię, gdy patrzymy na Michała Anioła, jak stanął na wzgórzach Spoletu i napawa się ciszą natury! „Odwiedziłem w tych dniach“, tak pisze, „z wielu kosztami i wielkim trudem pustelników, mieszkających na górach Spoletu i tyle tam doznałem rozkoszy, że zaledwo z połową serca wróciłem do Rzymu; zaprawdę, w lasach tylko mieszka prawdziwy spokój.“ Kiedy to pisał, w oczach duszy musiał mu rosnąć krajobraz! Gdyby nie był już wtedy starcem, zgarbionym pracą, częstsze odwiedzanie leśnej przyrody byłoby nam zrodziło nowe dzieło geniuszu. Lecz stało się inaczej. Krajobraz czekał na *Mikołaja Poussina*.

Następcy jego *Gaspard Poussin* i *Claude Lorrain* idąc śladem przezeń wskazanym i doskonaląc szkice rzucone przez Leonarda da Vinci, Giorgiona, Tycyana, Rafaela itd. rozwinęli go do zenitu; na Północy Holendrzy w swych krajobrazach uczuciowych współzawodniczyli w najszlachetniejszy sposób z dziełami Południa. Szybko rozwinął się krajobraz w ciągu XVII w. a *Poussin*, *Claude Lorrain* i *Ruysdael* stanowią dotąd niedoścignione wzory, Poussin w potęgze kompozycji, prowadzeniu linii i szlachetności stylu, Ruysdael w sile uczucia i pojęciu ducha natury, *Claude Lorrain* (Fig. 50) w harmonijnem połączeniu obu pierwiastków.



Fig. 50. Krajobraz Claude Lorraina.

Nie tu miejsce zagłębiać się w szczegóły, jakkolwiek silną czujemy potrzebę, podnieść zasługi tej, dziś tak zasłużonej gałęzi malarstwa, wskazać, jak szerokie otworzyła nam widnokręgi i jaką stała nam się potrzeba, — nam, którzy większą część życia przepędzamy w miastach, a i w podróży nazbyt rzadko oddechamy świeżem, czystem powietrzem natury. W ogóle dwa są gatunki krajobrazu. Raz kładzie malarz główną wagę na kształty i barwę, a wtedy krajobraz przemawia pięknością li przedmiotową, to znowu wiąże nas bezpośrednio uczuciem ze sceną kraj-

obrazu, tak że pogoda, niepokój, wdzięk, straszliwość itd. wyrażone w obrazie, nabierają dla nas bezpośredniej ważności; naówczas czujemy upał południowego słońca, ołowianą atmosferę deszczową, burzę i blask piorunów, wesołość albo smutek natury. Tam realizm, tu idealizm. Tamten może być martwym, zimnym, ten trywialnym. Czysty naturalizm bez siły, uczucia i smaku, świadczy o wirtuozostwie w kolorystyce — o niczem więcej! Jak cudownie może być pojętą osnowa najprostsza, dowiedzie nam pierwszy lepszy obraz Ruysdaela. Płaszczyna; we środku parę drzew, na prawo krzak, pomiędzy nimi droga w górę, gdzie komin; na lewo pole, na widnokręgu kościół i parę dachów; nad wszystkim płowe niebo — i cóż nas wiąże tak silnie do tak zwyczajnych widoków? Piękność ich i wieczysty powab stanowi obok doskonałości wykonania owa pierwotność uczucia, owa naiwność w poglądzie na przyrodę, prawie niepojęta u artysty, który tyle gruntownej pracy poświęcił na jej poznanie. Nigdzie tu nie przeziera zamiar, nic tu nie przekształcono. Jestto oryginalność, której nabierają potężne tylko duchy, patrzące okiem dziecka na przyrodę, a mimo to stojące na wyżynach sztuki. Podobnie, jak ów aktor z teatru Globe w Londynie, który całe swe życie spędził pomiędzy kulisami, w garderobie, na deskach sceny i w izbie do pracy, a wie lepiej od wszystkich, jak wichur jęczy po stepach, jak smętną jest noc na przygasłym poboju, jak mroźnym wichur szarpący włosami obłąkanego króla — po prostu, jak Szekspir albo Homer, tak samo czuje Ruysdael! Wieśniak, żołnierz, wędrowny rzemieślnik powierzający swe losy pogodzie, wiedzący lepiej od kogokolwiek, jak pali lub grzeje słońce, jak ochładza cień leśnych ustroni, jak przenika na wskroś wichur jesieni, jak widok nocy przeraża — te dusze oddychające naturą, nie mogą czuć głębiej od mistrza, który zna wszelkie wyrachowania rysunku, wszelkie tajemnice kolorytu i całą rafineryę sztuki. Ta naiwność obok sztuki tworzy prawdziwego artystę; szczegół najprostszy nabiera u niego ważności, bo jest ujętym w swej wieczystej prawdzie. Dla tego nie zachwycą nas to, co tylko wielkie i piękne! Tam dopiero, gdzie istotę przyrody wypowiedziano w taki sposób, że czujemy ową pierwotność uczucia, witamy najgłębszy oddech sztuki. Naturalnie, że obydwa rodzaje można połączyć, a u wielkich pejzażystów nawet się łączą; chodziło mi tylko o wskazanie, jak w najwyższej prostocie leży wieczysta piękność. Z szczerem, głębokiem poczuciem natury wita umysł artysty każdą zmianę przyrody: powietrza, okolicy, pory roku itd.; częstokroć zdolność jego artystyczna ogranicza się tylko do pewnych form i uczuć; jeden przedstawia tylko melancholijne krajobrazy Północy, inny pełne

żaru widoki Południa; tu Backhuysen maluje nadmorski piasek, pędzony szorstkim oddechem wiatru, tam Salvator Rosa wiedzie do pieczar straszliwych, albo na skaliste, żłobione jaskiniami wybrzeża Italii.

Najnowsze czasy rozwinęły wspaniałe krajobraz. Kto chce głębiej rzecz pojąć, niech bada Rottmana, Calame'a, Schirmera, Prellera, Lessinga, Achenbacha, Löfflera, Schleicha, Th. Rousseau'a, Gudina, Daubignego itd. Oni mu wskażą różnice stylów. Lubiący jednak przyrodę mieszczuch powinienby dla nabrania wzroku przyglądać się jaknajwięcej żywym krajobrazom, i to nie w pełni słońca, ale w różnych nastrojach przyrody. Większa część ludzi patrzy na nią co najwięcej od wschodu do zachodu słońca i zna tylko niewielką część jej przedziwnego żywota.

Krajobraz bierze na swoje płótno, podobnie jak architektura, istoty żywe dla urozmaicenia a raczej objaśnienia widoku natury. Uwagi jednak naszej nie powinny pochłaniać albo rozstrzelać zwierzęta i osoby. W chwili, gdy życie człowieka albo zwierzęcia pochłonie uwagę widza, krajobraz traci swój właściwy charakter i schodzi na plan drugi; tam nawet, gdzie zachowano równowagę, nie potęguje się, ale zniża taką płataniną artystyczne zajęcie; przy całej piękności, pełni i swobodzie obrazów łączących życie z przyrodą, nie wywierają one takiego wrażenia, jakie powstaje wtedy, gdy uwaga skupia się w pewnym przedmiocie. Wstawiając zwierzęta i ludzi w krajobraz, należy baczyć, aby odpowiadały charakterowi przyrody, inaczej rozrywamy harmonię całości. W ogóle najbujniejsza nawet roślinność domaga się uzupełnienia jej życiem ustrojowym. Krajobraz bez jego śladów wydaje się martwym, podczas gdy płocze zwierzę, które na nim widzimy, nadaje mu urok samotności. Ulatująca sarna ożywia widok lasu, rodzi w duszy niepokój, każąc nam się domyślać myśliwca albo goniące zwierzę. Usiadły na gałęzi lub kołujący orzeł oznacza spokój; nic nie zadrza nawet w powietrzu, coby dzikiego, bystrookiego ptaka popchnęło do lotu! Pasąca się krowa oznacza bliskość człowieka. Koń albo krowa z uzdą na szyi, rzucona pośród dzidziej przyrody, obudza w nas ciekawość, skąd się tu wzięła? Szary krajobraz jesieni, nad którym wieczór zawiesza całuny, smętne, ponure, budzi melancholię. Starzec wlecze na nim ospale wiązkę drzewa, i oto obraz wieczoru życia, połączonego z posępnym, chłodnym wieczorem roku. Wiosna przekwitła i lato minęło — czas chyli się ku schyłkowi, ku zimie, ku zaśnięciu. Gdzie radość życia? Wiatr świszcząc po zeschłym lesie i łamie suche gałęzie, dni kwiatów i słońca minęły; rok zaumiera, jak życie, a trud i nędza gniotą przyrodę i człowieka, zanim ich grób i zima pochłona. Ileż obrazów, ile porównań!

Fig. 51. Wschód słońca, Adriana Van de Velde; do str. 157.



W obrazach zwierząt usiłują malarze przedstawić nie tylko kształty, ale i duszę zwierzęcia. Zadanie to spełnić mogła i rzeźba, dla której wyosobnienie się duszy zwierzęcej było wyborną osnową, ale warunki równowagi stanęły na przeszkodzie. Obraz może przedstawić najszybsze ruchy, najrozmaitsze położenia z życia zwierzęcego, snując z nich nieskończony wątek poezji. Granice malarstwa tam, gdzie granice ziemi! Obejmuje ono pędzlem lodowce północnego bieguna i ławy piaszczyste równika — noc i dzień; podobnie włada królestwem zwierząt; wypłusza białego niedźwiedzia z jego lodowej nory; dzikie bestye opadają łódź szybującą po skrępej wodzie, nóż, maczuga i lanca kruszą się pod łapami wściekłych zapaśników. A polowanie na lwa! Drapieżny olbrzym siły wskoczył na barki spiętrzonego rumaka; tam kona tygrys na trawie, chrapiąc przeraźliwie nozdrzami! Człowiek i zwierzę pasują się i giną. Dzik wypada z ostępów. Dokoła skowyczą rozszarpane charty; ale przed nim i za nim lecą nowe sfory — ile w tem wszystkim życia, wściekłości, energii! Inny znowu malarz nie lubi polować. Nie nęci go niedźwiedź, ani lew, ani wilk, ani orzeł. Jest on usposobienia łagodnego; woli zwierzęta ciche i domowe. I oto wyniosły jeleni wystąpił z lasu, wysmukłe charty igrają swawolnie; lis wyszedł z jamy i zabawia swe młode. Ale porzućmy zwierzęcą dziką; oto bydło na łące; życie zwierząt splecione z życiem ludzkim; widzimy, jak się obydwie snują z jednego kłębka; krowa i pasterz dwa druchy; powiatka wiejska sama się składa; na echo obrazu występują dawne wspomnienia! (Fig. 51). Albo trzoda owiec na wzgórzu — nudny ludek te owce! Nudny? Stary cap wstrząsający dumnie rogami a obok niego młode, hasają, szturchają się, jeżą ogonki! I tyle życia, tyle werwy miałożby nudzić? Albo kóz trzoda; albo Neptun brodzący po uszy w stawie, albo brytan pomrukujący gderliwie z budy, albo komiczny pudel, rozpieszczony a serdecznie brzydki mopsik itd. A stajnia, a ujeżdżalnia, a łąka, po której hasa koń, faworyt człowieka! Od wyścigowca aż do wozivody ileż odcieni! Albo ten staw z powłoczystą girlandą kaczek, lub dziedziniec nasiany kurczętami — czyliż to wszystko nie każe się kochać, podziwiać? Bądźmy spokojni. Znajdą się malarze, którzy to wszystko polubią, szczególnie u nas, ludów Północy.

Najszlachetniejszym jednak rodzajem sztuki malarskiej zostanie ten na wieki, który obrał za przedmiot człowieka. Już pierwszej wskazałem, że nie należy sądzić, jakoby malarz przedstawiający człowieka, tem samem już wyższe wykonywał dzieło, aniżeli np. pejzażysta. To zależy od wartości idei, którą wyraża i od wykonania.

Malarstwo biorące za podstawę człowieka dzieli się na rodzajowe portretowe i historyczne. Portret daje nam wizerunek osoby. Obraz rodzajowy, także obyczajowy zwany, czerpie treść swą z ogólnych, stale powtarzających się rysów życia; historyczny przedstawia chwilę potężnego znaczenia, jedyną w swoim rodzaju, płodną w dalekie skutki, w której skupia się życie ludzkości, która oddziaływa na przeszłość i na przyszłość świata. Nigdzie określenie trudniejszym nie było, jak tutaj właśnie. Wszystko bowiem zależy od ważności przedmiotu i sposobu przedstawienia. Pomyślmy tylko, jak podobne do siebie historyczna nowella, historyczny romans, historia opracowana we formie nowelli, historia surowa i ściśła! Jakież tu zlewianie się form wzajemne! Tak samo dzieje się z malarstwem historycznym i rodzajowym. Obyczaj, myśl i wiara wytwarzają zjawiska, kryjące w swoim łonie najpotężniejsze idee, najdonioślejszą podstawę. Ażeby poznać znaczenie malarstwa rodzajowego, nazwijmy je tylko obrazem życia, a cała jego rozległość wnet się odsłoni. Prawda, że malarz rodzajowy lubi się zwracać ku drobnostkom; treść powszednia, zwyczajna, nawet płaska, okraszona humorem, a podniesiona twórczością artysty do wyżyny typowej, w swoim rodzaju idealnej, bywa dlań najwykleszszym pokarmem wyobraźni. Lecz i najpoważniejsze chwile codziennego życia nie są tu wykluczone. Malarz rodzajowy opracowuje swój przedmiot w sposób wcale nieanegdotyczny; z całą powagą i żądzą prawdy przebywa na wyżynach sztuki. Przedstawia zjawisko jednostkowe, podczas gdy malarz historyczny streszcza w jednym, światodziejowym zdarzeniu treść powszechną, ogólnoludzką. Ten maluje Najśw. Pannę z dziecią Jezus wiernie podług tradycji; tamten przedstawia matkę z chłopięciem, ale że umie pojąć całą godność, słodycz i czystość tego stosunku, dzieło jego nabiera wartości najwspanialszego obrazu, jaki stworzyła artystyczna fantazja, obrazu pojętej prawdziwie po bożemu Matki Chrystusowej. Głębokością uczucia, zrozumieniem stosunku synowsko-macierzyńskiego, a wreszcie czystością pojęcia stał on się przedstawicielem idei żywotnej dla milionów.

Malarstwo rodzajowe objęło całe życie. Krotchwila, komedia, dramat, tragedia mieszczańska, wszystkie te rodzaje poezji dałyby się w niem zamknąć, — nie prowadźmy jednak za daleko porównań. Od kolebki do grobu towarzyszy artysta człowiekowi wzrokiem poważnym, dobrodusznym albo figlarnym, obejmuje wszystkie stany i wszystkie usposobienia. Przedstawia dziecię w kolebce, pierwszą budzącą się samowiedzę, jak wyciąga do matki rączkę; uczy je chodzić, zna jego grzeczne i niegrzeczne psoty, zna dziewczynkę i chłopca w szkole i poza

szkołą, w domu i na dziedzińcu. Oto tłum chłopaków pędzi ze szkoły i wpada od razu w siano! Co za koziołki! Z boku dwóch „przyzwoitych“ malców przygląda się hecy — jakaż tęsknota, jakie poczucie swobody w nich się budzi, jakżeby chętnie utonęli w szalonej rozpuście! Ale surowy nauczyciel powiada: To nie dla was, moi Panowie, to dla uliczników, co nie mają żakietu i kamizelki! I tak idzie artysta w ślad za człowiekiem przez całe życie; chłopak uliczny zostaje studentem. To już magnat krztuszący się pierwszym cygarem! Inny oddaje się rzemiosłu a z czasem zostanie majstrem, trzeci pocznie kradzież jabłka a skończy na kartach fałszywych i ostrym nożu leśnego mordercy. Albo rozwińmy sztandar i niech uderzą w bębny! Wiwat życie wojskowe! Niech żyje zwycięstwo nad wrogiem i dziewczyną, trąćmy w kielichy! — Zwierzę od urodzenia towarzyszy dziecią. Pies i kotka siedziały nad jego kolebką, kanarek śpiewał mu w klatce, gęś, kura, wół i osioł patrzyły na pierwsze jego kroki. Niech duchy Gotów i Hunów biją się w powietrzu, niech aniołowie bujają po błękitach, a dziecko musi mieć swój fotelik i swego konia i swój dziedzińczyk ze stogiem siana i swoją jabłoń, albo cokolwiekbądź zresztą, byleby mogło hasać, kaleczyć się i grymasić! Wszystko zależy od ujęcia przedmiotu. Gdyby bohaterowie Caravaggia nie siedzieli w brudnej szynkowni i gdyby wieśniak Adryana van Ostade nie ułożył się na zwałonym koszu; gdyby malarz dał pierwszym arenę do idealnych potyczek a drugiego posadził na idealnym odłamie freska, rzecz byłaby wcale inną. Wszystko tu zależy na dokładności. Aż do guzika od kamizelki i łąty na trzewiku wypracowuje rodzajowy malarz swój obraz. Czy Chriembilda nosi wełnianą albo płócienną suknię, kogoż to obchodzi? ale jaką sukienką otuliło się dziewczę Netschera (Fig. 52), co z taką kokieterią podaje kasek papudze, to jest rzeczą zarówno ważną dla nas, jak dla dziewczęcia. Każdy rodzaj ma swoje prawa. Szczegół niemający znaczenia w obrazie historycznym, nabiera go w scenie rodzajowej. Tu wszystko ma swoją ważność, bo wszystko objaśnia, charakteryzuje. Malarz historyczny może zapomnieć, czy koń jego bohatera nie zgubił podkowy, ale Wouwerman wie doskonale, na której nodze, na prawej czy lewej, na tylnej czy przedniej, zabrakło jego szkapie żelaza. Miecz w rękach Archaniola jest obojętną drobnostką, chociażby miał nią pokonać Belzebuba; lecz stara miotła w dłoni parobka, który nią gnój wymiata, jest szczegółem tak doniosłym w obrazku rodzajowym, że warto nad nim trzy doby przesiedzieć. Gerard Dow czynił nie inaczej.

Dalszą wędrówkę przez rozległe obszary rodzajowego malarstwa niech odbywa już sam czytelnik; któżby mógł przedmiot wyczerpać, choćby tylko w najznakomitszych utworach! Cały świat jest szeregiem rodzajowych zjawisk, a malarz zanurza rękę i wyjmuje, co najpiękniejsze! Parę jednakże uwag jeszcze nie zaszkodzi.

Po raz pierwszy widzimy tu sztukę w jej zupełnej swobodzie, zstępującą do tych podziemi estetycznego życia, kędy wylega się płaskość, rubaszny komizm i pospolitość. Tu więc należy odnieść wszystko, co



Fig. 52. Niewiasta karmiąca papugę, Netschera.

powiedziałem o tym rodzaju zjawisk. Wejźmy z Adryanem Brouwerem albo Adryanem Ostade do szynku. Oto siedzą pijacy z fajkami w gębach, albo fajkarze z kufkami w rękach (Fig. 53). Jakież to gminne, plugawe twarze, jakie nosy obrzmiałe, jaki wyraz głupowaty oblicza! I oto kłóć się dragale! Izba cała dudni; w grubych, opitych wejrzeniach pali się wściekłość, noże błyszczą w zabrudzonych łapach! Obraz rodzajowy, w którym jednej warstwie ludu postawiono przed oczy zwierciadło! Wyraz to podrzędnej idei, ale w sztuce i w życiu takie burdy



Fig. 54. Utopiony rybak, H. Rittera; do str. 162.

mają znaczenie, choćby jako przestroga przed wybujałym idealizmem, który pomija życie i prowadzi do chorobliwych, bezcielesnych mrzonek. Obok malowniczości ma więc przynajmniej znaczenie przeciwwagi. Albo odpust, święto wieśniaków, cóż za kopalnia dla rodzajowego malarza! Zużytkowano ją tysiąckrotnie. Muzyka, taniec, biesiada, wiecznie też same; plugastwa nie brak. I malarz nie zapomina o niem; umie on wybornie podpatrzyć humorystyczną jego stronę. Rubens bierze za pędzel. Maluje kiermasz a obraz jego staje się panoramą bachanalii flamandzkich. Ożywia go humor, a jeszcze bardziej dzika ochota i rozpasana wesołość,



Fig. 53. Biesiadujący pijacy, Adryana van Ostade.

będące wyrazem potężnej siły ludu. Ten lud musi być jeszcze dzikim; na obrazie przynajmniej niema śladu ogłady, począwszy od dziewczki, co tak charakterystycznie przysiadła, aż do karmnika, skąd wieprze powystawiały swe głowy! Rozpusta, opilstwo i wyuzdanie, ale zarazem i zdrowa rzeźwość pierwotnego, nienadpsutego plemienia. Siła i polot artysty mogą podnieść taki obrazek wysoko po nad powszedniość rodzajowego malarstwa. Tylko artysta wielki umie tak zrozumieć i zatrzymać życie w jego rączym potoku. Nie potrzebuję wspominać o komicznej sile rodzajowego malarza; mógłbym go nazwać zarówno malarzem tragedii mieszczań-

skiej, patrząc na „Utopionego rybaka“ Rittersa. (Fig. 54). Jaka boleść niewysłowna w ojcu, który usiadł bez jednej łzy w oku, milczący a głośny — jakby cios przeznaczenia rozmiął w dłoni! Niestety wstąpiło do chaty, którą opromieniał dotąd wysumukły, piękny młodzian. Lata wspomnień i nadziei zburzono ze szczerem. Oto prawdziwa śmierć i boleść! Patrz na tych ludzi. Pocieszy cię może chyba ów starzec siwówłosy. Ale w jakiej głębinie zasnął syn jego na wieki? Wszystkim jednak koniec grozi. Żywocie ludzki, żywy obrazie śmierci! — Albo ten król usiadł nad łóżem, gdzie skoła przed chwilą kobieta, będąca mu jedyną osłodą życia. (Fig. 55). I on milczy, jak rybak, a w tej ciszy zawodzą wszystkie pogrzebione marzenia i zbladłe ideały. Ten obraz, chociaż przedstawia osoby historyczne, jest rodzajowym. Smutek może być charakterystycznym wyrazem życia, podobnie jak humor i rozpusta. Król z rękami załamane nad łóżem ukochanej i karczemne sceny Rubensa przedstawiają zarówno ideę życia w jego prawdzie i wiecznej treści.

Ale porzućmy te obrazy szczęścia i boleści. Głupota i pierwsza miłość, spokój babuni i radość matki, extaza i smutek nadmogilny — to wszystko na paletę zbiera malarz życia!

Przedmiot obrazu rodzajowego powinien zmieścić się na niewielkiej przestrzeni. Im mniej znaczący, tem mniejszy w przedstawieniu. Zwierzę w naturalnej wielkości nuży jednostajnym widokiem skóry; przy największej staranności wykonania, baczącego na każdy włos, podziwiamy w niem raczej zręczność, aniżeli sztukę. Toż samo i w obrazku rodzajowym; za to niezbędnem jest szczegółowe, delikatne opracowanie. Uwydatnienie każdego rysu, dokładność i powab muszą zastąpić ważność osnowy, wielkość rozmiarów i surowe piękno. Lecz i tu wielką stanowi różnicę, czyli obraz wyrwano z życia, lub czy zrzekając się rzeczywistości, przedstawiono osnowę fantazyjną. Malarz przedstawiający np. scenę z Olimpu, byłby prawdziwym głupcem, gdyby swoje postacie ubrał w jedwabne i wełniane suknie, lub gdyby ich ugościł butelką wina. Chyba, że byłby żartownisiem, albo jak Rembrandt w „Ganimedzie“ chciałby nas trochę zbliżyć do Olimpu. Obrazom zaczerpniętym w dziedzinie fantazyi nie można się przyglądać okiem kamerdynera, modniarki lub materyalisty.

Portret odtwarza postać człowieka. Obranie stosownej chwili, uwydatnienie zasadniczych rysów jest warunkiem niezbędnym. Artysta, który wymalował twarz brzydszą, pospolitszą od rzeczywistej, jest partaczem. Malarz, co nieukryje śladów, jakie ból głowy wycisnął dzisiejszej nocy na



Fig. 55. Zgon Barbary, Simmlera; do str. 162.

obliczu kobiety, albo pryszczyka na ustach, który od kilku dni ją martwi, jest pożałowania godnym; ale stokroć nędzniejszym byłby ten dziwak, coby skroń pomarszczoną Cromvella wygładził i owe brózdy czcigodne usunął, w których wyłobiły się bitwy, zwycięstwa i troski — myśli potężne i plany światotwórcze. Prawda jest hasłem malarza. Ale prawda tego, co jest istotną prawdą i prawdziwą istotą. Wszystko, co przypadkowe i nieważne przepada w sztuce, jak w życiu. W pierwszym razie nie może on poświęcić włoska; najłżejszy załom faktu może być niezbędnym; w drugim nic go nie wiąże.

W obrazie ideowym i historycznym (tak nazywamy rodzaje malarstwa, będące piastunkami ogólnych albo dziejowych myśli), znajdujemy wiele analogii z dziejopisarstwem i, jak słusznie powiada Carrierè, z filozofią historyi. Już dawniej mówiliśmy o istocie stylu historycznego. Są to wielkie i ważne chwile powszechnego żywota, które uwiecznia rylec historyi. Chodzi ona po szczytach, wskazując drogi wiodące w dół i na górę, ale nie mierzy ich krok za krokiem. Malarz przedstawia bitwę. Żołnierze Napoleońscy idą do szturm; grono niezłomnych weteranów — głębokie brózdy wyorały się w ich szeregach, a mimo to pędzą naprzód odważnym krokiem. Śmierć szaleje, trupy dokoła. To obraz rodzajowy, scena, która zdarzyła się tysiąc razy i nie ma odrębnej dziejowej doniosłości. Ale oto widzimy też same wojsko; wśród niego na spiętrzonej rumaku spiżowy człowiek w szarej kapocie. Za trzęsłą pochwycili generałowie i błagają, aby się cofnął. Dokoła giną szeregi grenadyerów, posyłając ku niemu ostatnie wejrzenia. To już Waterloo i Napoleon — wielki dziejowy moment! Albo ten wieszcz kapłan Matejki, który zgromadzonemu w kościele narodowi zwiastuje bożą zemstę za grzechy. (Fig. 56). Cała epoka zebrała się pod stropami świątyni, w której brzmi słowo kaznodziei. Grzechy i losy narodu wypisały się na twarzach króla, księdza i dyplomatów. Czuć ducha dziejów skupionego w obrazie.

Pojedynczy człowiek należycie pojęty, może być także obrazem historycznym. Juliusz II przedstawia epokę; Karol I Van Dycka, Napoleon składający koronę, Pawła Delarochea, pierwszy pełen spokoju, drugi w położeniu głęboko dramatycznym, zamknęli w sobie okresy dziejów. Pierwszy jest historyczną biografią, drugi tragiczną katastrofą. W ten sposób nie tylko portret, ale i rodzajowy obrazek może nabrać znaczenia historycznego; portret kwitnących córek Palma Vecchia (Fig. 57) stał się rozdziałem z historyi włoskiej, przedstawiającym hoże, błyszczące życie ówczesnej Italii.

Obraz historyczny przez podniesienie w nim ogólnych rysów a usunięcie jednostkowości, przemienia się w obraz ideowy, że tu przypomnę tylko „Bitwę Konstantyna“ albo „Jerozolimę“ Kaulbacha. Jak się to stać może, wskazałem już mówiąc o Madonnie della Sedia; toż samo widzimy na „Św. Rodzinie“ Rembrandta i tylu malowidłach, które wprowadzając osoby święte uszlachetniają przedmiot i wznoszą nas po nad sferę codziennego życia. Niepoliczonych związków, jakie zbliżają ku sobie malarstwo portretowe, rodzajowe, historyczne itd., nie możemy śledzić tu szczegółowo. Ile ich w życiu, tyle w sztuce. Mogę zaledwie



Fig. 57. Trzy córki, Palma Vecchia.

wskazać, jak trudno oddzielić historię od mytu, podania itd., wcielających w siebie powszechno-dziejowe myśli. Żadne zresztą względy nie krępują artysty, chyba ten jeden, żeby nie wykrzywił w taki sposób historii, iżby z najlepszą wiedzą kłamał, żyjącej albo umarłej postaci historycznej wstyd albo krzywdę przynosząc. Ogólne wymaganie prawdy w życiu stosuje się i do sztuki. Malarz ani poeta nie mogą, zarówno jak historyk, łotra uczynić bohaterem.

Rozważmy jeszcze kwestię tzn. realistycznego czyli wiernego naturze opracowania historii. Jakich żądać mamy np. kostiumów? Jakiego w ogóle przedstawienia? Tyle da się powiedzieć, że artysta powinien

stać na wyżynie swojego czasu. Jeżeli zajmuje się jakimś przedmiotem, słusznie możemy wymagać, aby go zbadał. Inaczej da nam obraz idei, ale nie historyi. Rzecz ma się z nim, jak z poetą. Duch przedmiotu jest rzeczą główną; pojęcie całości rozstrzyga. Jeżeli malarzowi chodzi o realizm, niechże go uwydatni jaknajdokładniej; im swobodniej, idealniej zachowuje się w obec przedmiotu, tem prędzej może się rozgrzeszyć od baczenia na szczegóły. Gdzie należy pójść jedną, a gdzie drugą drogą, to zawisło od zadania, przedmiotu i artysty. Mówiąc o historycznej wierności przytoczę słowa Levesa powiedziane z powodu Goethowskiego „Götza z Berlichingen“: „Niektórzy artyści tak są o jej (wierności) potrzebie przekonani, że starają się wszelkimi sposobami dowieść, iż poeta Szekspir był wielkim w sztuce wiernego przedstawienia epok. Zapominają oni, że barwy miejscowe nakładają się dla krytyków i publiczności uczoney, a nie dla serca i fantazyi; że należą do historyi, a nie do dramatu. Nawet w peruce z harbejtlem i elegancką szpadą mógłby Makbet przerażać obrazem ugrzęzłej w zbrodniach duszy, a poprawa kostiumu nie uczyniłaby tragedyi bardziej wzruszającą, gdyby świat nie był tak przesadnie krytycznym i nie żądał tam wierności, gdzie czasy z poczuciem iście dramatycznym, zadowalały się namiętnością.“ Słowa te nie potrzebują uzupełnień, aby je odnieść do historycznego malarstwa. W ogóle nie zdołamy innego wywiesić sztandaru prócz artystycznej prawdy, którąśmy objaśnili na początku obecnego rozdziału, i tem chyba skończymy, że państwo jej ogromne i każdy niech dąży za nią na własną rękę! Zauważyć i to wypada, że niejedno, co dziś wydało się ważnem, po kilku latach traci swe znaczenie. Kto dziś daje robić swój portret, ubiera się według najświeższej mody. Ale po kilku latach nikt nie wie tego, czy moda przedstawiona w obrazie była współczesną lub zeszłoroczną, i kto dziś łajał artystę, że pozwolił sobie swobody w kostymie, podziękuje mu kiedyś, że miasto przesadnej ścisłości, wprowadził artystyczną piękność. Jak z małemi rzeczami, tak i z wielkimi. Któż się troszczy po latach, czy ten lub ów historyczny wypadek w tej albo innej zewnętrznej odegrał się formie? Któż podziękuje naówczas artyście, że naśladowując rzeczywistość utworzył obraz pozbawiony smaku? Co najwięcej badacz cywilizacyi, starożytnik itd.! Kto pojmie ważność tak prostej myśli i dzieło sztuki odróżnił od ilustracyi (jak poemat od prozaicznego opisu), ten potrafi ocalić jej swobodę i w każdym razie obierze stanowisko właściwe.

Co do poruszanego tylokrotnie pytania, czy malarz powinien przedstawiać rzeczy nadzmysłowe, odwołam się do uwag, które wypowiedział

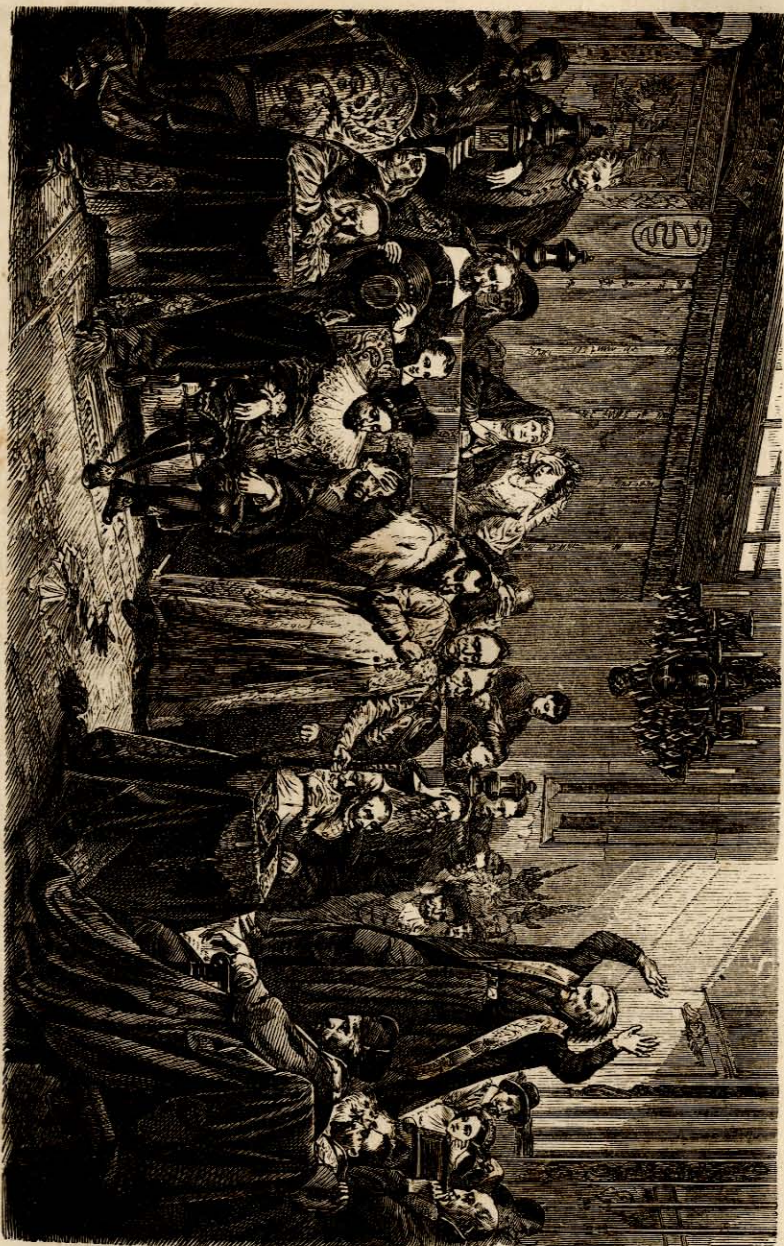


Fig. 56. Kazanie Skarpi, J. Matejki; do str. 163.

w tej mierze Lessing, a uzupełnił Herder. Dla tego, że malarstwo przedstawia wybornie rzeczywistość, zamykać mu idealny świat czystej fantazji ze wszystkim, co pięknego, wzniosłego dokonała w tym względzie ludzkość, pętać swobodę artysty i ograniczać sztukę na małą przestrzeń zostawioną jej przez naturę, byłoby jednym z owych potężnych zboczeń, do których policzyć można sławną np. za Gottscheda teorię: jedynie rzeczywistość jest przedmiotem poezji. Nie przeczę, że styl musi zastosować się do idei. Przedmiot czysto-idealny nie ścierpiałby opracowania naturalistycznego. Cornelius np. był w malarstwie nowym Klopstokiem; tworzył wielkie, potężne dzieła idealne wśród społeczności poruszanej drobnymi chuciami i bieżącymi sprawami chwili (Fig. 58). Złe to świadectwo dla fantazji ludu, gdy się zadawała jedynie rzeczywistością a nie pragnie uzupełnienia w świecie ideału; źle również, gdy jedynie w nim szuka oparcia, a z rzeczywistości nie umie wydobyć treści poetycznej.

O pojedynczych gatunkach malarstwa ideowego i historycznego muszę zamilczeć, gdyż suche wyliczanie byłoby bezowocnem. Wspomnę tylko imiona Corneliusa, Schnorra, Genellego, Overbecka, Kaulbacha, Delaroche'a, Matejkę, Verneta, R. Fleury, Gallaita (streszczam chwilę obecną albo najmłodszą przeszłość), a różnice kierunków zaraz uderzą. Przebieżmy tylko myślą „Fausta“ Corneliusa, jego widoki z „Campo Santo“ i „Sąd ostateczny“, obrazy „cesarskie“ i „biblijne“ Schnorra, malowidła święte Overbecka, ideowe kartony Kaulbacha, kompozycje oparte na starożytności Genellego, obrazy historyczne Delaroche'a w stylu Ma-caulaya — a niemożebność wykazania po krótku ich różnic aż nazbyt się wyjaśni. Każdy wielki artysta i każdy wielki przedmiot mają styl własny. Nadmiar określeń małoby pomógł. Zostawiam szczegóły osobnym badaniom czytelnika, i to tem chętniej, że zamiarem jest moim, nie zacierać słowami wrażeń, jakie każdy z bezpośredniego oglądania dzieł sztuki może odnieść, i że celem podręcznej książki bywa wskazywanie kierunków a nie każdego jasnego punktu na widnokręgu sztuki. Własna nauka, własny sąd, a przede wszystkim zapał artystyczny, muszą dokonać reszty.

W malarstwie dzisiejszem, szczególnie w Niemczech, widzimy przewagę techniki, realizm kolorytu w zupełnem przeciwieństwie do wszechwładzy myśli, jaka panowała w szkole Corneliusa, i kierunku idealizującego, który uprawiali malarze dysseldorfsy, czerpiąc ośnowę z poezji romantycznej. Wiek nasz rozwinął olśniewającą technikę. Francya i Belgia, a w najnowszych czasach i Niemcy są jej mistrzami. Szczególna zasługa należy się w tym względzie Pilotemu. Mało któremu z mistrzów po-



Fig. 58. Stworzenie światła, Piotr Cornelius; do str. 166.

wiodło się wykształcić w tak prędkim czasie tylu wybornych uczniów. W ogóle, ilekroć chodzi o to, aby charakterystycznie i rzeźwo przedstawić naturę, ilekroć potrzeba tylko świeżości pomysłu i biegłości wykonania, sztuka dzisiejsza współzawodniczy z epokami najwyższej świetności. Natomiast brak jej głębszego idealnego tchnienia. Masy a nie artyści, są temu winny, jeżeli przewaga realizmu potęguje się w stosunku przerażającym. Trywialność i brak wyższej myśli przy świetnej technice grasują dzisiaj wszechwładnie. Genialne tymczasem, do wielkich celów dążące umysły, w których wyraża się potęga współczesnej fantazyi w przeciwstawieniu do pospolitości i ubóstwa pomysłów, popadają częstokroć w przesadę i mrzonki, albo nie mają owej pewności, którą nam wpaja ciche i rozległe pojęcie świata, nie małpujące idealizmu dawnych epok, ani wyrzekające się energii dla nerwów. Na jego tylko łonie, wypiąstować możemy wielkie i potężne dzieła.

czywa na innych ciałach, czyli przestrzeń sprzyja ruchowi powietrza, czy przedmioty na płycie tłumią lub osłabiają drganie? Wreszcie, jak często płyta bywa uderzana, czy leży pod sklepieniem, czy w miejscu źle odbrzmiwającym itd? Widzimy jaki szereg stosunków łączy się z brzmieniem, i jako świat wewnętrzny i zewnętrzny zarazem warunkują rodzaj i siłę dźwięku.

Rozważając istotę tonów, odróżniać je należy miarą wysokości, niskości, siły i barwy dźwięku. Już dawniej oznaczono wysokość tonów za pomocą liczby drgnień na sekundę i obliczono takowe. W ogóle ucho nasze pewną tylko ilość drgnień zdoła odróżnić i pochwytać. Poniżej 8 (16?) niepodobna odróżnić tonu, liczba zaś 40,000 jest niedostępną dla ucha; ton staje się odtąd mętnym. Tony w muzyce używane składają się z 30 do 4000 drgnień, pomiędzy którymi tony poniżej 40 brzmią nieczysto i mętnie. Im liczba drgnień i wyższa, tem jest ton wyższy; szybkość więc ruchu jest miarą tonu.

Siła tonu zależy od szerokości fal drgających. Im te są szersze, tem ton silniejszy. Barwa zaś jego zależy od sposobu drgania, który znowu najściślej zawisł od istoty brzmiącego ciała, od właściwości tegoż indywidualnej i gatunkowej. Inaczej brzmi drzewo, inaczej kruszec, albo trzewiowa skóra. Flet możemy odróżnić nie tylko od basu, ale i od wtórego fletu, wydającego te same tony, to znaczy, wykazującego też samą liczbę drgnień i też samą szerokość fali. Stu śpiewaków może ton śpiewać, a sto razy ton będzie różnym. Mówiąc o barwie tonów, należy zwrócić uwagę na różnice płynące ze płci i wieku. Oprócz osobistych własności głosu, rozróżniamy cztery wielkie jego odcienie czyli barwy: bas, tenor, alt i sopran.

Siła dźwięku jest czynną albo bierną; głośnym być może ruch tylko wtenczas, kiedy spotyka opór. Ciało martwe, spoczywające, musi być poruszone, obudzone jakąś przyczyną zewnętrzną. Dźwięk bowiem tkwi w ciele uspiony, rozproszony. Niema w nim duchowego zjednoczenia, niema ześrodkowania ogólnej siły, która się następnie rozkłada na swe czynniki. W istotach mających duszę dzieje się inaczej; za pośrednictwem duszy objawia się życie wewnętrzne z całą swobodą, jakkolwiek ta swoboda zależy od mnóstwa okoliczności wynikających ze związku z ciałem. Z życiem łączy się zwykle władza samoistnego wydawania głosu, będącego świadectwem ruchów i wstrząśnięć duszy. Ilekroć zetkną się ciała pokrewne, drganie jednego wprawia w tenże sam rodzaj ruchu ciało drugie. Jeżeli wyraziło się w niem pewne usposobie-

VIII.

Muzyka.

Od sztuk obrazujących, których przedmiotem były zjawiska cielesne, przejdziemy w świat ulotnionego z wszelkiej cielesności dźwięku, który jedynie słuchem, jako pewien kształt ruchu, możemy pochwytać. Tysiące nitek wysnutych z najrozmaitszych zmysłów krzyżuje się nawzajem. Z ich sieci wydobywamy poznanie wszechrzeczy.

Słyszymy dźwięk. Powstaje on w skutek drgania najsubtelniejszych cząstek pewnego ciała. Powietrze, czułe na ruch najbliższy przenosi go aż do nerwów naszego ucha. Ruch brzący jest mniej albo więcej regularnem wahanem się owych cząstek. Ono to budzi w nas poczucie tonu. Złanie się kilku tonów tworzy dźwięk, będący, jak widzimy, następstwem szybko i peryodycznie powtarzających się wstrząśnięć powietrza. (Patrz głębokie dzieło Helmholtza: „Nauka o odczuwaniu tonów, jako fizyologiczna podstawa teorii muzyki“). Tu odnajdujemy nasze stare prawo — porządek i prawidłowość. Szelest powstaje wskutek ruchów nieperyodycznych. Ruch wewnętrzny, rodzący brzmienie, a gdy jest prawidłowym, tony, zależy od najrozmaitszych warunków: od wewnętrznego układu cząstek brzmiącego ciała, od ich własności, wzajemnych związków, siły, elastyczności, równości itd. Wszystkie te przymioty mają swoje znaczenie, a łączą się z nimi różne okoliczności zewnętrzne, stosunki, w jakich ciało pozostaje do swego otoczenia itd. Zauważmy dźwięk uderzanej płyty metalicznej. — Zależy on od rodzaju kruszcu; od jego objętości i kształtu, płaskiego lub wypukłego itd. Następnie wiele zawisło od przedmiotu uderzającego płytę, np. czyli młotek jest metalicznym, drewnianym albo skórzanym. Największy wpływ nareszcie ma stosunek płyty do ciał ją otaczających: czyli płyta przypiera do ziemi lub spo-

nie duszy, przepływa ono w ciało współczujące, i obudza w niem toż samo usposobienie. Istoty wyższe posiadają głos.

Od czego głos ten zawisł, o ile tłumia go albo wspomagają żywioły, pośród których się budzi, jakie głosy wydają ziemia z powietrzem, jako głębiny wszelkie są nieme, jako huczą i zagłuszają się nawzajem bałwany, jako rośliny i powietrze sprzyjają śpiewowi ptaków, okazałem już w części ogólnej. Zauważyć chciałbym tylko, że mowa zwierząt czworonożnych przewyższa w serdeczności śpiew ptaków, jakkolwiek nie wyrównywa mu w piękności, czystości i zmianie tonów. Ryk i jęk u zwierzęcia będący tłumaczem jego bólu, zadowolenia albo radości; głos, którym się otaczającej przyrodzie ze stanu duszy tłumaczy itd., wszystkie te odcienie godnymi są troskliwej uwagi. Za mało zajmowano się dotąd głosami zwierząt. Za głusi i za płacy są ludzie na to, wyjąwszy dzieci i ludzi natury.

Pragniemy rozważyć mowę zwierząt pod jednym tylko względem: o ile ton sam przez się jest wyrazem uczucia wewnętrznego. To, co u zwierzęcia było usiłowaniem, tego dokonał człowiek. Zwierzę pragnęło wyrazić osnowę swej duszy, człowiek uczynił to słowami. Człowiekowi o wiele łatwiej przyszło określić głosem usposobienie duszy; przyszły mu bowiem w pomoc władze rozumowe, a tony jego nie są już wyrazem ponurych albo jaśniejszych przeczuć, lecz rozumnego pojmowania. Samogłoski są tonami zasadniczymi tej cudownej mowy; wiążą je i odgraniczają ściślej spółgłoski. Dopiero w mowie stały się tony wyrazem wyosobniającego i kojarzącego pojmowania. W krzyku, radości i bólu, w śmiechu, przerażeniu, zdziwieniu itd. wyraża się w sposób nieokreślony i ogólny usposobienie duszy; w słowie duch pojął i wyraził z całą ściśłością myśli stany zewnętrzne i wewnętrzne. Duchowe pojmowanie zastąpiło tu bezpośrednie uczucie.

W ogólnej części określiliśmy wpływ dźwięku na człowieka. Widzieliśmy jego działanie podniecające, które stopniowało się aż do nadmiaru. Cisza ma w sobie pewien pozór śmierci; ilekroć pożądamy brzmienia i dźwięku, a nieznajdujemy go, powstaje w nas wrażenie stanu nienaturalnego; nie możemy się z nim oswoić. Wrzawa zbyt głośna zagłusza i przygniata. Ton, dźwięk rozwesela naturę; wyraża się w nim ruch i życie, z którym współczujemy. Jak domagamy się w nim porządku, jak pożądamy czystości tonu i dźwięku, jak radujemy się jego prawidłowością, wskazaliśmy w określeniu pojęcia tonu.

W muzyce uzewnętrznia się za pomocą tonów niezgłębione życie wewnętrznych uczuć od form ich najpierwotniejszych aż do najwyższego

natężenia, jakie ovladnąć może ludzką duszą. TONY są materyałem. Ład i ściśłość były pierwszym wymaganiem, jeżeli wrażenie miało być przyjemnem. Współbrzmiające tony wymagają pewnego stosunku w układzie, aby zrodziły w uchu poczucie harmonii. Występuje tu znowu tak często wspominane poczucie porządku połączonego ze swobodą, wymaganie jedności w urozmaiceniu, aby się wszystko nie rozpadło w chaos!

W następstwie tonów, ściśle oznaczonych miarą niskości i wysokości, utworzono pewne stopnie. Każdy z nich dzieli się znowu według pewnych stosunków. Z nich rośnie cały gmach tonicznej architektury. Miara, którą dzielimy tony, nie była w różnych czasach i u różnych ludów jednaką. I nasza składa się z szeregu prawideł, nie stanowiących ani wiernego, ani pierwotnego zakonu. Używamy skali siedmiostopniowej. Oktawa jest zasadą wszelkiego porządku; składa ona się z tonów, których drgania stoją do siebie w stosunku 1 : 2, to znaczy: z których jeden w danym czasie dwa razy tyle drgnień zdoła wykonać, co drugi. W ramach tego najogólniejszego prawidła, leżą tony oparte na innych ściśle określonych stosunkach. Używamy pospolicie następujących: kwinty (stosunek 2 : 3, to znaczy: dwa tony pozostają do siebie w stosunku kwinty, jeżeli w danym czasie wyższy z nich wykona trzy, niższy dwa drgania); kwarty (stosunek 3 : 4); wielkiej tercycy (4 : 5); małej tercycy (5 : 6); wielkiej sextycy (3 : 5) i małej sextycy (5 : 8).

Chcącego poznać bliżej naukę tonów, odślamy do dzieł specjalnych. W niektórych późniejszych uwagach oprzemy się na znakomitem dziele A. B. MARXA: „Nauka muzyki i kompozycji.“

Najprostszą kolejną, jaką ton przebiega, jest rozbrzmienie i ustanie. Rodzi się i umiera w czasie. Gdy szereg pewnych tonów następuje po sobie, można je ułożyć w pewien kolejny porządek. To prawo, to uporządkowane następstwo w czasie nazywa się rytmem. Bez niego i bez ściśle oznaczonego czasu trwania każdego tonu, powstałby chaos. Ten czas trwania odmierzają się najdokładniej; równie ważnem jest utrzymanie ogólnego stosunku trwania pomiędzy tonami; jeden ton powinien być 2, 3 razy tak długo wytrzymanym, jak drugi itd. Ogólna miara, jakąśmy zachowali, rodzi tempo, które oznacza, z jaką szybkością cały szereg tonów, związanych stałymi stosunkami, po sobie ma następować. Podobnie jak tony, odmierzają się i przystanki (pauzy) pomiędzy nimi. Podlegają więc również tempu. Szereg tonów, stanowiących logiczną całość, wymaga rozczłonkowania w dachu tkwiącego w nas dążenia ku jasności i przejrzystości. Dokonujemy go za pomocą taktu, rozkładającego całość na pewną liczbę równych sobie części. W ramach tego

ściśłego porządku, tych surowych prawideł, musi panować powabna rozmaitość.

Należyście odmierzony czas trwania każdego tonu ma stanowcze znaczenie w muzyce. Mówiliśmy już o wpływie podniecającym szelestu, dźwięku, krzyku itd. Życie spotyka się tu z życiem i wywołuje współczucie w najszerszym znaczeniu słowa. Ruch obudza ruch w ciełe drugiem, chociażby obudzone wcale inaczej brzmiało od budzącego. Takt, tempo, rytm brzmienia rodzą też same formy współczucia, wstrząśnieniem ciała wprawiają je w ruch odpowiedni; prawidłowość rytmu przenosi się, owłada i kieruje ciałem, na które dźwięk natrafił. Wiadomo, jaki wpływ obudza rytm na człowieku wrażliwym, jak on go lubi, jak na echo jego dygoce. Nie tylko podług niego układa tony, które posłysz — nawet sam porusza się w rytmie! Odczuwa go tam nawet, gdzie go nie ma np. w zgrzycie kolei żelaznej. Jesteśmy wówczas twórcami rytmu. Młocarze, kowale itd. młócą, kuja w takcie. Nie wymagamy nawet, aby rytm się połączył z prawdziwymi dźwiękami, których czystość i pełnia mogłyby się podobać. Bęben działa jedynie brzmieniem i rytmem; niema właściwych tonów a tworzy cuda! Ponurej potędze jego niepodobna się oprzeć. Niepokoi nas, wprawia w dygot; brzmienie jego przenika nas, porywa; idziemy, zachowując takt niewolniczo! Mnóstwo jest narzędzi podniecających w podobny sposób. W ostatecznej potrzebie zastąpić je mogą oklaski i tupanie. Im niższy stopień wykształcenia, tem snadniej zadowala samo brzmienie rytmiczne; ludzie duchowo nierozwinięci nie pragną zmiany tonów. Zmysł ich estetyczny zadowala się wyrazem życia, objawionego już w głośnym ruchu, i ładem jego. I na wyższych stopniach cywilizacji wymagamy porządku w ruchu; tam nawet, gdzie pożądanie tonów już obudzone, ale toniczna zdolność jeszcze nie rozwinięta. Ogół nie pozna się na dziele sztuki, jak długo nie dostrzeże w niem krępujących wiązań. Słyszy je najdobitniej w muzyce tańca. W takcie i rytmie znajduje grunt stały, na którym każdy może się oprzeć; sonata, której porządek wewnętrzny bardziej ukrytym, wydaje mu się kapryśną; jej prawidłowość, jej piękny, stopniujący się rozwój myśli odczuje tylko znawca. Im jaskrawiej występuje takt w muzyce, tem gwałtowniej porywa nasze ciało do odpowiednich ruchów; wyższe porządki melodyi i harmonii działają zaś na władze duchowe. Zachwycanie się brzmieniem jedynie rytmicznym zdradza pewne barbarzyństwo umysłu, pewien brak wyższego uobyczajenia i wykształcenia; w ogóle jednak można je uważać za wspólny przymiot nierozwiniętej ludzkości. W porównaniu z Grekami przytępiło się u nas wielce poczucie rytmu, czego najlepiej dostrzeżemy w tańcu. Może usiłowania

muzyczne nowszych czasów np. Ryszarda Wagnera wykształcą nowy kierunek rytmiczności, skrepowanej przesadnie surowemi prawami.

Rozważmy inny rodzaj tonicznego ruchu. Każdy ruch składa się z szeregu faz pojedynczych, które w najrozmaitszy sposób mogą się ujawnić. Przypuśćmy, że jakiś ruch się począł. Musi on przebyć swoją drogę i dopiero po wszystkich zmianach i przeobrażeniach, jakie mu były przeznaczone, umilknąć. Naówczas otrzymamy całość. Inaczej ruch uwiśnie nagle przerwany w powietrzu; dzieło nie będzie skończonem, zupełnem. Ruch uczuć tego rodzaju wyrażony dźwiękiem, rozwiązujący się pasmem swobodnych, pełnych i rytmicznie złożonych tonów, rodzi melodyę. Jak nieskończonem jest życie duszy, tak nieskończoną sfera melodyi. Ona jest życiem rosnącym, kształtującym się i ginącym w czasie, ona jest właściwą duszą muzyki. Ogólne prawidła stosują się i do niej. (Muzyk nazywa melodyą uporządkowane i rytmicznie w pewną myśl muzyczną składające się następstwo tonów). Treść jej musi być ważną, w układzie jedność połączona z rozmaitością, całość złożona z wstępu, środka i zakończenia, rozcłunkowanie itd.

Melodya jest życiem i działaniem. Pięknemu rozwojowi jej myśli odpowiadać powinien piękny układ tonów, jako zewnętrznego materiału; inaczej nie będzie harmonijnym utworem sztuki. Treść i forma są u niej nierozłączne, jak u każdej sztuki. Klasyczną jest melodya, gdy odpowiedni wyraz uczucia wyraził się w najpiękniejszym, zewnętrznym układzie tonów, dopełniającym zasad rytmiczności toniki i harmonii. Bywa zaś bez życia i martwą, jeżeli rozwój tonów nie zwiastuje silnego, wewnętrznego życia. Gdzie niema pierwiastka duchowego, dzieło sztuki jest martwem i jałowem, niewolniczem i sztywnem. Gdzie znów uczucie rozpostrze się samowolnie, depcąc wszelakie prawidła, rujnując wszelki porządek, tam nie ma mowy o utworze sztuki. Niechaj grzmi, krzyczy i szlocha, melodyi ono nie wyda!

Ze współbrzmieniem tonów otwiera się jeden z najprzedziwniejszych zakresów muzyki. Kilka tonów brzmi razem. Współbrzmienie ich podoba się, to znowu razi. Tam spływanie się harmonijne, tutaj wzajemny rozstrój i rozdarcie. Nie możemy rozbierać bliżej zasad harmonii; ciekawszy niech zaglądnie do Helmholtza: „Nauki o odczuwaniu tonów itd.“

Pewien ton zostaje w stosunku harmonijnym z drugim; współczują ze sobą; drugi zawarowany jest pierwszym; zawisł od niego. Uzupełniają się nawzajem i tworzą szerszą pełnię. Najprościej odbywa się to, gdy zestroimy tony zupełnie sobie równe. Następujący ton potęguje pierwszy. Podobnie rzecz ma się z oktawą, w której odnajdujemy ton pierwszy

wzmocniony. Większą rozmaitość nadaje tonowi pierwotnemu wzmocnienie go przez kwinty, tercye itd. Z tych zgodności i niezgodności wylewa się szerokie morze harmonii.

Przyjawszy szereg tonów harmonijnie złożonych, można je przeprowadzić przez wszystkie wskazane porządki. Melodyę można wzmocnić i rozszerzyć harmonią. Jeżeli kilka głosów jednakich śpiewa *uni sono*, albo sobie w oktawie towarzyszy, nie ma w tem zwrotu nowego, lub tylko warunkowo; kiedy jednak stan duszy wyrażony melodyą (uczucie), obudzi inne pokrewne, otrzymujemy harmonijne, w nieskończoność rosnące związki tonów, które zachwycają rozmaitością bez końca. W ten sposób towarzyszenie harmonii objaśnia melodyę.

Kilka melodyi może łączyć się razem i postępować obok siebie, każda z pełnem, samoistnem znaczeniem, a wszystkie powiązane jedną harmonią. Bądźto płyną spokojnie obok siebie, bądź jednoczą się razem, podnosząc na falistych barkach nową, wyższą, wszystko zalewającą melodyę. Jako miłość złożona z tęsknoty, nadziei, bojaźni, narzekania i jęków, jednoczy w sobie te wszystkie tak różne uczucia, tak i najwyższa melodia spływa ze wszystkich pojedynczych, które ją wytworzyły. Szeroko i potężnie rozbrzmiewa potem, podobna do wartkiego strumienia, pełnego wirów i progów, to rozlanego szerokiem jeziorom, to sączącego się górskim potokiem.

Potęgowanie się melodyi jest wyrazem spotęgowanego uczucia. Prostota i zawikość, przesada i jałowość, harmonia i bezład pewnej epoki odzwierciedlają się w niej z całą siłą. Chyba, że silimy się na to, aby nie być wyrazem chwili. Wtedy podobni jesteśmy raczej do mauzoleów, niż do ludzi żyjących. Prawdziwe piękno jest wiecznem, ale ma niezliczone kształty, w których się objawia.

Skoro muzyk jest dzieckiem epoki podobnie jak malarz i poeta, w jego utworach odpoznamy najważniejsze jej prądy. Porównajmy dzieła Delacroix, Wiktora Hugo itd., z tem, co pragneli wyrazić Berlioz, Fr. Liszt i inni z tej szkoły w muzycznych obrazach, których olśniewający koloryt, niezwykły, uderzający tok życia i doprowadzona do przesady namiętność zastąpiły to, cośmy nazywali zwyczajnie ideą.

Rozważmy następnie, jakich materiałów używa muzyk. Głos ludzki i narzędzia gędzienne wydają tony. Każdy ton musi być zaokrąglonym, ociosanym, jak sztuka marmuru. „Architektura jest skostniałą muzyką“, powiedział Schlegel. Dzieło muzyczne podobnem bywa do przejrzystego budynku, którego wszystkie wiązania są widoczne; ton każdy musi być czystym, jasnym, należycie spojonym, chociaż tysiące ich się

wiąże; przeciwnie w architekturze widzimy tylko powierzchnię i z niej musimy wnioskować o wewnętrznem spojeniu, trwałości itd. W dziele sztuki najłżejszy błąd układu, najmniejsza nieprawidłowość drobnostkowej części daje się dostrzec świadomemu oku. Nieczysty ton zgrzytnie jak rys po szkle w uchu! Dla tego wymagamy od wirtuoza mistrzowskiej wprawy w sztuce. Nie może on być nigdy pospolitym kamieniarzem, ale skończonym artystą.

Do wydobywania tonów służy głos ludzki, a następnie narzędzia z materiału bezdusznego, albo zmartwiałej natury. Głosy ptaków i zwierząt nie przydają się sztuce. Nazbyt ograniczone duchowo, ażeby pojąć ludzkie wskazówki, nazbyt krnąbrne i samowolne, aby się nagiąć, służą chyba do sztuczek; niektóre ptaki mogą np. świstać; zresztą pomimo przyjemnego wrażenia, jakie śpiew ich obudza, sztuka z nich nie korzysta.

Świat kopalny i roślinny dostarcza najrozmaitszych narzędzi, toż samo materiały zwierzęce. One to musiały wejść najpierwej w użycie; w surowym już bowiem kształcie zdradzają swe przymioty. Ponurym jest ryk bawołu, jak dźwięk jego rogu; ponurym szczeł próżnej, napiętej skóry, z której poczęto z czasem robić stróny. Z tą chwilą zrodziła się nowa epoka: ze strón przemówił dopiero całem gardłem świat dźwięków. Za daleko by nas odwiodło, zagłębiać się w estetyczne znaczenie rozmaitych narzędzi gędzienych. Dzwon, piszczałka organów i skrzypce, te ostatnie w zastępstwie skorupy żółwiej z nawiązanemi strónami, przedstawiają trzy światy: kopalny, roślinny i zwierzęcy. Wielką różnicę wytwarza sposób użycia narzędzi. Przyglądnijmy się bliżej ważniejszym.

W niektórych wypadkach sam kształt i położenie ciała za wpływem czysto naturalnych środków obudzały w niem siłę dźwięku. W arfie eolskiej np. muzykiem jest wiatr trącający stróny i wydzierający z nich dźwięk tak naturalny a tak przedziwny! Toż samo piszczałki organów rozbrzmiewają jedynie za dotknięciem powietrza; pośrednio gra na nich człowiek. Ztądto arfa eolska nie należy do sztuki; dźwięki z niej wykrada sama, bezwiedna natura; organy zaś są jednym z najpotężniejszych narzędzi muzycznych. Artysta kieruje i zestraja ujarzmione żywioły, nie oddziałując jednak bezpośrednio. Niezwykły czar i niezwykła siła tkwi ztąd w organach. Surowe, potężne, głębokie, żadną przymieszką ludzką nie zamaczone, w najłżejszych tonach i w burzliwym ich rozpasaniu zawsze samoistne! Grający otwiera przystęp fali powietrza i kieruje prądem wiatru; ale samych tonów odmienić nie zdoła, własną siłą ani własną miękkością nie wzmocni ich, ani złagodzi. On każe im brzmieć i szaleć, ale on rozwiązuje tylko język natury, ażeby rozlała strugę czystych tonów. Siła i współ-

czesne ich brzmienie, dalej łatwość w odmianach barwy, czynią organy jednym z najpotężniejszych instrumentów; dźwięk ich owłada masą, zalewa przestrzenie oceanem harmonii. Jak orkan wściekły przygłusza śpiew człowieka, tak i potęga brzmiącego powietrza! Na związek pomiędzy czcią Boga a natury zwróć tylko uwagę. Człowiek uwielbiał zawsze Boga w naturze i jej potężnej, rozlewającej się wszechświatem potędze: zdądo służyć organy, jako wyraz przedmiotowej, wieczystej natury, do uświetnienia religijnych obrządków. Żaden instrument nie objawia takiego wyswobodzenia się z pod ludzkiej podmiotowości. Człowiek przemawia z fletu, skrzypców, rogu; w organach grzmi jakaś wyższa, w swej sile prześcigająca, rzekłbym, gniotąca ludzką siłę potęga. Religie pojmują tam podmiotowo, czule i miękko, gdzie używają narzędzi dętych lub rżniętych. Pojęta czysto humanistycznie posługuje się ludzką pierśią: śpiewem i mową. Gdzie panuje pierwotna cześć natury, tam przestają na dźwiękach najpodrzedniejszych; dzwonki, bęben, kruszcowe drążki, hałas, kołatanie, szcęk, łomot i szum ponury — oto odgłos uniesień religijnych u ludów pierwotnych; tony czyste, melodia pełna duszy, harmonia, porządek, piękność i sztuka jednym słowem, są właściwością wyższej oświaty. Nie trudno dopatrzeć w brzmieniach, towarzyszących obrzędowi chrześcijańskiemu głębszego duchowego znaczenia. Spiszowa pierś dzwonu odzywa się z wieży; przejdź po z łąkach i polach, czy nie poczujesz rozmodlenia natury? Prosty, naturalny dźwięk dzwonu, zupełnie wolny od ludzkiej przedmiotowości, dostraja się najłatwiej do szerokiej, pierwotnej przyrody. Dzwon jest głosem natury, ale prosty i piękny ład jego dźwięków, czyni go tak pożądanym dla ludzkiego pocucia piękna. Niech poeta objaśni bliżej, co powiedziałem:

Oto jest Pański dzień!
Sam stoję wśród pól i wzgórz,
Kona głos dzwonu brzmień
I cisza wszędy i wzdłuż!

W dół czoło! w górę dłoń!
O słodka groza! tajny ból!
Jak gdyby tłum niewidny, skroń
Wrzask chylił wśród tych pól!

W bezbrzeżny błękit wzrok mi dan!
Tak jasny — uroczysty! ..
Jak gdyby pierś swą rozwarł Pan
W swój dzień — słoneczny, gwiaździsty! ...¹⁾

1) Przekład Ernesta Buławy.

Tak opiewał Uhland potęgę tajemniczą dzwonów, które słyszymy na dalekich niwach.

W organach brzmi podobnie jak w dzwonie głos czystej natury, ale bogatszy, sztuczniej zestrojony i o wiele artystyczniej zużyty. Dzwon rodzi piękne dźwięki — organy otwierają piękny wszechświat. Podobne do dzieł potężnej, groźnej architektury. Rzeźba i malarstwo posiadają więcej podmiotowości. Muzyka organów nie godzi się z Bogiem rzeźby i Świętymi. Na co jej ludzi i ziemskich kształtów, gdy ona brzmi głosem uwielbienia dla samego Bóstwa? Organ są pośrednictwem niebios i ziemi, raz pocieszają, jakby echo boskie, to znowu szlę prośby, niby piersią człowieka. Tę gotycki i one wystarczają sobie! Cześć boska, oddawana postaciom ludzkim, zrodziła śpiew i narzędzia, w których człowiek jest grającym podmiotem; trzeźwy racjonalizm zadowala się prozaiczną mową i rzadko wlatuje śpiewem w krainę wyobraźni. Oparwszy się na idealnym pierwiastku muzyki, ciekawe możemy rzucić spojrzenie w krainę tych idealnych, najwyższych pojęć, którym, jako Bóstwu, poświęca muzyka swoje tony. Gdzie obrzędy religijne według naszych wyobrażeń są bezmyślnymi, tam i muzyka bywa cczą, drażniącą nerwy, bezmyślnie namiętą. Fetyzmem nie zna wznioślejszej muzyki nad łomot kamieni, zamkniętych w próżnej skrzynce, albo zgrzyt skóry rozciągniętej na bębnie. Najpospolitszym jest odkradanie dźwięków naturze: ryk fali, turkot grzmotu, szum lasu. Lecz dosyć; połączenie organów, śpiewu, muzyki instrumentalnej, mowy itd. w obrzędach religii chrześcijańskiej świadczy o wszechstronności jej ducha.

W narzędziach dętych oddech człowieka jest źródłem tonu. Natura instrumentu wchodzi tu w bezpośredni związek z właściwościami charakteru człowieka. Z pomiędzy brzmiących narzędzi blaszanych wymieniamy wrzaskliwą trąbę, której przenikające dźwięki płoszą wszelkie uczucie spokoju; róg miękki, przeciągły, jakoby uczucie rozlewający w przestrzeń, a wreszcie gromki, głęboki puzon. Narzędzia drewniane i piszczałkowe bywają mniej dźwięcznymi, lecz bardziej pieściwymi i czulszymi na oddech. W narzędziach blaszanych płynie pełny, niezłamany prąd fali powietrznej; chwilowo uwięziona, wydiera się następnie szorstko i namiętnie. Z narzędzi piszczałkowych można ton łatwiej dobrać, ale zbywa mu zwykle na jedności i mocy. Tutaj miejsce miękkiego, czułego, bezbarwnego fletu, tu ostrego piccolo o spiczastych tonach, które, połączone z bębenkiem kłują, jak szpilkami; dalej zmysłowego, a przytem pełnego wyrazu klarnetu, przenikającej, nerwowej oboi itd. Pomiedzy narzędziami dętymi osobny dział stanowią smyczkowe. Strony napięte

na dnie odbrzmiewajacem, pocierane smyczkiem albo szczypane palcem wydają rozliczne odcienie tonów. Materyałem brzącącym jest skóra zwierzęca; wpływ człowieka pośredni; jedynie bowiem dotknięcie ręką wywołuje ruch brzący. Z drugiej strony wpływ ten może być nader swobodnym i rozległym. Flet zależy od ludzkiego oddechu, którym nie tak łatwo można ovladnąć, jak lekką, do służby zwyczajoną, od funkcji żywotnych niezależną ręką, która podług rozkazu skrzypka prowadzi smyczkiem. Naturalnie potęgi dźwięku, jaką posiada narzędzie dęte, tu całkiem braknie. Narzędzie smyczkowe nie wydaje owego tonu o metalicznej świeżości, która objawia się tak pełno, radośnie i przeciągle; tu bywa ton kapryśnym, niechętnym; upor zwierzęcy, jęk, wymuszenie dźwięczy w tych tonach, i tylko prawdziwi mistrze zdołają tak ovladnąć skrzypcami, że dźwięk ich bywa czystym, swobodnym i jasnym. Zamiast pełności brzmienia posiadają za to narzędzia smyczkowe niezwykłą przenikliwość i siłę uczucia. Pomimo bezpośredniego zetknięcia pomiędzy artystą a instrumentem, nie zdołają kruszec ni drzewo przemówić tak czule i tak rzewnie, jak skrzypce lub wiolonczela. Niewysłowiona radość i niewysłowiona boleść mieszkają na dnie ich. Wielką korzyścią w użyciu narzędzi smyczkowych jest możność dowolnego rozciągania, wiązania i stapiania tonów, a dalej łatwość w prowadzeniu smyczka. Ale i tu bywają trudności; artysta niema tonów gotowych. Żaden instrument nie bywa tak opornym, tak fałszującym, jak skrzypce źle użyte. Mimo to królują one w pośród smyczkowych narzędzi. Trudno je scharakteryzować. Niema nic wstrętniejszego nad dźwięk ich, niezdarną dobyte ręką; tarcie, drapanie, zgrzyt ich, przywodzą do rozpacz; ale toż samo krnąbrne, chrapliwe narzędzie, ujęte ręką mistrza daje przykład rzadkiego posłuszeństwa. Miękkie, słodkie, czyste, powietrzne ich tony za chwilę zdolne przedzierzgnąć się w szaloną burzę dzikich namiętności! Wpadają w gniew, zwątpienie, skargę i jęki! Wszystkie namiętności i wszystkie uczucia artysty pierś ich odbrzmiewa. A potem tony radośne, srebrne, wesołe! Skrzypce brzmią najmilej w połączeniu z innymi instrumentami. Wtedy objawia się dopiero cała ich wartość. Czułe tony unoszą się tak lekko, tak skrzydlato po nad ocieężałymi dźwiękami narzędzi towarzyszących, a wrodzona ich szorstkość topnieje. Miększą w tonie, ale silniejszą i mniej gwałtowną w przejściach jest tz. altówka. Nie wpada ona tak namiętnie w rozpacz i wesele; ma w sobie raczej coś refleksyjnego. Pełną uczucia, ale przytłumioną i w tonach wysokich nosową jest wiolonczela. Przeziera z niej tajemnicza, pełna siły głęboć. W namiętnych ustępach wstrząsa do głębi słuchaczem. Jakby silny mężczyzna pasujący

się z wielką boleścią — tak brzmi wiolonczela! Namiętność jej, zwątpienie i skarga — wszystkie brzmią męsko. Ztąd może być komiczną, gdy żartuje.

Porównania najczęściej nie mają sensu. Ale mimo to śmiałym porównać skrzypce i wiolonczelę z namiętną kobietą i silnym a pełnym uczucia mężczyzną. Kontrabas byłby naówczas ojcem lub opiekunem pary; altówka byłaby młodzieńczą siostrzycą skrzypiec.

Kontrabas jest głębokim; zwolna, ale potężnie kroczy po swojej drodze. Mowa jego jest ciężką, pełną znaczenia i wagi, majestatyczną w porywach; ponturym i groźnym gniew jego. Do pieszczot nieprzydatny; byłby w takim razie komicznym. W kwartecie łączy się chętnie z altówką, ale skrzypce prowadzą ton pierwszy, weselą się, łkają, płaczą... Pomimo scen miłosnych, jakie wygrywają naspół z wiolonczelą, któremi kłopotuje się altówka, a oburza gniewny kontrabas — nie mówię tu o drugich, siostrzanych skrzypcach, które grają zazwyczaj spokojnie — tworzą z innymi instrumentami najpiękniejszą harmonię. Choć rozbiegają się wszystkie daleko, należą do siebie; różnice ich natury rodzą bogactwo życia; ospałości nie mogą ścierpieć. Zgodne ich współdziałanie mogłoby dla nas być wzorem, jak zestrajać sprzeczności życia.

Przechodzimy do instrumentów, brzących za szarpnięciem stróny. Ton ich bywa odmiennym w miarę tego, czy stróny są kruszczowe, albo skórzane. Począwszy od głębokich, pełnych, do dzwonu podobnych dźwięków aż do najlżejszego szelestu i płacznego rozwiewania się — wszelakie tony można z nich wywiązać. Wielką tu sprawia różnicę twardość i miękkość ręki.

Pomińmy jednak lutnię, arfę, cytrę i gitarę, a przejdźmy co prędzej do fortepianu. Młotki wprawione w ruch przez klawisze, uderzają w kruszczowe stróny. Ztąd już widzimy, że fortepian jest instrumentem bardziej przedmiotowym; nie pozwala on nigdy objawić się duszy grającego tak bezpośrednio, jak skrzypce albo klarnet. Ton w nim gotowy. Nie można go za pomocą nacisku, przewlekania, zatrzymać. Tem samem nie wiąże się tak szybko z innymi — nie spływa. Wiele jednak zależy od grającego; prawdziwy artysta znajdzie tysiące sposobów do przeprowadzenia elektrycznej potęgi swego uczucia po przez wszystkie pośredniczące czynniki. TONY fortepianu są krótkie i szybko przebrzmiewają; ztąd nie może rozwinać się melodya, gdyż braknie mu wewnętrznego powiązania w następstwie tonów. Pod pewnym względem wynagradza się brak ten wielkim zasobem harmonii. Znaczna ilość strón, użycie wszystkich palców, pewność w równoczesnem uderzaniu wielu klawiszów, dla których

tony drzemia gotowe, umozębniają wydoskonalenie harmonii. Przez to, że wszystkie tony czekają tylko na uderzenie, aby się ocknąć, bywa fortepian bardzo wygodnym, ale częstokroć zwodniczym. Kto zdoła wygrać czystą grę, już myśli, że jest artystą! Ztąd gra bywa tak często mechaniką palców i prowadzi do spłaszczenia muzycznych pojęć. Zręczność w czytaniu nót, biegłość palców i gra pozbawiona uczucia uchodzi za sztukę. Artystyczne przeniknięcie osnowy zdaje się niepotrzebnym; brak jego dostrzeże tylko znawca.

Zalety fortepianu są powszechnie znanymi. Rozszerza on wykształcenie muzyczne, obznajamia ogół z wielkimi utworami orkiestralnymi za pomocą transkrypcji itd. Carrière porównuje go z miedziorytem i przeciwstawia malarstwu olejnemu, które bogactwem barw swoich zbliża się do muzyki instrumentalnej. Można by porównać go z tuszem, gdybyśmy inne narzędzia muzyczne ochrztili barwami palety. Nadaje się wybornie do rzucania pierwszego szkicu i do próbowania światła i cieni, które wypełnia następnie barwami. Musi jednak odcierpieć na swoim grzbiecie wszystkie grzechy niezdarnych dyletantów!

Za pomocą wskazanych narzędzi ujarzmią się niejako i zmusza do objawienia tony uwięzione naturze. Artysta musi poddać się prawom każdego instrumentu; jak w architekturze materiały budowy nie znosi kaprysów, tak samo w muzyce; jak tam powinien artysta okazać harmonię istoty ze zjawiskiem, tak samo baczny muzyk na właściwość użytego przezeń materiału tonicznego. Fałsz pozbawiony smaku rodzi się wówczas, kiedy artysta nie zważając na styl, właściwy instrumentowi, pragnie mu narzucić swój własny; toż samo, gdy wirtuoz grający nie zachowuje stylu. Można zmusić narzędzie muzyczne do spełnienia przeznaczeń drugiego, ale nie będzie w tem sztuki!

Barwa głosu ludzkiego zależy od płci i wieku. Kobieta i mężczyzna nierozwinięty (dziecię, młodzieniec) śpiewają sopranem (discantem) lub altm. Tenor i bas są głosem dorosłego mężczyzny. Dalej odróżniamy tony piersiowe i z głowy (falset, fistuła). Pierwsze są pełne i swobodne; niemi wyraża się codzienna mowa i słowo śpiewane; drugie wydobywamy za zwężeniem szpary głosowej; gardło zostało tu narzędziem samoistnie muzycznym; ztąd należą do drugich szczególnie tony bez słów. Sopran jest wyrazem kobiecości, posiada on wszystkie jej błędy i zalety — czysty, jasny, łagodny, ostry, namiętny, łączy wszystkie sprzeczności kobiecej natury. Głębszym, trwalszym, poważniejszym jest głos altowy. TONY dziecięce odznaczają się czystością i niewinnością; naiwność i buźliwość połączona z ograniczeniem czynią z dzieci wyborne instrumenta

muzyczne. Tenor jest wyrazem ognistej, młodzieńczej siły; bas bywa grzmiącym, ponurym i surowym. Pośredniczy pomiędzy nimi baryton, jak między sopranem a altm mezzo-sopran. Najczęściej łączy się z rozwinięciem tonu słowo; rzadko objawia się on samoistnie np. w trylu, ćwiczeniach głosu itd.

Śpiew ludzki łączący słowo z tonem, rozwija potężną siłę współczucia w człowieku. Nic nie zdoła tak silnie nami oświecić, nic tak zagłębić się w świat naszych uczuć! Uczucie tu przepływa bezpośrednio z człowieka w człowieka; wszelkie zaś inne tony przekładać dopiero trzeba na ludzki język. Ton jest najsilniejszym wyrazem bólu i radości, najprawdziwszym tłumaczem wewnętrznego życia. Widok niemego cierpienia o wiele mniej ma wpływu od bezpośredniego wykrzyku łkającej skargi itd. Tak samo porywa nas śmiech i wesołość.

Słusznie powiedziano, że śpiew ludzki podobnie ma się do muzyki instrumentalnej, jak rzeźba do architektury. Przewyższa on każdą muzykę bezpośrednim wyrazem uczucia, a nie dorównywa jej różnorodnością i rozległością środków muzycznych. Na tem więc polu należy jej szukać udoskonalenia; w uczuciowości śpiew ją zawsze pokona.

Dzielimy muzykę na wokalną i instrumentalną, a połączenie ich stanowi rodzaj trzeci. I tu więc podział troisty.

W muzyce wokalne głos podnosi się do potęgi śpiewu; spotęgowane uczucie podwyższa albo zniża, przedłuża albo skraca głoski wyrazów; wewnętrzne wstrząśnienie objawia się wyższą albo niższą, krótszą albo dłuższą falą głosową. Powiedzieliśmy, że stan duszy, odkąd został pojętym, wyraża się w słowie; ogólne zaś, nieokreślone uczucie objawia się w ruchu tonów czystych np. w śpiewie dziecka jeszcze nieświadomego mowy tj. pojęć, w nuceniu człowieka, którem tenże chce wyrazić jakieś ogólne, nieokreślone w słowie, dotąd nieskrystalizowane usposobienie. Gdzie zaś mowa oblekła się we formę śpiewu, tam podstawą i źródłem jego musi być pewne, ściśle określone uczucie. Jeżeli ze słowami nie da się połączyć uczucie, natedy wyraz jego, tj. muzyka, nie ma dla siebie pola; muzyka nie wyrażająca uczuć jest czystym niepodobieństwem, chyba, że świadomie pragniemy niedorzeczności! Abstrakcja wszelka, myśl czysto rozumowa, leżą po za jej sferą. „Logika jest nauką o prawach myślenia“ — takiemu zdaniu nie podłożyłby żaden Berlioz melodyi, chyba, żeby swój kłopot wyraził w rozpaczliwym chaosie niezrozumiałych tonów! W całym zdaniu nie ma ani jednego słowa przystępnego dla muzyki. Jej potrzeba wzruszenia, namiętności. Gdzie nie dosyć jest czuć, ale potrzeba myśleć, tam opadają jej skrzydła. Ludzie zamiłowani

w ostatecznościach dowodzą tem najlepiej mętności swych wyobrażeń, że nie uznają żadnych granic. Wkrótce usłyszymy logikę albo elementarz wygrany na fortepianie.

Każda, pewne wzruszenia uczuć wyrażająca osnowa da się wyrazić muzykalnie. Łatwo jednakże pojąć, dla czego muzyk zwraca się najchętniej ku poezji. Ona to bowiem, podobnie jak muzyka, krąży zdala od wszelkich abstrakcyi i zamyka się w świecie zmysłów. Ona zarówno jak muzyka, maluje spotęgowane wzruszenia duszy. Wiersz liryczny jest muzykalnym sam przez się; jest muzyką, żąda muzyki. Ona bowiem wywiązuje się zawsze ze wzruszeń serca i przyobleka poetyczną formą w takich nawet wewnętrznych, częstokroć niewyjaśnionych burzach, jakich liryk nie umie pojąć.

W najrozmaitszy sposób łączy się muzyka z mową. Nadajemy jej śpiewność. Pierwiastek uczuciowy słowa wybijamy silniej, uwydatniając i potęgując muzykę nieokreśloną, która tkwi w każdej mowie. Słowo będzie naówczas nie tylko pojęciem, ale i uczuciem. Ruch muzykalno-dramatyczny ożywi mowę. Albo nie wykraczając po za granice zwykłej deklamacyi, dodajemy tylko instrument. W akordach odbija on usposobienie deklamującego; rzucony czasami ton ponury albo jaśniejszy, przyspieszony lub zatrzymany, fala jasnej harmonii albo zgrzyt cierpki dysonan — oto cała przymieszka muzyczna, a przecież nieskończenie potęgująca wrażenie! W słowie wyraża się myśl, a w muzyce ogólny nastrój. Albo głos wzbiera śpiewem: towarzyszenie instrumentu trwa ciągle. Muzyka poczyną współzawodniczyć z ludzką pierśią, towarzysząc jej krok za krokiem. Głos nabiera tem samem wzmocnienia; coś nadludzkiego łączy się z ludzkim! Albo muzyka wyswobadza się całkowicie i rozwija całą potęgę zamkniętego w sobie uczucia. Korzysta z polifonii. Podpiera śpiew, towarzyszy mu, uzupełnia, objaśnia, stopniuje, owija się jak sznur pereł; melodyę łączy z harmonią. Mowa jest ograniczoną; jeżeli ma być jasną, musi być ścisłą; muzyka uzupełnia ją dźwiękami o naturze nieokreślonej, ogólnej. Śpiewak np. który śpiewa: „Ach! moje serce jest wzruszonym!“ pomimo najlepszej chęci, wyraża jedno tylko uczucie, np. miękkiej boleści. Muzyka w swej niezgłębionej potędze wypowiada od razu siłę, miękkość, wesele, czułość, ucisk, niepokój i to wszystko, co z któremkolwiek z tych uczuć się łączy; otwiera, że tak powiem, wszechświat uczucia. Około śpiewu, niby jądra, skupiają się wszystkie tony serca.

Najłatwiejsem bywa zadanie muzyki, gdy powtarzając te same wyrazy, uwydatnia w nich coraz nowe odcienie uczuć. Całą zaś głębię

umysłu wyczerpuje muzyka w harmoniach. Krok za krokiem otwiera najdalsze widnokręgi. Nie tylko instrumentów potrzeba jej do tego. Z równym skutkiem używa zwiększonej liczby głosów. Z jednym śpiewakiem staje w szeregu drugi. Ten związek potęguje doniosłość i pełnię śpiewu. Kiedy sto, dwieście lub tysiąc ludzi w tenże sam ton uderzy, jakież olbrzymie wzmocnienie tonu! Najpierwsza odmiana powstaje wtedy, kiedy dwa głosy śpiewają w oktawie. Przybywa nowy wzgląd estetyczny: różnica wysokości i niskości. Kiedy zaś więcej głosów odezwie się w swobodniejszych harmoniach, następuje wzmocnienie silniejsze. Jedność uczucia wiąże śpiewające grono, a mimo to najszersza rozmaitość! Nie chcę dalej wskazywać, jak w tercetach, kwartetach itd. głosy o różnej barwie, biejąc harmonijnymi zwrotami, rodzą bagatą i urozmaiconą piękność, jak wzmocnienie każdego głosu i towarzyszenie instrumentów potęgują urok całości, jak za każdym dotknięciem pulsu otwierają szerokie, niezmierzone, szydzące z bystrości oka przestrzenie. Wydaje się jakby brzmiały nadziemskie sfery.

Jeszcze jeden przytoczę rodzaj łączenia śpiewu z czystymi tonami. Z ogólnych, niewysłowionych stanów i uczuć, które ze stopniującą się tęsknotą szukają wyrazu, wywija się fala śpiewu. Nie potrzeba mi dodawać, że muzyk w obiorze tekstu powinien tu być nader ostrożnym. Afrodite ma wyłonić się z morza, ale nie potrzeba nadymać góry, gdy ma się mysz urodzić! Poezja odpowiadać powinna muzyce głębokością i siłą myśli.

O pojedynczych formach śpiewu, jak potęgujące mowę *recitativo*, skromna, w ogólnych uczuciach rozlewająca się piosenka, bardziej wewnętrznie wzruszona i sztuczniejsza w układzie aria, potężny chór, złożona ze wszystkich form wspomnianych kantata itd., — nie mogę tu mówić z osobna.

W muzyce instrumentalnej używamy tonów zrodzonych przez narzędzia gędzienne. (Mówiliśmy dawniej, że i głos ludzki można uważać za także samo narzędzie, skoro nie wyraża się w słowach, lecz poprzestaje na gwizdaniu, nuceniu itd.; tam nawet, gdzie słów śpiewanych nie możemy zrozumieć, bądźto z powodu nieznamości języka, bądź dla niewyraźnej wymowy; szczególnie śpiew chórów zaliczyć można nieraz do muzyki instrumentalnej). Tu najdokładniej poznajemy różnicę mowy i muzyki. Żadna, chociażby najwierniej stan duszy malująca muzyka, nie zdoła naśladować mowy — chyba ją zmałpuje! Nigdy muzyka nie zastąpi ścisłości mowy, i naodwrot, nigdy mowa nie wyrazi nieokreślonej uczuciowości muzyki. Tomy są materiałem artysty, który

on według idei i praw muzycznych kształtuje. Nie wchodząc w to, czyli go ożywiają w chwili tworzenia pewne określone uczucia i myśli, muszą one wyrazić się sposobem jedynie muzyce właściwym, to jest nieokreślonym. Dzieje tu się podobnie, jak w architekturze. I architekt przekłada w swojej fantazyi wszystkie uczucia, pojęcia itd. na formy architektoniczne. Zdania jego np. o wzniosłości powołania monarchy, o jego potędze, bogactwie itd. przerabiają się w jego fantazyi we wielkie, potężne, bogate formy, w najszlachetniejsze stosunki, najświetniejsze ozdoby itd. Wyraźniej przemówić nie może architekt, ograniczający się ściśle na własnej sztuce i nie radzący sobie symbolami, plastyką lub malarstwem. Tak samo przenosi muzyk uczucia; stosunki tonów, ich niskość i wysokość, ich barwa i kolej następstwa są jego materiałem. Nie potrzebuje on brać za punkt wyjścia pewnych określonych myśli. Częstość wysnuwa się żądza twórcza z najogólniejszych uczuć i wzruszeń: spokojna wesołość wytwarza ruch spokojny, radość, przyspieszony bieg pulsu wyraża się szybciej; niepokój, pospiech, rozstrzelanie, zamęt rodzą właściwe ruchy; toż samo siła spętana i wyswobodzona, moc, łagodność, surowość, pomieszanie, jasność itd. Wszystko to odbija się w rodzaju i ruchu tonów. Jak długo ogólne te stany duszy tkwią w nieokreślonej uczuciowości, kiedy przeobrażają się w jasne i ściśle uczucia i myśli, to nie da się obliczyć. Muzyk obrawszy piękną, muzyczną formę, może okazać na niej w najprzedziwniejszy sposób za pomocą fugi, jak różnorodność wywija się z jedności. Jestto najprostsza a zarazem najgłębsza forma muzyczna; składaniem kształtów harmonijnych a odrzucaniem dysonansów uzmysłowia kolej powszechnego tworzenia!

Muzyk może ulegać ze zupełną swobodą biegowi swoich uczuć; poezya może być punktem wyjścia. Uczucie jego musi być szczerem i pięknem; wcielając je musi baczyć na prawidłowość w układzie tonów i na istotę muzycznego narzędzia.

I tu odnajdujemy nasze stare prawa. Symetria, równowaga, rozczłonkowanie itd. mają tę samą ważność, to samo narzędzie. Wskazuje tylko na mistrzostwo w grupowaniu rozległych całości u wielkich kompozytorów. Podczas kiedy utwory mniejsze, w których twórca przewija myśl krótką przez wszystkie jej przejścia i związki, złożone są z pojedynczego pasma melodyi, rozpada np. symfonia na wielkie, bogato rozczłonkowane grupy. Tam całość składa się ze zdania i przeciwzdania; uczucie przechodzi w pokrewne albo przeciwne sobie, tak długo, aż zleją się harmonijnie. Przez wszystkie ogniwa tego pasma przesnuta, powraca melodia do swego początku. W ten sposób wszystko zamyka się w ca-

łość i po burzliwych walkach odpoczywa uczucie. W dziele grupowem to samo przejście odbywa się w każdej grupie, ale zbiorowe uczucie nie może się wyrazić w tak prosty sposób. „W sonacie ujawniają się dwa żywioły. W pierwszej części spotykają się one i przenikają, w drugiej walczą ze sobą, pasują się w najrozmaitszych zwrotach muzycznych, zmieniają swą naturę i charakter, aby się w trzeciej połączyć. Obok nich płyną introdukcye, finały itd.; wszystko się rozplata z osobna, a przecież wszystko stanowi całość i za taką powinno być uważanem“ (Marx). W czterech, czasem w mniej albo więcej częściach zawiera się cała idea symfonii; *allegro*, *adagio*, *scherzo* i *finale* są temi częściami; ruchoma siła, myślący spokój, wesoła igraszka następują po sobie. Finał potężny łączy i zamyka wszystko. Jakiem bogactwem środków muzycznych rozporządzać może artysta, wskazaliśmy w charakterystyce pojedynczych narzędzi. Cała pięknie-brzmiąca natura zdaje się być jego materiałem. Jak on ją składa, wiąże i buduje z najwyższą matematyczną ścisłością, mogą tu jedynie zaznaczyć; w ogóle ujawnia się w muzyce instrumentalnej daleko surowszy porządek, niż we wokalne.

Przypuśćmy, że kompozytor opanowany był wrażeniem powieści o losach Achilla. Achill zbroi się: nastrój wojenny; jego pogroźki, upór, błagalny głos matki; nieporuszony rzuca się w zamęt bitwy; kurzawa boju; wśród niej przebrzmiewa, jakby daleka skarga; to głos Thetidy wiedzącej, że syn jej po odniesionem nad Hektorem zwycięstwie zginie. A może to głos kochanki!... Lecz Achilles niełitościwy w swej żądzy zemsty i w swem rozwściekieniu odpycha uczucie miążające się nieśmiało pomiędzy echa zwycięskie. Wszystko to sroży się, walczy, szlocha i raduje w tonach... Zwycięstwo!... Potem śmierć Achilla. Przedziwna pieśń żałoby ucisza walkę; z fal wyłania się Thetis z córami morza; chór żałobny nad ciałem bohatera i kochanego syna! Przystępuje podobnyż chór Greków; w niebogłose grzmi skarga, połączona z pochwałą wodza; wieczystem, nieśmiertelnem będzie imię jego — wstąpi on między Bogi! Oto byłaby treść allegria i adagia. Cóż teraz? Czyli ma kompozytor przedstawić igrzyska i uroczystości na grobie Achilla? Lub czy ma odmalować Nereidy, jak niosą duszę młodzieńca do pomieszkania matki? Boleść ziemian minęła; tu i owdzie przebrzmiewa jeszcze uroczystem echem, ale przemagają już radość i ochota; wszakże dusza młodzieńca nie schodzi do krain smutku, wszak on zasiędzie w gronie herosów i Bogów! Radość Elizyum albo Olimpu zamyka całość. Zwycięstwo, zgon i apoteoza! Jedność przewija się wśród różnorodności. Uczucia gniewu, zemsty, odwagi, zwątpienia, tryumfu, śmierci,

żałoby, wesela zlewają się w jeden ton heroiczny. Marsz wojenny, muzyka bojowa, śpiewny, rytmiczny pochód radośnego obrzędu następują po sobie. Bohaterowie, bogowie i boginie, żołnierze i kobiety tłoczą się w masie tonów: każdy przemawia swoim językiem, a przecież nic nie wykracza po za granicę tonów, chociaż błagania matki, upor syna, śpiew Nereid itd. pragnęłyby się gwałtownie wysłowić. Muzyk czyni to — lecz tonami. Gdy nam jednak nie powie, co go wzruszyło, nie odpoznamy z muzyki przedmiotu. Będziemy tylko przypuszczać bez końca. Nie usłyszymy Achilla, Thetidy, Greków, ale wzniosłe, łagodne, błagalne, wojenne tony... Odgadnąć ze samej muzyki ośnowę poezji, bywa rzeczą niemożliwą; tak samo czytając poemat nie podobna przeczuć, co zeń uczyni muzyk. Tyle o przekładach poezji na język tonów.

Jak powiedziałem wyżej, olśniewają nas polotem, śmiałością i potęgą te głównie dzieła, w których artysta stanął u granic swojej sztuki — lub je przekroczył. Widzieliśmy to w rzeźbie malowniczej i malarstwie muzycznym. W muzyce spotykamy usiłowania do przedzierzgnięcia się w słowo. Gdy mistrz tego próbuje, sztuka zawsze coś zyska. Ale klęska i tylko klęska zdobywa się naówczas, gdy potężny artysta posiada naśladowców, następców i zwolenników, którzy skierują wszystkie swe usiłowania ku współzawodnictwu z innymi sztukami. Co u mistrza dowodzi bogactwa i siły, to u jego następców bywa skutkiem próżni; szukają dokoła siebie, bo wewnątrz ich puste! W ten sposób nie zdobywa się szczęścia ani sztuki.

Bezwzględne naśladownictwo natury w muzyce bywa płaską sztuczką. Ta uwaga odnosi się do łudzącego małpowania głosów zwierzęcych i ludzkich, jakie wirtuozi wydobywają tak często z instrumentów. Sprzeczności jednak tkwiące w takim naśladownictwie można wyzyskać w sposób komiczny. Ztądto pozwalali go sobie nawet prawdziwi artyści w chwilach wesołych, swobodnych usposobień; ktoby go potępiał z bezwzględną surowością, dowodziłby, że nie umie zrozumieć żartu i nieposiada humoru. Niech sobie kuka kukułka, niechaj nuci skowronek, niech beczy klarnet, skoro tego porzeba! Czystego piękna w tem nie znajdziesz, ale jest wdzięk lub humor.

Pod względem formy podlega muzyka najsurowszej prawidłowości. System toniczny ułożony jest z matematyczną ścisłością; pracowały nad nim wieki bądźto uczuciem, bądź namysłem. Z odczutyh i obmyślanych prawideł można wywołać każdą formę piękna. Mogę uderzyć w jakąś harmonię i przeprowadzić ją przez wszystkie tony. Będzie w tem piękno, chociaż martwe. W ten sposób można dowieść znajomości i fantazy

formalnej. Każda harmonizacja wymaga znawstwa formy. Życia nie wywołamy jednak z takiej muzyki. Jest ona raczej podstawą dla muzyki ożywionej, melodyjnej, przyczem naturalnie pod melodyą rozumiem więcej, niż śpiewną zwrotkę.

Połączenie muzyki instrumentalnej z wokalną stanowi rodzaj trzeci. Rozważymy tu jedną tylko jego formę powszechnie znaną. Mówię o operze. W oratorium spotykamy już śpiew dramatyczny; braknie mu jednak ożywionej akcyi; w operze ruch działających osób łączy się ze śpiewem. Muzyka instrumentalna towarzyszy, wspiera, uzupełnia śpiew i działanie.

Taki dramat może być albo cały śpiewanym (właściwa opera), albo tylko w ustępach przebiera formę śpiewu (melodramat). Z tego to echa greckiego dramatu wyrosła opera.

Nie zaleca on się jednolitością; śpiew i mowa innem oddychają powietrzem. Po krótko wskażemy tu różnice, jakie zachodzą pomiędzy greckim a współczesnym melodramatem. Zupełnie inną było to rzeczą, gdy górnobrzmiące wiersze Aeschyla, same w sobie przepyszne utwory sztuki, wypowiadano z koturnowym patosem, anizeli gdy nasza proza albo wiersz, który mało kto wierszem nazwie, wybucha nagle śpiewem. Proza, naturalność, ruch powszedni, a za chwilę postawa, ręka na sercu, oko do góry — i oto śpiew gotowy! U Aeschyla, gdzie cała mowa nabrzmiała poezją i duchem, przejście nie było trudnem. Przytoczę chór z Choeforów:

Ziemio ostrowów! drogi przybytku!
Czegoż tu niewycierpię? ach! dokądże w Apii
Ujdę? gdzie tajemnicze znajdę miejsce schronu?
Uszedłbym jak czarny dym,
Uleciał w lot Zeusa chmur!
Znikłbym bez głosu
Jak wietrzny, lekki pył,
Bezskrzydły powiałbym tumanem!

Nie! bez ratunku nie bądź moja trwogo!
Drzę cały, gromki trącił mię głos ojca! —
O! wolnym będzie mi skon,
Gdy szorstki dech zaprze sznur.
Zanim to łono
Skłęta przez Bogów tknie dłoń,
Raczej mi zostań srogą pastwą śmierci!

Gdzież znajdę miejsce w powietrznej otchłani,
Kędy obłok wilgotny śniegiem się roztapia,

Kędy złom suchej skały, stromy, dech tłumiący,
Orłów i kóz gniazdo dzikie,
Zkąd jeden krok do błękitów, —
Zanim serce przekleństwu tej nocy ślubnej ulegnie?¹⁾

Marx sprzeciwia się muzycznemu opracowaniu takiej poezji. Ja sądzę, że jak plastyka łączy się z architekturą, tak tutaj wiązana mowa ze śpiewem; po mowie Danaosa poczynają Danaidy: „Ziemio ostrowów!“ Z głęboką trwogą nabrzmiewa ich mowa recitativem, aż przy wyrazach:

„Uszedłbym jak czarny dym“

z rytmu w śpiew się przelewa. Czyż niema w niej tęsknoty, ale ponurej, rozpaczliwej? Po chwili znowu zwrot niespokojny: „Nie! bez ratunku!“ Ze słowami: „gromki trafił mię głos ojca,“ grzmi rozpacz śmierci.

„Zanim to łono
Skłęta przez Bogów tknie dłoń“ —

czyż może być ustęp dramatyczniejszy? A potem znów niepokój i zwątpienie: „Gdzie znajdę miejsce?“ —

Podobne opracowanie we formie recitativa jest bardzo trudnem, nie zdołamy bowiem uchwycić wzniosłego, poważnego stylu, w jakim odgrywa się dramat grecki.

Przypatrzmy się niektórym rodzajom melodramatu. Wpierw jednak słów parę o tekście. Śpiew rozwinął się ze spotęgowanej, głębokiem uczuciem nabrzmiałej mowy. Tony zaś same w sobie są również wyrazem ogólnych uczuć. Pomiędzy temi zatem biegunami: dramatyczną, ze słowem ściśle związaną namiętnością a wyrazem nieokreślonych uczuć steruje muzyk. Uspokojony dramatycznie uderza najchętniej w ton wyraźnej, sformułowanej namiętności, dobierając potężnej, wstrząsającej, oryginalnej mowy. Namiętnemu tekstowi dopomaga następnie instrumentami, wydającymi szereg pokrewnych lub wrogich sobie uczuć. Im większym jest kompozytor z natury, im chętniej unosi się falami nieokreślonej, marzącej uczuciowości, im usposobienie ma liryczniejsze, tem chętniej używa tekstów niejasnych i mglistych. Muzycy lubują się zazwyczaj w ogólnych, nieujętych uczuciach; ztąd unikanie tekstów silnych i jędrnych, a popęd za poezją nieokreśloną i mglistą. Mają w niej danem uczucie; to im wystarcza;

z wieloznaczącymi słowami mogą zrobić, co im się podoba. Najsuchszą gałązkę poezji można obwinać splotami bluszczu. Mimo, że text najgłupszy, najtrivialniejszy, kompozytor łączy z nim najlepszą muzykę, a śpiewacy radzi ją śpiewać najchętniej. Ilekroć mowa nie wiąże się z muzyką, ilekroć muzyka zdoła na pierwszy plan się wysunąć, tylekroć chwytą kompozytor za sposobność do rozwinięcia wszystkich zalet swojej pomysłowości. Szuka on w tekście ogólnych uczuć, któreby mógł w najrozmaitszych odcieniach i przejściach wyrazić. Tekst bywa dobrym, gdy go co kroku można rozłożyć, gdy uczucie pędzi w nim za uczuciem. Weźmy na przykład słowa: *tra cento affetti e cento vamm' ondeggiando il cor* (wśród sta a sta boleści drży serce moje). Gdyby Donna Anna i Don Ottavio jeszcze więcej razy powtórzyli te słowa, anizeli to czynią, nie byłoby dla muzyki trudnem ciągle nowe podkładać im uczucie.

Muzyka lubi teksty uczuciowe; ściśle logiczne połączenia i sploty myśli są dla niej wstrętnemi. Pomijając to, że abstrakcyje nie leżą w jej zakresie, przenosi ona połączenia luźne, już dla tego samego, że ustępy nie wypełnione przez poetę może wypełnić melodia. Z całą siłą rzuca się w te próżne otchłanie i rozwija w nich cały zasób wrodzonej twórczości.

Gdy przeniesiemy te uwagi do całych oper (*libretto*), obaczmy toż samo. Co kompozytor piosenki pomieści pomiędzy jednym a drugim wierszem, to uczyni Gounod w spotęgowanej mierze z aryami, duetami itd. Tekst, wygodny dla kompozytora powinien wprawdzie posiadać ideę jednolitą; w szczegółach jednak musi zrzec się ścisłego powiązania, ażeby muzyka mogła się rozwinąć.

Zanim przejdziemy do dramatu łączącego muzykę ze śpiewem, omówmy rodzaj, który jedynie muzyki wymaga.

Podniosła, uroczysta, głęboko odczuta mowa może być podniesiona muzyką. Tego wymaga np. Goethe w scenie snu Egmonta. Uczuciowość muzyki przydaje się jednak tylko do scen pojedynczych. Czasem natchniona mowa wybuchnie nagle śpiewem, któremu towarzyszy orkiestra. W dramacie konwersacyjnym, wśród powszedniego działania, przeskok taki od prozy do śpiewu byłby komicznym. Co innego, gdzie sama poezja zbliża się do muzyki. Mowa podniesiona i rytmiczna, idealny koloryt całości nietylko przypuszcza, ale domaga się śpiewu. Takim był dramat grecki. Taką — pominąwszy już „Narzeczoną z Messyny“ — jest Marya Stuart Szylera. Weźmy I scenę 3go aktu. Tutaj uczucie rozlewa się tak hojnie, że słowa:

1) Przekład Ernesta Buławy.

O! daj mi użyć nowej wolności,
Pozwól być dzieckiem itd.

stają się czystą pieśnią, dopóki wyrazy Kennedy napominające do spokoju i roztropności, nie zbiorą uczuć w rytmiczne łoże spokojnego wiersza; ale refleksja trwa krótko; nowy śpiew rozwija się potęgowany odgłosem rogów. Ze słowami:

„Wzrok mój wolny swobodnie
Kąpie się w przestrzeniach bez końca itd.“

uczucie wzmagą się coraz wyżej. Tęsknota, nieukoiona żądza! Wiązanej mowie rosną skrzydła do śpiewu:

„Tam! kędy we mgłach sine sterczą góry,
Państwa się mego poczyna granica,
A owe chmury, co mkną na południe
Szukają Francji mojej wód ojczystych.“

Słowa: „Ulotne chmury, żeglarze niobiosów,“ są takim samym śpiewem, jak ten, który zawodzą Danaidy Aeschyla. W ostatnim wierszu: „wy tej królowejście nie poddanyimi“ śpiew znowu słabnie i wypoczywa krokiem zwyczajnej mowy. Wiersze:

„Słyszysz róg łowów? Słyszysz jego brzmienie
Przez góry, lasy i dolin przestrzenie?“

są znowu pełnym śpiewem; odgłos rogów dodaje całemu ustępowi niepokoju, miękkości, a w ostatnich wierszach potężnej siły. (Szylera natchnęły do takiego liryzmu (patrz „Dziewicę Orleańską“) greckie chóry, a może najbardziej ów chór Aeschyla).

Tyle dziś piszą o operze, libretach itd. Wszystko tu zależy na osobistej zdolności. Z operą rzecz ma się, jak z malowaniem rzeźby. Potrzeba „umieć“. Gdyby takie sceny, jak powyższa, umiano dziś pisać i śpiewać, doznalibyśmy szeregu nowych wzruszeń, jakich doznawali chyba niegdyś słuchacze Aeschyla. Potrzeba się uczyć od Greków. Sztuki pięknego wiązania poezji z muzyką nikt nie posiadał w tej mierze, co oni.

Dotąd mowa przeważała nad muzyką; teraz przejdźmy do właściwej opery. Tu stosunek odwrotny. Czasem tylko wplata się mowa. Bywają ustępy, konieczne dla całości, które nie znoszą melodyi i śpiewu czasem zaś wywierają podobne przeskokki wrażenie komiczne i dla tego są pożądanymi. Ażeby jednak całość nie postradała stylu, należy im

nadać rytm wolny i podniosły. Taka muzykalna, patetyczna mowa nazywa się recitativem. Zauważyć wypada przytem, że recitativo opracowane we formie śpiewu może być często przewlekłem; wtedy lepszym bywa już samo podniesienie głosu. Inaczej bowiem czynnik, którego przeznaczeniem było popychać akcję, wstrzymywałby ją i opóźniał. Wymaga on przeto jędrnego, naprzódącego tekstu, któryby odpowiadał wzrostowi obudzonych namiętności, albo jest ociężałym i nudnym.

Zwyczajnie odrzucamy dziś to uzupełnienie mową, a cała opera składa się z grup wyłącznie śpiewanych. Gdy jednak utwor taki wymaga zaokrąglenia, rozpadłaby się opera, gdyby ich niewięzała muzyka orkiestralna. Z obu tych czynników rośnie jedność układu i myśli. Opera taka jest sznurem pereł. Jeżeli perły nie przystają do siebie i co chwila przeziiera sznurek, całe pasmo niepiękne!

Przyznać wypada, żeśmy w tym względzie popadli w ostateczność, której gwałtownie potrzeba zaradzić. Dobry tekst bywa rzadkim; zły trafia się łatwo i ztąd bywa ich tyle! Jedna aria bez ładów rzucona przy drugiej; dla wydobycia związku niedorzeczność w tekście; bezsens przykryty muzyką, niedosłyszany w ustach lichego śpiewaka, który słów nie wymawia — ot i opera, jakich dziś tyle słyszymy! Przy wrodzonym popędzie muzyki do roztopiania się w usposobieniach nieokreślonych, i tekst popada w spłowiałą bezbarwność; muzyk oddziaływa tu na poetę. Każdy pojmie, co ztąd wynika.

Gubi się prawdziwa namiętność. Opera upada. Szczegóły mogą być piękne, ale jedności i siły braknie coraz bardziej. W przeciwstawieniu do tych zboczeń szukają inni jednolitego spojenia, wielkiej, kojarzącej idei, potężnej namiętności, prawdziwie dramatycznego języka. Melodyjnym, przyjemnym pieszczotom ucha, wdzięcznej zniechęcałości i zmysłowej fantazji przeciwstawiają powagę, surową wzniosłość, a nawet szorstkie dysonanse. Tak dzieje się w każdej sztuce. Tak wystąpił Haendel w swych „Oratoryach“ przeciw muzyce włoskiej, tak samo Gluck w „Ifigeniach“. Wielką i oryginalną drogą szedł wielki Beethoven. Przeciw operze lirycznej wystąpiła przedstawicielka prądów z przed r. 1848 — opera Meyerbeera. Pełna wielkich pomysłów kreśliła w żywych, efektownie barwionych obrazach protestancką historię, ale przy całej potędze ducha, przy całej zręczności i odwadze, brakowało jej pierwotnej siły geniuszu i dla tego przesiliła się wkrótce. Panowała w niej energia wymuszona, potęga sztuczna, jak w całej sztuce i życiu owych czasów. Było wiele ducha, krytycyzmu, bystrości, nie było naiwnej siły twórczej, która jedynie rodzi arcydzieła!

Nie piszemy historii muzyki, możemy więc robić skoki. Jak rzeczy dzisiaj stoją, poznaliśmy błędy swojego czasu, aleśmy ich nie porzucili. To jest wygodnem, ale nie posłuży na długo, bo każda chwila wymaga nowych kształtów. Epoka chce się wypiętnować i w sztuce. Silniejsze duchy — nie mówię o wymoczkach mody, spekulujących pożytecznie na poklask — rzuciły się istotnie na nowe drogi. Czego pragnęli na polu poezji Hebbel, O. Ludwig i inni, tego poczęto szukać i w muzyce: prawdy uczucia, choćby jej wyraz był szorstkim! Przedewszystkiem chodziło o oddanie namiętności współczesnej, bogatej w sprzeczności i dysonanse, a ubogiej w czystą idealność.

Ryszard Wagner przeniósł prądy nowego czasu do muzyki. Z początku w osnowie i układzie szedł drogą Meyerbeera. Ale wrodzona skłonność ku wielkim namiętnościom, dążenie do prawdy i zgłębienia uczuć powiodły go wkrótce szlakiem nowym — od jednej reformy do drugiej. Chcąc uczuciom swojego czasu dać świeży wyraz, rozszerzył harmonię. Początkowo obierał historyczne lub do historii zbliżone przedmioty. Później przemógł w nim zupełnie duch nowy. Wpadł mu pod oczy grecki dramat. Przełożył go więc muzykalnie i poetycznie na język ojczysty. Czem był dla Greków czas mytu i heroów, tem epoka bogów i bohaterów dla Niemiec. Jego „dramat przyszłości“, jego teatr, wykonywanie muzycznych utworów podczas wielkich świąt ludu itd. — wszystko to modeluje się na sposób grecki. Pragnąc stanąć obok Aeschyla, wybiera w dziełach, które uważa za swoje najlepsze, przedmioty mytologiczne lub alegoryczne, poezją i muzyką wyraża najwyższe, nauką Schopenhauera wszczepione sobie wyobrażenia. (Że teoria Wagnera o „dramacie przyszłości“ pod pewnym względem głosi pomięszanie stylów, nadmienię tylko nawiasem. Żadna reforma nie obeszła się dotąd bez przesady i jednostronności).

Nie chodzi mi o krytykę usiłowań chwili. Sądzę, że w tych skromnych uwagach znajdzie czytelnik niejednen spokojny rzut oka na przedmiot. Ten, kto stoi spokojnie po nad waśniami obozów, odnajdzie prawdę w zasadach, a przesadę i niedołęstwo w zastosowaniu. Pragną w mgnieniu oka dokonać wszystkiego, co jest potrzebnem, ale na dziś niemożebnem. Wrogowie i przyjaciele pędzą reformatora w przepaść.

W ten patrząc na rzeczy sposób, wyjaśni nam się walka najzawilsza a pozorne sprzeczności spłyną do harmonii. Poznamy fałsz i prawdę, ale pojmiemy zarazem, jak wszystko walczyć i znosić się musi. Coś iście wspaniałego jest w takim boju, w którym po obu stronach walczą potężne duchy. Wszakże, gdy pod murami Troi ścierali się Grecy, sami bogowie

zstępowali z Olimpu. Pomimo, że w dzisiejszym turnieju muzycznym nie wielu jest bohaterów, pomimo, że działają tu więcej masy, krzyczące i łajające się nawzajem, pomimo, że niewidzimy natchnionych mowców, a za to wiele pustego brzęku i tumanów kurzu, pomimo to wszystko obraz jest ciekawym. Heraklit powiedział: walka jest matką rzeczy.

Ten pogląd ogólny musi wystarczyć. Nie możemy badać wzruszeń, jakie rodzi muzyka. Nie mogliśmy podsłuchać ani czulej piosenki miłującego serca, ani pastuszego zachwyty nutą tęsknej fletni, ani tonów liry Demodikowej, gdy wstrząsał duszą strasznego Laercyady —

Tak śpiewał sławiony Demodok. Ale Odyseus
Szybko płaszc purpurowy dłoń podnosząc zyłastą
Zarzucił go na głowę i ukrył w nim piękne oblicze,
Nie chcąc łez pokazać Feakom, które gęsto ronił. —

Nie słyszeliśmy fletów, które wiodły Spartanów do boju, ani dziekiej muzyki barbarzyńców, ani orkiestry półkowej, ani bębnów grzmiących do szturm —

O jak głośno woła mię bęben!
Ojcze, matko, ach! słodka kochanko!
Mnie nie zostać,
O! bo bęben,
O! bo bęben — woła mię tak głośno!

Nie słyszeliśmy ani cytry, ani kobzy, ani dudziarza na górskiej polanie. Nawet nie poszliśmy do tańca, nie usłuchaliśmy mrukliwego basu, ani myśliwskiego rogu, nie poskoczyliśmy za cygańską bandurką. Nie poszliśmy do kaplicy, kędy grzmiały uroczyste akordy Bacha, ani do salonu, kędy Beethovenowska roniła się symfonia, ani do teatru, kędy wstrząsał Don Juan, gdzie wzdycha Cherubini i „Flet“ czaruje, ani na mszę żałobną, otwierającą niebiosy i groby. Nie zaglądaliśmy do kwitnącej ciszy domowego przybytku; musieliśmy się ograniczyć na uwagach ogólnych.

Parę słów jeszcze na zakończenie.

Bywały czasy, w których umiano lepiej cenić kształcący wpływ muzyki, niż dzisiaj. Widzimy to w starożytności, we wiekach średnich, a nawet w czasach nowszych aż do naszego stulecia. Zapytajmy się, czy wpływa dziś muzyka na wykształcenie ludu? Wiele kłopotu w uszach, a mało muzyki w głowie i w sercu! Należałoby troskliwiej uprawiać ją w szkołach ludowych, szczególnie wiejskich. Zdolniejszych można uczyć gry na instrumentach. Jak wiele muzyki śpi w duszy ludu, świadczy jego podziw dla organów, jego pociąg do harmonijki

ustnej itd. Wiadomo, jak chętnie śpiewa. Należy rozwijać te skłonności. Ale nie bierzmy się za uczenie do rzeczy, i nie wkładajmy mu do głowy najwyższych zasad! Potężny skutek wywiera muzyka kościelna. Ona to rozwinęła u niejednego ludu jego zmysł muzyczny. Szczególniej u Słowian muzykalne skłonności ludu bywają potężne. Lubi on zarówno muzykę, jak pieśni. Wiele wart jest właściciel wioski, który swoim pastuszkom daje do rąk fletnię. Gdy na dziesięć prób dobrze powiedzie się jedna, zrównoważy dziewięć nieudanych; od jednego wiejskiego wirtuoza wyuczy się z czasem tamtych dziewięciu. To prawdziwe nieszczęście! Lud — chłopcy i dziewczęta — szaleje na odgłos muzyki; cuda można nią działać; widzimy to w każdym tańcu, gdzie chłop niezgrabny nabiera ognia i staje się żywym srebrem, gdzie za pierwszym pociągiem smyczka pałą się oczy dziewczek i drepcą nogi chłopców — a mimo to nic się nie robi; co najwięcej daje się pozwolenie i to bardzo urzędowe do sprowadzenia na święto lub Niedzielę kilku szynkowych grajków. Jak urabiać ten materiał, jak przelewać go w ścisłe formy, to nie należy do mojej książki. Chcę tylko zrobić uwagę: cieszymy się nad miarę odkrywamy nowy skarb w ziemi, rzucamy się z namiętnością do kopania nafty. A skarbów, które tkwią w łonie ludu, nikt się nie dokopuje. Są one — a nikt ich nie szuka! Nadejdą czasy roztropniejsze. Potomkowie nasi podejmą szeląg ze ziemi.

IX.

Poezja.

Uwagi ogólne.

Dotąd rozpatrywaliśmy zjawiska materyalne, umieszczone w przestrzeni i dostępne oku, następnie związki obudzające czucie zmysłowe w narzędziach słuchu. Zjawiska spostrzeżone drogą zmysłową były tu istotnymi przedmiotami piękna. Utwory tych sztuk były więc bezpośrednio przystępnymi i ogólnie zrozumiałymi.

Stanęliśmy w progach sztuki, której zewnętrzny wyraz (słowo) prze- stał być istotnym przedmiotem piękna, a stał się tylko środkiem do jego wyrażenia, i to częstokroć bardzo podrzędnym. Właściwą czynność artystyczną spełnia tu praca wewnętrzna fantazyi.

Piękno w niej tkwiące, o ile może być wyrażonem słowami, jest osnową poezyi.

Nie możemy tu badać istoty ducha, który posiada samowiedzę, pojmuje świat i siebie, poznaje istotę zjawisk, badaniem przyczyn i skutków dochodzi do rozwikłania wiążących świat ogniów, pojmuje zjawiska w ich wieczystej osnowie, a wreszcie siłę, która mu daje swobodę obok poznania, rozum i jego wyraz, mowę.

Mowa, o ile jest wyrazem słyszalnym, podlega wielu prawom, które rządziły już muzyką. Bardzo to rzeczą ważną, czyli dźwięki, z których się składa, dla ucha brzmią przyjemnie, czy są cichymi, głośnymi, ponurymi, syczącymi, prędkimi, czy ruch ich jest rytmicznym itd. Sztuka posługująca się dźwiękami, złożonymi w słowa, musi uwzględniać wszystkie te warunki. Pewne dźwięki rodzą w duszy słuchacza pewne pojęcia, na których oznaczenie służą, przyczem się przypuszcza, że słuchacz rozumie duchowe znaczenie brzmiących albo widomych (pismo) znaków tj.

rozumie mowę. Poezya zatem jest ograniczoną w swej swobodzie względami tego czysto-zmysłowego narzędzia. Jeżeli w treści jest najogólniejszą, to we formie najbardziej skrepowaną. Aby zrozumieć pierwszą, potrzeba znać wprzód drugą, ażeby pojąć sztukę, potrzeba ovladnąć narzędziem. Mieści ona w sobie najwyższe skarby moralne ludów; trudności mowy nie pozwalają jej upowszechnić się w obcym społeczeństwie tak szybko i bezpośrednio, jak muzyce lub malarstwu. Natomiast przechowuje ona w sobie najwierniej narodowy charakter, będąc idealnym wyrazem ogólnej duszy. Architekturę, rzeźbę, malarstwo, muzykę, można przesiedlić łatwo na obcą glebę. Wpływ ich na społeczeństwo rozpocznie się zaraz. Nie można tego uczynić z poezją, której nie podobna zrozumieć, jak długo się nie zna języka. Przekłady z obcych języków nie są zadaniem łatwym. Żywy materiał mowy stawia silniejszy o wiele opór, niż martwy kamień. Potrzeba częstokroć zupełnej przemiany ludowych wyobrażeń, zanim obca poezya będzie zrozumiała.

Łatwo pojąć, że dla sztuki, której wyrazem zewnętrznym jest mowa, wszystko, czego nie można wypowiedzieć jasno, charakterystycznie i pięknie słowami, nie może być osnową. Osnowa zależy ściśle od narzędzia — i odwrotnie. Tak uchyla się z pod zakresu poezyi, co wymaga niezbędnie objęcia wzrokiem albo zmysłami, i żadną, chociażby najobfitszą pełnią wyrazów nie da się dokładnie i żywo przedstawić. Są tu więc ograniczenia, płynące z istoty mowy.

Musi ona wystarczać osnowie; musi być tak bogatą w pojęcia, w ścisłość i delikatność, w giętkość itd., jak tego wymaga przedmiot. Gdy jest niewykształconą, gdy widnokrąg jej uczuć i wyobrażeń za ciasny, a przeto materiał jej niewystarczający, w swej składni sztywny i kruchy, nie może być wyrazem szerokiej osnowy, a wszystko, co sięga wyżej, nabiera w niej formy ułomnej, skostniałej i przewrotnej. Przykładem są poezye ludów średniowiecznych w początkowej dobie ich cywilizacji. Ciekawem byłoby śledzić, jak ciż sami poeci w udoskonalonej i urobionej mowie łacińskiej daleko lepiej i dzielniej pisali, aniżeli w rozwijającej się dopiero z pieluch ojczystej.

Rozumie się przytem, że poeta nie może być partaczem techniki — musi on ovladnąć pod każdym względem materiał swej mowy.

Poeta „nie przedstawia zmysłom obrazów bezpośrednio, potraça on tylko fantazyę słuchacza, aby ten sam wysnuł ze siebie, w kształcie przezeń mu nasuniętym zupełny obraz.“ Toż osobnego potrzeba natchnienia i żywej siły, aby zmusić słuchacza do takiej samodzielności i utrzymać jego fantazyę dłużej w natężeniu.

Jak wszelka sztuka, jest poezya czynnością wyobraźni. Z niej wypływa i na nią działa. Wszystko, co jej nie zatrudnia, nie może być osnową poezyi.

Musi ona przedstawić nam w słowach poruszający fantazyę przedmiot, a w dalszym jego rozwoju pobudzić ją do twórczego i współczującego działania.

Wszystko, co z pominięciem fantazyi zwraca się do rozumu i woli, przyoblekając odpowiednią im formę, nie należy do zakresu poezyi. Dla tego w danym razie, wszystko, co nie zaspokaja wymagań fantazyi, należy tak przetworzyć, iżby jej odpowiadało. Treść nadzmysłowa, nieokreślona musi przemienić się w zmysłowe zjawisko, ogólne umiejętnościowe pojęcie w ożywione wyobrażenie, teoria w przykład. Oto pierwszy warunek. Inaczej niema poezyi. Nie nazywamy tego poezją, co nie wyraża się sposobem jej właściwym. Nie należy jednak zapomnieć, że tam, gdzie celem poety jest przedstawienie rozległych zjawisk np. przebiegu ludzkiego życia, można wkładać całkowite ustępy wyjęte z innych zakresów myśli, byle nie z przekroczeniem rozsądnej miary. Służą one do spotęgowania ogólnej charakterystyki. Muszą mieć jednak uzasadnienie w ramach całości. W utworze czystej fantazyi np. w romansie, można rozbiierać kwestye rozumowe, gdy np. bohater jest człowiekiem rozumu. Gdy jednak w takich wypadkach wstrzymuje się co chwila czynność fantazyi a zmusza do pracy rozum, przezco ginie poezya wrażeń, należy przestrzegać jaknajściślej miary; inaczej pomimo woli, przy całej prawdzie i wartości obyczajowej takich ustępów, rozprzega się jedność przedmiotu i gubią wszelkie znamiona stylu. Zmieszanie dwóch żywiołów nie pozwala uwydatnić się dokładnie żadnemu.

Formy mieszane, np. poezya dydaktyczna, stoją poniżej form czystych, są wyrodkami prawdziwej poezyi. Działanie ich bywa chwilowo potężnem, ale szybko znika. Że osnowa zupełnie obca duchowi poezyi, nie będzie poezją, gdy jej nadamy zaokrągloną formę (wyrażając ją w hexametrze lub innym rytmie), zrozumieć łatwo. Na maskaradzie każdy się pozna.

W czasach, w których istotę poezyi zapoznają, goniąc za treścią i wpływem fałszywemi drogami, wdzierają się poeci nierzadko w obce, chociaż do gruntu wstrząsające umysłami dziedziny pojęć. W najlepszym razie mieszczą na miejscu skończonych ideałów zaledwo blade ich szkice. Takie bezkrólewie rzeczywistej poezyi widzimy zawsze, ilekroć następuje rozbrat z panującymi ideałami a nie nadchodzi geniusz, któryby wykluwające się nowe idee z szybkością błyskawicy wcielał w żywotne kształty i rzucał spragnionym umysłom, a w braku niego ślęczą duchy podrzędne,

aby za pomocą doświadczeń krytyki i rozumu wydobyć nowe pojęcia i kształty. Szczególnem znamieniem takich usiłowań jest silne uwydatnianie tendencji. Czegoż nie dokona uczciwa tendencja! Jak często przenosimy poezję wymęczoną rozumem nad czyste dzieło sztuki, nad żywy, swobodny, jednolity utwór fantazyi! Ale jak szybko znika w powodzi zapomnienia taka „mądra“ poezja! Wszystkie te szwy, spoidła, kliny, podpory, któremi posklejano utwór fantazyi, pryskają, rozchwiejują się, rdzewieją, przynosząc upadek całemu dziełu, podczas gdy czysta piękność promieni wieczyście. Co żyje w sztuce, musi żyć pełną duszą. Spoetyzowane dzieło rozumu jest utworem pozbawionym siły do życia. Sztuka jest ciągiem uzmysławianiem.

Odróżnić należy ściśle wyosobnienie sztuki a zwłaszcza poezyi, od wielostronności skutków, jakie wywiera, budząc w człowieku siły niemające z fantazyą nic wspólnego. Chociaż w pojęciu swoim jednolita, a we formie swoich objawów ograniczona, chociaż najściślej przywiązana do zjawiska i zmysłów, oddziałuje jednak wszechstronnie. Im gwałtowniej porywa i unosi całą istotę człowieka, im większą jego część ogarnęła, im szerszy skutek wywiera na wszystkie czynności jego duszy, tem potężniejszym jest jej znaczenie. Od prawdziwej poezyi nie tylko możemy, ale musimy żądać elektrycznych wzruszeń całej duszy ludzkiej. Poeta np. nie może dać pełnego ideału człowieka, nie mając go w całości przed oczami swej duszy. Każdemu ideałowi ludzkiemu w poezyi właściwymi są pewne rozumowe idee i obyczajowe zasady. Filozofia i etyka szukają ich w zjawisku, pragnąc je choć w przybliżeniu odnaleźć, choćby nie zdołały same utworzyć ideałów, ani poeta nie utworzył ich z pełną samowiedzą. Wszelka poezja jest, jak obaczmy, pewnym poglądem na życie; toż jak wytrysła ze zjednoczenia wszystkich duchowych sił poety, tak oświecić powinna całą istotą słuchacza.

Wszystkie spostrzeżenia i uczucia są osnową dla pojęciowego poznania; byt i tworzenie się, istotę rzeczy w ich żywym prądzie, poznajemy i wyrażamy słowami. Mowa składa się z pojęć ścisłych, ale ogólnych. Jest ścisłą i zarazem ogólną, podczas gdy dźwięk jest nieokreślonym wyrazem czystego uczucia i nie stanowi pojęcia. Zjawisko więc, jakim go pokazują zmysły, wyosobnione z ogółu, jednostkowe, nie może się całkowicie wyrazić w mowie. Musi być chyba powszechnie znanem, albo służyć za materyał dla fantazyi, która je uzupełnia w ścisłe a ogólne wyobrażenie.

Ten ogólny charakter mowy wpływa pod wielu względami na stosunek poezyi do sztuk innych. Kształtów układających się w przestrzeni

z właściwą naturze swobodą nie podobna za pomocą mowy dokładnie uprzytomnić zmysłowemu objęciu wyobraźni. Ciała np. lub oblicza żadna poezja nie wyobrazi tak dokładnie, jak obraz. Pomyślny o szczegółach: powiadamy, że nos długi, zgięty, szeroki u korzenia, chrząstkowy itd.; w granicach tych określeń znajdziemy tysiąc jeszcze rozmaitych nosów!

Toż samo zjawiska barwne uchylają się w swych delikatnych odcieniach z pod władzy języka. O dokładności w oznaczeniach barwy nie może być mowy. Jedynym środkiem byłyby olbrzymie szeregi liczb, oznaczających w przybliżeniu wymiary przestrzeni, natężenie barwy itd. To jednak nie ma związku z fantazyą.

Dalsza różnica między poezją a innymi sztukami polega na tem, że ostatnie przedstawiają zjawiska w przestrzennym współistnieniu, pierwsza zaś w czasowym następstwie wyrazów. Uzmysłowmy sobie to zdanie, przypatrując się obrazowi rosnącemu stopniowo w chwili, gdy go maluje poezja. Przedmiotem niech będzie twarz ludzka. Wydobijają się kolejno włosy, skroń, oczy, nos, usta, policzki itd. Zakrywamy obraz twarzy, występują włosy, nikną one, wychyla się czoło. Oto jak buduje i usuwa swe utwory poezja. Oddech jej tworzy i zwiewa osnowę w tej samej chwili. Jakże innym będzie na końcu zbiorowy obraz, gdy go budujemy słowami, od prawdziwego obrazu, który w przestrzeni, w związku i w społeczności przedstawia malarz.

Poezja, która dąży do owej dokładności i przejrzystości, jaką ma natura lub inne sztuki, ponosi zawsze klęskę. Od czasów Laokoona pojęcie tej zasady tak się ułatwiło, że dłużej go nie będę omawiał. Dziś to zdanie: poezja jest mówiacem malarstwem, które z innem: *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, tyle nieskończonego narobiło zamętu, wyszło z użycia.

Z muzyką ma poezja wspólne: dźwięk i przejściowość. Różni się od niej ścisłością pojęć. Muzyka włada światem nieokreślonych uczuć, łączy więc i zestawia najrozmaitsze tony. Złożenie dźwięków (głosek) w słowo czyni je wyrazem ścisłego pojęcia. To a nie inne odtwarza się w naszej duszy na odgłos słowa. Muzyka rodzi tysiąc pojęć i uczuć równocześnie, poezja w następstwie czasu. Słyszalne uchem tony są zewnętrznym wyrazem przemian zachodzących w przedmiocie. Obraz i rzeźba pozwalają nam tylko przez wierzchnią powłokę przejrzeć do głębi, poezja maluje słowami wszystkie koleje wewnętrznych wzruszeń.

Duch myślący pojmuje zarówno byt, jak tworzenie się i wyraża obie te formy życia słowami. To wznosi poezję nad inne sztuki. Co jednak zyskuje na rozszerzeniu osnowy, to traci na wątości swego narzędzia.

Nie może działać bezpośrednio na zmysły. Język i jego sztuka nie zastępują wzroku i słuchu.

Oto są dowody przeciw tyle sławionej współrzędności sztuki. Gdyby mnie zapytano, ile zdoła poezja w przeciwstawieniu do muzyki i sztuki obrazującej, powiedziałbym: nie zdoła dokonać tego, co tamte w najwyższym rozwoju; skoro jednak w tej troistości ma zawrzeć się sztuka, przypada jej to wszystko, czego nie zdołają wykonać tamte.

Sztuka obrazująca przedstawia powierzchnię rzeczy, a istoty, duchowości pozwala nam się tylko domyślać. Poezja pojmuje istotę ducha, idee, charakter, duszę, stawia przed nami zjawisko, jakby w żywej teraźniejszości, a ubrawszy je w kilka charakterystycznych rysów, pozwala sobie uzupełnić obraz. Znając istotę przedmiotu, zadanie to łatwe. Plastyka przedstawia chwilę. Poezja nie może długo bawić u jednego przedmiotu, ona przedstawia ciągłe przeobrażanie się w czasie. Zdarzenia w ich rozwoju są jej osnową. Długie opisy mało kogo zwabia. Charakterystyka więc i działanie są właściwą siłą poezji. Podczas gdy muzyka jest ciąglem czerpaniem wrażeń płynących ze zjawisk, których nie zdołamy wyobrazić zmysłami, podczas kiedy jej sferę stanowi zatem nieokreślone usposobienie (patos), poezja wiąże najściślej uczucie z wyobrażeniem. Nie może ona bezpośrednio rozruszać nerwów ani obudzić uczuć, lecz tylko drogą pojęć. Wyobrażenia budzą prąd uczuć. Muzyka jest echem bez ciała. Kto traci z przed oczu wyobrażenia i roztopia się w nieokreślonej uczuciowości, ten zejdzie na bezdroża. Że zaś poezja, chociaż pośrednio, dociera do najgłębszych tajemnic duchowego żywota, nie chcę ponownie dowodzić.

Oto, jeżeli mam się streścić w jakiej definicji, która by dała nam trwałą podstawę, uczynię to najlepiej, powtarzając wyrazy Szylera (O poezji naiwnej i sentymentalnej): „Poezja powinna być skończonym wyrazem ludzkiej natury“, a więc wyrazem jej poglądów, uczuć i działań. Przyjąwszy te pojęcia za podstawę podziału, otrzymujemy trzy wielkie formy poezji: epos, lirykę i dramat.

Granice poezji, jak wszelkiej sztuki sięgają od charakterystycznego ujęcia rzeczywistości aż do utworów czysto idealnych. Jak w każdej sztuce po za wiecznym pięknem, które się uzmysławia w poezji, stoi wieczna prawda i wieczne dobro.

Jeżeli natura ludzka stanowi tło poezji, to szczytem jej dążności jest przedstawienie ideału człowieka, jakim się okazuje w życiu. Tam tylko, gdzie prawdziwe ideały człowieka i ludzkości były podstawą natchnienia, może być mowa o istotnej poezji. Czego zaś potrzeba, aby

je zdobyć, jak wszystkie siły należy zestroić do najwyższej zgodności i najwyższego zadowolenia, to nie mają rzeczą wyjaśniać. Zrozumiemy to, badając głębiej historię, w której się wywiązuje, rozwija i ginie wszystko.

Skoro tylko natura przeziiera z poezji, jak z krzysztalu zwierciadła, spełniono wielkie dzieło. Wartość jego nieobliczona. Dłużej od czynów żyje słowo, które za łaską wdzięcznych bogiń wykrada język myśli, powiedział już Pindar.

Niema nic wyższego i bardziej ubezpieczającego dobro ludzkości, jak pogląd na życie, uzaczniony poezją. Nie w kształtach oderwanych, nie w sztywnych formułkach, nie w upakarzającej zawieszności od kaprysów przypadku, ale w pełni działania i bytu, w swobodnym i czystym wyosobnieniu, wieczne widząc w znikomem, maluje poezja ludzi z ich poglądami, uczuciami, czynami i losami, w owej prawdzie, którą już Arystoteles nazwał filozoficzniejszą od historii, dla tego właśnie, że maluje to tylko, co ogólne i wieczne.

Istotna poezja jest wyrazem, ucieczką i rękojmnią uszlachetnionej ludzkości. Do niej chroni się ujarzmiona ciemnotą, w niej wypoczywa, z jej ideałów czerpie nowe życie i szerzy w koło szlachetne poglądy. Poezja jest podstawą ludzkiego i narodowego wykształcenia. Wpływ jej pośredni na oświatę potężny i nieobliczony. Co pokazało doświadczenie w kształtach ułomnych, zmąconych i wątpliwych, to maluje poezja w pełni, siłę i prawdzie.

Ztąd płyną obowiązki poety. Kto chce ich widzieć żywymi przed sobą, niech bada życie potężnych wieszczów, np. Szylera i Byrona.

Poeta utworzył w swej fantazji poetyczną osnowę: widzi, jak wszystko żyje, spływa się i przeobraża. Wewnętrzne uczucie zastąpiło miejsce zmysłowego czucia. Wszystko, co weszło w sferę poetycznego utworu, przybrało odpowiednie kształty; myśl oderwana zamieniła się w najpiękniejsze, zmysłowe zjawisko. W miarę osnowy pracowała fantazja spokojnie, poważnie, wesoło, namiennie, przedmiotowo, podmiotowo, jedynie piękność mając na względzie. Wyraziła się w najpiękniejszym językowym kształcie. Stworzyło ją święte, o sobie zapominające natchnienie. Bóg przemówił z poety, jak mówili starzy; działanie jego i potęga naziemskie!

Oto obraz tworzenia. Starajmy się poznać teraz, co je wywołuje.

Poezja przenosi wyobrażenia za pomocą mowy. Słowo, będące ich zmysłowym znakiem, budzi je w cudzej duszy. Jeżeli wyobrażenie ma być silnem, musi leżeć w obrębie nam przystępnych, a słowo powinno

być tak dobranem, aby wzruszyło naszą wyobraźnię. Słowo nieokreślone budzi także samo wyobrażenie; naodwrot wyobrażenie mętne, ciemne, bezbarwne, nie ożywi się i nie wyjaśni słowem. Potrzeba zatem po pierwsze: siły, pewności i zapasu wyobrażeń, powtóre: odpowiednich wyrazów i ożywczej potęgi tychże, która wtedy jedynie się znajdzie, gdy w człowieku tworzącym i budzącym wyobrażenia tj. w poecie, tkwią one silnie i jasno. W tym jednym tylko razie może on porwać i zmusić do współczucia. Wyobrażenia jego przepłyną w nas elektrycznie i obudzą pokrewne.

Przedmiot, który ma w nas obudzić silne i żywe wyobrażenie, musi być sam znaczącym, ważnym i ciekawym. Unikać należy wszystkiego, co mąci, rozprasza lub osłabia fantazyę. Inaczej wrażenie będzie mętne i słabe. Mowa powinna odpowiadać najściślej myśli, być charakterystyczną. Jeżeli mamy tak wzruszyć słuchacza, aby szedł naszym śladem, nie należy go oszalać; wtedy go się narowi i tamuje. Również nie powinien on spotykać trudności, dających się pokonać jedynie drogą żmudnego myślenia. Wszelka abstrakcja, przerywająca czynność fantazy, jest szkodliwa. Urok wzbudzonych wyobrażeń, powinien słuchacza tak usidlić, aby się zeń na chwilę nie oswobodził dla snucia własnych. Przedewszystkiem nie należy go oburzać treścią przedmiotu; wtedy bowiem wyobrażenia jego porywają się do walki z poetą. Bywa to, ilekroć w jego utworze odkryje niedorzeczność, albo gdy moralne poczucie oburzy się w nim na wyobrażenia poety.

Ogólne zasady estetyczne, któreśmy spotykali na każdym kroku, występują tu w pełnej sile: porządek, przejrzystość, zgodność istoty ze zjawiskiem itd. W całości i szczegółach zadaniem jest pełna piękność.

Im żywszymi są przytem wyobrażenia, im silniejszym odbijają się echem w duszy, im bardziej wszystko się porusza i przelewa, im prościej rozwija się pasmo zdarzeń, tem lepiej.

Przypuśćmy, że słuchacz pobudzonym został do współczucia z poetą; teraz jednak nadchodzą wyobrażenia, których nie pojmuje, które w nim leżą bezsilne, nieprzystępne jego fantazy, zbyt nadmysłowe itd., wtedy musi pomóc sobie poeta użyciem obrazów i porównań, podających słuchaczowi wyobrażenia zmysłowe i przystępne. Gdzie naród nie dźwignął się do wyżyny nadmysłowej, tam poeta używa wyobrażeń jedynie zmysłowych. Przedewszystkiem powinien starać się o ich ożywienie. Nie tylko wzmacnia on wrażenie silnymi przymiotnikami, ale wybiera i podsuwa ze zbiorowego pojęcia te szczegółowe, które mają najwięcej życia,

martwą naturę przedstawia ożywioną itd. Chcąc pewne wyobrażenia szczególniej wpoić słuchaczowi, pobudza najpiękniejsze, najsilniejsze, najwdzięczniejsze z tych, które ten już posiada, i z takowych układa obrazy i porównania.

Takim jest znaczenie i doniosłość obrazów i porównań w poezyi, wszystkich tz. figur krasomówczych, uzmysłowień, przenośni, uособień itd.

Okręt nazywamy „narzędziem krajacem morze“. Charakterystyczną wielce czynnością jest żeglowanie: ztąd miasto okrętu, mówimy „żagiel“. Oto jest porównanie. Metafora kładzie przedmiot porównania w miejsce porównanego. Zamiast: „okręt pędził po falach, jak morski olbrzym“, mówi od razu: „morski olbrzym pędził po falach“; zamiast: „bohater skoczył, do lwa podobny“, mówi: „lew skoczył“. Wilk jest wiecześnie głodnym, hyena drapieżną. Poezya ożywia ich własności i zamiast powiedzieć: „człowieku nienasycony“! „kobieto drapieżna“ powiada: „Wilku! Hyeno!“ Z uособieniem pojęć łączą się porównania; tutaj należy „uśmiechnięte słońce“, „jezioro wabiące do kąpiel“ itd., tu wszystkie zwroty, które ożywiają przyrodę: „wypadła gniewna strzała“ zamiast: „wypuścił w gniewie strzałę“; „wściekłość grotów łamie silne tarcze“, „miecz bieży za raną“ itd. Wyobrażenia nadmysłowe zastępuje poeta zmysłowemi (metonymia); np. zdanie: „człowiek w żaden sposób nie może ująć przed Bogiem“. „Ująć“ jest pojęciem zmysłowem, przypomina chód, ruch itp., a więc czynność dostrzegalną zmysłami. Ale „w żaden sposób“ jest pojęciem wyłącznie zmysłowem. Poeta więc przerabia takowe na język zmysłów; przedstawia nam szereg usiłowań daremnych, jakiegoś człowieka mógł przedsiębrać dla ujęcia przed bożym gniewem. Psalmista mówi: „Jeżeli bym wstąpił do nieba, jesteś tam; i jeżeli bym sobie łożo uścielił w piekle, i tamesz przytomny. Wziął bym skrzydła rannej zorzy, abym mieszkał na końcu morza. I tamby mnie ręka twoja prowadziła, a dosięgłaby mnie prawica twoja.“ Bóg jest potężnym i wielkim. Pojęcia niejasne; oto ich uzmysłowienie: „niebiosą są jego stolicą, a ziemią nóg jego podnóżkiem.“ Takie przemiany wyobrażeń następują co chwila. Są one wybornym środkiem nauki. Miasto długich wywodów i napomnień, powiadam: kto weźmie do rąk smołę, ten się powala. To wystarczy. Wchodzimy w dziedzinę przysłów, zdań obyczajowych itd. Gdzie indziej uzmysławiamy znowu myśl alegoryą; naukę objaśniamy porównaniem, parabolą, bajką itd.

Przesada razi, tamuje, zniechęca. Ciągłe porównania, przenośnie, obrazy mogą człowieka niecierpliwego przywieść do rozpacz. Celem ich

ożywianie, uwydatnienie; gdy przekroczymy granicę, następuje skutek wprost przeciwny celowi. Obrazy niewyraźne zostały wykluczone, lecz i najlepsze mogą być chwastem, który potrzeba wypłeniać. Poezya wschodnia i północna, grzeszą w tym kierunku najczęściej; w północnej niewtajemniczony musi zmusić częstokroć przedsiębrać badania, aby dowiedzieć się w końcu, że gdy:

„pogromca życia bodzie pierś rycerza“,

pogromcą tym jest włóczęga. Miare w obrazowaniu należy zachować koniecznie. Fantazyja nazbyt żywa ulega często pokusie i rozplywa się w samych, przepysznych zresztą obrazach; u Aeschyla i Szekspira obrazy potracają się, jak rzesze potępionych u Danta. Ale wielki poeta, choć rozpuści wędzidła fantazyi, zostanie zawsze potężnym i prawdziwym; porzywa i nie pozwala odetchnąć! Czytaj „Troila i Kressidę“ Szekspira, (akt III, scena 3), mowę Ulissesa, poczynającą się od słów: „czas nosi koszt na grzbiecie...“ Nagromadzenie zbyteczne alegoryi oziębia fantazyę. W ogóle u Szekspira razi natłok porównań i to składanych w stylu barocco; był on dzieckiem swojego czasu; Aeschyl ma ich nieporównaną ilość a nierzadko prawdziwie wschodnią gwałtowność. Pindar bywa przesadnym, Dante dziwnym i szorstkim; Sofokles, Goethe pełnymi miary. Nic nudniejszego, jak poetyczna niemoc, starająca się dowieść bogactwa fantazyi nagromadzeniem obrazów.

Takie chorobliwe umiłowanie malowniczości widzimy u poetów niemieckich drugiej szląskiej szkoły (wiek XVII). Nie dosyć, że gromadzenie obrazów stało się modą, ale były one jedynym celem niektórych całych poematów! Wszystko kręciło się koło nich. Tysiące zawojów i floresów gmatwano tak bez końca, że wszystko jednym stało się floresem. Nazwać różę „królową kwiatów“, któżby się wahał? Ale gdy Kasper Lohenstein tak zaczyna: „Oto królowa ziół i kwiatów, narzeczona niebios, obrona świata, dziecię gwiazd, za którą wzdycha miłość, do której tęskni słońce, chodząca w koronie złotej, w liściach z jedwabiu, w łodydze ze szmaragdów, której blask wstydzi rubin, której sok czyni gorzkim cukier itd.“, i z takich porównań układa poemat, to znajdujemy się jakby w tartaku.

Przedewszystkiem unikać należy porównań fałszywych i niejasnych:

„Żałość płynie ku niebiosom, jak cienie drzew letnich.“

Rozsądek musi zawsze kierować fantazyą. Obrazy niezrozumiałe i obce słuchaczowi nie budzą pożądanego wrażenia a mącąc potok

wiersza, męczą go i zniechęcają. Iliada i Odysea dały szereg wspaniałych obrazów lwa. Ale Grek azyatycki znał go z doświadczenia, z codziennego zetknięcia, cierpiał niejednokrotnie piekielną trwożę widząc, jak wściekłe zwierzę wypada na ofiarę; gdy go spostrzegą trzody, skupiają się trwożnie, a rozjuszony tyran wpada między przełękłą drużynę — i gromadka co prędzej ulatuje. Z lwem więc porównywał Homer swych bohaterów, a z trzodami lub strzelcem ich przeciwników. Odważnego człowieka możemy lwem nazwać; każdemu on znany z postaci, przymiotów, siły itd. Gdybyśmy jednak porównanie zastosowali do dzisiejszego oficera w taki mniej więcej sposób: „Jak lew, który obaczywszy strzelca, ściąga brwi nad oczyma i smaga boki ogonem, rzuca się potem nagle, tak samo stał na czele kompanii porucznik itd.“ porównanie byłoby zarówno niestosownem, jak śmiesznem. Uczmy się od Homera dobierania odpowiednich kształtów. Oto np.

Gdzie tłum był najgęstszy,

Rzuca się otoczony hucem pancernych Achajów;
Jako płomień, gdy porwie siekierą nie tknięty
Las, a wiatr nim pomiecie i aż do korzenia
Wywraca stare dęby, żarte paszczą ognia,
Tak przed Agamemnonem, synem Atreja padały
Głowy Trojan . . .

W obec płonącego lasu człowiek jest bezsilnym. Niebo tylko spuszczeniem ulewy albo cofnięciem wiatru może go wyratować. Wiemy teraz, jak potężnym był napad Agamemnona.

Łącząc większą ilość obrazów, porównań itd., baczyć wypada, ażeby jeden obraz nie przykrywał sobą drugiego, a tem samem całość nie traciła swej przejrzystości. Psalm: „Panie, tyś moją skałą, twierdzą, wybawicielem i Bogiem!“ stopniuje tenże sam obraz. Gdy zaś nazwiemy bohatera w jednym oka mgnieniu obronnym wałem, błyskawicą, lwem itd., obraz się rozrywa i niszczy.

Wszystko to wiąże się najściślej z potęgą fantazyi i siłą pojęcia, jakie lud każdy posiada. Na ogólne więc tylko znaczenie i zwyczajne bezdroża, w których pograżają poetów te „pokusy fantazyi“, chcę tutaj wskazać. W uosobieniach (*personificatio*) przedmiot nadmysłowy bywa uzmysłowionym, martwy ożywionym, nieosobisty nabiera osobistości. Młodzieńczy duch ludu, w swoim prądzie ku powszechnemu uzmysławianiu lubuje się w tej figurze. Uosabia on wszystko. Jak długo siła wiary tkwiącej w piersiach ludu, który wydał poetę, albo siła jego własnego

przekonania była źródłem ogólnej personifikacji, tak długo jest ona kształtem poezji wdzięcznym i pożądanym. Czemże bowiem jest pojęcie mądrości w obec Pallas Atheny? o ile wyżej od zwyczajnej idei burzy, stoi Thor z gromowładnym młotem? Ileż poezji zawiera się w Panie! W ogóle są bogowie, boginie i bohaterowie wspaniałymi utworami fantazyi. Ale gdy życie z nich ustąpi, stają się podobnymi do masek i figur woskowych; Juno zachwycająca u Homera, nudzi u poety XVII w. Ares, Apollo, Dyana, Hefaistos, zalotna i wdzięczna Kypriś! Ile na echo tych imion rodziło się wyobrażeń u Greka! A jak nędznymi poczwarkami już były u Rzymian! Cóż dopiero, gdy bawią się niemi poeci „Zopfu“! Czy jest rzecz komiczniejsza, jak człowiek mówiący o Dryadach, a nie zdolny zapomnieć, ile kosztował go sążęć drzewa? Tak samo rzecz ma się z alegoryą, będącą wyrażeniem obszerniejszego pomysłu za pomocą uzmysławiających wyobrażeń. Niema w niej ani jednego porównawczego wyrazu, a przecież całość jest porównaniem, uzmysłowieniem oderwanej idei. Każde pojęcie wchodzące w skład obrazu jest zmysłowem, przystępnem, naocznem. Jako przydawka poetyczna nie stała ona nigdy wysoko. Kiedy zaś bywa dodatkiem, a kiedy samoistną, wyższą, najgłębszą pojęciem wyrażającą formą, to jest rzeczą osobnych badań. Zawsze jednak powinna mieć samoistną, poetyczną wartość, powinna, jak to mówią „stać sobą“. Gdy jest dziełem rozumu, gdy aż pojęciowymi manowcami potrzeba jej dochodzić, przestaje być poezją. Burza w postaci gwałtownego ale dobrego Boga, jest uosobieniem pełnem jędrności. Ale z drobnostkową ścisłością przemieniać wszystkie przejścia szalonego orkanu w sztuczne wymuszone, nienaturalne opowiadanie o emanacjach Boga, byłoby to, wymuszać wstrętą alegoryę i na młodzieńczą fantazyę wylewać co chwila ceber zimnej wody.

Na zmysłowy początek wielu nadzmysłowo w dzisiejszym języku wyrażających się pojęć, mogę tylko pokrótce wskazać. Nie wiemy częstokroć sami, dla czego mowa, nacechowana najwyższą prostotą, wydaje nam się tak poetyczną, tak pełną nieporównanej siły i jasności. Przypatrzywszy się jednak bliżej, znajdziemy, że cały urok leży w używaniu wyrazów, które zachowały jeszcze ślady znaczenia zmysłowego tam nawet, gdzie mają wszelki pozór nadzmysłowy. Aby odnaleźć taki wyraz, potrzeba delikatnego uczucia, głębokiej znajomości mowy i wysoce rozwiniętego zmysłu spostrzegania. „Nieszczęście go ugięło, zgruchotało, rozdarło, powaliło“ itd. oto szereg wyrażań codziennych, a przecież mających tyle uroku i siły — dla tego, że budzą wyobrażenia zmysłowe.

W dziecięctwie i młodości języków i ludów przeważa zmysłowe spostrzeganie; złożone w słowach wyobrażenia odnoszą się wyłącznie do świata zjawisk. Dopiero z czasem zdobywa czyste myślenie zewnętrzny swój wyraz w słowie. Dla tego mowa ludu młodzieńczego, podobnie jak dziecka, jak wszystkich, którzy osnowę wyobrażeń czerpią ze świata zjawisk, dopełnia ów najpierwszy warunek poezji. Jest przeważnie zmysłową; pojęcia przeobлека w kształty. Dla tego język ludu jest zawsze tak poetycznym. Na szczytach uczonej poezji porywa nas częstokroć niezgłębiona tęsknota za mową ludu. Wtedy śpiewamy jego pieśni, słuchamy jego gadek.

Spółeczność niewzwyczajona do czynnego życia, zajmująca się przeważnie pojęciami oderwanymi, postrada szybko zmysłowość mowy, tem bardziej, gdy używa słów obcych, które pośród obcego ludu tracą zawsze swój charakter zmysłowy. Wyrabia się wtedy mowa bezbarwna i sucha. Niech się potem Bóg wie jak sztucznie zaplata i zdobi; gdy niema w niej soku i świeżej siły, nie wyda żywej poezji. Dla tego poeta musi ocierać się o świeższą, zmysłowszą mowę ludu, i z jego poezji albo życia czerpać nowe zapasy natchnienia. Inaczej wyschnie mu w gardle. Ona jest żywym źródłem i jedynym puhaem odrodzenia. Język piśmienny i wykształcony musi odświeżać się nieustannie dopływami z mowy i narzeczy ludowych. Gdyby pominąć już zapłodnienia duchowe, jakie stąd płyną, to sama potrzeba obrazów i form zmysłowych powinna być dostatecznym bodźcem.

Słowa obce brzmią częstokroć przyjemnie, ale nie posiadają zmysłowej barwności, chyba w dźwięku. Wyrażenie: „On z nim się brata“, jest mimowoli silnym, zmysłowym obrazem; „on z nim *fraternizuje*“, wyraża tylko martwe pojęcie. Dla tego należy unikać słów obcych szczególnie w poezji, gdzie tak nad miarę chodzi o żywe przedstawienie.

Tyle o zmysłowości, trafności i przenikliwości wyobrażeń.

Mowa jest wyrazem i składem pojęć. Spostrzeżenia i uczucia znalazły w niej również stałe i ściśle sobie właściwe wyrażenia. Pytanie, jak się to stało? należy do najgłębszych i najbardziej zajmujących poszukiwań umiętności. Narzędzie mowy u człowieka tak zostało utworzonem, że bez trudności wyraża wszystkie potrzebne odmiany tonu. Najstarszemi samogłoskami są *a*, *i*, *u*. Można je porównać z czerwoną, żółtą, niebieską barwą, jako zasadniczymi. Tutaj możemy zbadać różnice tonów; *a* jest pełnem i jasnym, *i* cieńszem, ostrzejszem i jaśniejszem; *u* ponurem i przytłumionem. Z niemi łączą się *o* i *e*; *o* pełniejsze od *a* i *e* jaśniejsze, ale bezbarwne. Na jednym ze źródłosłów niemieckich wybornie

możemy odczytać charakter wszystkich samogłosek. *Sticken* oznacza mały, cienki a ostry kołek (*i*), *Stecken* cienką łaskę (*e*), *Stacken* drogę (*a*), *Stock* i *Stuck* ciała zbite i jędrne (*o*, *u*), swoją drogą także łaskę w codziennym znaczeniu. Czy samogłoski te samą różnicą swojego tonu nie uwydatniły rosnących stopniowo kształtów? Czyż nie zastąpiły wybornie przyrostków oznaczających spotęgowanie albo zdrobniałość? Podobne jednak manewry językowe, jak ten, któryśmy wykonali, prowadzą częstokroć komiczne skutki; mowa jest pełnym i skończonym ustrojem, który domysłów i mrzonek nie znosi. Tylko zawodowi badacze języka mogą sobie pozwalać takich analogii. Powróćmy do samogłosek. Wyraz, w którym przeważa dźwięk *a* np. brzmi wcale inaczej, niż gdyby w nim przeważało *au*, *ai*, *eu*, *i*, *e*, *eu*, *ej*, *o*, *o*, *oj*, *u*. Poeci korzystają z tej barwy dźwięku, jaką posiada każda samogłoska i wiedzą dobrze, jakich używać dla nadania zasadniczego tonu uczuciom w swoich utworach. Częste używanie *u* czyni mowę posępną, groźną, tajemniczą. Przewaga samogłoski *e* pozbawia ją dźwięku i charakteru; *o* rodzi nastrój uroczysty i pompatyczny, ale trochę ponury; *a* rozjaśnia horyzont i jest pełnym siły; *i* ma podobieństwo do barwy żółtej; raz bywa jasnym, twardo albo rozciągle wypowiedziane wydaje ton ostry i przeciągły. Ażeby wrażenie było harmonijnem, samogłoski muszą się zmieniać; w ogóle jednak należy unikać niemego *e*. Jaki wpływ mają samogłoski, wskazuje nam każdy wiersz dobry. Jak falisty i uroczyste rozbrzmiewa np. wiersz następujący, przeważnie ze samogłosek *o* i *u* złożony:

Wesoło żeglujmy wesoło
o o u o o
Po życia burzliwym potoku!
o u o o
Choć wichry, pioruny w około,
o o u o o o
Wesoło żeglujmy wesoło!
o o u o o

Samogłoski *e*, *i*, *a* kilkakrotnie powtórzone rozpogadzają nastrój poezyi, w której czuć kołysanie się męskich wioślarzy. Że nawet *e* z umiarkowaniem i w harmonii z innymi samogłoskami użyte brzmi wcale przyjemnie, przekonuje nas wiersz następujący:

O! jasne, słodkie, o przeczyste wody,
W których zwierciadlanej fali
Laura kąpała swą anielską postać.
Drzewko wysmukłej urody!

I ty będziesz święte u mnie:
W twym cieniu lubiła zostać
Nieraz siedząc zamyślona;
I prześliczne jej ramiona
Spoczęły nieraz na twej majowej kolumnie.

Komu zaś ołowiana atmosfera nie osiedzie na duszy w obec wiersza, który się tak poczyną:

„Ponuro wiszą chmur płowe całuny itd.“

a kto nie spojrzy na trawę stepu, jak faluje wzdymana oddechem rannego wiatru, gdy czyta:

„Z nizin wieje, cichy wiaterek wieje itd.“?

Samogłoska podnosi i zniża nastrój wiersza. Jestto odpyły i przypływy morza. Takież sam skutek wywierają spółgłoski. Trudno nie dosłyszeć sączenia się wody w takim wierszu:

„Raz leśnych jezior szmerem szeleści,“

lub niepokoju morskiego przedburza —

„Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawieci“ itd.

Jakże wybornie naśladują dźwięki rzeczywistej natury takie np. wyrazy: szcęk, brzęk, świst, turkot, burza, grzmot, dech, szum, blask itd. Porównajmy słowo „płynąć“ z biegiem wody. Czy nie jest ono malownicze? W tym wyrazie jest pewna potoczność a razem spokój. Dodajmy spółgłoskę *r* do słowa, a wnet spokój zmaćcony, wszystko się *rwie*, *prze* *przód*, *pryska*. Ruch staje się gwałtownym, *rwącym*; jak przy wymawianiu brzmień *rz*, *str*, *brzd*, itd., potrzeba znacznego wysilenia, tak samo i pojęcia w nich tkwiące mieszczą w sobie niepokój i rozstrój, który trzeba pokonać. Tę samą szorstkość i ruchliwość nadaje wyrazowi spółgłoska *s* np. sączyć; *t* (*d*) ma charakter wskazujący: tu, tam, dotąd, ten itd., przytem jest ostrem i gwałtownem. Wyraża uczucia nienawistne i wrogie. Łatwo zresztą odgadnąć samemu, jakie wrażenie sprawia w uchu przewaga spółgłosek *w*, *fl*, *m* itd. Pieśń opiewająca burzę poczyną się od złowrogich *westchnień* i *oddechów* natury, przechodzi mimowolnie w tony *ostre*, *ruchliwe*, *wrzące*, *ponure*. Całe to usposobienie streszcza się dostatecznie w samym słowie *burza*. W ten sposób cudowny budują się wyrazy. Poeta nie bada ich początku, nie doszukuje

się historii słowa, utworzonego przez zmysłowe pra-ludy, ale czuje i ma pod ręką te wszystkie subtelności i potęgi języka.

„I wre i kipi i huczy i pryska.“

Poeta nie rozmyślał, pisząc te wiersze, nad składem samogłosek. A przecież jaka tu logika! Od młodego *e*, które oznaczać może spokój i głucho wrzenie morskiego oddechu, dźwięk przedziera się za pomocą *i* podwójnego na powierzchnię; następują szorstkie, ostre, gwałtowne starcia nacierających prądów; zgrzyt, świst i jęki; bałwany piętrzą się coraz potężniej; to już nie plusk pierwszych uderzeń, ale huk ryczącego, od wierzchu do głębi rozbudzonego żywiołu (*u*); aż pod obłoki pryska brudna piana (*r*)!

A w tych słowach jak dzielnie oddany pęd kopyt końskich i uczuć jeźdźca:

W cwał mój koniu! koniu w cwał!
Błyska zorza z wschodnich stron,
Za godzinę bije dzwon.
Nim uderzy ranny dzwon,
Mamy sadzić parę skał,
Parę rzek i parę gór;
Za godzinę drugi kur!

Poeta kieruje się uczuciem; ono to kształtuje mowę w żywym prądzie nasuwających się myśli. Dobierać wyrazów nie można; one przychodzą same — razem z myślami. W rzadkich tylko wypadkach potrzeba udoskonalać formę, wyrzeźbiać ją, piłować. W dziele geniuszu myśl rodzi formę. (Wyborne wskazówki o wszystkim, co tu powiedziałem i jeszcze powiem, zawiera dziełko Poggla: „Rys teorii rymu“).

Nie mówiliśmy dotąd o artystycznym układzie materiału językowego. Wszystko powiedziane odnosiło się do poetyczności a właściwie malowniczości języka zarówno w poezji jak w prozie. O zasadach owego układu, który jest podstawą wszelkiego wiersza, pomówimy za chwilę. Tu jeszcze parę uwag pobocznych.

Ogólnych prawideł językowych uczy stylistyka. Jak należy opracowywać prozę, ażeby odpowiadała zasadniczym warunkom wszelkiego upodobania, jak układać ją w ład i porządek, to wszystko wskazuje retoryka czyli sztuka krasomowcza. Ona to zatem żąda, ażeby treść odpowiadała formie (idea zjawisku), a gdzie cel pewien ma się dopełnić, ażeby mowa odpowiadała jego ważności. Ona to przestrzega tych wszystkich reguł estetycznych, jakieśmy tylokrotnie gdzie indziej

podnieśli, ona każe zdawać rachunek, czy je wykonano? Żąda więc jedności połączonej z rozmaitością, rozczłonkowania, harmonii w częściach, czystości stylu (ściśłości, wyrazistości, dokładności itd.), uwidocznienia podziału (na wstęp, środek i zakończenie) itd. Takie są bowiem podstawy umiejętne dyalektyki, szukającej prawdy, i właściwej retoryki, wpływającej na wolę i przekonanie za pomocą namowy.

Gdzie forma zewnętrzna poezji nie została ujętą w ścisły ład artystyczny, poezja tkwi w prozie. Jestto poetyczna proza, albo prozaična poezja. Spełniono tu ogólne warunki wszelkiej poezji pod względem osnowy, zmysłowości wyobrażeń, barwy, ożywienia itd., ale nie obrano ściśle-poetycznej formy. Tu należy np. prozą napisany dramat. Jedność, rozczłonkowanie, rozmaitość, harmonia itd., wszystkie powyższe żądania tu zaspokojono; tylko artystycznego układu języka — rytmu i rymu, czyli wiersza — braknie. Toż samo w romansie. Używamy częstokroć wyrazu „prozaiiczny“ w znaczeniu „niepoetyczny“. Proza tego rodzaju, stanowiąca osnowę formy ujętej w ład artystyczny (w rytmy i rymy), a nie mająca w sobie pierwiastku istic poetycznego, uchyla się z dziedziny właściwej poezji.

W pełnej poezji wszystko jest poświęcone sztuce, od wyobrażeń aż do dźwięku najkrótszej zgłoski.

Rozważmy prawidła, w których duchu poezja porządkuje i kształtuje materiał językowy. Mnóstwo tu form się następuje. Przebieżemy ważniejsze.

Niektóre ludy układały nawet szys myśli w pewien ścisły porządek, jak to widzimy w tak zw. równoległości członków (*parallelismus membrorum*) u Żydów i Egipcyan. Tutaj zdaniu, myśli, przeciwstawia się myśl i zdanie odpowiednie: „Szukałem | i nie znalazłem go, || Wołałem | i nikt się nie ozwał.“ — „Pan jest królem, | dla tego drżą ludy, || Siedzi na tronie Cherubinów | dla tego porusza się ziemia. — „Panie, niekarz mię w gniewie Twoim | i nie smagaj mię w zapalczywości Twojej.... Twoje strzały tkwią we mnie | a ręka Twoja ugniata mię... Nie ma zdrowego członka w moim ciele przed groźbą Twoją | a w kościach moich niema spokoju przed moim grzechem...“ Myślom nawet kazano się tu równoważyć.

Najzwyczajszym podziałem wiersza jest rozczłonkowanie go na zgłoski. Pewna ilość zgłosek stanowi jego miarę. Każdy wiersz dłuższej całości musi posiadać równą liczbę zgłosek. Gdy zaś porządek taki byłby jeszcze zbyt wątkiem znamięniem wiersza, uwydatnia go się wyraźniej końcówką równodźwięczną z końcówkami jednego, dwóch albo

zgłosce trzeciej stopy. Taki podział na dwie części nierówne posiada więcej życia. Wzór nasz dawniejszy:

— 00 — 00 — 00 | — 00 — 00 — 00 —

opiewa tak obecnie

— 00 — 00 — | — 00 — 00 — 00 — 00 —

Ten przedział nazywamy średni ówką; ona wiersz ożywia i rozkuwa krępujące go więzy. Wrażenie przymusu znikło. Oprócz podziału dwuistego jest wiele innych, płynących z przewijania się stóp i wyrazów. Ale czy taki sześciostopowy, rączy wiersz daktyliczny z czasemby się nie znużył? Kiedy przyjdzie wyrazić smutek, usposobienie poważne, nastrój uroczysty, czyli wystarczy na to daktyl? Smutek i boleść nie poskoczą tak żywo; osnowa poważna kroczy powolnie. W tem leży majestat smutku. W takim razie używał Grek owych skrótów: dwie krótkie zgłoski spływały w jedną długą. W ten sposób cały wiersz daktyliczny można było przełożyć na same spondeje. Aby się tak nie stało, ażeby nie zatracić zupełnie cechy daktylu, aby chociaż na końcu wiersza przypomnieli sobie poeta, że tylko opowiada, postanowiono — z małymi, uzasadnionymi w każdym razie wypadkami — przepis, ażeby piąta stopa pozostawała zawsze daktylem. W ten sposób otrzymujemy wzór następujący:

— 00 — 00 — 00 — 00 — 00 — 00 — 00 — 00 —

oto jest wolność połączona z najściślejszym porządkiem a jakie bogactwo kształtów!

Ażeby wiersz każdy nie był odosobnionym, należy go myślą wiązać z następnym. Nie można jej przerywać z każdym wierszem; wypadłaby ztąd całość niespojona i luźna. Oto np. wyborne wiązanie strzegące się zawilosci i rozproszenia:

Tehmina stała przed nim: od złota i drogich kamieni
Błyszczący jej szata, nad szatą jaśniej jej oko promieni,
Wdzięk młodości na twarzy z wstydu wdziękiem połączony
Jak lilia, która przy róży, rozkwita w ogrodzie, wonnej.
Rubinowy ust jej zamek tajemnicę jakąś chowa.
Kto jesteś? zadziwion wielce łagodnie Rustem rzekł słowa.
Tehmina moje imię, rzeknie dziewica, król ziemi
Ojcem mym; ale smutna, losy dotknięta ciężkimi.
Nie prześcignęła wiotką sarną ni wietrzyk wiośniany,

Doścignęła tęsknota, srogie zadając mi rany.
Słyszałam ja o tobie, wszędzie i zawsze słyszała,
Jaki waleczny z ciebie, a niema, kogoby się bała
Dusza twa, jako Iran twemi zasłaniał ramiony,
Widziałam, jak drzy Turan, gdy oszczep zabłyśnie twój wrony.
Pragnęłam widzieć ciebie, ujrzałam dzisiaj. O Panie,
Chcesz mię za żonę? Wola twa niechaj we wszystkim się stanie,
Nikt nie dotknął zasłony, co czystą dziewicę kryje,
Dzisiaj mi rozum wzięła miłość, co w sercu mem żyje.
(Schach-Name, przedład Józefa Szujskiego.)

Albo obraz walki Pandawów z Kurawami, którą mistrzowsko kreśli Mahabharata:

Ale gdy wzešlo słońce, zagrzmiała pobudka kręcących
Muszli i bębny zagrzmiały i wozów turkoty pędzonych
I rzenie się koni rozległo i słońców przeciągłe krzyki,
Hasła wojenne słyhać i głośne dowódców języki.
I stanął przeciwko sobie tłum niezliczony narodu,
Na wschód Pandawów wojsko, Kurawów zaś od zachodu.
Gorzały zapałem szyki, pełne zwycięstwa pewności:
A gdy się słońce podniosło, stanęły w słońca światłości
Piechota, konnica i słońce i wozy stanęły bojowe;
Ów ostrze oszczepu jasne wzniosł zamazysto na głowę,
Ten w dłoni miecz dzierzył gromki, maczugę inny, ten ścisnął
Sztylet, ówdzie piorunem strzał celnych wojownik błyskał.
Wiały książęce chorągwie świecące znaki jasnymi,
Ale nad wszystkich rycerzy Fiszma zajaśniał, cud ziemi.
Na srebrnym starzec stał wozie, śnieżnego włosa i brody,
W białym turbanie jechał a z wiatrem niebios w zawody
Biała się z ramion szata, niby dwa skrzydła rozwinęła.
A srebrną była zbroja, która pod szatą mu lśniła.
Białe go konie uniosły, że wydał się górą śnieżystą,
Na wzniosłym palmy sztandarze pięć gwiazd się świeci srebrozłoto.
Więc do rycerzy obrócon, rzucił im słowa z wysoka,
A słowa wydały się grzmotem z czarnego na niebie obłoka:
„Dzisiaj wam, mężo waleczni, na ścięzaj otwarte wrota,
„Którymi chadzali ojcowie, gdy bojów zawrzała ochota,
„W rozkoszne światy Indry, które wam stoją otworem,
„Chwałę unosząc wieczystą pradziadów pójdziecie torem.
„Nie chcecie śmierci w domu, wyście umierać się godzi!“
„Na polu bitew jedynie, Szatryo, umierać się mnożył;
Tak stary wołał Fiszma. Toż krzyk zapału się mnożył;
Wtedy złocistą do ust swych, kręcącą muszlę przyłożył,
Zadął policzki dwoma; głos wielki z muszli wypadł,
Huczy, a wróg z daleka takimże odgłosem zagada.

Ruszyły oba zastępy, ziemia zajęta pod nimi,
 Piesi zmieszali się z końmi, słońce z wozami straszniemi,
 Niby ocean w burzy, co rzuca szalone bałwany,
 Tak na równinie bitwy dwu wojsk zderzyły się ściany,
 Chwiały, łamały z sobą, a miecze, oszczepy i strzały
 Nad czarną odmetów falą, błyskawicami się zdały.
 Tam wozy leciały bojowe, tam słońce dwa zbrojne na siebie,
 Ówdzie z jeźdźcami jeździec w wojennej się spotkał potrzebie,
 Tu piesi dwaj walczą ze sobą, tam wozy opadła piechota,
 Ówdzie zwycięski wóz środkiem przez trupy piechurów grzmota.
 Tu jeździec strojnego konia woźnicę obciął toporem,
 Tam rycerz z wozu waleczny, łukiem władający sporym
 Napastników potrącał celnymi strzałami z wysoka.
 Ówdzie szalone słońce na kształt rwącego potoku
 Lecą, trąbami biją, kłami płatają, nogami
 Miażdżą koni i ludzi. Ale z strasznymi słońcami
 Nie waha się walczyć waleczny, wymija, tłucze maczugą,
 Razi oszczepem zwierza, że krwawą posoki swej strugą,
 Wyjąc żałobnym głosem, haniebny odwrót swój znaczy.
 Ale w okropnej bitwie, w której los szczęścia majaczy,
 Wysoki Fiszmy sztandar zawsze wśród wrogów połyskał:
 Od słońca strzał chmura go strzegła, które na Pandów wyciskał,
 A pod pocisków chmurą, sam jaśniał jak słońce na ziemi.
 Gdzie konie poniosły go białe, tam z wozy goniły próżnymi
 Przestraszone rumaki, padały głowy tysiącem,
 Ciemnością wydało się wszystko, on ciemność płosząc był słońcem¹⁾.

Indyjski wiersz epiczny, *słoka* składa się pierwotnie z czterech podwójnych jambów, następnie dla większego urozmaicenia przypuszcza w dwóch jambach podwójnych odmiany.

Epiczny wiersz u Greków nazywał się hexametrem. W opowiadaniu należy zachować tok jednostajny; nie można chwytac za ton ciągle nowy, nie można mieszać bez ładu jambów, daktylów, paeonów itd. Każde opowiadanie powinno zawrzeć się w mierze jednolitej i płynąć lekko a potocznie. Inaczej będzie to łomot wody po kamieniach.

Toż samo dla rozmowy znaleźli Grecy wiersz odpowiedni w jambach. I tu widzimy architektoniczną przeciwwagę. Oto podwójny trimeter jambiczny:

u l u l u l | u l u l u l

1) Przekład Józefa Szujskiego.

Skrepowanie, jakie widzimy w tym wierszu, uchylano przesuwaniem średniówki. Najbardziej niewolniczą formą trimetra była *tz. alexandryjska*.

I tutaj również, aby uniknąć szepiania się wyrazów ze stopami, koniec słowa nie powinien stanowić zamknięcia stopy, a przynajmniej nie zawsze! Koniecznem jest również przenoszenie myśli z jednego wiersza w drugi. Dla większego jeszcze urozmaicenia poczęto używać z czasem zgłoski długiej na miejscu krótkiej, albo długą rozkładać na dwie krótkie. Powstał ztąd wzór następujący:

u l u l u l u l u l u l

Teraz wszelka jednostajność stanowczo uchylona.

Dotąd mówiliśmy o wierszu płynącym naprzód, jak łożo poziomej rzeki. Widzieliśmy podział hexametru na dwie połowy. Ale gdy chodzi o dokładniejsze skupienie wiersza w sobie, nie wystarczało Grekowi zestawienie równoległe dwóch połów; uciekł on się do zasad symetrii. Ruch mowy podnosi się i opada. Oto podstawa pentametru:

l u u l u u l u u l u u l

We środku dwie długie zgłoski, niby szczyt wiersza. Płynie do góry i spływa. Dla lepszego uzmysłowienia przedstawmy go w terójkacie:



Oto budowa czysto symetryczna. Wiersz taki jest silnie w sobie spojony; owe podnoszenie się i spadanie łamie go na dwie równe połowy. Dla tego nie łatwo w nim zamknąć szeroki potok mowy; natomiast przydaje się wybornie do wyrażenia myśli krótkich, w sobie zamkniętych: tamuje wtedy lawę uczucia. Spokojny spadek jego rodzi wrażenie, jakby po każdym wysiłku następowała bezwładność i wyczerpanie. Wiersz epiczny z nim połączony wyraża częstokroć smutek. Połączenie to hexametru z pentametrem, tworzące dwuwiersz (*tz. distichon*) nazywali starożytni wierszem elegijnym:

l u u l u u l u u l u u l u u l

l u u l u u l u u l u u l

Tutaj myśl kończy się z dwuwierszem. Ztąd urosła zwrotka czyli strofa. Niema tu już owego nieskończonego powiązania ogni wem jedne myśli. Każda zwrotka stanowi całość. Oto jej przykład:

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichemi gra piersiami rozjaśniona woda,
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda:
Zbudzi się, aby westchnąć i wnet znowu zaśnie.

Albo:

Smutno mi Boże! Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą,
Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą.
Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,
Smutno mi Boże!

Zwrotka bywa szczególnie tam pożądaną, gdzie myśl, niedająca się zamknąć w jednym wierszu, ale silnie w sobie ześrodkowana, chciałaby wyosobnić się z ogółu. Zwrotka stoi wtedy sama dla siebie, stanowi jednak częśćkę obszerniejszej całości. Dłuższy nawet wiersz (poemat) może składać się z takich zwrotek (Luizyada, Jerozolima wyzwolona, Boska komedia). Zwrotki składają się z dwóch, trzech i więcej wierszy. Grecy budowali ody swe w ten sposób, że zwrotce odpowiadała przeciwzwrotka (*antistrophe*) i dośpiew (*epode*). Podobne kształty znano i w poezji średniowiecznej.

Zamiast poważnej miary, której używa opowiadanie i rozmowa, posługuje się rozbudzone uczucie, niepohamowane wstrząśnienie, rytmem ruchliwszym, gwałtowniejszym. Rozpasanie uczuć wyraża się najzupełniejszą samowolą rytmu. Jak długo jednak sztuka jest naszym celem, nie może braknąć miary, choćby ukrytej.

W tym rytmie swobodniejszym wyręcza się trochej z daktylem, jambem itd.

I tu jednak swoboda ma swoje granice. Jest nią zwrotka. Rytm, choćby najswobodniejszy, jednej, powtórzyć się powinien w następnej:

Gdzie gwoździków woń uroczą południowych niosą wiatrów tchnienia,
Gdzie w brzęczącym od pszczoł lesie brzmią kukułki zawodzenia,
Z dziewcząt gronem Kriszna tan zawodzi;
O Radho! czemuż nie pomni,
Że w twoje serce tem godzi?

Gdzie Kesary kwiat wspaniały, liść złocisty swój rozplata,
Gdzie z Patali jasnych kwiatów czarodziejska woń ulata,
Z dziewcząt gronem itd.

Od Sandalu¹⁾ wonny cały, w żółtą szatę obleczony,
W wieńcu kwiatów, wisiorami trząsa w tańcu na wsze strony,
Z dziewcząt gronem itd.

(Gita Gowinda — przekład I. Szujskiego).

Obok metryki symetrycznej, widzimy szereg form swobodnych, które mimo to ulegają pewnym stałym prawdom, jeżeli wszystko nie ma się rozpaść.

Z pomiędzy wielu rytmów i kształtów strofy podniesiemy tylko alkejski. Zdaje się, jakby go wykradł poeta szumowi fal spienionych, gdy biją o wybrzeże. Fala nabiera i z głuchym grzmiotem upada. Toż samo powtarza się za chwilę. A potem pędzi coraz wyżej i wyżej, pieni się i huczy, aż złamana układa się do snu:

— — — — —
— — — — —
— — — — —
— — — — —

W niektórych odach i hymnach rytm bywa jeszcze bardziej ożywionym. Ale najdłuższe nawet zwrotki zbudowano tu z prawidłowością, która zdumiewa. Tak np. w Odach Pindara odnaleziono ład prawie architektoniczny.

1.

O! promieniu słońca, ty!
Któryś dziś rozświecił nam
Ponad siedm tebańskich bram
Najpiękniejszy z pięknych dni:
Złote oko dnia! twój bieg
Złotem barwi Dyrcei brzeg²⁾;
Jako spieszny pochód twój,
Tak w ucieczce ów potężny
Pierzchał od nas wróg orężny,
Biało-tarczny Argów rój.
Gwoli Polinika zdrađ,
W przeraźliwy okrzyk z góry,
Jako orzeł śnieżno-pióry,
On na ziemię naszą padł.
A wystąpił groźny, zbrojny;
A hełm jego włosem strojny.

¹⁾ Kadzidło.

²⁾ Dyrceja, krynica czyli strumyk sączący się u podnóża Teb.

2.

On przy murach naszych stał,
 Dżid morderczych stawiać wał
 Koło siedmiu miasta bram;
 Lecz nim krew wytoczył nam,
 Nim płomieniem buchnął w gród,
 Sam haniebnie umknął wprzód.
 Tak Haresa grzmiący krok
 Rzuca na wstecz wrogów szyk;
 Nieprzyjaciół pierzcha smok.
 Pyszny język — Zeusa gniew;
 Więc on widząc złota blask,
 Ich orężów dumny trzask,
 Ich przedwczesny chluby śpiew,
 Zionał grom — wróg runął z góry
 I ucichły zwycięstw chóry.

3.

Zadrzał ów witeź, co z ogniem stał
 I rozjuszony na ziemię legł,
 A złością wściekłą na miasto ział,
 A tchem przekleństwa powietrze siekł.
 Na innych inne rozrzuca kłęski
 Z bojowej dłoni Hares zwycięski.
 W siedmiu, przed siedmią Tebów bramami
 Cięli się wodze z siedmią wodzami;
 I wszystkich zbroje i wszystkich broń
 Przeszła, jak trofeje na Zeusa dłoń.
 Lecz najbiedniejsi dwaj zapaśnicy
 Z jednego ojca, jednej rodziny,
 Co długo walcząc o ojców tron,
 Wspólny w zwycięstwie znaleźli zgon.

4.

Zwycięstwo!... huknie radośna wieść
 Na wozostynny tebański gród.
 Ucichły kłęski i cały lud
 Ciągnie do świątyni; bogom na cześć
 Przez noc, noc całą płasy zawiedzie,
 A Bach rozkoszny Tebom na przedzie.
 I otóż właśnie zbliża się sam,
 Zbliża się Kreon, syn Menajkowy,
 Królem tej ziemi przysądzon nam
 Według niedawnej bogów umowy.

I coś ważnego w myśli mu ciąży,
 I coś nam zjawić pewnie tu dąży,
 Gdy tę poważną starców gromadę
 Głośnym rozkazem wezwał na radę.

(Antyгона Sofoklesa, w przekładzie K. Kaszewskiego.)

Jakież to potrzeba było wymowy dla uwydatnienia trudnych i zakłanych miar w niektórych odach i hymnach, tak, ażeby się budowały przed wyobraźnią słuchacza w rytmiczne gmachy, nie zadając gwałtu naturze języka. Czy mamy dzisiaj choćby pojęcie owego zamknięcia i zrozumienia formy, owej czystości i głębokości, jaką posiadano w Grecji?

Nie przemawiamy za powrotem do metryki greckiej. Trudno jednak nie przyznać, że ona stała się najpotężniejszym czynnikiem udoskonalenia nowożytnych form poetyckich. Klopstock odrzucił rym i śpiewał ody w stopach klasycznych a „Mesjady“ napisał w rytmie starożytnego eposu. Za nim poszedł Goethe. To sprowadziło w Niemczech odnowienie języka i obudziło poczucie subtelności rytmicznych. Dorównać Grekom nie zdołają nasze języki w owej dźwięczności, która z taką swobodą, lekkością i pełnią sączyła się z ich rytmów. Nasze formy językowe, nasze bezbarwne i nieme końcówki zamknęły nam po wieki wrota do krainy greckiego dźwięku.

Dalszym czynnikiem poezji ze względu na jej formę jest rym. Wiąże on muzykalnie. Polega na jednakowym brzmieniu zgłosek zamykających dwa albo kilka wierszów. Rym, u którego akcent leży na zgłosce ostatniej, nazywa się męskim albo tępym np. bój, waśń; jeżeli na przedostatniej, tak, że ostatnia, nieakcentowana zgadza się z taką samą ostatnią drugiego wiersza, żeńskim czyli dźwięcznym np. czara, wiara. Częstość zgadzają się trzy ostatnie zgłoski np. waleczny, stateczny.

Po zniknięciu tak rozpowszechnionej ongi aliteracji (dwa albo trzy najważniejsze wyrazy jednego wiersza poczynają się jednakową głośką), poczęto używać w poezji epicznej wiersza złożonego ze sześciu stóp i związanego rymem z następnym, takimże samym wierszem. Dwuwiersz ten łączy się potem z drugim i tworzą zwrotkę; w czasach skłonniejszych do liryki, poczęto ostatni półwiersz przedłużać o jedną zgłoskę akcentowaną dla wydatniejszego odgraniczenia zwrotek.

Hexameter ożywił się bardzo od czasu, kiedy dwie zgłoski krótkie daktylu poczęto zastępować jedną długą. Poeci średniowieczni inną

poszli drogą. Im chodziło jedynie o to, ażeby wiersz liczył sześć zgłosek akcentowanych $\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}|\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$, ostatni zaś w zwrotce siedem:

$\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}|\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$

Pomiędzy nie zaś wstawiali tyle zgłosek nieakcentowanych, ile się komu podobało itd. Zdądz wytworzało się wielkie urozmaicenie we formach i łatwość w uwydatnieniu myśli; każdą osnowę można było wyrazić w takim wierszu, poczynawszy od lekkiego potocznego opowiadania, a kończąc na gruchocącym łomocie żywiołów. Taki rytm znajdujemy w pieśni o Nibelungach, chociaż największą część jej przełożono, niby dla oczyszczenia miary wierszowej, w jamby, tworząc wzór taki:

$\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}|\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$

Nie było w tem jednak oczyszczenia a raczej oschłość i monotonia! Jak hexameter nie powinien się składać wyłącznie z daktyłów, tak nie należy ożywić wiersza Nibelungów zakuwać w pęta jednostajnych jambów.

Duchowi języka polskiego odpowiadają następujące cztery stopy wierszowe: trochej pojedynczy ($\underline{\quad}\underline{\quad}$) i podwójny ($\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$), daktyl ($\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$) i amphibrach ($\underline{\quad}\underline{\quad}\underline{\quad}$). One stanowią podstawę i siłę rytmiczności naszego języka; wszystkie inne miary tworzą połączenia zgłosek nienaturalne i wymuszone.

Oto wiersz trocheiczny:

Modre tonie i kipiele,
Gdy zagrają wkoło ciebie,
Tak ci porwą duszę śmieie,
Jakbyś skrzydła miał, i w niebie
Miał się oprzeć na tej łodzi!
Jakbyś w chmury z tej powodzi
Miał wylecieć z łódką społem
Nie żeglarzem — lecz Aniołem.

Wiersz daktyliczny:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
albo:

Tutaj Kasztelan poprawił wylotów.

Widzimy tu na końcu trochej w miejsce daktylu. Wiersza czysto daktylicznego trudno odszukać w naszej poezji; natomiast przyjmuje on chętnie wszelkie połączenia.

Wiersz amfibrachiczny:

O! widać i słysząc w ogródku skowronek,
Z piosenką podleci, upadnie;
I moje kwiateczki z rozpukłych nasionek
Jak wschodzą zielono i ładnie!
O! milsze krosienka
I milej z okienka
Zadzwoń piosenka
La la la piosenka!

Łatwo pojąć, że zasadnicze te stopy mogą się wiązać najrozmaitszym sposobem pomiędzy sobą, tak, że nie powinniśmy narzekać na rytmiczne ubóstwo języka.

Języki nowoczesne oparły swą rytmiczność bądźto na długości i krótkości zgłosek, bądźto na zasadzie akcentowania. Rymu używają również po większej części; muzykalny jego pierwiastek ujawnia się szczególnie w utworach przeznaczonych do śpiewu. Zarówno poezji metrycznej o pojedynczej budowie, jak opartej na akcentowaniu oddaje on niespożyte usługi. W ostatnich czasach robiono próby zespolenia rymu z trudniejszymi i zawilszymi formami rytmu. Zamierzano z takiego związku wywieść nowe zasoby dźwięku. W licznych wypadkach nic temu nie przeszkadza; widzieliśmy tę zasadę już w poezji rymowanej, w której obliczono jedynie zgłoski akcentowane (Nibelungach). Ale tam, gdzie wiersz zbudowano z całym wysiłkiem artystycznym, gdzie architektonika rytmu, oparta na metryce greckiej, przedstawia skończone dzieło sztuki, gdzie wszystko się równoważy albo układa w symetrię, tam połączenia rytmu z rytmem zrodziły wiersz nienaturalny i w sobie sprzeczny. Rym wzmacniający zakończenie wiersza zwichnąłby całą budowę opartą na równowadze i przeciwwadze. Wtedy należałoby chyba rymować początek wiersza z końcem, aby nie burzyć symetrii. W środku wiersza przypuszczamy powtarzanie się pewnych dźwięków, podobne do starożytnej aliteracji — ale nic więcej! Rym na końcu zgruchotałby wszystkie podstawy rytmiczności.

Wskazaliśmy powyżej na trzy wielkie dziedziny poezji.

Duch ludzki pojmuje drogą myślenia życie wewnętrzne i świat zewnętrzny; obojga wyrazem jest mowa. Obydwa światy wywierają wzajemny wpływ na siebie. Tam, gdzie słyszymy echo jednego, przebrzmiewa tajemniczo i drugi. Zarówno uczucia własnej duszy, jak przedmiotowe objęcie świata zewnętrznego może być osnową poetycznego dzieła. Uczucia i spostrzeżenia są treścią poezji. Ażeby jednak obydwie światy stopiły

się harmonijnie, aby nie przeważała uczuciowość wewnętrzna, ani wpływy zmysłowe, należy okazać, jak ostatnie wpływają na pierwszą, jakim poddają przekształceniom duszę i jakie nawzajem od niej odbierają wpływy. Tak powstał dramat. Nie uczucia, nie zdarzenia są jego treścią, ale duch ludzki w działaniu, we walce ze światem zewnętrznym; charakter i czyn dopełniający się w oczach widzów są żywiołem owego pogodzenia.

Poezya zatem, przemierzając trzy owe zakresy ludzkiego ducha, dzieli się na opisową (epos), uczuciową (liryka) i dramatyczną. Objęcie świata zewnętrznego wyprzedza u dziecka i u ludzkości poznanie własnej duszy; powieść epiczna wyprzedziła zatem lirykę i dramat.

X.

Poezya opisowa czyli epiczna.

Wszystko jest działaniem i postacią.
(W. Humboldt: „Herman i Dorota“).

W eposie czyli powieści opowiada się pewne zdarzenie (ἔπος, słowo).

Ażeby powieść (rozumie się poetyczna) stała się dziełem sztuki, musi odpowiadać warunkom piękna. Ważność osnowy, jedność w rozmaitości, piękny związek, rozczłonkowanie, skończona w sobie całość, dokładne uwydatnienie szczegółów, zgodność osnowy z formą itd. — stanowią jej podstawy.

Im osnowa jest ważniejszą, tem większą chwałą poety, gdy chlubnie dokona dzieła. Najwyższą osnową dla człowieka jest człowiek: on to w swem najwspanialszem zjawisku, w swych najważniejszych uczuciach, poglądach i działaniach, przedstawiony we formie opowiadającej a poetycznej, stanowi przedmiot najgodniejszy prawdziwego poety. Gdzie tego wymaga natura osnowy, należy uzupełnić go podmiotowymi rysami do wysokości ideału. Trywialność nie budzi zajęcia i jest wykluczoną ze zakresu poezyi; płaskość obudza wstręt jej; ale humor może zawładnąć obiemą i nadać im estetyczne znaczenie, a szlachetna namietność może je nawet wybrać za osnowę, ażeby je pokonać. W końcu bywają one doskonałym kontrastem i służą do jaskrawego uwydatnienia piękna i wzniosłości.

Dalej żądamy jedności urozmaiconej. Opowiadanie składa się z szeregu pojedynczych wydarzeń, które nie mogą powtarzać tej samej osnowy, ale muszą się łączyć w pięknym i przejrzystym związku. Powstają ztąd grupy, z których każda powinna budzić osobne zajęcie. Całość

musi być w sobie zupełną i skończoną; powinna składać się zatem ze wstępu, środka i zakończenia.

Kompozycja taka w szerszych eposejach, jak łatwo pojąć, bywa nie łatwą. Pierwszy błąd ten popełnia, kto przeocza, że ma przedstawić zdarzenie rozwijające się w czasie. Uwiedzeni przykładem historyków, krępują się częstokroć poeci jednością czasu. Już Arystoteles przestrzegał ich przed tem, powiadając: „epopeja nie powinna iść torem zwyczajnego dziejopisarstwa, które musi przedstawiać nie pojedyncze działanie, ale pewien okres czasu i wypadki, które się w tymże wydarzyły bądźto jednej, bądź więcej osobom, a z których każda pozostaje do drugiej w stosunku przypadkowym. Jak bowiem w tym samym czasie odbyła się bitwa pod Salaminą i z Kartagińczykami w Sycylii, które nie miały wspólnego celu, tak wydarza się w ścisłym następstwie czasu jeden wypadek obok drugiego, chociaż z obu nie można wysnuć jednego celu. Mimo to wpadają poeci w ten błąd najczęściej. Dla tego i pod tym względem uważać należy Homera za poetę przed innymi boskiego, że nie zamierzył w swym poemacie opisu całej wojny, która przecież miała swój początek i koniec — byłby wtedy za długim i nie dosyć przejrzystym — albo innej, co do rozmiarów miernej, ale dla różnaitości wydarzeń zawikłanej. On jednakże wyjął z niej tylko pewną chwilę, a inne użył do epizodów, którymi urozmaicił osnowę poematu. Inni natomiast poeci obierają za przedmiot jedną osobę, jeden czas a rozgałęzioną czynność, jak autorowie Kyprii i małej Iliady.“ Ze słów Arystotelesa przekonujemy się, że rozumne ograniczenie stanowi prawdziwą siłę artysty.

Homer opiewa w Iliadzie wypadki, wiążące się ze sporem Agamemnona z Achillem i z tegoż gniewem, a w Odysei powrót Odyseusza. Gdyby chciał opowiedzieć całą wojnę Trojańską, byłby musiał uczynić bohaterami epei Helenę, Menelaosa i Parysa, a postacie Achilla, Patrokla, Hektora, które podczas wojny umierają zastąpione innemi, zeszyłyby na plan drugi. W Odysei uderza jedność mniej w oczy; poeta wplata w swoją opowieść rozmaite wypadki podróży, a mimo to wszystko zmierza ku powrotowi do Itaki.

O zgodności pomiędzy treścią a formą po tem, co powiedziałem dawniej, mało już dodam. Forma opowiadania zależy ściśle od osnowy, tak w ogólnem ujęciu rzeczy, jak nawet w rytmicznej stopie. Opowiadający powinien dojść do wyżyny przedmiotu, rzecz wielką wielkimi przedstawić rysami, piękną obejrzyć czułym na piękno wzrokiem, pojąć

ją w istocie i kształcie, a następnie odtworzyć. Sztuka jego zawisła od natury przedmiotu. Gdy chodzi o osnowę z życia powszedniego, której potrzeba jedynie lekkiego oczyszczenia, forma nie tylko powinna, ale musi być w dobrym znaczeniu słowa zwyczajną. Należy użyć prozy. Poezya w tym razie byłaby niesmaczną. Romanse, których treść chociaż wzięta z fantazyi, ugrzęzła w płaskości codziennego życia i ubiera się we wszelkie pozory rzeczywistości, wymagają niezbędnie formy prozaicznej. Im więcej ma przedmiot znamion idealnego dzieła fantazyi, im wyżej wydiera się po nad rzeczywistość w swobodną krainę poetycznej prawdy, tem potrzebniejszą mu jest forma poezyi. (Najpowszechniejsze formy opisowe mogą najrozmaitszą osnowę wyrazić; hexameter np. może opowiadać rzeczy najpospolitsze i nadzwyczajne; opisuje on chatę Eumeosa i Olimp; natomiast forma stanców jest bardziej ograniczoną). Treść czysto idealna wymaga formy również idealnej. Inaczej będzie niedorzeczną i nienaturalną. Dla tego szczytna, prawdziwa poezya nie da się niewolniczo przełożyć na prozę, ale ulega wprzód zupełnemu przeobrażeniu.

Gdy idealność w naiwnej wierze uważamy za prawdę, jak to czyni np. klechda, musimy jej nadać formę rzeczywistości. Klechdy wierszowane nie są już prawdziwemi klechdami. Natomiast romanse fantastyczno-rycerskie, dla których forma poezyi tak była odpowiednią, zeszyły w prozie do śmiesznego bezsensu, który okazał i pokonał humorem i przeciwstawieniem urojeń prawdzie Cervantes. W obec „Orlanda szalonego“ i „Jerozolimy wyzwolonej“ cały humor Don Kiszota okazał się bezsilnym. Pragnąc unaocznnić sobie różnice między poezją a prozą, przeczytajmy Homera w przekładzie prozaicznym, albo pierwszy, już w zabarwionej poezją mowie napisany plan „Ifigenii“ Goethego. Poezję przełożyć na prozę, częstokroć znaczy tyle, co wyskubać pióra błyszczącemu ptakowi. „Naówczas tylko, kiedy zdarzenie całe tak jest poecie widocznem, jakby mu był przytomnym, odnajdzie właściwe dlań kształty i ustrzeże się wszelakiej niestosowności.“ Ztąd płynie plastyczna siła poezyi. Co się w ten sposób wyraża, staje przed fantazją słuchacza, jak żywe.

Demodoku! jać wyżej nad śmiertelnych cenię —
Czy Muza, czy Apollon dał ci to natchnienie?
Żeś tak dokładnie nasze Achiwy wyliczył.
Gdzie byli, co robili, i jak los ich ćwiczył,
Iście, byś z ust im wyjął, lub razem był z nimi.

(Odyseus).

Do tego potrzeba zupełnego przeniknięcia przedmiotu i czystej, głębokiej wrażliwości; ożywiona zmysłowość, umysł panujący przedmiotowo nad zjawiskami, równowaga duszy, spokojny i niezamącony pogląd na rozwój natury i zjawisk, są podstawami epicznego uzdolnienia.

W opowiadaniu poeta używa największej swobody; oprócz potrzeby związku nic go nie kępuje w kształtowaniu osnowy. Wszystko zależy od jego woli i estetycznego sądu. (Inaczej rzecz ma się z dramatem, który przedstawia działanie z całym pozorem rzeczywistego faktu; tutaj wszystko powinno się wiązać ogniem przyczyny i skutku). „Przez dni dziewięć błąkałem się teraz, dziesiątej nocy zawiedli mnie bogowie do Ogygii, tam, kędy mieszka bujnowłosa Kalypso.“ Po dokładnym i wykończonym obrazie burzy ta krótka wzmianka! Ponieważ nie widzimy w eposie osoby działającej (tj. nie widzimy oczami, a tylko fantazją), można wmówić w słuchacza rzeczy nadzwyczajne. Inaczej w dramacie. Zdarzenia, które wydałyby się śmiesznymi, gdyby je ze świata urojeń przeniesiono w sferę rzeczywistą, gdyby je np. aktor przedstawił na scenie, są wyborną, pożądaną a częstokroć niezbędną osnową dla fantazyi i jej idealnej, po za szranki rzeczywistości wyrwywającej się, estetycznej siły.

Biorąc wzory z Homera, żądano od eposu cudowności tj. całej, tak wydoskonalonej w Helladzie maszyneryi bogów. Już Arystoteles zajmował się tem pytaniem i twierdził, że w eposie przedstawiać można rzeczy nieprawdopodobne, mogące obudzić najwyższy stopień podziwu. „Co bowiem obudza podziwienie, rozwesela: to można już z tego poznać, że każdy opowiadający chętnie przesadza w mniemaniu, iż tem się przypodoba. Homer jednak pokazał wszystkim poetom, jak się opowiada nieprawdę.“ Cudu epos nie potrzebuje; kreśląc jednakże obrazy świata fantazyjnego, uwalnia się poeta od więzów rzeczywistości. Naturalnie, musi wtedy mieć wszystko prawdę poetyczną, życie idealne. Pomaga tu poecie przedewszystkiem wiara. Nie potrzeba mi długo dowodzić, że Homer uważał swoich bogów nie za maszyneryę eposu, podobnie jak Edda; podobnie dla poety chrześcijańskiego Bóg, aniołowie i rzesza świętych i dyabłów nie jest koronką brabancką dla przystrojenia sukni. Stosuje on się do wiary ludu. W duchu tej wiary są to prawdy! Ale kiedy poeta idealnym postaciom, jakiegokolwiekby one były, nie umie wlać prawdziwego życia, i przedstawia nagie abstrakcje lub martwe lalki miasto żywych utworów wiary, przestaje być poetą i w miejsce osób wprowadza maryonetki.

Wymaganie to „boskiej“ maszyneryi da się pojąć jeszcze inaczej. Dokładny obraz człowieka wymaga, ażeby go przedstawiono w stosunku do wszystkiego, co nazywamy światem, bóstwem, przeznaczeniem, do najwyższych pojęć o bycie ludzkim, o śmierci, o przyszłości itd.

Kiedy epos przedstawia ustęp życia w jego całej poważnej prawdzie, nie prześlizgując się z lekka po gładkiej powierzchni, lecz okazując wszystkie jego burze, nately zetknie się nieochybnie z najwyższymi tajemnicami życia, nie bezpośrednio-filozoficznie, ale pośrednio-poetycznie. Życie, śmierć, szczęście, cierpienie, albo, zbierzmy to wszystko w jeden wyraz: przeznaczenie, stanowi tło jego wieczyste. Najwyższe idee czasu wyrażają się w prawdziwym eposie, a zatem i wyobrażenia religijne, jakiegokolwiek byłyby rodzaju. Kto jest chwiejnym w swej wierze i w swoim pojęciu życia, ten nie utworzy charakterów silnych i wybitnych, bo nie zna ideału. Tej pewności i siły poglądów nie można zdobyć, wymusić, ani w sobie wyrobić; wola tu jest niepłodną; musimy się z nią urodzić, musimy ją posiadać we krwi i kościach. Czyj stosunek do życia niejasny, ten go nie zdoła idealnie odtworzyć; co najwięcej, weźmie zeń jeden albo drugi szczegół. W czasach, w których lud żyje w rozdzieleniu ze samym sobą, w których zwątpił o wszystkich podstawach życia, utrudnia się bardzo zadanie poezyi; przeciwnie, gdy lud ma ufność do siebie i zgodę w sobie, poezya tworzy się sama. Sam on sobie wysnuwa ideały; poeta nadaje im tylko kształty. Streszcza, co rozproszone. Widzi jaśniej, co dla innych jest ciemnem i przedstawia w jedności i pełnem życiu to, co ułomne. Wtedy powstają wielkie, nieocenione dla ludów epopeje.

Gdy umysł potężny z namysłem rzuca na szalę swą podmiotowość i nie pozwala opowieści przemawiać samej za siebie, ale okrasza ją uczuciami swej duszy, epopeja przechodzi w opowiadanie liryczno-epiczne.

W prawdziwej opowieści epicznej, poeta, że tu użyję słów Arystotelesa, powinien „bardzo mało mówić za siebie; gdzie albowiem to czyni, przestaje być naśladowcą. Inni poeci wysuwają osobę swoją w całem dziele na sam przód, a naśladują mało i z rzadka; Homer po kilku słowach początkowych wprowadza natychmiast męczyznę albo kobietę, lub jaką inną istotę, i każdą wyposaża osobnym charakterem.“ Podobnie mówi Goethe: „Mówiąc o opracowaniu całości, rapsoda, opiewający przeszłość, wydaje się mędrcom, który spokojnym wzrokiem rozważa przeszłość; opowiadanie jego będzie dążyło do uspokojenia słuchaczów, ażeby mu wytrwale i chętnie towarzyszyli: rozdzieli on interes poetyczny jednolicie, nie mogąc wywoływać nagle zbyt żywych wrażeń;

podług upodobania sięgać będzie na prawo i na lewo; ma bowiem do czynienia tylko z wyobraźnią, która sama sobie tworzy obrazy i dla której bywa rzeczą obojętną, jakie tworzy obrazy. Rapsoda nie powinien okazywać w powieści samego siebie, niby wyższą, z góry patrzącą istotę; niech czyta z po za osłony, tak aby niewidziano żadnej osoby a tylko słyszano głos Muzy.“ (Goethe: „O poezji epicznej i dramatycznej“).

Wielki poeta epiczny, który opowiada znaczące i rozległe zdarzenie sposobem wyżej określonym, bywa zwierciadłem zapatrywań swojego czasu. Wskazuje on żywe, a więc nie oderwane i martwe, lecz ludzkie ideały, potężne charaktery, ich myśli, uczucia, postęпки i zachowanie się pośród ważnych wypadków życia. Wszystkie piękne zjawiska ze świata zmysłów (słyszalne i widzialne) przywołuje w pomoc swojemu dziełu. Uczucie piękna, które ma w duszy, rozlewa na świat cały. W jego fantazyi dokonuje się nieustanna asocjacja najpiękniejszych wyobrażeń. Władza światem zmysłowym i nadzmysłowym. Życie i cały obraz piękna musi objąć, duch iście boski! Rzeczy ziemskie i niebieskie przedstawiają mu się zarówno pięknie, zarówno jasno, zarówno silnie. Szczęśliwy naród, który wydał takiego poetę!

Tak owłada fantazyja wszystkimi dziedzinami piękna. Doszliśmy do najwyższej, najrozleglejszej a czysto idealnej sztuki. Ponieważ jednak obrazy, jakie tworzy poeta, bywają natury czysto wewnętrznej i nie przeobiekają widomych kształtów, zakres jej nazywają sztucznie ograniczonym.

Dla lepszego zrozumienia staro-epickiej poezji i ogólnego rozwoju eposu, przyjrzymy się opowiadaniom dziecka i ludów dziecięcych.

Poeta (opisowy) ludu nie rozwiniętego umysłowo i dziecko opowiadają rzeczy, które się wydarzyły. Dusza ich potrzebuje wyobrażeń płynących z zewnątrz, nie zastanawia się jeszcze nad sobą i nie posiada siły, ażeby siebie pojąć; zależy od świata zewnętrznego i nie umie się inaczej poruszać, jak w zawisłości; rzeczy zewnętrzne tak ją opanowały, że nie ma nawet pojęcia osobistej swobody. Czuje się częścią ogółu i niczem więcej; wolności ducha, która człowieka przeciwstawia całemu światu i rości sobie prawa u całości, nie posiada wcale. Fakta zewnętrzne, o ile dadzą się pojąć zmysłami, uważnie bada, aby zapobiec ubóstwu wewnętrznej osnowy. Zdarzenia, których przyczyn poznać nie pragnie, gdyż jej są obojętne, o ile ich nie widzi, zestawia obok siebie, nie uwzględniając związku, którego częstokroć nie rozumie. Życie wewnętrzne, niepojęte, usuwa się zupełnie z pod jej uwagi. Nie bada przyczyn ukrytych, ale widoczne, powierzchowne. Tak np. gdy dziecko popełniło coś

złego, co zasługuje na karę lub zły wzięło obrót. To nie dziecie zawiści, lecz to lub owo! „Ono nie chciało tego uczynić, ale przyszło drugie i namówiło je lub uczyniło samo!“ Bóg albo kawałek cukru winien wszystkiemu, co złe i zakazane. Dla tego dziecko i człowiek w stanie umysłowego dziecięctwa nie łamią się pod ciężarem winy; łatwo ją zmywają ze siebie. Cóż winien człowiek-dziecko, że był tak poządlwym, gniewnym, zazdrośnym, nierozumnym? Czemuż go tak drażniono? Fatalne okoliczności! Zła bona albo Opatrzność nie uważały lepiej — i złe się stało! Duszy, charakteru nie uzna tam nikt za pobudkę, bo nikt ich nie zna. Fakta i formy, przyczyny zmysłowe i powierzchowne, zamykowanie we wszystkim, co nadzwyczajne i nadspodziewane, co żyje, rusza się i podpada zmysłom, skłonność ku cudownemu płatanu zdarzeń i wiara w cudowność, rozległa praca fantazyi — oto podstawy takiego życia.

Taki poeta nie wiele bada. Wszystko stało się tak z pewnością, jak widział i słyszał. Nie rozważa on, nie zagłębia się w siebie; opowiada tylko, co mu wpadło pod zmysły, przyczem wiele rzeczy nie w głowie mu wyjaśniać! Tak posuwa się wielkimi krokami; po chwili zatrzymują go przedmioty uboczne, nad którymi się rozwodzi, bo swoją niezwykłością wzbudziły w nim zajęcie. Na to, co prawidłowe, najczęściej nie zważa; dziecko np. nie zajmie się nigdy obliczem pięknem, podczas gdy nos haczykowaty albo wybite oko pochłona wnet jego uwagę. Garbusa nigdy niezapomni. Jeżeli nazwie cokolwiek pięknem, z pewnością będzie w zjawisku coś wyjątkowego, np. długie, żółte włosy, niezwykle oko, błyskotliwe zęby, potężne brwi, loki, broda itd. Strojna suknia wpada mu zaraz w oczy, toż samo ubiór dziwaczny, odważne zwierzę itd. To co słyszy, powtarza niewolniczo, przedmiotowo, machinalnie. Henryś powiedział: „ja tego nie zrobiłem!“ a Tadzio mu zaraz na to: „To ty zrobiłeś!“

Wstępu nie wymaga opowiadanie. Najlepiej zaraz przystąpić do rzeczy. Żywo zająć fantazyę, nie ukrywać pokątnych celów, nie przerywać refleksyami, chyba tu i owdzie pouczającą uwagę, unikać wszelkiej nadmysłowości, odrzucając ją albo uzmysławiając, oto droga, którą płynie opowieść epicznego poety. Jednolitość opowiadania przerywają obrazy przedmiotów albo zdarzeń, na szczególną zasługujących uwagę, nie mogących być jednak obrazem istotnym; poeta nie troszczy się bowiem o każdy szczegół, a tylko o przymioty stanowcze i znaczące.

Takie opowiadanie posiada olbrzymią siłę. Jego życie, koloryt zmysłowy, jedność poglądu nie zamącona refleksyami, wątpliwościami ani

badaniem przyczyn, język obrazowy i malowniczy nadają mu niezgłębiony urok.

Słabe strony tej formy poetyckiej może łatwo pokonać umysł wykształcony i bystro wnikający. Nie podobna jednak wyszukać drogi pewniejszej nad tę, którą znaleźliśmy już u dziecka. Jestto, że tak powiem, wrodzona ludzkiemu rodzajowi forma epiczna.

Z tą samą naiwnością i z tej samej potrzeby wewnętrznej przemawia lud w swej pierwiastkowej poezji. Nie zna on zamiaru ani teorii. Opowiada, bo ma w duszy prąd ku wyjawieniu swej treści. Poezja ta w miarę usposobienia ludu może być silną, gwałtowną, płaczącą, piękną itd., ale naiwną musi być zawsze. Przypuśćmy, że temi samemi drogami chodzi wielki poeta, a obaczmy, że jego epopeja, arcydzieło sztuki, i proste opowiadanie wysączone z ust ludu zetkną się w głównych rysach. Pierwsza wyrzeźbi tylko delikatne pobudki i charaktery.

Ażeby opowiadanie (epos) zadowoliło słuchacza, powinno mieć zajmującą ośnowę i piękną formę. Przebieg jego powinien być takim, abyśmy zeń poznali przyczyny zdarzeń, pobudki działań i związek wypadków. Uczone objaśnienia nudzą albo gniewają; samą treścią należy objaśnić wszystko; ukryty związek rzeczy, którego nie dotkniemy rękami, ani nie wyczytamy wzrokiem, powinien odsłonić się własną przejrzystością. Gdzie takowy odkrywa się bezpośrednio np. za pomocą monologu osoby działającej, tam poeta może być tylko sprawozdawcą. Jeżeli stoi na stanowisku naszym i zajmuje się z równym zapałem powieścią, tem lepiej. Ale nauczać nas, bakałarzyć, nie wolno mu nigdy!

Osoba poety nie powinna się narzucać, ale usuwać; nie chodzi bowiem o niego, lecz o historię, którą opowiada. Że opowiada ją wiernie, przypuszczamy; że dobrze, to jego zasługa. Ażeby dobrze opowiadać, niezbędnym bywa spokój. Zarówno potępiamy pośpiech i przesadną zwięzłość, jak chłód, rozwlekłość i częste odstępowanie przedmiotu. Nie jesteśmy ciekawi oblicza poety. Więcej chwały dla niego, jeżeli powiemy, że umie wybornie opowiadać, niż, gdy dowiedzie, że jest człowiekiem szlachetnym, roztroprnym lub dobrodusznym.

W najdawniejszych czasach opowieść miała formę, jakąśmy opisali powyżej. Opowiadano zdarzenia. Przeważała treść zmysłowa, oparta na spostrzeżeniach; sama w sobie była już poetyczną. Podanie żyło przekazywane z ust do ust słowem. Pomagano pamięci uporządkowaniem wyrazów; wrodzone zamiłowanie porządku, poczucie pożytku i piękna pomagały sobie nawzajem. Z czasem tworzy się odpowiednia forma, miara, stopy, rytm, akcent, podług usposobienia i potrzeby ludu. Tak to

przelewa się pierwiastkowa tradycja w poezję. Zmysłowy koloryt fantazyi, malowniczość i stała forma zapewniają jej byt w pamięci; forma wierszowa, nie łatwo się przetwarzająca, tkwi w niej przez długie czasy. Ztąd zdanie, że poezja była najstarszym językiem ludów!

Jak długo opowieść nie wychodzi po za usta ludowe, nie znajdziesz w niej ani jednego rysu, któryby nie był wysnutym z natury ludu; obszar myśli, mających ogólne wzięcie, jest wyłączną ośnową takiej poezji. Ożywiona wyobraźnia ludu pomija wszelkie badanie myślące, lekceważy wszelkie związki, a podnosi do przesady wszystko, co już z natury cudowne i nadzwyczajne. Ztąd wytwarzają się wszystkie właściwości mytu. Dajmy na to, że chodzi o przedstawienie historii; nie zrozumiano jeszcze przyczyny i skutku; ztąd wytwarzają się błędne połączenia; wiele rzeczy ważnych i rzeczywistych pominięto; najróżnorodniejsze stosunki powiązano; cud wydaje się rzeczą codzienną i naturalną, jak długo rozum nie odkrył powiązania wszech rzeczy; toż nie zapominają o cudzie nigdy; on jest źródłem każdego ważniejszego zdarzenia. Życie tej poezji nie samowiedne; nie zna istoty poetyckiego zmyślenia. Tworzy z wrodzonego popędu, nie w artystycznym zamiarze. Ożywia wszystko, poczynawszy od Boga a kończąc na sprzecie domowym. Miecz jest dla niej istotą osobną i żywą.

Podanie opracowuje w sposób ludowo-poetycki ośnowę historyczną, ześrodkowaną w osobach i bohaterach. Jestto zestawione obok siebie, częstokroć zupełnie luźne, albo gwałtownie nawiązane pasmo wypadków, częstokroć niejasnych, dziwacznych, nadnaturalnych, wyjętych z duszy ludu; jako najwyższy wyraz ich właściwości w zakresie uczucia i myśli. Natura takiego ludu jeszcze pierwotna i niezłamana, zarówno w złem jak dobrem. Powieść wykształca się albo przetwarza opowiadaniem tak długo, dopóki nie skryształizuje się w kształty, jedynie odpowiednie charakterowi ludu; poetą jest lud i czas. Oto najstarsza historia.

Od początku świata uderza nasz umysł niejedno wrażenie, które głębszego człowieka nęci do szukania objaśnień. Zkąd bierze się to lub owo? Zkąd ten przypadek? to szczęście? to nieszczęście? Zkąd pochodzi to, a zkąd owo? Dla czego to tak działa, a to inaczej? W ten sposób rozwija się pierwsza filozofia natury i pierwsza religia ze wszystkimi swojemi dziwactwami, jak nauka o bogach i początku świata, pojęcie nadzwyczajnych wypadków natury itd. Gdy wyobrażenia takie zapragną wyrazu, powstaje mýt. Ci bowiem ludzie nie znają pojęć; wszystko przekształca się u nich w poetyczne wyobrażenia. Mýt jest najstarszym kształtem filozofii, objaśnieniem zjawisk, pierwszym spekulacyjnem usiło-

waniem nie rozumu, jak być powinno, ale fantazyi. Jak długo myt znajduje u ludzi wiarę, jak długo uważają go za prawdę a przynajmniej za prawdopodobieństwo, tak długo jest mytem.

Gdy jednak czynność myśli zastąpi fantazyę i używa jej kształtów do przyoblekania swoich idei, powstaje symbolika, która wkrótce przemienia się w skostniałą alegoryę. Co dla jednych bywa symbolem, to uważają inni przez czas jeszcze długi za myt najczystszy. Każda mitologia daje tego dowody. Jak tłumaczyć np. burzę? Oto Bóg jakiś grzmi, błyska, uderza piorunem itd. Jestto więc czynność samowiedna myślącej istoty. Bóg — to burza, burza — to Bóg! Otóż uosobienie! Jowisz błyska a Thor kuje młotem. W zimie burz niema. Cóż więc robi Thor w zimie? Kędy młot jego? Fantazyja objaśnia to mytem. Z czasem Thor i wszystkie olbrzymy, niewiasty górskie itd. przekształcają się w burzę, w deszcz zapładniający przyrodę, w groty skaliste, w gwałtowne przeobrażenia natury itd. Myt poetyczny przekształcamy w dydaktykę lub alegoryę.

Często myt i podanie zlewają się razem. Myt uważają za podanie, a na podaniu haftują mityczne kwiaty. Tam, gdzie myt ustępuje z pola stopniowo, wypierany przez rozumną oświatę, przybiera charakter warstw, u których ostatnie znachodzi schronienie, a zatem dzieci i tym podobnych istot. Przeradza się w bajkę (powiastkę). Odróżnić od niej należy opowiadania cudowne, w których snuje stubarwną przędzę dobrodusznia fantazyja.

Powieść zwierzęca sięga do najdawniejszych czasów łowieckiego życia, opowiada właściwości i obyczaje zwierząt. Posłuchajmy dzisiejszego strzelca, albo pastuszka trzody, a przekonamy się, do jakiego stopnia panuje dotąd skłonność przypisywania zwierzętom ludzkiej natury, celów, zamiarów, usposobień itd. Szczególniej odnosi to się do zwierząt podstępnych i drapieżnych. Naturalnie, że taki popęd inaczej się wyraził w zacisznej głębi północnych lasów, a inaczej pod niebem Grecyi. Ten lub ów bóg posyła silnego lwa albo dziką do lasu, aby wielkością i srogością przeraził ludzi. Gdzie ludzie mieszkają obok siebie, np. w miastach, zwierzę zostaje zwierzęciem; gdzie żyją z niemi pospół np. na pustyni, zwierzę nabiera wyższego znaczenia. Dla mieszkańca lasów jest wilk i niedźwiedź równym jemu w godności rabusiem; rywalem, pełnym odwagi, chytrości, żądzy zemsty, myślącym i rozważającym, jak człowiek. Powieść zwierzęca nie opisuje łowów — te będą po wieki osnową myśliwskich opowiadań — ale charaktery i życie zwierzęce.

Rozkwit epopei zwykł następować wówczas, kiedy fantazyja ludu przeniknęła w podaniach i mytach do gruntu naturę i historię, gdy

uzyskała zatem bogatą osnowę w odpowiedniej zmysłowej formie, a nadszedł wielki poeta, albo wielcy poeci i jeli się wielkich przedmiotów. Wschodzą oni na barkach śpiewnych i radośnych czasów, pośród natchnionych usposobień ludów, jakie np. kreśli Homer opowiadając, jak tłumy z podziwieniem słuchają Demodoka.

W takich czasach kształtują i opracowują podania o bogach i bohaterach. W pierwszym razie nie działają pobudki artystyczne; religia, hierarchia i filozofia są piastunami podań o stworzeniu, życiu bogów itd. Drugie są pierwszą historią ludu. Pewne podanie, pewien bohater, albo bohaterowie wzniesli się po nad rzeszę, która ich czci nadewszystko i losów ich słucha najchętniej. Takie powieści są rdzeniem dla nowych cyklów epicznych. Przedstawmy sobie np. epokę, w której pieśń o Nibelungach przyjęła swój kształt dzisiejszy. Jakież głębokie poczucie i znanstwo sztuki rozlewało się wówczas na wszystkie warstwy ludu! Budowano jasne, wspaniałe katedry — taki duch czasu potrafił wprowadzić architektonikę i do poezyi; toż niema w tej powieści luźnego, przymusowego zestawienia pojedynczych ustępów; wszędzie najdoskonalsza kompozycja, wszędzie splecanie się części w całość, podporządkowanie szczegółów, umiejętne i zręczne wykonanie, baczność na względy piękna, a częstokroć mistrzostwo, którego możemy tym czasem pozazdrościć!

Homer, śpiewak Nibelungów, Firduzi tworzyli w ten sposób. Nie chodzi mi o to, ile osnowy znaleźli twórca czy twórcy Iliady, Odysei, Nibelungów, pragnąłbym tylko zauważyć, że poematów, o których mowa, nie zestawiono z luźnych, porozrzucanych okrucichów. Są one owocem jednolitej pracy fantazyi. Treści nie wzięto z głowy, formy również, przynajmniej nie u Homera; (zwrotka Nibelungów była oryginalną; przedtem znano tylko aliterację); ale twórców tych epopei zniżać do rzędu sklejaczy również nie podobna. Może być, że tylko kleili, ale trudno im odmówić, że kleili genialnie! Są inne epopeje składane, ale w nich niema sztuki. Te zaś są budowane, jak gotyckie katedry, przez wielkich architektów. (W szczegółach może wydać się niejedno, jakby wtrąconem bez zastanowienia; wydarza to się zawsze w czasach tak naiwnych). Aby utworzyć epopeję, potrzeba wyższej sztuki, długiego ćwiczenia, poetyckiej szkoły. Homer — uważajmy go za jednostkę — miał wielu śpiewaków przed sobą. Już pamięciowe ovladnięcie przedmiotu wymagało od poety, który tworzył i śpiewał, długich lat wędrówki po nauczycielach. Mistrz nowych tonów i nowych powieści znajdował, gdy tego pragnął rzesze łaknących uczniów.

Grecya dała nam dwie wspaniałe i nieśmiertelnie piękne epopeje. Najdoskonalsze połączenie natury ze sztuką!

W Iliadzie obrał poeta za ośnowę zdarzenia wiążące się ze żywym podaniem Greków o wojnie Trojańskiej i gniewie Achilla, tego ulubieńca mytu helleńskiego, ideału młodości i siły. W tych, bezpośrednio ze sporu pomiędzy Achillem i Agamemnonem płynących wypadkach, zamyka się ośnowa powieści. Z wybuchem gniewu poczyna się opowiadanie. Początkowo zwyciężają Grecy bez Achillesa. Wkrótce jednakże widzą, że gniewny bohater wstrzymuje się od walki. Trojańczycy biorą przewagę; już wtargnęli zwycięsko aż do środka greckiego obozu. W najrozpaczliwszym położeniu zezwala Achilles Patrokłowi dać pomoc zwątpiałemu ludowi. Patroklos, serdeczny przyjaciel Achilla, ginie w chwalebnym boju z Hektorem. Dumny i niegodnie z Achillem postępujący Agamemnon odbiera karę w kłęsce swojego wojska; podobnie Achill za gniew swój zapalczywy i upor przesadny. Teraz porywa za broń, chociaż za późno dla Patrokla; do czego nie mogły go skłonić prośby i zaszczyty, ku temu popycha go zemsta. Za nim idzie zwycięstwo, jak to przepowiedział Jowisz Tethydzie; kłeski Greków świadczyły o jego wartości. Po walce, w której bogowie sami biorą udział, zabija Hektora. Pełen boleści, w poczuciu, że dokonana zemsta nie zwróci mu przyjaciela, grzebie Patrokla. Piękny i spokojny dośpiew poematu, po tylu namiętnościach i krwawych zapasach, stanowią igrzyska na cześć Patrokla i opowiadanie, jak Pryam u Achilla błagał zwłok Hektora. Znanem jest bogactwo wypadków, z którymi się wiąże owa historia Achillowego gniewu. Całe życie bohaterskiej epoki rozwija się przed nami, rzesze trojańskie i greckie — pojęcia, wyobrażenia, uczucia, czyny, wiara osób i całych ludów. Stąpają przed naszym okiem jak żywi; znamy ich postać, ubiór, zbroję. Cudowne spojrzenia na przyrodę, na życie zwierząt; pojęcia artystyczne swojego czasu, a potem cały świat idealny bogów — wszystko jak piękne, jak pełne życia, jak sztucznie zbudowane! Poemat zaczyna się od sporu Achilla z Agamemnonem. Achilles ustępuje zadąsany. Po kolei przesuwają się bohaterowie: Agamemnon, Menelaos, Dyomedes, Idomeneus, Ajaksy, Odyseus itd., dokonują każdy z osobna bohaterskich czynów. Ale mimo tego nic się nie wie dzie w nieobecności rozgniewanego. Potężny Hektor z trojańskimi bohaterami zwycięża. Walka na okrętach wydaje się szczytem zamętu i powikłania. Ale po śmierci Patrokla za pojawieniem się Achilla, ruch jeszcze większy: bogowie sami rzucają się w zamęt walki — potężny Pelida odnosi zwycięstwo! Poseidon burzy wodę, ogniem zionie Hefajstos, tak że Nereidy wydają krzyki zwątpienia,

a fale głuchną! . . . Ziemia rozpada się, góry dygocą — istny sąd ostateczny! Z Olimpijskiego tronu przygląda się obrazowi uśmiechnięty pogodnie Jowisz, ale gdy ambrozyjskie loki opadną mu na czoło i kiedy brew swoją zmarszczy, to czuć łomot po całym Olimpie!

Iliada była od wieków pierwowzorem epicznej poezji. Homer jest naturą, a natura Homerem! Nigdy nie pojęto tak poetycznie, nigdy nie wyśpiewano tak pięknie rozleglejszego, potężniejszego, wspanialszego przedmiotu! Osoby, natura wypadki — kreślone nieporównanym pędzlem. Pomiędzy największymi, nieśmiertelnymi utworami ludzkiego ducha, zajmuje Iliada najpierwsze miejsce.

Treścią Odysei jest powrót przemyślnego króla do ojczyzny. Wy-snuwa się ona z Iliady, okazującej wszędzie swe tło bogate i wielobarwne. Wiedzie nas przez morze trojańskie do Francji, Egiptu, Krety, do Kraju cymmeryjskiego i Królestwa cieni. Wszystkie cuda fantazyi występują przed nasze oczy. Widzimy obce ludy, potwory, olbrzymów, boginie na swoich wyspach, szczęśliwych, wiecznie wesołych ludzi. Obok cudowności wierna rzeczywistość; tam Kalypso, tu bolejąca małżonka, tam Cyklop, tu powabną sielanka pasterza świń Eumea, tam Scheria i Alkinoos, tu Laertes, tam Feacy i śnieżnoramienna królewska praczka Nausikaa, tu zalotnicy w królewskim pałacu, roztrwaniający mienie Odyseusa. Poemat zaczyna się od tego, że Jowisz daje Odyseowi na przekór woli Poseidona pozwolenie do powrotu. W Itace niespodziewają się króla. Butni zalotnicy otaczają jego żonę Penelopę, dręczą i prześladują jego syna Telemaka i wyjadają jego zapasy w komorze. Po wielu przygodach przybywa Odysej do kraju i mści się na nikczemnikach. Po straszej rzezi na nich dokonanej, urywa się nagle opowiadanie. Szkoda, że poeta, który wyczerpał swą ośnowę, nie wprowadził jeszcze choćby powracających przyjaciół Odyseusa, dla zaokrąglenia całości. Na Itace śmierć grasowała również za srogo.

W obec Iliady, epopei iście bohaterskiej, zbliża się Odysea do nowożytnego romansu. Niema tu owej wyłączności wojennego życia. Obraz całego ludu, poczynając od króla a kończąc na żebraku. Ujawniają się zalety, skłonności, cnoty i występki całego społeczeństwa. Podanie bardziej uczłowieczone, niż w Iliadzie; pojęte w duchu zapamiętanych późniejszego czasu. Poeta nadaje przygodom jedność i powiązanie. Lud morski lubi się przysłuchiwać morskim powieściom, przyglądać czarodziejskim wyspom, Kannibalom, bitwom, rozbitkom okrętowym, cudownym ocaleniom. Kupiec, któremu kot wyjednuje u obcego monarchy bogactwa lub Robinson Crusoe — byli utworami tej samej

fantazyi, która stworzyła Odyseę. Tylko że w Grecyi lud wyniosły i chciwy piękna wyjmuje ze skarbca swoich podań bohaterskiego króla, który w każdej potrzebie i w każdej przeciwności zachwycą męską odwagą, który wszędzie, kędykolwiek porzuca go losy, jest wzorem, ideałem. Poeta nie wybiera zwykłego wojownika, nie Menelaja w jego powrocie! ale uosobienie greckiego charakteru — jego śmiałości, podstępny, siły zuchwalstwa, wytworności. Odyseus jest obrazem duszy i wesołej natury greckiego ludu — aż do jej stron najciemniejszych.

Jak hoźo i swobodnie spoglądał Grek na życie, nigdzie lepiej nie poznamy, jak w Odysei. Z boskich ramion Kalypso do wiernej Penelopy — krok jeden!

Germanie stworzyli epopeję podobną greckiej, choć nie tak doskonałą. Jestto powieść artystyczna, podobnie jak Odysea. Wskazemy tylko na dwa wspaniałe poematy, które tylokrotnie porównywano z obu greckimi: Nibelungi i Gudrun, pieśń wojenna i pieśń morską!

Pieśń o Nibelungach wysnuła się z tradycyi śpiewanej i opowiadanej od wieków. Myt i podanie widzimy tu powiązane; myt przeobraził się w podanie, a podanie stało się mytem. Odnosimy te słowa do Sygryda (Baldur?), Hagen (może echo Hödura?), Dietricha z Bern (myt Odyna?), Brunchildy itd. Naturalnie, że pod wpływem chrześcijaństwa, zarówno myt, jak podanie, spłowiły; poeta niemiecki nie miał pod ręką, jak Homer, jasnej, skryształizowanej, cudownie pięknej mitologii, z którejby czerpał ideały bogów; krępowały go sprzeczności pogańskich i nowo-chrześcijańskich zasad wiary. Petężne rysy, przekazane w podaniach Północy, musiał opuszczać albo gładzić. Dla tego w pierwszej części, opartej przeważnie na mycie, nie umiał zachować jednostajności, ani zestroić niezgodnych żywiołów. Wiele tu rzeczy niejasnych i słabych. Może były nawet wytworem czasów późniejszych. Druga część, która nie miała już takich trudności do pokonania, stanowi posąg z jednego głazu.

Całość jest w porównaniu z Homerem chropawą i szorstką; nadmiar aliteracyi. Pogląd na życie o wiele ciaśniejszy i wyłącznie germański, niema tu owej szerokiej, ludzkiej, wesołej swobody, jaka cechuje Grecję. W ogóle nikomu na myśl nie przyszło porównywać epopeje germańskiej z greckimi. Pod wielu jednak względami posiadają Nibelungi niezrównane zalety. Założenie poematu, dramatyczny obraz germańskiego zuchwalstwa, charakterystyka pojedynczych postaci, nie mają sobie równych. Sygryd nie dorównuje za to Achillesowi. Natomiast Hagen z Tronje może się mierzyć w potęgę i dzielność z wszystkimi bohaterami, jakich kiedykolwiek

stworzyła poezya. Niema postaci, któraby go przewyższyła od chwili, kiedy się dowiaduje z ust wodnych dziewic o losie Burgundów. Malowidło charakterów i scen wspaniałe. Budowa z małemi wyjątkami, wyborna. Wina snuje się przez cały poemat, Sygryd za wstąpieniem na arenę bojową szydzi z Burgundów; odtąd Hagen i Ortwin są jego wrogami. Brunchilda ściąga na siebie karę, bo nie umie poskromić gniewu. Szczęście Chriembildy jest źródłem walki. Królowie i Hagen mięszają się do niej. Śmierć bohaterskiego Sygryda boleśnie rani serce Chriembildy. Ztąd jej pragnienie zemsty; spełniają, jako żona Ezla. Zuchwalstwo Hagen i Volkera roznieca powszechny ogień, porywa w odmet walki wszystkich bohaterów i prowadzi ich do powszechnej zguby; z pogromu wychodzą cało tylko Ezel, Hildebrant i Dietrich.

Czas, w którym pieśń o Nibelungach nabrała kształtu, miał już tak wiele, niestety! dworackiego charakteru, że i poezya przesiąknęła współczesnym smakiem. Ustępny, prawiące o strojach, dworskim przepychu itd. są rozwlekłe i nudne, toż samo tyrady, w których poeta wystawia książąt. Obyczaje panujące na dworach możnowładców i formy rycerskiego życia zlewają się niezgrabnie z rysami bohaterskiej epoki. Poeta niema częstokroć epicznej siły, niezbędnej do przedstawienia rozległego obrazu; nie umie odmalować tła jego, wyosobnić i wyrzeźbić postaci. Zamiast pokazać nam ludzi w działaniu, w ruchu, pomaga sobie cudzemi pochwałami: „mówią, że dzielnym był jeźdźcem“ itd. Prawi o sile, odwadze, dzielności bohaterów, zamiast ich przed oczy postawić. Tam zaś, gdzie chrobra, germańska natura występuje w całej ochoczości wojennej, poemat niema sobie równego.

W podobnym stosunku, jak Odysea do Iliady, stoi Gudrun do Nibelungów; powieść pełna powabnych, iście ludzkich ustępów, które były wskazówką, jakimi torami powinna chodzić niemiecka epopeja.

Obok powieści kształciła się stopniowo inna forma poezyi. Był to obraz obyczajowy, malejący czasami w sielankę. Jednym z najwspanialszych obrazów tego rodzaju jest „Herman i Dorota“ Goethego. Opowieść jego (podług prawdziwego zdarzenia) przedstawia nam cichy a jedyny żywot mieszczańskiego zakątka, z jego szczęściem i biedą, jego uciechą i smutkiem, jego uczuciem i myślą, jego podwórkiem i ogródkiem, jego rolą i bytłem, rodziną i sąsiadami. Epoka wypadków dziejowej natury, w jaką przeniósł poeta swe opowiadanie, dodaje całości poważniejszego znaczenia i wyższego nastroju. Wzorem sielanki, obrazka skromnego życia na łonie natury, pozostanie na zawsze poezya Teokryta. Jakkolwiek istotą jej malowidło życia, uwięźlęgo na miejscu, niech się

uczają poeci od niego, jak przeplatać opisami wypadki bez przerywania ich toku! Sielanka rośnie częstokroć w epopeję (Dioskury Teokryta), przybiera formę dramatyczną, daje się wreszcie opracować lirycznie i dydaktycznie. Oto najczystsza jej forma:

Pospieszał Wiesław i lasem i polem,
Ale się ostać nie może przed bolem;
Bo kiedy miłość raz w sercu osiedzie,
Daremny namysł i rozsądek będzie,
Przeto, co myślał, co czynić przystało,
Stanowi wyznać i szerze i śmiało.

Oczekiwany wjechał do podwórka,
Wybiegł gospodarz i matka i córka,
Głaszcze koniki i wiąże u płotu,
Cieszą się wszyscy z rychłego powrotu,
Z taniości kupna i z koników radzi;
Ojciec do stajni wraz je sam prowadzi,
Prędką wieszczkę rozkazuje matce.
Skoro milczący Wiesław usiadł w chatce,
Matka go z córką o zdrowie pytały;
Milcząc, Bronice dał gościniec mały.

Przybył też razem i sąsiad ciekawy,
Dobry do rady, dobry do zabawy,
Jan, co za stołem niejednym już siedział,
Mądrze pomyślał i prawdę powiedział;
Ale się wszystkim dziwnie wydawało,
Że Wiesław smutny i mówił tak mało.
Wszedł i gospodarz — do stołu zasiedli,
Skromną wieszczkę przy rozmowach jedli itd.

Gdy już pismo zastąpi tradycję, a rozumne badanie fantazję, lud nie przestaje powtarzać i przekształcać powieści; rodzą się naówczas ludowe pieśni. Rozwojowi literatury gminnej, staje na przeszkodzie współczesny rozwój piśmiennictwa. Fantazja ludu wątleje za dotknięciem się książki, dziennika itd. Zawsze jednak żyje ona w powiastkach o bohaterach i wielkich ludziach współczesnych, które lud sobie układa i z ogniem powtarza. Każdy naród ma takich ulubieńców ludowej wyobraźni. Książkę Eugeniusz, „stary Fryc“, Napoleon, Blücher, Wellington, itd.

Pierwotna powieść zwierzęca rozwija się w osobną artystyczną formę po dobie najwyższego rozkwitu epopei. W tych jednak czasach zaciera się już najczęściej naiwny stosunek człowieka do zwierzęcia. Rzecz ma

się podobnie, jak z mytami i podaniami. Poeta szuka formy, w którejby się wyraził dobry jego humor; trudniej mu to uczynić w opowieści o bogach i bohaterach, które lud przywykł uważać za religię, obiera więc powieść zwierzęcą. Poezja ta bywa humorystyczną, czasem ironiczną, a nawet sarkastyczną. Pierwszy odcień znajdujemy w greckiej „Wojnie myszy z żabami“; drugi w średniowiecznym poemacie przez Goethego przyswojonym literaturze współczesnej: „*Reinecke Fuchs*“.

Z podania chrześcijańsko-religijnego, wykształciła się w średnich wiekach legenda, czyli poetyczna opowieść ze życia świętych i religijnych bohaterów.

W dobie najwyższego rozkwitu epopei, poczyną się przejawiać żywioły podmiotowy. Taka kolej zwyczajna rzeczy. Gdy poezja epiczna rozwinięta się do najwyższej doskonałości, rozbrzmiewa nieśmiały głos liry; gdy zakwitnie poezja liryczna, wykuwa się forma zespalająca przedmiot z podmiotem: dramat.

Późniejsza epika skłania się zwyczajnie do liryki i dramatu. Ten ostatni kierunek dostrzegamy w nadmiarze dyalogów; poeta przestaje opowiadać, a objaśnia wszystko ustami mówiących osób (w idylli greckiej, balladzie szkockiej itd.). Tak samo przeplata liryka epos. Tu należy opowiadanie we formie pieśni, gatunek ballady (np. król z Thuli) właściwa ballada (pierwotnie pieśń taneczna) i romanca. O tem wszystkim obszerniej w rozdziale o poezji lirycznej. Wiersz epopei wymaga budowy prostej; liryka lubuje się w sztucznym układzie zwrotek, wiersza i rymu.

Epopeja artystyczna (w przeciwstawieniu do ludowej) wywodzi swoje dobre i złe przymioty od „Eneidy“ Wirgilego. Błędy rodzą się tam najczęściej, gdzie nie usiłujemy zaczerpniętej osnowy odpowiednio do warunków czasu i społeczeństwa przekształcić. Gdy poeta obiera starożytną osnowę, męt, podanie, lub cokolwiek bądź zresztą, a nie zdoła jej artystycznie przeniknąć, tak aby zjawisko odpowiadało istocie, jeżeli nie umie się przenieść w ducha epoki, którą przedstawia, utworowi jego zabraknie zdrowego gruntu. Sprzeczność będzie w nim leżeć. Wirgiliusz obiera podanie z czasu bohaterskiego, a wypełnia je duchem epoki rzymskiego cesarstwa. Postacie jego jakkolwiek w swoim rodzaju tak wybitne, nie odpowiadają nigdzie imionom; bywają ogólnymi typami, to znowu ludźmi rzymskimi. Porównajmy tak uwielbianą scenę Nisosa i Euryala, z nocną wycieczką Odyseusa i Dyomedesa! Wzór Wirgilego był zabójczym dla poetów, którzy wzorem Homera uważali mieszanie bogów do epopei za rzecz konieczną. Co u Homera było bóstwem, to u Wirgilego

czno-opisowej była stanca. Dwa szeregi po trzykroć rymujących się wierszów postępują obok siebie, kończąc się rymowanym dwuwierszem. Każda zwrotka tworzy organiczną całość. Wzór zatem taki: ab, ab, ab, cc:

Sklonił się nisko Anioł, i ochoty
Pełen, tak rąco niósł pióra pierzchliwe,
Że myśli ludzkiej niedościgłe loty
Z nim porównane, zwać można leniwe.
Wprzód empirejski przeszedł pałac złoty,
Tam, kędy dusze mieszkają szczęśliwe:
Więc kryształowe, więc gdzie jasne koło,
Gwiazdami wite obraca się w koło.

Potem przechodził sferami różnemi,
Wprzód Saturnową, potem Jowiszową,
Które Anieli, rękami własnemi
Sprawują, choć je ludzie błędne zową.
Z tamtąd się puścił polmi przestronnemi,
Gdzie grom się rodzi i śnieg z wodą dżdżową,
Gdzie świat sam siebie żywi i pożera,
I w swej się zwadzie rodzi i umiera.

(Tassa Jeruzolima wyzwolona — przekład Piotra Kochanowskiego).

Pomijając Milтона, słów parę o wielkiej epopei, jaką wydały Niemcy, o „Mesyadzie“ Klopstoka. Osnowa była powszechnie znaną, w znaczeniu religijnem olbrzymią; wybór o tyle szczęśliwy. Samym przedmiotem przemówił Klopstok do całego ludu. Ale przedmioty takie bywają niebezpieczne z powodu uniesienia religijnego czysto podmiotowej natury, jakiemu w takim razie ulegają zazwyczaj poeci. Kto się tutaj zawróci z bystrego prądu epicznej opowieści na mielizny podmiotowego rozczulenia, ten nie dobieży wytkniętego celu. Rozległy przedmiot „Mesyady“ ukrzyżowanie i apoteoza Chrystusa, nie wiele przedstawiają różnaitości, tak niezbędnej w obszernej epopei, pragnącej współzawodniczyć z eposem greckim. Poeta, który nie usiłuje zastosować rozmiarów do treści, musi rozwlekać, naciągać i wypełniać. Z rzeczy ziemskich nie wiele miał Klopstok do opowiedzenia; bierność uczniów, z których jedyny Piotr zdobył się na rąbnienie pałasem, tamuje postęp zdarzeń; nawet charakterystyka ich nie wykończona; dla tego usuwa się poeta co prędzej do nieba — podobnie jak Homer — i kreśli obrazy nadziemskie. Ale tu traci powinowactwo duchowe ze życiem ludu; stwarza szereg postaci, mających kształty czysto podmiotowe; z pewnego gruntu epickiego gubi

się w dowolnej fantastyczności. Po ruchliwym początku opowiadanie przybiera krok coraz leniwszy. Czuje to sam poeta. Pomaga sobie zatem extazą religijną i wysokim nastrojem uczuć; ruch epopei zastąpiła namiętność liryczna. Raz popadłszy w ten błąd zasadniczy, grzeźnie w nim coraz głębiej. Wyraz uczucia religijnego poczyną być wyłączną osnową poematu; marzenie i zachwyt niebiański unoszą epopeję w powietrze. Takie zachwyty, takie niewysłowione uniesienia w krainy nadzmysłowe, gdzie poetę porywa „święta drzączka“, nie mają żadnego związku z kształtami i wypadkami epopei.

Nie mogę bliżej podnosić wielkości i znaczenia Mesyady. Ona to w swoim czasie dźwignęła jednym zamachem poezję z jej płytkiego poziomu; ona i dzisiaj unosi wzrok nasz od rodzajowych obrazków ku widokom szerokiej fantazyi. Dziś tak często szybujemy po ziemi, albo robimy połowiczne skoki! Od Klopstoka należy uczyć się, jak ma latać poeta; błędów jego naśladować nie trzeba.

Jednem tylko słowem wskażemy na epopeję humorystyczną, którą obdarzył nas, wierny oryginalności swojego umysłu Wieland — na: „Oberona“. Najwspanialszym poematem humorystycznym naszego stulecia, noszącym na sobie ślady ułomności wielkiego twórcy, jest Byrona: „Don Juan“. Usiłowań bieżącej epoki w kierunku epickim i liryczno-epickim, nie mogę zgłębiać. Wymienię tylko pokrótce Waltera-Scotta, Byrona, Moseną, Anastazego Grüna, Rud. Gottschalla, Wilh. Herza, który mistrzowskim językiem, z głębokim zrozumieniem i gorącą namiętnością odtworzył podania średniowieczne, Roquette'a, Grossego, P. Heysego („Naręczona z Cypru“ we wdzięcznej formie stanców), Geibla, Lenaua, Bodenstedta, v. Schalka, Roberta Hammerlinga, największego poetę dzisiejszych Niemiec, Jordana i Hermana Lingga, którego „Wędrowka ludów“ należy do najwspanialszych utworów bieżącej chwili.

Żywiół naukowy, jak wiadomo, wykluczono z poezyi. Poezya dydaktyczna jest rodzajem poronionym i połowicznym. Jak długo nauka nie roztopiła się w kształtach fantazyi i nie postradała cechy zamiaru, tak długo czujemy sprzeczność pomiędzy osnową a właściwą istotą poezyi. Są utwory ślizgające się na samej granicy dydaktyczności, są inne przekraczające naumyślnie zakres właściwej poezyi; twórcy ich bowiem sądzą, że osiągają doskonałość, łącząc poezję z moralnością. Są to hermafrodyty należące na poły do poezyi, na poły do umiejętności.

Bajka, zamiast podawać suchą naukę, opowiada wypadek, z którego możemy ją wysnuć. W tym celu wymyśla krótką, bezpośrednio i ściśle do przepisu obyczajowego zastosowaną historyjkę, osnowy czysto

zmysłowej. Lecz toby jej nie odróżniło od zwyczajnego opowiadania. Poetyczną zatem stroną tej formy jest przeniesienie wypadku z codziennego życia w krainę fantazyi, to znaczy: w krainę niemożliwości, bajeczną, jak to zwyczajnie mówimy, w której zwierzęta i nieżyjąca przyroda myślą i mówią, jak ludzie. Już to samo wskazuje, że bajce nie chodzi o samą opowieść; z drugiej znów strony opowiadanie ma wszelkie pozory rzeczywistości, a ta naiwność wiary w prawdę niemożliwych wydarzeń, usuwa wszelkie przypuszczenie, jakoby celem była wyłączna, kapryśna gra fantazyi. Z powodu tej właśnie naiwności w opowiadaniu wymaga bajka formy niewymuszonej i zadowala się nawet prozą. Przyczepiać na końcu morał, byłoby poetyckim grzechem; jest to najprostszy sposób rzucania mostu pomiędzy fantazyą a rozumem i że tak powiem, uderzenie nosem o naukę moralną, która wypływa z opowieści.

Przypowieść (*παραβολή*) uzmysławia naukę obyczajową przykładem z ludzkiego życia, opracowanym w kształcie samoistnej, artystycznie zaokrąglonej powieści. Kształt jej zmysłowy uprzystępnia ją ogółowi; osnowa jej tem lepiej dobraną, im zrozumialszą dla wszystkich. Wymaga prostoty w pojęciu i wykonaniu. Swobodnej fantastyczności, będącej podstawą bajki, nie znosi; cel jej wymaga przedewszystkiem jasności zmysłowej.

Obydwa te rodzaje, należycie pojęte, należą do poezyi: żywioł naukowy roztopił się w nich zupełnie; w każdym razie jednak poetyczna ich doniosłość ograniczona. Są to drobnostki, ale pożyteczne.

Przysłowie stanowi najzwyczajniejszą naukowo-poetycką formę. Zmysłowość, obrazowość wyrazu jest niezbędnym jego warunkiem. Gdy osnowę zupełnie prozaiczną wtłoczymy w ramy wierszowe, aby ją zachować tem łatwiej w pamięci, nie będzie w tem jeszcze poezyi. Gdy naukę uprzystępnimy dla umysłów słabszych lub takich, których abstrakcja nudzi, uzmysłowieniem osnowy i ożywieniem poetyczną barwą, a zostawimy przytem wiele żywiołu naukowego, wytworzy się kształt połowiczny, zawieszony między poezją a umiejętnością, który już nieraz uważano błędnie za wyższe zjednoczenie obu. W miarę osnowy utwór taki bywa mniej albo więcej poetycznym. Zamiast szerokich i abstrakcyjnych opisów, lepiej przedstawić stosunki oparte o bezpośrednią zmysłowość. Zamiast opisywać istotę rolnictwa, poetyczniej będzie przedstawić wieśniaka w różnych porach roku.

Rolnicze pieśni Wirgilego mogą być wzorem. Napisać poemat naukowy o Alpach, układający wszystko w surowy porządek, nie znaczy utworzyć poezję. Zato podróż przez Alpy może być poetyczną. Forma obrana przez Hallera, opisująca życie Alpejskich górali w rozmaitych

porach roku, była zręczną, chociaż opracowanie podobne nie zdoła nigdy dorównać poezyi, pomimo pięknych ustępów. Będzie to zawsze nianie piękności na jeden sznurek, ale nie dzieło sztuki. Porównajmy z tem czarujące opisy Byronowskiego „Childe Harolda“.

Kiedy zamiar pouczający, poprawczy występuje pod formą satyry, prawidła nasze stosują się do niej. Dowcipkowanie, krytykowanie, ściąganie z piedestału, tu nie wystarcza. Wyższego polotu nabiera ona wtedy, gdy, jak to pięknie powiedział Szylar, ma przed oczami ideał i z nim porównuje poważnie lub wesoło przedmiot ganiony. W takim razie urasta namiętnością w niej tkwiącą do rzędu istotnej poezyi. Ognista namiętność, zapal dla ideału, są czynnikami najwyższej poetyczności.

Przechodząc do poezyi we formie prozy, należy przypomnieć wymagania zgodności pomiędzy osnową a formą, jakieśmy określili wyżej. Forma nie bywa tu rzeczą obojętną, jak tego uczy sztuka krasomowcza. Im osnowa uboższą, tem poetyczniejszym powinien być język. W obszernym romansie całość jest zawsze poezją; pojedynczy ustęp stanowi cząstkę tak małą, że nie wchodzi w rachubę. Myśl, układ artystyczny, zmysłowe przedstawienie całego przedmiotu, stanowią poetyczną istotę romansu; zresztą nie pogardza on żywiołem naukowym ani obyczajowym; im więcej zawiera podobnych ustępów, tem język powinien być prozajczniejszym, aby do błędów osnowy nie dodawał sprzeczności formy.

„Proza“, jak mówi Arystoteles w swej Retoryce „nie powinna być mierzoną, jak poezya, ani pozbawioną wszelakiej miary — wszystko bowiem, co nieoznaczone i nieprawidłowe, jest niepochwytne i niepojętne.“ Liczba prostuje i układa wszystko; dla tego iloczasy¹⁾ czyli miara czasu oparta na liczbach, stanowi podstawę każdego wiersza. Dla tego i mowa niewiązana powinna mieć swój iloczyn.

Podstawą jego nie jest krótsza lub dłuższa wymowa zgłosek, ale zwięzłość i przejrzysta budowa zdań, z których każde stanowi pełny, samoistny obraz. Poetyczna proza nie powinna zawierać zdań długich, jak historia albo nauki ścisłe; wtedy przepada rytmiczność języka. Proszę sobie przypomnieć jakąkolwiek powiastkę, przysłowie albo bajkę, jak ona bywa zwięzłą! „Był raz król mający trzech synów, których gorąco miłował. A gdy miał umrzeć, pierwszemu darował państwo i wszystkie swe mienie ruchome itd.“ Wszystkie wywody umiejętne, wsuwanie morałów, przerywanie myśli, definicje, zamykanie w nawiasy itd. obciążają język;

1) Krótkie lub długie wymawianie samogłosek (*Przyp. tł.*).

używać wypada ich nader rzadko i to, jedynie w zamiarach komicznych. Zarówno należy unikać stylu przeładowanego obrazami i przenośniami, jak zbytniej dramatyczności.

Dowiedliśmy, jak się warunkują osnowa z formą. Kto opowiada prozą, wyrzeka się naprzód wszystkiego, co jedynie we formie idealnej odpowiedni znajduje wyraz, chyba, że chce obudzić wrażenie komiczne, albo ma tyle naiwności, iż nie rozumie różnicy pomiędzy fantazyą a rzeczywistością. Inaczej mówiąc: opowiadanie przedstawiające zwyczajną prawdę życia, powinno mieć formę prozaiczną.

Romans, najpowszechniejsza forma nowoczesnej opowieści, rozwinął się z poetycznej epopei. Przez długi czas tkwił on w niezgodności pomiędzy fantazyjną osnową a prozaiczną formą, która dla pocziwego Don Kiszota i jego współczesników była tak niebezpieczną; podobne bowiem pomieszanie rzeczywistości z cudem, zamiast fantazyi rodziło niedorzeczność i zawiłe fantasmagorye, usuwające ziemię z pod stopy temu, kto się nimi rozmarzał. (Zwracam uwagę na wiele płodów rozpasanej romanetyki niemieckiej, gdzie ujawniła się najjaskrawiej sprzeczność pomiędzy fantazyą a prawdą). Z czasem rozdwojenie obu żywiołów poczęło się zacierać i powstała nowa, prozaiczna epopeja, mająca te same podstawy, co właściwa, ale zastosowane do warunków prozy. Ze świata fantazyi przeniesiono nas w pełną rzeczywistość. W jej obrębie włada z całą swobodą fantazyja. Nadnaturalne stało się tylko nadzwyczajnem. Nigdzie rozbratu z rzeczywistością, czyli, co na jedno wychodzi, z możebnością!

Co romans utracił na swobodzie formy, to powetował sobie w kierunku innym. Nie może on latać po wyżynach fantazyi, ale tem szerzej rozpościera się po obszarach życia. A życie jest szerokiem! Nie ma tej siły idealnej, którą posiada epos, ale ma więcej przedmiotowej osnowy, będąc zwierciadłem bezpośredniem życia. Prawda, że to go uwodzi częstokroć na manowce dydaktyki, przesadnej rozwlekłości albo modnego wyzyskiwania pewnych „interesujących“ stosunków społeczeństwa. Czytelnik może łatwiej wcielić siebie w bohatera romansu, gdyż ten odgrywa się na gruncie rzeczywistym, podczas gdy ideały epopei unoszą się po nad nim, tak że pomiędzy człowiekiem a światem epicznego zmyślenia, roztwiera się zawsze przepaść budząca (to prawda!) szlachetną tęsknotę i dążenie do ideału. Rozumie się przeto, że romans powinien czerpać siłę ze życia, strzegąc się płaskości a wyzyskując w sposób godziwy cały obszar rzeczywistych stosunków.

Romans rozwinął się z poematów owego czasu, w którym serdeczna miłość dwojga istot była głównym przedmiotem fantazyi: tajemnice serca, jego tęsknoty, cierpienia, pasowanie się z losem, oto jej wieczysta osnowa. Miłość i niezwykle, częstokroć cudownością nacechowane wypadki tworzyły od najdawniejszych czasów najulubieńszy przedmiot romantyczności. Romanse owe ograniczały się pierwotnie na prostem opowiadaniu, jak obudziła się i jak zakończyła miłość, tj. czy kochankowie się połączyli, czyli nie, ślubem dozwonnym? Weselem albo śmiercią kończył się każdy romans.

Miłość, wiążąca mężczyznę z kobietą jest najważniejszym pierwiastkiem ludzkiego życia; jest ona sama w sobie potęgą idealizującą,¹⁾ i dla tego zostanie po wieki najulubieńszą osnową poezyi. Nie może być jednak osnową jedyną dla prozaicznej opowieści, najmniej zaś ograniczać na gruchaniu dwojga dusz młodych. Treścią romansu może być zarówno pożycie małżeńskie, jak wszelki inny stosunek ludzki. Dziś wychodzi już nawet z mody romans uczuciowy; zastępuje go społeczno-historyczny.

Wszystkie reguły powszechnej kompozycji odnoszą się do romansu; zajmujący przedmiot, ważność, jedność urozmaiconą itd. Trywialność bez fantazyi wyklucza się, jak z każdej dziedziny sztuki. Dla tego tak wielka liczba romansów przedstawiających codzienne, powszednie, nudne stosunki życia, nie zdoła przetrwać doby. Romans, jako dzieło sztuki, powinien zachować jedność. Nie zadowala nas jedność bohatera. Sto powiastek o jednym człowieku nie stworzy jednolitego związku. Splatanie więc anegdot i przygód nie wyda dzieła sztuki, które wymaga jedności wyższej, duchowej. Weźmy za przykład Odyseę. Tęsknota Odyseusza do kraju i jego usiłowania powrotu, stanowią podstawę i siłę popychającą naprzód zdarzenia. Ale w obrazach przygód zachowano miarę i rozmaitość, która nie jest luźną wielością; okazują one powracającego do żony i domu tułacza w najpiękniejszym świetle; nic go nie może powstrzymać, ani walka z rozpasanymi żywiołami, ani dzikie ludy, ani rokosze boskiego życia na łonie pięknej Kalypso i Circe, ani szczęśliwość ludzka w krainie Feaków. Poeta ustrzegł się pokusie opowiedzenia dwudziestu jeszcze zdarzeń, które nie byłoby trudnem, a rozpręgloby jedność. Dążeniu Odyseusza przeciwstawił przeznaczenie,

1) Ktoś wybornie powiedział: „*l'amour c'est l'échange de deux fantaisies.*“ (Przyp. tłum.).

gniew Poseidona itd. Wywiązuje się ztąd powabna rozmaitość. Tym sposobem powinna się rozwijać każda jedność w pasmo różnorodnych zdarzeń. Przytem baczyć wypada, że owo przewlekane ostatecznego rozwinięcia nie może przedłużać się nad miarę, a bohater powieści nie powinien być narzędziem opóźnienia wypadków.

Może być niem czasami: ale wówczas poeta powinien tak układać wypadki, aby go parły naprzód i wywoływały ruch odpowiedni. Może być jednak energicznym a naówczas wypadki powinny przelewać się tem szerszem korytem, dla okazania go w najrozmaitszych położeniach. Ostatni bieg rzeczy należy przenosić, ma bowiem więcej ruchu; pierwszy popada najczęściej w rozwlekłą dydaktyczność, przeciwną duchowi poezyi. Goethe przedstawił w swym poemacie „*Wilhelm der Meister*“ bohatera pełnego bystrych dążeń; ale chęci jego nie miały jasnego, spokojnego oparcia; zamiast, przebywszy zawód aktora, rzucić się z całą siłą w odmet czynnego, prawdziwego życia, którego scena jest pięknem zwierciadłem, on popada w usposobienie bierno i przestaje być bohaterem. Z powodu tego błędu, jak i sposobu opracowania przedmiotu, które raz przypomina ubiegłe stulecie, to znów je wyprzedza, poemat Goethego nie może być wzorem. A niestety! był nim tak często!.. Jak rzeźbiarz, który tnie kamień za głęboko i nie może się już poprawić, tak zdarzyło się i Goethemu, który zaczynając romans, nie znał jeszcze sposobu rozwiązania. Jak nie zdołamy naśladować nienaturalnego, przypadkowego zacięcia, tak i błędu poety.

Wybór osnowy romansu jest w zakresie powyżej wskazanych warunków dowolnym. Można obrać przeszłość i teraźniejszość, obraz ciśniejszy lub szerszy. W ogóle gdzie wprowadzamy świat pospolity (w estetycznym znaczeniu), opracowanie humorystyczne albo komiczne bywa niezbędnem; inaczej nie można zdobyć upodobania; romans rzezimieszków, musi być komicznym, codzienny, pozbawiony stosunków idealnych, humorystycznym. Życie powszednie pojęte idealnie wydaje rodzaj podobny do sielanki. Romans familijny, salonowy itd. jest obliczonym na pewne warstwy; dobry i szeroki nie ogranicza się na jedną warstwę, lecz obejmuje całe życie w jego nizinach i szczytach, w jego bogactwie i niedostatku, w jego szczęściu i nędzy, baczając naturalnie na harmonię całości i części. Jaskrawe przejścia nie rodzą pożądanego skutku. Powiastka wiejska, dzisiaj tak modna, jest przeciwstawieniem romansu salonowego, a przeto jednostronną, jeżeli nie przybiera kształtu sielanki i jako taka nie ma w sobie skończonej harmonii; podobna jednostronność razi w romansach żołnierskich, teatralnych, artystycznych

itd. Punkt ciężkości musi spoczywać gdzieś koniecznie; stanowisko bohatera wymaga, abyśmy w nim dojrżeli na pierwszy rzut oka żołnierza, artystę itd., i to na tle odpowiednich stosunków. Ale ten obraz wyjątkowego życia nie powinien wylaniać się szorstko, jaskrawo z poziomu stosunków ogólnych; miara artystyczna powinna być zachowaną. Wrażenie czczości albo nieprawdy będzie skutkiem przesady, podobnie jak w życiu. Dla tego przenosimy stosunki, które pozwalają przedstawić życie w jego całym bogactwie i okazać zarówno wyższe, jak niższe jego pierwiastki duchowe. Powieść wiejska, romans artystyczny, salonowy itd. grzeszą tutaj najczęściej. Życie salonu, w którym świat pracujący występuje zaledwo w postaci lokaja, jest nudnem i nieprawdziwem. Wszystkie formy jednostronne, mają prócz tego pociąg do opisów i nauczania. Gdy przedmiotem romansu jest życie, (a życie, jeżeli nie pragniemy rozdwojenia, nosi barwę na wskrós realistyczną), powinien romans unikać idealizmu! Proza ma swoje prawa, ale i sztuka, której on część stanowi, swoje. Potrzeba zadowolić obydwą żywioły. Harmonia tu zarówno niezbędna, jak na całym obszarze sztuki.

Romans pouczający, tendencyjny itd. są mięszącami poezyi, moralności i nauk ścisłych; są one niezbędnymi dla tych warstw społeczeństwa, które naukę pojmują tylko w poetycznym uzmysłowieniu a inaczej się nudzą!

W ostatnich czasach romans wydoskonalił się i rozszerzył niepospolicie. Założenie szerokie, charakterystyka wyczerpująca, bogactwo treści, są jego znamionami w obecnej chwili.

Parę słów jeszcze o stanowisku romansu do historyi i potęg dziejowych. Romans, jako poezya, wymaga zupełnej swobody. Celem najwyższym poezyi, o tem nie należy zapomnieć, jest zawsze prawda ogólnoludzka. Forma zaś prozy przywiązuje go do przypadkowej rzeczywistości i każe mu śledzić za możebnością. Ztąd powstaje daleko częściej rozdwojenie pomiędzy prawdą historyi a romansem, aniżeli pomiędzy np. historyą a dramatem. Pomieszanie prawdy ze zmyśleniem w romanse razi daleko bardziej; pola ich nazbyt zbliżone; ludzie biorą jedno zbyt często za drugie. Dla tego nie należy obierać za bohaterów powszechnie znanych, dziejami przekazanych postaci, gdyż to krępuje nawzajem, tak, że nie zdoła zadość uczynić wymaganiom piękna. Każde zmyślenie, każde uzupełnienie albo przeistoczenie prawdy, wyrządza jej krzywdę. Bohaterowie znani z dziejów nadają się snadniej do romantycznej historyi, niż do historycznego romansu. (Życie Aleksandra Wiel-

kiego; Młodość Cyrusa; Życie Fryderyka W., Napoleona I.; Kugler w swej: „Historii Fryderyka Wielkiego“ ujął ton odpowiedni; Thiers w swej: „Historii Cesarstwa“ zna tajemnicę poetyckiego zmyślenia. Chociaż przemawia za bezstronnością historyka, nie pozbawia się efektu dla prawdy; ma przed oczami cel poetyczny, zarówno jak umiętny; chwała narodu (*gloire!*) jest przewodnią myślą jego historii, która miała być epopeją wieczystą Francji). Natomiast może poeta użytkować w całej pełni z wielkich dziejowych wydarzeń, obierając je za tło opowieści, a tylko tu i ówdzie dla ożywienia i uprawdopodobnienia, wprowadzając postacie historyczne. (W każdym jednakże razie unikać należy teraźniejszości i najbliższej przeszłości. Poeta nie powinien tendencyjnie uprzedzać krytyki historycznej). Walter Scott pozostanie na długo wzorem. Tylko ten sposób wiąże romans z rzeczywistością i nie wytwarza rozdwojenia.

Romans należy swoją popularnością i swoim rozpowszechnieniem do najważniejszych potęg cywilizacyjnych obecnej chwili. Pożytek jego i szkoda mogą być ogromne. Ale poeta bywa odbłaskiem swojego czasu. Zauważmy romans francuski w ostatnich latach. Czyż nie przemogła tu forma zewnętrzna, budząca zajęcie niezwykłością, wszelkich innych form życia i piękna? Czy ich bohaterowie i bohaterki posiadają wewnętrzną siłę, poczucie obowiązku, pragnienie ideału? Przypomnijmy ulubiony romans drugiego Cesarstwa: „*Le jeune homme pauvre*“ (Miłość ubogiego młodzieńca) O. Feuilleta. I cóż głębszego tkwi w tym ideale? Na jakąż potęgę wyższą wskazuje tu poeta, oprócz wytwornego tonu światowego człowieka, który pomimo że zubożał, olśniewa ogłoda? O powieściach genialnej G. Sand zamilczę. Opracowuje ona zagadki, których nikt rozwiązać nie zdoła i to najczęściej z fałszywego punktu widzenia. Mąci a nie oczyszcza, drażni a nie uspakaja, pobudza a nie wyjaśnia. Więcej sprawia zamęt, niż przysparza jasności nowym drogom. Ci bohaterowie idealni francuskiego romansu, których siła leży w przekroczeniu ludzkiego obowiązku, niechaj się mają na baczności przed ludźmi, którzy go wypełniają i którzy wielkich potrzeb świata nie lekceważą dla własnych namiętności lub interesów. Na francuskie romanse spada wielka część winy za ostatnie klęski. Co do arystokracji angielskiej, ostatni romans d'Israelego był bardzo złą wróżbą. Ci ludzie, którzy nic nie robią, a udają, że robią, lub co najwięcej szukają za ideałami, aby rozzerwać znudzone życie — to już nie ludzie ambitnej, ruchliwej, w polityce jądro bytu widzącej arystokracji, która była tak potężną właśnie dla tego, że była czynną.

Nie możemy się zastanawiać nad pojedynczymi rodzajami opowieści, jak anegdota, fraszka itd. Słowo jeszcze o nowelli. Powstała ona we Włoszech w przeciwstawieniu do opowieści bohaterskich, rozległych, opisowych. Była pierwotnie opowieścią świeżego zdarzenia i wykluczała wszelką opisowość, wszelkie obrazy natury, ludzi itd., tak niezbędne w rozległym romansie. Ciągły postęp opowiadania, prostota jego i przejrzystość, stanowią probierz dobrego nowellisty.

XI.

Poezya liryczna.

W poezji epicznej poeta opowiadał zdarzenia, kryjąc po za niemi własną osobę. Wypadki i przedmioty stanowiły jej główną oś. Był on tylko ustami, które posiadają dar pięknego i wiernego przedstawienia. Miodem ich karmią się pszczoły Hymettu. W liryce natomiast wszystko jest wyrazem uczuć. Tam nawet, gdzie pozornie zależy na wypadkach, przedmiotowe ich opisanie usuwa się na plan drugi a podmiotowe pojęcie i zrodzone niem usposobienie jest rzeczą główną.

W liryce człowiek wypowiada sam siebie. Występuje w niej cała jego istota z właściwościami nie dającymi się określić ani całkowicie wyśłowić, widzimy, jak cieszy się i smuci, jak przeciwstawia własne uczucia zewnętrznym wpływom świata. Uczucie, jako wyraz istoty człowieka, podniesione sztuką, stanowi poezję liryczną. Przemawia w niej dusza ludzka, wsiąkająca i wypromieniająca ze siebie świat cały a składająca przytem świadectwo swojej odrębności. Potrzeba mieć siłę uczucia i potrzeba ją w sobie obudzić! Najwyższem jej spotęgowaniem jest namiętność.

Obszar to niezmierzony; byłoby próżną troską, określać go, dzielić, opisywać! Widzieliśmy już nieraz, jak niełatwą bywało rzeczą wyznaczać granice. Świat wewnętrzny i zewnętrzny warunkują siebie nawzajem; częstokroć nie podobna rozstrzygnąć, gdzie ten lub ów się kończy, ani czy mamy przed sobą epopeję czyli poezję liryczną? Poeta może usunąć wszystko oprócz swych uczuć, ale może przemawiać również samemi pojęciami, a pomimo tego mówić tylko o sobie, albo przeplatać je echem uczuć! Może nareszcie zlewać obydwą żywioły.

Epopeja, przedstawiająca obcą nam oś, bywa częstokroć nieprzystępną pojęciu; liryka jako treść duszy, jest mową powszechnie zrozumiałą. Sprawdzają się tu bardziej, niż kiedykolwiek, wyrazy Goethego: „Treść poezji jest treścią własnego życia“. Piękna liryka wymaga pięknej duszy.

Liryk oddziaływa własną osobą. Gdy ona nie jest szlachetną, silną i głęboką w uczuciu i namiętności, umysł jego nie wzniosłym i nie rozległym, jednym słowem, gdy nie posiada własności nadzwyczajnych, brakuje mu lirycznego uprawnienia. Człowiek pospolity nie ma prawa zatrudniać sobą drugich. Należy zapamiętać uwagi Szylera o Bürgerze, z których przytaczamy niektóre ustępy: „Słusznie wymaga on (człowiek ukształcony) od poety . . . ażeby stał z nim na jednym poziomie wykształcenia i moralności, gdyż i w godzinach użycia nie chce spaść niżej siebie. Nie dosyć podniosłymi barwami malować uczucie, potrzeba czuć podniosłe. Natchnienie samo nie wystarcza; wymagamy natchnienia wyższego umysłu. Poeta daje nam swoją jednostkę. Musi ona być godną przedstawienia świata i potomności. Tę to jednostkę, wedle sił uszlachetnić i oczyścić, niech będzie pierwszym staraniem człowieka, który ludzi doskonałych zachwyci i wzrusza. Najwyższą wartość poematu stanowi to, że zawiera w sobie skończone, pełne odzwierciedlenie zajmującego stanu duszy, zajmującego, pełnego ducha. Taki jedynie umysł powinien się odzwierciedlać w utworze sztuki; poznamy go po najlżejszym rysie; kto zaś go nie posiada, napróżno będzie sztuką pokrywał niedostatek pierwotny.“

Liryka przybiera najrozmaitsze formy. Raz przedzierzga się w opisowość, innym razem przybiera odcień dramatyczny, a nawet (ale wtedy usuwa się po za obszar poezji!) dydaktyczny. W ogóle można powiedzieć: namiętności uczucia, na której polega, odpowiada forma ruchliwa. Epopeja stąpa mierzonym krokiem i zachowuje ton jednostajny, o ile na to pozwolą: różnaitość wypadków, niezbędne ożywienie itd. Podobnie poezja dramatyczna i dydaktyczna. Prostota i jednolitość mają tu być rękoma przeciw zboczeniom. Liryka zaś wymaga nieustannego ruchu; ciągła zmiana form krótkich i długich przydaje się wybornie do śpiewu i muzyki z odmianami tonów, to niskich i wysokich, to silnych i słabych itd. Epopei odpowiada spokojna (śpiewna) mowa, formie dramatycznej (jambów) deklamacja, złożonym kształtom lirycznym śpiew. Tam, gdzie liryka kojarzy się z poezją opisową, dramatyczną lub dydaktyczną, kształty bywają jednostajniejsze (ballada, pieśń ludowa, dyalog), niż w liryce właściwej.

Żywiół liryczny odłączył się zwolna od opisowego. Długiego potrzeba było czasu i wytrawnego dojrzenia podmiotowości, zanim wydzieliła się zupełnie ze świata zmysłów i uznała jego samorząd. Wówczas dopiero mogła przyoblec szatę czysto-liryczną. Dla tego przez długi czas używa liryka miary i kształtów epickich, zarówno w skardze żałobnej, w apoteozie hymnu, jak w rozkwileniu miłośnem. Słowo nie umie tu jeszcze w sposób liryczny odmalować stanu duszy, a tylko we formie opisowej, w czynach i cnotach podnosi pierwiastek uczuciowy. Głębszemu wzruszeniu służą mimiczne i muzyczne środki: radośny wykrzyk, taniec, jęk, płacz, łamanie rąk itd., a obok tychże muzyka: flet, lira, skrzypce, cytra itd. Częstokroć poezya sama wystarcza sobie na wyrażenie wewnętrznego ruchu, w miarę tego, im swobodniejszy wyraz osiąga uczucie. Forma epicka łamie się w liryce. Grek np. obok heksametru stawia pentameter, albo szeregi mieszane jambów, spondeów, daktylów, anapestów itd. Wiersz liryczny może przybrać formę wręcz opisową, naówczas i treść bywa pozornie taką, np.:

I często cichym, gwiazdzistym wieczorem,
Gdy swoim blaskiem księżyc do mnie wchodzi,
Gdy anioł ciszy na mem sercu chorem
Kładzie swe dłonie i boleść łagodzi,
Czuję, jakobym już był tylko cieniem,
Ulatującym z księżycą promieniem.

Wtedy, ach idę po srebrzystej fali
I całą drogę minioną odnawiam,
Pozdrawiam ludzi, co mnie dzieckiem znali,
Gaje i łąki i pola pozdrawiam,
I zatrzymuję się nad każdą miedzą,
Gdzie złote mary lat dziecinnych siedzą.

Niema tu osnowy istotnie-epicznej, a pomimo to forma opowiadająca z posagowym spokojem duszy, która błądzi po niwie wspomnień.

A oto formy krótsze, ruchliwe, pełne niezliczonych odmian:

Jasno, rumiano
Majowe rano
Taśmami lśni jedwabi;
Coś, coś w omroce
Słowik świegoce
Współzakochanych wabi.

albo:

Serce me zwiędło, jak marny
Liść,
Wśród nocy czarnej
Niewiem, gdzie iść,
I po przepaściach muszę nocować,
Więc ty mię prowadź.

To, com ukochał, com tyle
Czciał,
Zdeptane w pyle
Padło bez sił,
Rozpacz i hańbę widząc po drodze,
Stanąłem w trwodze.

albo:

Smutne moje życie,
Zanuć mi piosenkę,
Widzisz na błękiecie
Tę gwiazdkę maleńką?

Smutne moje życie,
Zanuć przed rozstaniem,
Serca mego bicie
Będzie wtórowaniem.

albo:

Czy widzisz światła rzut?
Który w błękitów przestrzeni
Wśród nocy niebo rumieni,
Zwiastujące słońca wschód,
Czy widzisz? widzisz — tam w dali
Jak księżyc igra na fali
Spokojnych wód?

Czy widzisz w blasku promieni,
W grze światła lekkich i cieni
Wiecznej piękności cud?
Czy serca twego nie pali
Płynący w wianku koralu
Jutrzenki wschód?

Jeżeli w sercu twem
To wszystko słyszysz i czujesz,
Jeżeli roskosz zgadujesz,
Co świat ożywia tchem,
Jeżeli twe usta różane
Gonią pragnieniem owiane
Za jakim snem,

Jeżeli się w niebo wpatrujesz
I wonne kwiaty całujesz
Z wzruszeniem walcząc swem,

Zejdź do mnie dziewczę kochane,
Kończyć marzenia wiosniane
Na sercu mem!

Oto wzór, jak w prostocie formy można wyrazić niezmierzone bogactwo treści lirycznej:

Szkoda kwiatów, które więdną
W ustroni
I nikt nie zna ich barw świeżych
I woni;
Szkoda pereł, które leżą
W mórz toni,
Szkoda uczuć, które młodość
Roztrwoni;
Szkoda ofiar, które nie są
Rozkoszą,
Szkoda marzeń, co się w ciemność
Rozproszą;
Szkoda pragnień, co nie mogą
Wybuchać,
Szkoda piosnek, których niema
Kto słuchać;
Szkoda męstwa, gdy nie przyjdzie
Do starcia,
I serc szkoda, co nie mają
Oparcia.

Każdy wiersz z dośpiewką (jedynego wyrazu, zawiera całkowitą myśl, którąby można rozesnuć w poemacik liryczny; a całość owiana jedną atmosferą elegijnej rzewności.

Ruchliwość formy odpowiada ruchowi uczuć. Na wyżynach liryki treść i forma składają się w doskonałą zgodność i żadna nie przeważa. Gdy umysł osiągnął swobodę już w tym stopniu, że poczyną kapryśnie igrać z własnymi uczuciami, gra ta ujawnia się i we formie. Poeta wydoskonala ją, chociaż treść już poczyną wysychać. Aby zatem wypełnić wysrubowaną, przesadną, wymizdrzoną formę, stara się obudzić gwałtowne uczucia. Wtedy powstaje liryka bogata w sztuczne formy, dźwięczna w wyrażenia, a goniąca za przesadną i nienaturalną uczuciowością. Poczynają się wówczas igraszki z formą, rodząc bezmyślne dytyramby, sztuczne rymowanie itd.

Oto przykład, jak przeplatanie wierszów mniej albo więcej stopowych nadaje właściwe piętno charakterystyczne wierszowi:

Na kwiatach śni czarnobrewa
Anielskich czarów sny —
Nad nią gdzieś ptaszę śpiewa,
W łzach wonne kwitną bzy ...
Nad nią lutnia Eola
Po nad łąki i pola,
Żałośny wieje ton
Gdzie on?! gdzie on!?

A jej się śni mazurek,
Jak z lubym idzie w tan,
I dał jej pereł sznurek
Jej serca drogi pan ...
I śni jej się, w kościele
Że z lubym bierze ślub,
W koło ludzi tak wiele,
Ojcu się chyli do stóp ...
A jemu pod dębami
Tam między żołnierzami
Krucy grzebią grób itd.

Wiersze skrócone czynią nastrój liryczny tej poezji czulszym, elegijniejszym; rytm płynny, jednolity nie zatrzymywałby uczucia na każdej fazie rozwoju; tutaj zaś każdy dwuwiersz tworzy pewną liryczną całość nad którą możemy się chwilę zadumać.

Wielkiego i charakterystycznego urozmaïcenia dodaje poezji powiązanie na przemian rymowanych i nierymowanych wierszy.

Już dawniej mówiliśmy o zwrotce lirycznej. Szczególnie zwracamy uwagę na tzw. refren, to jest powtarzanie się po każdej zwrotce jednego albo kilku tych samych wierszy. Zwrotki przewijają uczucie w jego najrozmaitszych odcieniach i przejściach, refren zaś wyraża i z naciskiem uwydatnia raz po raz ideę przewodnią, ton zasadniczy uczucia:

Mów o ruinach, że im czas nie szkodzi,
Że każda wiosna okrywa je kwiatem,
Tkaniną bluszczów i maków szkarłatem,
Na które pszczoła złotoskrzydła godzi;
Mów, że na gruzach słowiki wciąż dzwonią
Nie hymn pogrzebu, lecz weselną odę,
I że po liściach wonne wiatry gonią
W tę południowych stref dziwną pogodę;
Mów mi o słońcu, że jedno nie łądzi
Niepożyczanym paląc ogniem czoła,
Albo mi swoje przypominaj siola,
Tylko mi nie mów o miłości ludzi!

Mów o czarownej potędze natchnienia,
Co z kilku tonów świat muzyki tworzy,
Z liter niewielu ogrom myśli bożej
I ożywione istoty z kamienia;
Mów mi o liczbie i wadze i mierze,
Że w nich spoczywa równowaga ziemi,
Że kto w nich mistrzem, ten zwycięstwo bierze
I policzony między potężnymi;
Mów mi o sławie, co do czynów budzi
I o zdobyczach na martwej naturze,
Lub śpiewaj białe konwalie i róże,
Tylko mi nie mów o miłości ludzi...

albo w takim rodzaju:

Zasnęła cicho i nic jej nie zbudzi,
Ani płacz siostry, ani matki łkanie,
Ani gwar obcych a ciekawych ludzi,
Co otoczyli śmiertelne pośłanie,
Już jej dosięgnąć żaden ból nie w stanie,
Zasnęła cicho i nic jej nie zbudzi.

Na zawsze swoje zamknęła powieki,
Spokojna, blada, smutna narzeczona
Anioła, co ją poślubił na wieki;
Jakoby w jasny posąg zamieniona,
Zaziemskich widzeń jasnością olśniona
Na zawsze swoje zamknęła powieki.

Tu należy również powtarzanie pewnego zwrotu, będącego punktem wyjścia dla całego szeregu budzących się, różnorodnych uczuć:

Jej portret śpiewam, gdy na łąkach kwiaty
Czoła schylają bieżącej z uśmiechem,
Jej portret śpiewam, gdy włosy i szaty
Wiatr muska gajów wiosennym oddechem —
Jej portret śpiewam z ptaszkami poranku,
Kiedy jej nucą w słońcu bezustanku,
Jej portret śpiewam, kiedy zbyt szczęśliwa
Ma dusza, duszę jej w tęczę odziewa,
Jej portret śpiewam, kiedy za nią gonię,
Kiedy ucieka w skaliste ustronie...
Kiedy się żegnam, kiedy się spodziewam,
Kiedy całuję ją — jej portret śpiewam!

Jedność epopei stanowiło pewne wydarzenie, około którego owijało się pasmo szczegółów i epizodów. Duch poety był dla niego zwier-

ciadłem, które oczyszcza, upiększa, uwydawnia. Z jedności wysnuwała się różnorodność. W liryce tę jedność stanowi uczucie, które wyśpiewuje poeta. Gdy jest prawdziwym i silnym, odrzaca wszystko, co obce i nienaturalne, a przyciąga magnetyczną potęgą pokrewne sobie usposobienia. W obrębie rozległego uczucia albo jednej, lirycznej myśli wytwarza się piękna różnorodność, którą poeta wygrywa w kształcie fugi, przemierzając cały obszar uczuć współzależnych, ażeby po tysiącnych zwrotach powrócić do pierwotnego, ale oczyszczonego i podniesionego uczucia. W to koło tajemnicze, głębokie, uczuć wciąż poezja liryczna wszystko, co jej się przedstawi w postaci zmysłowej; zanurza je w sobie, aby odrodzić w nowym, piękniejszym kształcie. Jak roślina wyrasta z ciemnego gruntu, aby się rozprzestrzenić u góry, tak z uczucia liryczny poemat, tkwiąc w nim, rozradzając się zeń i żywiąc jego sokami; jakbądź tam świetnie roztoczy się jego korona, choćby najgwałtowniej rozszalał burzą dytyrambicznego uniesienia, tak że niepodobna odnaleźć w nim związku, zawsze źródłem pierwotnym jest uczucie. Wszystko się zrasta i łączy — najdrobniejsza gałązka i pączek. Zamęt korzeni, bogaty ustrój korony, a mimo to jedność wszędzie!

W poezji opisowo-lirycznej, osnowa epiczna powinna się kształtować według przepisów epopei, ale pierwiastek liryczny musi w niej znaleźć szerokie pole rozwoju; inaczej widać, że treść nie nadawała się do lirycznego opracowania.

Parę przykładów lirycznej formy. Przedewszystkiem krótki a najpowszechniejszy wierszyk liryczny, piosenka ludowa, jakich stworzono miriady:

Rosła kalina z liściem szerokim,
Nad modrym w gaju rosła potokiem,
Drobny deszcz piła, rosę zbierała,
W majowym słońcu liście kapała.

W Lipcu korałe miała czerwone,
W cienkie z gałązek włosy wplecione,
Tak się stroiła, jak dziewczę młode,
I jak w lusterko, patrzyła w wodę,
Wiatr co dnia cesał jej długie włosy
A oczy myła kroplami rosy.

U tej krynicy, u tej kaliny
Jasio fujarki kręcił z wierzbiny —
I grywał sobie długo, żałośnie,
Gdzie nad krynicą kalina rośnie.
Kalina liście zielone miała,
I jak dziewczyna w gaju czekała.

A gdy jesienią w skrzynkę zieloną
Pod czarny krzyżyk Jasia złożono,
Biedna kalina śnać go kochała,
Bo wszystkie swoje liście rozwiała.
Żywe korale rzuciła w wodę,
Z żalu straciła swoją urodę.

Zwykle poczyną liryk pieśń swoją uczuciem, które ma być tonem zasadniczym całości. Powinien strzec się jednak, aby go nie uzupełniał stopniowem objaśnianiem, rodzajem poetycznego komentarza. Podobna kompozycja pomimo olśniewającego bogactwa szczegółów, zasługuje na potępienie. Ułomność jej artystyczną poznajemy po tem, że każdą część pojedynczą możemy wyjąć bez uszczerbku całości. Obierzmy przykład sam w sobie wspaniały: „Bogów Grecyi“ Szylera — poznał on z czasem błędy młodocianej twórczości! Poeta rozpoczyna myślą zasadniczą: Gdyście jeszcze tym światem rządziły, piękne bóstwa świata bajecznego, jakże inaczej tu było! Myśl tę rozprowadza następnie długim szeregiem obrazów szczegółowych tego, co i dla czego było pięknem w przeciwstawieniu do trzeźwej krytyki naukowej; gdzie my widzimy zakrzepłą materję, tam promienił się Helios, kąpały Najady itd.; wszędzie bogowie i boginie, zstępujący do ludzi; wszystko hoże, radosne; gry, zabawy bacchijskie na ziemi; nawet śmierć była piękniejszą i niebo weselsze; człowiek mógł zostać półbogiem! Po tem rozczłonkowaniu pierwszej myśli, następuje część druga: dzisiaj powiew północy rozwił te uroki; w jaki sposób? dowiadujemy się znowu w szeregu obrazów. Trudno uwierzyć, ażeby takie systematyczne opracowanie mogło płynąć z natchnionej prawdziwie duszy. W świetnym dośpiwie powraca znów poeta do myśli początkowej i stopniując ją, stawia ze smutkiem wieczysty pewnik: wszystko, co jest, musi zginąć. Co ma nieśmiertelnie odżyć w poezji, powinno przepaść w życiu! Głęboki ten rozłam pomiędzy pięknym, bóstw pełnym światem greckiego ideału, a trzeźwym, rozkładowym poglądem umiejętności, opiewał także Arystophanes w „Chmurach“; podziwiać należy, jak poeta myśl tę — sposobem komicznym na tle poważnem — przyoblekł w krew i ciało. Tak zwana poezja rozumowa naraża się na niebezpieczeństwo popadnięcia w także samo zboczenie.

Wzór pięknego układu podał znowu Szyler w swojej: „Przechadzce“. Poeta wstępuje w świat przyrody; radośnie napawa się jej wdziękami. Ale wdzięk ten jeszcze niewyjaśniony; jedna piękność ujrzana za chwilę ustępuje drugiej; nowe nadchodzą; wreszcie unosi się poeta; smutne, straszliwe myśli nacierają na jego duszę, chcąc ją pogrążyć w odmęcie

zwątpienia i potargać pierwotną harmonię uczuć. Tu zwrot poezji; harmonia zwycięża i wypływa z wiru burz jaśniej, wyżej, szlachetniej; z niw i łąk wchodzi poeta do lasu; ścieżka prowadzi w górę, nagle otwiera się widok na daleką okolicę. Wsie i pola budzą w nim sielankowe usposobienia; droga kieruje w dal wzrok i duszę. Miasto rozległo się przed jego oczyma. Ludzkość w niem zamieszkała, jej życie polityczne, społeczne, artystyczne (tu znowu szeregowanie) pobudzają go do rozmyślań. Rozum roztacza w niem swoją siłę wyjarzmiającą, rozkuwa więzy ciemnoty i barbarzyństwa. Ale tu wynurza się znowu posępna myśl poety; ile to nieszczęść przyniesie niezrozumiana, żądzami rozpasana wolność? Z przeżeniem odwraca się od czynów ludzkości natchnionej szaleńcem zbrodni i nędzy, w której nic już nie pozostało z pięknej, łagodnej, prawdziwie ludzkiej natury. Pełen trwogi obaczył się nareszcie w kamiennej przepaści, pośród dzikiej, straszliwej, osamotnionej przyrody — on sam jeden!

Ale przychodzi do siebie, straszliwe obrazy były snem tylko; otacza go wieczysty ład harmonijnej natury; pomimo zmian, walk i wzruszeń, jakie przebywa jej łono, zawsze powraca ona do harmonii; radość, z jaką poeta rzucił się w jej ramiona, rozbrzmiewa silniej i wznioślej; pewniej spogląda w życie. Wszystko, co piękne, opasane jednym pierścieniem: pod tym samym błękitem i po tej samej zieleni przechodzą pokrewne sobie i obce pokolenia, a słońce Homera świeci naszemu wiekowi!

Oto przykład wyborny, jak szereg walk i sprzeczności zakończyć potężną harmonią. Podobnie „Eufrozyne“ Goethego. Z najwyższych szczytów pasma lodowego ustępuje purpura zachodzącego słońca, — tem rozpoczyna się elegia a kończy: łzy nocne płyną, a po nad lasem przeciera się poranek!

Rytmiczny zestrój liryki można wyjaśnić po tem, co powiedzieliśmy, łatwo; chodzi o właściwy i zgodny rozwój uczucia i myśli. Sztynnego połączenia, jakiego wymaga logiczny związek pojęć nawet we formie, nie znosi poezja; tam chyba, gdzie sama jest refleksją myślową np. w sonecie; im wyżej potęguje się uczucie, im bezwiedniej wytryska z duszy, tem połączenie myśli bywa swobodniejszem. W natchnionej ekstazie, wybucha niby szaleńcem bacchijskim, ale szaleńcem jej piękny i poetyczny! Ze stopnia na stopień, z jednej myśli na drugą, skacze, unosi się, przelatuje, że niepodobna jej towarzyszyć, a człowiek wlokący się za nią leniwą wyobraźnią, utyka co chwila: nie wie, gdzie odszukać zagubioną drogę. Ale prawdziwe, jednolite natchnienie, zachowuje wieczyście związek; tylko fałszywe, sztuczne, naśladowujące polot rodzi połączenia rozbieżne, albo

kulawą niedorzeczność. Gdy uczucie głębokie przelewa się w piosnkę, melodia bywa ogniem jednoczącym; z niej wytryska myśl jedna po drugiej. Słuchacz dotwarza sam połączenia, jak to często widzimy w naszych śpiewach ludowych.

Że i w liryce części powinny zachować piękny stosunek do całości i odpowiednią miarę, nie potrzebuję szeroko dowodzić!

Najłatwiejszym jest podział liryki według treści: epiczno-liryczna, czysto liryczna i myślowo-liryczna; a zatem opowiadanie przesiąknięte usposobieniem poety, tak że opowieść stanowi jądro; albo uczucie posługuje się przedmiotami w celu uzmysłowienia formy; albo myślowa przedza wypowiada się zwrotami lirycznego uniesienia. I tu, jak zwykle, najdoskonalszymi są czyste formy, ale zarówno w teorii, jak w rzeczywistości nie podobna wyznaczyć granic. Zauważmy usposobienie duszy; ileż to z odmian jego wyłoni się form lirycznych: dusza natchniona, ulatująca w niebo, szerokim łozem rozlana uczuciowość, równowaga, nastrój surowy, poważny, smutny; niejako przytłoczony swą treścią itd.

Poezja epicko-liryczna nie wymaga długich objaśnień, po tem, co powiedziałem o epeji. Poeta występuje z poglądami i uczuciami własnej duszy na scenę epickich wydarzeń. Nie pozostawia czytelnikowi zupełnej, przedmiotowej swobody umysłu, nie pozwala nam sądzić wypadków miarą własnych uczuć, ale przymusza patrzeć przez barwne szkło własnych uczuć. Kto tak czyni, powinien mieć ważną ośnowę. Należy obierać przedmiot wysoce uczuciowy, ruchliwy, niespokojny. Harmonia leży naówczas w pięknym roztoczeniu przelewających się uczuć, które pomimo wszelkich kontrastów, powinny się splatać w jedność. Wiele poezji średniowiecznych liryczno-epickiego zakroju, nosiło tę wadę, że płytka a rozwlekła opowieść za szczupły wymierzała zakres uczuciom. Byron umie wygrywać najpiękniejsze symfonie namiętności z epeją. Podczas gdy epik właściwy przechodzi *in medias res* od razu, tu wielkiego znaczenia nabiera uczuciowe, nastrój duszy tłumaczące preludium. Oto „Karton“ Ossyana:

Powieść lat dawnych, czynów dni ubiegłych —
Smer fal twych Loro! tę przeszłość mi wskrzesza,
Garlmalar! — lasów twych szum mię pociesza!

Tu dopiero roztacza się pierwszy krajobraz:

Widzisz Malwino! tam z nad błoń rozległych
Skatę, co hardo wyrasta w niebiosy,
Jej czoło w zmarszczkach, lecz wyższe nad losy!

Trzech sosen grzywy u jej bioder trzmielą,
W dół się łagodna ściele połonina,
Od szczytów ryczy spienioną gardzielią
Górski źródł itd.¹⁾

Z tego ustępu już czuje się, że to nie będzie poemat czysto-przedmiotowy, ale że co chwila wybuchnie liryczny wulkan poety:

Albo:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I niewiem czemu ta dusza z popiołów
Nie wylatuje za nią do aniołów?
Czemu nie leci za niebieskie szranki
Do tej zbawionej i do tej kochanki?

Po tej przegrywce poczyną się dopiero:

W Szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnymi spada itd.²⁾

Każdy poemat epicko-liryczny poczyną się taką uwerturą. Poeci lubią nawet każdy nowy ustęp nawiązywać w podobny sposób.

W rozdziale o poezji epicznej omawialiśmy bliżej pieśń gminną, opisową. Tu dodamy balladę i romanzę, jako kształty epicko-liryczne. Balladą była pierwotnie piosnka, śpiewana do tańcu; pieśnią taneczną był śpiew Demodoka o miłostkach Marsa z Afrodytą. Przy pieśniach epickich tańczyli do najnowszych czasów mieszkańcy Faeroer. Z biegiem czasu przeniosła się nazwa na pieśni liryczno-epickie w ludowy sposób opracowane i wymagające śpiewu, w których przedstawiano ciekawe i znaczące wydarzenia, przystępne wyrazom uczuć. Różnica pomiędzy balladą a romanżą polega na tem, że ballada nosi charakter bardziej ludowy, podczas kiedy romanza przechowała spuściznę romantycznorycerską w pojęciach poświęcenia, miłości i nabożeństwa. W obu przebija się usposobienie poety, pomimo zachowanej przedmiotowości. Ballada północna, będąca wzorem tej formy, lubuje się w opracowaniu zwięzłym, treściwym, mieszczącym czyn obok czynu. Jakkolwiek w czytaniu ma wiele podobieństwa do

1) Przekład Ernesta Buławy.

2) Daleki jestem od zamiaru szukania w najkapryśniejszym utworze Słowackiego pierwowzoru jakiegokolwiek formy, ale początek powyżej przytoczony nadawał się wybornie do wskazania, jak w powieści epicko-lirycznej pierwsza myśl poety musi trysnąć ze serca. (Przyp. tłum.).

lyryczno-epickiej opowieści, nie wypada zapomnieć, że śpiew i melodia były podstawą jej formy i sposobem wygłoszenia.

Na rozwój romanzy nowoczesnej wpłynęła przeważnie romanza hiszpańska, która pozostanie na zawsze jej wzorem, podobnie jak wzorem ballady jest angielska i szkocka. Romanza wyróżnia się od ballady większą melodyjnością, bardziej południowem, rycersko-dworskim pojęciem honoru i miłości itd. I ona jest ruchliwą, opowiada w sposób dramatyczny, ale ma więcej powiązania i gładkości we formie. W balladzie uczucie wre niespokojniej; romanza wylewa się jednostajniejszą i poważniejszą falą:

Od ołtarza i z kościoła
Orszak ciągnie się weselny,
Don Rodrygo i Ksymena;
Uroczyście przy Ksymenie
Szedł król, opiekun małżonków;
Po Rodryga zasię stronie
Zacny Biskup, a za nimi
Długi orszak włókł się węzem ...
Jasnym łukiem tryumfalnym
Orszak zmierzał ku zamkowi,
Z wszystkich okien złotolite
Wiały strojnie wywieszone
Z pompą kobierce, makaty ...
Ziemia była potrząśnięta
Gałęziami ziół wonnemi,
Cała wonnym rozmarynem ...
Po ulicach i po placach,
Wzdłuż i wszcz az do pałacu
Brzmiały chórem jednogłośnym
Strony ciche, melodyjne,
I krzykliwe też cymbały,
Winszowania, śpiewy, płasy,
Śmiechy, dygi i ukłony,
W koło pompa — w koło wrzawa ...
Alwar Fannez wśród przyjaciół
Cyda, zawsze był najpierwszy,
Teraz w licznym sług orszaku
Ozdobiony rogi dwoma,
Patr! udawał sam bawoła!
Antolin zaś, sam na osle
Był za konia tak przebrany,
Że się zdało w krotchwili
Jakby koń na osle jechał.
Marcin Pelez miał zaś pęcherz,

Z którego na wszystkich miotał
Twardym grochem pośród wrzawy —
Do rozpuku król jegomość
Śmiać się raczył i paziowi,
Co na postrach dam udawał
W maskaradzie tej szatana,
Dał garść pełną Marawedów,
By je między lud rozrucił
I prowadził król po prawej
Sam Ksymenę a królowa
Jejmość sama w swej osobie
Podejmować ją raczyła,
A za nimi dworskie pany.
Dwór był głośny i wesóły —
I pszenicy złote ziarna
Tak miotano, że królewski
Pełny ziarna był kapelusz,
I Ksymena pełno miała
Ziaren takichże za gorsem —
A król ziarna jej wybierał
Z śmiechem w obec swojej pani;
Alwar Fannez, co to widział,
Jako bawół ryczał głośno:
— „Zamiast głowy króla pana
Wolałbym mieć jego rękę!“
— „Dajcie koszyk mu pszenicy!“
Wołał król, „a ty Ksymeno,
„Gdy przybędziesz do pałacu
„To uściskaj go dla żartu!“
Ale od Ksymeny duszy
Dalekim był śmiech wesela,
Zbyt się dziś szczęśliwą czuła,
By wesołą się okazać —
Wymowniejsze jej wesele,
Niż wesołość najgłośniejsza!

Właściwe opowiadanie, chociażby najpełniejsze dramatycznego ruchu, nie przedstawia nigdy osób mówiących, bez poprzedniego wprowadzenia: „On rzekł“, „na to ona“, itp. Ballada dramatyczna rozwija się najczęściej w ten sposób, że wszystko, zdarzenia, czyny itd. wyrozumieć musimy z dialogu. Np. owa sławna ballada szkocka: „Edward“ rozciągająca szereg wypadków, o których dowiadujemy się wyłącznie z rozmowy matki ze synem.

Niełatwym jest podział ballad i wykazanie, na czym polega ich nastrój podmiotowy i przedmiotowy. Czuć w nich częstokroć daleko więcej

poetę, aniżeli na pozór widać. Wpływ jego duszy odpoznajemy w całej formie opowiadania, w podniesieniu i przemilczeniu niektórych ogniw, w układzie całości itd.

Nad wieloma najpiękniejszymi utworami np. Szylera, można długo rozmyślać, czyli są romanżami, czy balladami? Szyler nazwał „Walkę ze smokiem“ romanżem chyba dla rycerskiego tonu, jaki w niej panuje i romantyczności wypadku. „Rękojmię“, „Pierścień Polykratesa“ nazywa balladami; inni zważają je natomiast romanżami dla tego, że sceną ich Południe. Niemniej uznać należy zdanie, że niektóre ballady i romanże Szylera („Nurek“, „Rękojmia“ itd.) nie są właściwie ani jednym, ni drugim; tworzą one osobny, z badań nad starożytnością uzyskany rodzaj opowiadania, który niema żadnego związku z balladą, ani romanżem. Należy je nazwać powieściami.

Opracowanie bardziej podmiotowe dla podniesienia uroku prawdy i uzmysłowienia wydarzeń, opowiada we formie terazniejszości:

Rzekłszy, twarz chustką zasłoni,
— „Aneto! która godzina?“
— „Pół biło,“ — spojrzę po błoni
I znowu płakać zaczyna.

Ten sposób użycia współczesności ożywia, ale nie potrzeba zapomnieć, że rozmija się z istotą opowiadania. Obrazuje on raczej, niżeli opowiada.

Nie mogę przywołać tu z osobna nieskończonego szeregu form epicko-lirycznych, nie będących romanżem ani balladą. Obszar tego malarstwa rodzajowego liryki, nieskończony! W ostatnim właśnie dziesięcioleciu nie było w historii ani życiu obyczajowem jednego rysu, któregoby lirycy nie użyli za osnowę swojego malarstwa.

W liryce właściwej wszelka przedmiotowość opiera się na uczuciu. Nie gra ono już tutaj roli pomocniczej, ale jest źródłem i celem poezji. Tam nawet, gdzie podniętą był fakt zewnętrzny, uczucie pochłania go natychmiast i odradza we formie wspanialszej, idealniejszej. Tam „gdzie potrzeba dokładnego, przedmiotowego wyobrażenia, liryka nie byłaby na miejscu.“ Jest ona kwiatem, wonią, a nie korzeniem i łodygą rośliny; Pindar śpiewa swe hymny nie dla opowiedzenia bitwy. To byłoby zadaniem epepei. On przypuszcza, że zdarzenia są znane i wielbi bohatera: chwalebne jest zwycięstwo, które twój trud nagradza! przed całym narodem kwitnie twoja chwała! Uczyniłeś zaszczyt krajowi twemu i godzin jesteś jego bohaterów! obudzasz naśladowców męstwa!

wieniec ciągłego wesela zwycięstwo wkłada na twoje skronie. A mój śpiew o tobie przekaże je późnym stuleciom! — Oto treść owych pieśni. Porównajmy z tą liryką, epicki (Igrzyska na grobie Patrokla, u Homera) albo epicko-liryczny (Dioskury Teokryta) opis takiego zwycięstwa.

Oto przykład, jak z najwęższej osnowy epickiej wytrysnąć może bogaty potok uczuć. Dziewczyna stoi przy klatce i odmyka ją leniwie rączką — ptaszkę ulatuje — dziewczę osamotnione wylewa swoją skargę w elegii, która po za obrazem duszy maluje obrazek z powszedniego życia:

Leć, leć, ptaszyno! otwieram ci klatkę,
Już moje szczęście z chmurami powiało,
Ulatuj ptaszkę! swobodnie i śmiało,
Odzyskaj wolność — i braci — i matkę!

Przy pustej klatce zostanę, ziębnące
Będę w cichości podlewała kwiatki,
Czasami dla mnie zaśpiewaj na łące,
Serce me — na kształt twojej pustej klatki!

Leć, leć, o żegnaj! a gdy zejda śniegi
I grób mój świeży porośnie fiołkami,
To powróć, powróć nad tej rzeki brzegi
I dawną piosnkę zanuć — nad grobami.

* * *

I wolne ptaszkę z szczęściem uleciało,
Znikło w błękitach z wieścią o swym losie,
I wszystkim gajom dzwoniło po rosie,
A serce z klatką puste pozostało,
Ach! i już nie wiem, co się dalej stało

Ponieważ liryka powinna być zawsze wonią, wywiązaną z rzeczywistego kwiatu, przypuszczamy, że fakt, z którego wysnuło się uczucie, jest również znany. Dla tego im ogólniejszą, im bardziej ludzką była pierwotna rzeczywista osnowa, tem potężniej rozwija się uczucie. Dusza poety jest podmiotem jego, tam nawet, gdzie zdaje się szybować uwisłe w powietrzu. Nie potrzebuję wskazywać, że prostota i przejrzystość uczucia jest gruntem liryki, na którym wschodzi najwspanialej. Wszystko, co niezwykle, misternie złożone itd. wymaga rozleglejszego pola, aby się rozwinęło przystępnie dla słuchacza:

Któż nie zrozumie tej piosnki?

Zapada wieczór — przed jesieni stworem
Spłoszone listki ze szmerem uchodzą,
Z dalekiej drogi, w noc, dębowym borem
Trzej muzykanci wędrowni przechodzą...

Grajkowie kroczą, znużeni pochodem,
A młody skrzypek boleścią złamany,
Bo ledwie przebrzmiał dzwonów korowodem
Pogrzeb bogdanki, tak mu ukochanej...

Z starego dębu zielonej dąbrowy
Wygląda mały Jezusik drewniany,
Kłęcząc, kędziory młodzian jasnej głowy
Schyla w modlitwie za duszę wybranej...

I we trzech razem pieśń kościelną pieją
I skrzypek pieśni przegrywa, a echo
Niesie pielgrzymich pieśniarzy pieśń knięją,
Ginące w pośród boru... cicho... cicho...!

O ileż więcej pracy refleksyjnej wymaga wiersz następny:

Ludzkości! ty Atreusza rodzie,
Wśród ciągłych walk idziesz naprzód niespokojna,
I własną pierś ranisz w tym pochodzie,
Głucha na ży, nienawiścią zbrojna.

Przebyty ból płacisz nową męką,
I chcąc się mścić — mścisz się wiecznie, lecz na sobie,
Bo każdy cios twą zadany ręką
Spycha cię w dół — we krwi i żałobie.

Tyś sama jest katem i ofiarą,
I padasz w proch, kiedy kroczyć chcesz zwycięsko,
I tryumf twój jest dla ciebie karą
I zwycięstw szał jest dla ciebie klęską!

Lecz mimo klątw, bólu i zwątpienia,
Przeczuwasz cel, ku któremu dążysz zwolna —
On czoło twe zawsze opromienia,
Choć ująć go jeszcze nie jest zdolna!

Pieśń wyśpiewana w szale natchnienia, w pijanym zachwycie, którą uprawiano w Grecji na cześć Bacchusa, zowie się dytyrambem. Każdy wylew uczucia niezgłębionego, rozplywającego się we wzniosłej ekstazie, nazywamy dytyrambicznym. Duch uniesiony szczytnością przedmiotu,

rzuca się w jego odmet; niema tu spoczynku, ani zastanowienia; nie poeta owładnął uczuciem, ale uczucie owładnęło poetą i uniosło go po nad ziemię. Musi to być umysł niepospolicie twórczy i wielką obdarzony potęgą, ażeby nas uniośł w taki nastrój podniosły.

Oto dytyramb chrześcijański:

Pokłon przeczystej dziewicy!
Gwiazdami twój wieniec płonie,
Nad niebiosa twoje skronie,
Jehowie po prawicy.

Ninie, dzień tobie poświęcamy wierni,
Śród twego błysnij kościoła!
Oto na ziemię złożone czoła,
Oto wśród niemej bojaźnią czerni
Powstaje prorok i woła:
Uderzam organ twej chwale,
Lecz z bóstwa idzie godne bóstwa pienię,
Wśród twego błysnij kościoła!
I spóć anielskie wejście!
Duchy me bóstwem zapalę,
Głosu mi otwórz strumienie!
A zagrzmię piersią, jako Cheruby
Zagrzmią światu na skonanie,
Gdy proch zapadły w wieków otchłanie
Ze snu nicości wybiją:
Takim grzmotem twoje chluby,
Gdzie piekło, gdzie gwiazdy świecą,
Nieskończoność niech oblecą,
Wieczność przeżyją!

A któż to wschodzi? Wschodzi na Syon dziewica,
Jak ranek z morskiej kąpieli
I jutrznia Maryi lica;
Śnieży się obłok, słońce z ukosa
Smugiem złota po nim strzeli:
Taka na śniegu, co szaty bieli,
Powiewnego jasność włosa.

Pojrzał Jehowa i w Niej upodobał sobie;
Pękły niebios zwierciadła,
Biała gołąbka spadła.
I nad Syonem w równi trzyma skrzydła obie!
I srebrzystej pierzem tęczy,
Niebianki skronie uwieńczy.

Grom błyskawica!
Stań się, stało;
Matką dziewica
Bóg ciało!

Poeta opanowany tutaj szaleńcem religijnej ekstazy.¹⁾ W hymnie, formie bardzo zbliżonej do dytyrambu, umysł przejmuje się również przedmiotem wzniosłym. Wre w nim taż sama siła dytyrambicznego uniesienia, ale okiełznanego miarą. Dusza jasna, rozległa, czysta, spogląda ku niebiosom i opiewa chwałę Boga albo najwyższych istot:

Od Ciebie moja niech zabrzmi lira,
Twoją na zawsze strojona wiarą:
Znajoma Tobie moja myśl szczerą
I usta zgodne z serca ofiarą.
Czem tchnę, co czuję, co mię wzbić może,
Twoja to wola, Twoja moc Boże!

Hymn jest mową religii. Psalmi Dawidowe są hymnami:

Błogosław duszo moja Pana!
Wielce wielmożnym jesteś Boże i oblokłeś się wielką chwałą i ozdobą.
Przyodziałeś się światłością, jak szatą
I rozciągnąłeś niebiosą, jako oponę.
Żwierciadło wód stworzyłeś, a chmury Twoim podnóżkiem,
Skrzydła wichrów, są skrzydłami Twemi itd.

Podnieść należy wspaniałe hymny staro-chrześcyańskiego kościoła.

Każda pieśń uroczysta, podniosła, mieści w sobie żywioły hymnu i dytyrambu. Pindar w swoich pieśniach zwycięskich (epinikie), łączy pierwiastek religijny ze wszystkimi wzruszeniami boju i zmysłową rokoszą zwycięstwa. W chórach tragedii greckich, w miarę osnowy, podobna forma:

Bachu, boże różnych mian!
Matki cnej ozdobaś Ty,
Córy Kadma; ojcem Ci
Zeus nasz, gromowładny Pan.
Czczonyś wśród italskich ziem,
Głośny na wybrzeżu tem,
Gdzie Eleusy wspólny gród
Na dzień igrzysk zwabia lud.

1) „Hymn na dzień Zwiastowania Najśw. Panny“ A. Mickiewicza, zowią powszechnie za poetą hymnem. Uważałem jednak za rzecz właściwszą okazać na nim wzór dytyrambu starożytnego. Zbliża on się doń potęgą uniesienia i zamętem formy. Hymn bywa spokojniejszym i prawidłowiej zbudowanym. (Przyp. H.).

Gościsz i w naszej ziemi
W Tebach, w Bachantek stolicy,
Gdzie Ismenu lśni przeźrocze,
Gdzie nasienie wzrosło smocze.

Jasny płomień ku twej czci
Na Parnasu wzgórzach lśni,
Gdzie Kastalski bije zdroj
I gdzie nimf Koryckich¹⁾ rój
Z Bachantkami idzie w tór.
Ty z Nyzejskich schodzisz gór,
Rzucasz bluszczów gęste stroje
I zielone winnic zwoje;
Słuchasz, jak Bachantek grono
W Tebach pieśń grzmi nieskończoną.

Ty, coś widzem gwiazd na niebie,
Ty, co pośród nocnej pory
Uroczyste zbierasz chóry;
Synu Zeusa! prosim ciebie
Zstąp do nas, zstąp ze swemi
Tijadami Maksyjskimi²⁾,
Co po grodzie w nocy całe
Dziką pieśnią chorowodem
Rozbrzmiewają Jacha chwałą,
Który szaleństw ich powodem.

(Sofokles — przekład K. Kaszewskiego).

Oda jest podziwianiem wspaniałego przedmiotu, któremu w hołdzie przynosimy całą siłę, pełnię i tklliwość uczucia, nie w dzikiej, albo nabożnej formie dytyrambu lub hymnu, ale w usposobieniu poważnem, podniosłem. Bóg, wielcy ludzie, kraj itd. w ogóle, wszystko, co wielkie, potężne i wzniosłe, może być jej przedmiotem. Krok ody uroczysty nie jest krokiem zwyczajnym, a kształty jej niepowседневne. Dziwaczną nie powinna być nigdy; wszelka przesada formy tu wykluczona. Strumień jej rozlewa się majestatycznie, poważnie, uroczysto. Musi ona być przeciwstawieniem powszedniości. Zwracamy uwagę na ody Klopstoka. Szkoda tylko, że czułościowy, miękki nastrój epoki, zepsuł w nich częstokroć jędrność wysłowienia.

Przyjrzyjmy się właściwej pieśni. I tutaj odróżniamy ludową od artystyczną. Jeżeli poeta tworzy piosenkę niewysnutą ze życia warstwy,

1) Grota w górach Parnasu.

2) Tijady, Menady, Bachantki, wszystko to kapłanki Bacha czyli Jacha.

ale opartą na powszechno-ludowym uczuciu — myśl jej może być jakakolwiek, byle wzruszała każdego i miała silny a prosty wyraz — nately jego piosenka będzie także ludową; i na odwrót, pieśń prawdziwie ludowa, przez lud wyspiewana, jeżeli ma być piękną, powinna być artystycznie złożoną. Przepaść, jaką dostrzegamy pomiędzy obu rodzajami, pochodzi ztąd bez wątpienia, że nasza pieśń artystyczna bywa poezją warstwy a nie całego społeczeństwa, pieśń zaś czysto-ludowa uchyla się z pod wszelkich prawideł sztuki. Rozumiemy pod pieśnią ludową parę zwrotek lirycznych, umiłowanych od ludu i z jego duszy wysnutych, które przetwarzając się w szeregu pokoleń, przesiąkały uczuciami i pojęciami swojskimi, wydzielając to wszystko, co się sprzeciwiało domorodnym skłonnościom ludu. Ktoś ją wyspiewał pierwszy; drugi powtórzył ją z pamięci; jedną zwrotek zapomniano, a ktoś dorzucił drugą. W ten sposób lud sam tworzy swe pieśni; powoli oczyszcza się mozaika, a pozostaje to, co najlepsze. W tem leży cała głębia i siła ludowej pieśni; jest ona wtedy najpełniejszym wyrazem duchowym ludu, jego boleści, szczęścia, tęsknoty i szyderstwa. Częstokroć braknie jej powiązania; wiersze biega luźnie, jeden obok drugiego; ten nie zgadza się z tamtym. Dowolnie kleją w całość różnorodne części. Dla tego mamy po kilka tekstów ludowych pieśni; tutaj ma cztery, tam siedm zwrotek! Poezyja liryczna nie wymaga tak surowego związku, jak opisowa; ale mieć go pomimo tego musi; dowolne ultra-romantyczne nizanie zwrotek bez ładu i składu, chociaż tak ulubione, nie może być wzorem. Dobra piosenka ludowa była źródłem i początkiem wszelkiej poezyi.

Jak określić ją bliżej? Czemże jest pieśń ludowa? Uczuciem obiekającym się w szatę zmysłową i budzącem nowe uczucie. Jest prawdziwie liryczną, a więc wymaga śpiewu:

Siwy koniu, siwy koniu!
Coś tak zadumany?
Niewiesz drogi, niewiesz drogi
Do mej ukochanej.

Moja miła nas rzuciła,
Nie wyrzekłszy słowa:
Jak nie znajdziesz do niej drogi,
Zginąć nam gotowa.

Siwy koniu, siwy koniu!
Ciężko tobie będzie,
Przgonimy wiatr, co wieje,
Nie spocniemy w pędzie.

Siwy koniu, siwy koniu!
Ciężej sercu memu —
Bo straciło już nadzieję,
Samo niewie czemu!

albo:

Bodaj owa rzeczka szuwarem zarosta,
Która mnie młodego w obcy kraj zaniosta;
Bodaj owa rzeczka rybek nie rodziła,
Która mnie młodego z domem rozłączyła.
Bodaj owa rzeczka wyschła do ostatka,
Że mnie tam zaniosta, gdzie nie znajdzie matka.
„Nie trzeba ci było, o mój chłopcze młody,
Puszczać się tak łatwo na wezbrane wody,
Nie trzeba ci było z domu się wydzierać,
Nie musiałbyś teraz z tęsknoty umierać.
Rzeczka będzie rzeczką i wciąż będzie płynąć —
Wstecz nie wróci woda, musisz marnie zginąć!
A twojej mogiły nie obleją łzami,
Tylko nad nią burze wyć będą nocami!”

Zauważmy tylko: wiecznie treść jednakowa; tysiąc lat przedtem i tysiąc potem! Lud zna tylko kochankę, dom rodzinny, dziarskiego żołnierza, mogiłę... Podśluchajmy go a zaśpiewa nam jedną z tych rzewnych piosenek, niby starych a świeżych! Kto rozumie duszę ludu i zna jego serce, niech śpiewa za nim. Niech się nie rozpytuje długo, lecz słucha! A gdyby pragnął wiedzieć, czego mu potrzeba, to powiem: prostoty uczuć, czulej miłości, bólu rozłączenia, szalu wesela, odwagi młodzieńczej, serca dla gwieździstego nieba i dla łąki majowej, gaju ze śpiewem słowika, muzyki leśnej i powiewów majowych i chmur, które płyną z ojczyzny. To wszystko!

Kto się nie nauczy w ten sposób, nie nauczy się nigdy! Prostota i szczerłość, oto kolebka pieśni. A nie należy zapominać o humorze!

Oto jest poezja ludowa. W podobny sposób rodzą się wszystkie dobre pieśni w miarę sfer ducha, w jakich żyje poeta. Uczucie przejmuję duszę jego i wydobywa z niej wesela, tęsknoty, smutki, słowem wszystko, co jest w niej pięknem i silnem. Piękno wiąże się z pięknem. Poeta nie szuka i nie wybiera; jedno uczucie wabi magnetycznie drugie. On sam nie wie częstokroć, jak piosenka powstaje. Nie może obudzić usposobienia; ono spływa nań samo i ustępuje bez jego wiedzy i woli. Tworzenie się pieśni ludowej o tyle tylko jest różnem od kompozycji artystycznej, że śpiewak wygłaszający ją z pamięci i bez namysłu

dorzuca myśl nową, żywym natchnioną uczuciem. Wykończony utwór poety nie znosi takich wstawek. Przytem inny sposób upowszechnienia za pomocą druku i książki.

Nie podobna omówić mi z osobna pojedynczych kształtów liryki ludowej i artystycznej (pieśń kościelna, towarzyska, okolicznościowa itd.). W osnowie panuje najswobodniejsza rozmaitość; można ją znaleźć w każdym uczuciu, we wszystkim, co nabiera lirycznej barwy; również i forma tej poezji nie da się bliżej określić, prócz że powinna być śpiewną. Im nieokleśnalszym jest ruch uczuć, tem forma powinna być prawidłowszą, aby nie popaść w ogólny chaos.

Słowo starego mistrza Goethego niechaj zakończy ten rozdział o poezji, a szczególnie o poezji lirycznej.

Goethe powiada w „Słowie dla młodych poetów“, że jak człowiek z własnego wnętrza działać, tak poeta zeń tworzyć musi, gdyż jakbykolwiek przybierał minę, zawsze tylko własną jednostkę wyrazi. „Gdy się przytem do dzieła zabierze ochoczo i raźnie, zdoła ujawnić wartość swej duszy, jej wdzięk albo wzniosłość, albo ich połączenie, według tego, co mu dała natura. Zresztą nie trudno mi poznać, na kogo oddziałałem. W ten tylko sposób rodzi się poezja natury i tak tylko można być oryginalnym. Szczęściem technika naszej poezji tak jest wydoskonaloną, zasługa wyboru dobrej treści tak powszechną, że widzimy co chwila powstawanie najpiękniejszych utworów. Ten stan może polepszać się jeszcze i nikt nie wie, dokąd nas on zawiedzie; ale każdy powinien znać siebie, gdyż nie wystarczy żadna miara obca.

„Pokrótce jednak powiem, na czem głównie zależy. Młody poeta niech wypowiada to, co żyje i działa pod jakąkolwiek postacią; niechaj się strzeże ducha sprzeczności, wszelkiej niechęci, zwątpienia, negacji: z niej bowiem nic nie powstanie! Nie mogę dostatecznie zalecić moim przyjaciółom, ażeby pilnowali siebie i przy pewnej biegłości rytmu nie zapominali o treści, doskonaląc ją coraz bardziej.

„Osnowa poezji jest osnową własnego życia; tej nam nikt nadać ani odebrać nie może, co najwięcej, zaspłić. Wszystko, co jest próżnością i bezpodstawnym egoizmem, straciło kredyt bardziej, niż kiedykolwiek.

„Powiedzieć: jestem wolny, byłoby zarozumiałością; gdyż to znaczy powiedzieć, że możemy opanować siebie, a któż to może? Do moich przyjaciół, młodych poetów, powiem co następuje. Nie macie w tej chwili żadnego prawidła, musicie je sami wyrobić; przy każdym nowym wierszu pytajcie, czyli zawiera treść przez was przeżyta, i czyli treść ta popchnęła wasz rozwój? Gdy opłakujecie kochankę utraconą przez roz-

łączenie, śmierć albo niewierność, czyli to sprzyja waszemu rozwojowi? To wszystko nic nie warte, choćbyście poświęcili, Bóg wie, ile zręczności i talentu.

„Należy opierać się o życie postępujące naprzód i badać je przy każdej sposobności: tak bowiem przekonujemy się co chwila, czy jesteśmy, albo czy byliśmy żywymi.“

W liryce myślowej źródłem natchnienia jest również uczucie; ale umysł, zamiast je własnem przepuścić łożem, więzi je i poddaje myślowej kontemplacji. W swej formie najdoskonalszej bywa ona czarodziejską grą uczuć i pięknych, w szacie poetycznej napływających rozmyślań.

Tak we właściwej elegii. Smutek nie jest warunkiem jej koniecznym; może ona wyrazić każde uczucie, byle miało charakter kontemplacyjny. Starożytność wytworzyła stałą jej formę: heksameter z pentametrem. Podczas gdy pierwszy pędzi naprzód, drugi zdaje się cofać albo ociągać. To ją uzdalnia do przyjęcia treści myślowej. Zresztą rozmiary elegii nie są ograniczone; obszar i rozmaitość treści jedynie rozstrzygają. Ogólny nastrój liryczny wymaga zwężłej albo rozległej formy, w miarę bogactwa wewnętrznego.

Oto wzory elegii sielskiej, napojonej uczuciem powszechnie zrozumiałem, i rozumowej, przelewającej uczucia w kontemplację:

Na dolinie, na zielonej
Widzę w dali wioskę małą,
Domek płotem ogrodzony,
Na zakręcie brzozę białą,
Do gościńca droga długa,
Na niej lipy i topole;
Po za wzgórzem srebrna struga,
A za strugą szczere pole.

Jaka cicha, szczęsna chatka,
Przy niej matka, dziewcząt dwoje;
Czemuż to nie moja matka,
Czemuż to nie siostry moje?

.....
Ptak powrócił w swoje gniazdo,
Zwinął skrzydła utrudzone,
Chmurna losów moich gwiazdo,
Gdzież mię widzisz, w którą stronę?
Płynię! płynię żyzy tęsknoty,
Nie ulotne żyzy tułaczę,
Może, jeśli dzień przepłaczę,
Noc przyniesie mi sen złoty.

Tęsknota jest uczuciem tu panującym. W ogóle zauważyć wypada, że właściwą istotę elegii stanowi nastrój rzewny, tęskny, rozpamiętujący dawne szczęście, dawną chwałę i dawną wielkość.

Oto elegia o treści szerszej:

Czemu mi smutno? Czy że wiatr jesieni
Lasy i pola już odarł z zieleni,
I tam wysoko po niebie nademną
Dachem ołowiu rozbił chmurę ciemną,
I w uszach skargą jęklivą przewiewa
I pędzi tuman liści spadłych z drzewa,
Jakby liść każdy był duszą człowieka,
Co wiram szau i losu porwana
Po szlakach drogi nieznannej nieznana
Leci, aż padnie smutna i daleka,
Gdy wiatr ucichnie lub jej braknie siły,
Nad brzegiem jakiejś tam obcej mogiły?

Czemu mi smutno? Czy że tu w około
Żadne przyjaźnią nie promieni czoło,
Żadna dłoń bratnia z podróży nie wita,
Żaden głos chętny: co słyszeć? nie pyta;
I że tak wszyscy w różne chodzą strony,
Każdy ku swojej gwiazdzie obrócony,
Każdy niedbały, co na drodze jego,
Przepaść, czy kamień, czy serce bliźniego,
Czołga się podle, lub zuchwale leci,
Byle tam stanął, gdzie ta gwiazda świeci,
Co w oczach jego tak piękna, bo złota,
A w oczach bożych garść łez, krwi i błota!

Widzimy jak wielki obszar wyobrażeń wciągnięto w koło elegijnych rozmyślań. To wyjaśni nam wielostronność elegii pod względem osnowy.

Elegią nazwać można „Bogów Grecyi“ Szylera, albo wiersz następujący:

Psyche! ty stoisz w marmuru tunice,
Wiecznie niewinna, wiecznie zadumana,
Pierś się nie wzdyma i nie chmurzy lice,
Lecz jak cię mistrza uwięziło dłuto,
Przetrwiałaś wieki natchnieniem owiana —
I do białego marmuru przykutą
Kołysze przeszłość jakąś tęskną nutą!

Na przechylonej z melancholią twarzy,
Co czystych linii przyświeca profilem,
Żadna namiętność usiąść się nie waży —
I wzrok, co trzymasz spuszczonej ku ziemi,
Najwyżej — gonić może za motylem,
Co po nad kwiaty przebiegał wonnemi
Przed chwilą wieków — i znikł między niemi.

Dotąd natchniona apostrofa. Tu następuje właściwa treść elegijna, rozpamiętywanie rozwoju ducha i piękna, owianego wonią fantazyi greckiej:

Kamienna siostró! przebudź się na chwilę,
I sennych marzeń twoich treść opowiedz:
Dziś sama jesteś na plemion mogile,
A nie znać w tobie sierociej boleści,
Tylko jak urna, zdobiona grobowiec,
Która już żadnych popiołów nie mieści,
Została pełna tajemniczej części.

Kiedys spoczęła na milczącym głazie
Paryjskiej skały, inny świat cię witał itd.

Jaki był ten świat, który opisuje poeta, przepełniony tęsknotą za nim, to nas dziś nie obchodzi.

Wzorem powinny być „Elegie rzymskie“ Goethego, kreślone na wzór starożytny.

Potrzeba zważyć na to, że elegia przeobraża się raz w utwór czysto rozumowy, jak np. ostatni, albo w czysto liryczny, albo w opisową powiastkę i sielankę, w miarę tego, czy uczucia panują nad kontemplacją, czy kontemplacja pochłania uczucie.

Poezja, zamykająca się w krótkiej i zwięzłej charakterystyce pewnego przedmiotu, tworzy epigram, który początkowo nie był satyrycznym. Słowo greckie oznacza: „napis“; formy tej używano pierwotnie do napisów na pomnikach, upominkach świątecznych itd.; chodziło o przywiązanie pięknej myśli do pamiątki, zdarzenia; im była krótsza, tem pożądaną. Zwyczajnie zamykała się w dwuwierszu. Z czasem postępowano swobodniej; ostra, dowcipna uwaga zastąpiła spokojne rozmyślanie i przestoczyła epigram w satyrę. Odtąd bywa wierszykiem złośliwym, gryzącym, sarkastycznym. Liryk drażliwy, którego uczucie można łatwo zamącić, ma w nim broń straszną. Przykładów epigramu satyrycznego

nie potrzebuje szukać. Tyle ich powstaje co chwila. Wzorami szerszych, poważnych były epigramy Szylera i Goethego. I one są formą bardzo rozpowszechnioną.

Nie szukaj nieba w górze, gdzie myśl się rozkruszy,
Gdzie księżyc srebrny, gdzie słońce ogniste,
Niebo mój synu, zamknięte w twej duszy,
A raj, to serce czyste!

Nie mogę tu omawiać pojedynczych rodzajów liryki kontemplacyjnej. Parę tylko najpowszechniejszych jej wzorów przedstawię. Włosi — aż do Petrarke chodzący po zmroku — znaleźli w sonecie właściwą formę liryki myślowej, którą uważać można za rozszerzony epigram.

Sonet liczy zwyczajnie czternaście wierszów, podzielonych na cztery zwrotki; dwie cztero- a dwie trójwierszowe. Najściślejsza forma sonetu daje wzór następujący pod względem rymu:

a b b a | a b b a | c d c | c d c |.

W ostatnich dwóch tercynach rym wiąże się również w ten sposób: c d e | c d e |. Poeci pozwalali sobie bardzo wiele wolności. Oto sonet Szekspira:

Na wiosnę właśnie byłem od ciebie daleki,
Wtedy gdy kwiecień w szaty ubrany świąteczne
Takim ogniem ożywiał rzeczy podstępne,
Że nawet Saturn ciężki tańczył pośród spieki.

A przecież ani ptaków śpiewy, ani rzeki
Szemrzące, ani kwiatów urok niebezpieczny,
Nie zwiodły mnie; z natury, szczęściem, byłem spreczny,
Tworzyć pieśń, lub pączki kwiatów rwać — daleki!

Ani się zachwycam białą lilią szatą,
Ani podziwiać umiał róż wonne purpury,
Cuda wiosny mi tylko posłużyły na to,

Bym je z tobą porównał myślą i wspomnieniem;
Zresztą bez ciebie wszystko skrywały mi chmury
I mówiłem z kwiatami — jako z twoim cieniem!¹⁾

1) Przekład Wł. Ordoña.

Szekspir rymował zwykle ostatnie dwa tercyny w taki sposób: a b a | b a b; dwa rymy naprzemian powtarzały się trzykrotnie.

Budowa sonetu łamiąca go na dwie połowy (cztero- i trójwierszową) mieści w sobie pewne formalne rozdwojenie, które powinno uwydatnić się również i w treści. Druga część sonetu powinna wyrażać ośnowę (myśl, uczucie) porównawczą albo przeciwną pierwszej. Co w greckim dwuwierszu (*distichon*) wyrażał pentameter po heksametrze, to samo w sonecie końcowe tercyny. Liryka śpiewna nie umie się wyrazić w tej formie, natomiast wybornie kontemplacyjna; ona bowiem wymaga ścisłego powiązania myśli, przelewania się zwrotki w zwrotkę; gwałtowne skoki nie są jej do twarzy.

Oryginalną formę wytworzył Wschód — gazelę. Pierwsza zwrotka złożona z dwóch rymujących się wierszy. Od drugiej począwszy każdy wiersz pierwszy *distichonu* snuje myśl nie rymując się z żadnym, a każdy drugi wiąże ją z pierwszą zwrotką jej własnym rymem.

Oto wzór gazeli:

a a | b a | c a | d a | e a | itd.

Ciągłe tu powracanie do pierwszego motywu, który rozwija się i uzupełnia w każdym nowym dwuwierszu; zupełny brak dowolności.

Co do liryki myślowej, która z ramion fantazyi wydarłszy się ularzuje ku sferom czystej rozumowej abstrakcyi, a znalazła potężnych przedstawicieli w Szylerze i Herderze, ale już za czasów pierwszego doznała potępienia przez Wilhelma Humboldta w jego przedmowie do „Hermana i Doroty“, przypominam wskazane powyżej prawidła. Gdzie ustępuje wyobrażenie zmysłowe a rozpięra się samowładnie abstrakcja rozumowa, pogardzająca pośrednictwem obrazów i barwy, tam kończy się poezya a poczyną retoryka, skrzepowana miarą wierszową.

Taka retoryka w poetycznej szacie może być bardzo użyteczną, wszczepiając masom pojęcia, które w pierwotnym naukowym kształcie wydałyby im się suchymi, wyposażone zaś formą poetyczną, znajdują echo.

Poezya musi chłonać idee czasu, jeżeli pragnie stąpać po wyżynach i nie chce być w oczach ludzi dojrzałych igraszką wzruszeń młodości. Wcielać w zmysłowe kształty wielkie, nowe prawdy umysłu, należy bez wątpienia do rzeczy najtrudniejszych; jak długo poeta i czas walczyć muszą z prawdami i pojęciami, które dopiero się wyłaniają, zupełne

owładnięcie ich wyobraźnią jest niemożliwym. Pomimo to idee pragną się wyrazić. Gdy poeta je zdoła ucieleśnić, uwalniając od myślowej abstrakcji, dokona zadania najwyższego w ogólnej pracy społecznej. Ale gdyby go nawet nie dokonał w całości, gdyby stargał się bezowocnie z materią, gdyby pojęcia uosabiał tylko a nie ożywiał — i wtedy jeszcze powitają go wszyscy radośnie. Każdy umysł oświecony skieruje się ku niemu. Przedsięwzięcie jego olbrzymie; trud jaki podejmuje, niezmierny. Praca torująca ludziom ich drogi zasługuje na podziw ogólny. Szyler usiłował przyswoić poezji zdobycze osiągnięte w zakresie myśli. Poemat „Artyści“ jest estetyką wypowiedzianą językiem poezji. Szczególnie w początkach swojego zawodu łamał częstokroć szranki, ale zawsze w godziwym i wzniosłym celu. Idea szuka ideału a znajduje tylko wyobrażenie, przez które pojęcia przezierają. Mimo to należą utwory takie polotem i śmiałością idei do zjawisk najwspanialszych. Szyler był niedoścignionym w tej formie. Któż mu wyrówna tam nawet, gdzie zabrakło mu siły? Jakiegoż polotu dodał on epoce, ileż dróg nowych pokazał? Mimo tego wzorami te poezje nie są. Idea przeważała wyobrażenie; brakło harmonii pomiędzy osnową a zjawiskiem. Szyler czuł sam to i pracował nad pokonaniem błędów. Porównajmy „Artystów“ z „Pieśnią o dzwonie“; ileż w niej usiłowań na rzecz wyobrażeń i warunków poezji! Forma „Artystów“ jest bez wątpienia ponętną dla myśliciela z usposobieniem poety. Dla tego z tym większym naciskiem wypada zauważyć, że sprzeciwia się ona prawdom istotnej poezji. Poezja filozoficzna ociera się o samą granicę sztuki. Żywe i pełne wyobrażenie, oto wieczysty jej materiał, pojęcie stanowi podstawę filozofii.

Toż samo odnieść należy do poezji nauczającej. Któżby mógł pouczyć przyjemniej, jeżeli nie poeta, któremu świat i życie były księgą, który zbadał serce i rozwój rzeczy lepiej, niżli ktokolwiek inny? Dla tego poeta starszy wiekiem lubuje się we formie dydaktycznej. Złota nauka w złotej łupinie, czyż może być związek doskonalszy? Myśl łączy się wtedy z poezją w najpiękniejszą całość. Choćby nawet pierwiastek estetyczny nie objawił się w całej pełni, skoro moralny wyrażono, przebaczymy błąd formy. Jeżeli naukę zwiążemy poezją, pierwszej to nic nie szkodzi. I owszem — doskonalsza, łatwiejsza do spamiętania forma podniesie jej wartość. Naturalnie poezji w tem nieuzyskano, jeżeli zdanie moralne wyrażono stopami — a nic więcej. Byłoby niedorzecznością, wierszowane uwagi podawać za poezję. Tam jednakże, gdzie moralność istotnie z nią połączono, należy strzec się jednego. Starość, ten wieczny Nestor,

każdy swój wyraz uważa za perłę i nie poświęci żadnego. Zapomina, że młodość nie zupełnie jest głupią, i zdaje mu się, że niczego za wiele!

Na badanie pojedynczych odcieni lirycznych — liryka naiwna, czułościowa, klasyczna, romantyczna — brakuje mi miejsca.

Nie trwożmy się o zasoby uczuć. Źródło ich nie wyschnie. Bądźmy dzielnymi życiem i patrzmy w górę duchem, a pięknej liryki nam nie zabraknie.

XII.

D r a m a t.

Ze świata pięknych spostrzeżeń i uczuć przechodzimy w sferę idealnej woli i rozwijającego się z niej działania. Człowiek jako współcześnie czynna jednostka stanowi przedmiot dramatu (δρᾶμα, działanie).

Przedstawia on zastosowaną do wymagań sztuki, działającą na wyobraźnię i ważną czynność we formie współczesności, z uchyleniem pośredniczącego poety, jak w epopei. Już liryka była bezpośredniejszą i zbliżała się do dramatu, ale dramat wyprowadza nas ze świata podmiotowych uczuć, w którym wszystko jednoczy się w ognisku jednej duszy, na szerokie pole jednego, przedmiotowego, z uczuciem w czyn przeistaczającego się życia. Dramat nie rozlewa się w szerz, jak epopeja przedstawiająca zmysłowy wszechświat, ale zagłębia w tajemnicę duchową, którą rozwija tu słabiej, tam potężniej, tu zwięźle, tam swobodniej. Zawiera on w sobie lirykę i epopeję, po troszę z każdej tracąc, po troszę na obu zyskując.

Idąc za Arystotelesem (przypisane tutaj ustępy bez podania autora, wyjęte z jego „Poetyki“), zakreślamy dramatowi tę samą oś, co epopei: zdarzenie rozwijające się za pośrednictwem ludzkiego działania. Nie wykluczamy innych, ale ich nie zalecamy. Zniżają one poziom dramatycznej poezji.

Formą wyrażenia jest mowa. Każde więc dramatyczne zdarzenie, którego nie można wyrazić słowami, nie może być ośnią dramatu. Tak np. pantomina, w której ludzie działają, ale nie mówią, albo przedstawienia li dekoracyjne itd. Zdarzenie, będące przedmiotem dramatu, musi przyoblec się we formę poezji. Czysta poezja — rymowany dyalog bez działania, np. kiedy się wszystko opowiada, lub kiedy jedna albo dwie osoby wyrażają swoje uczucia we formie lirycznej, — sprzeciwia się na-

turze dramatu. Liryczna wymiana myśli pomiędzy dwoma osobami odbywa się bez działania i nie stanowi osnowy dramatycznej. Nieorganiczna płatanina zdarzeń, lirycznych wylewów i opowiadań jest również pierwszą fazą w rozwoju sztuki, która wymaga duchowej spójni. Kiedy zatem w dramacie żądamy poezji (mowy) i działania, rozumie się, że obydwie pierwiastki powinny się powiązać duchowymi węzłami przyczyny i skutku. Najmniejsze słowo i czyn najdonioślejszy muszą posiadać ten związek. Ponieważ słowo jest wyrazem pojęć i uczuć, a przeto charakteru, najzupełniejsza zgodność charakteru z czynami jest rzeczą niezbędną.

Epós opowiada. Dramat rozwija się za pośrednictwem ludzi w teraźniejszości, ukazującej nam tajemniczą przyszłość. Nie patrzysz weń za pomocą medium; zwierciadło pokazuje ci zjawisko w jego współczesnym, artystycznym rozwoju. Następstwa bardzo ważne płyną z tej różnicy.

W epopei poeta — chociażby opisywał przyszłość — przegląda okiem wypadki, jako zdarzone i dla tego już na początku może objaśnić o rozwiązaniu. Przypuszczamy, że zna dokładnie wypadki, które przedstawia. Obejmuje on! i opowiada całe zdarzenie ze wszystkimi szczegółami miejsca i czasu, gdzie takowe są ważne. Może dawać wskazówki, objaśnienia, przestrogi przed fałszywymi wnioskami. Razporządza ośnią do woli; jedno przebiega skrzydłem błyskawicy, drugie opowiada z całą rozciągłością epicką. Wszystko trzyma w swej ręce. Może sięgnąć wstecz i naprzód, opowiedzieć późniejsze i wstawić poprzednie.

Jakże inaczej w dramacie! Poeta wyswobodził się w jednym kierunku a ograniczył w drugim. Rozczłonkował siebie na całe grono działających osób i sam przytem — utonął. Rozpłynął się w dramacie i jako poeta nie może słowa powiedzieć. Oto prawdziwa przedmiotowość poezji. Ale nie sam on ginie po za sceną dramatu; i widz (słuchacz) nie doznaje żadnego uwzględnienia. Nic mu się nie objaśnia i nikt go nie prostuje. Świat dramatyczny jest osobnym światem dla siebie i przez siebie; musi zaś być prawdziwym, naturalnym i zrozumiałym. Wszystko, co wymaga objaśnienia leżącego po za obszarem dramatu, w sferze innej sztuki albo umiejętności, jest wykluczonem.

Zdarzenia, które z jakichkolwiek powodów dla zbytecznego powielania, rozciągłości itd. potrzebują objaśnień i uzupełnień — z którymi tak łatwo radzi sobie epik — albo tylko od biedy mieszczą się w dramacie pod formą opowiadania, opisu itd., są niedramatycznymi; tylko nieporadność i początkujący dyletantyzm pozwalają sobie bezpośredniego

wpływu na słuchacza; komiczność łamie częstokroć prawa dramatycznego zmyślenia i ze śmiechem rozwiązując leżącą w nim sprzeczność zwraca się w Parabasię prosto do publiczności. Peważny dramat nie czyni tego.

Różnice pomiędzy epopeją a dramatem pod względem wyboru i opracowania osnowy bez trudu wyjaśnimy.

Dramat przedstawia ważny, na wyobraźnię wpływający, za pomocą ludzkiego działania dokonujący się wypadek pod bezpośrednią formą współczesności, w pięknym, artystycznym opracowaniu.

Działające osoby stanowią dźwignię jedyną dramatu. Poeta ustąpił zupełnie. Epicki związek, który skupiał opowiadanie, uchylony i cała forma na innych utwierdzona posadach. Wykreślmy w najbardziej ożywionych ustępach epopei słowa wiążące poety i wprowadźmy rozmowę bezpośrednią, a otrzymamy dyalog, nie dramat.

Ten rodzaj przedstawienia rzeczy sprowadza wiele ograniczeń w stosunku do świata zewnętrznego. Z pola swobodnej, w sobie tylko prawdę widzącej fantazyi, wstępujemy w sferę wszechstronnie ograniczoną. Każda poezya opiera się na żywym przedstawieniu mową. Gdzie poeta zdarzenia rozczłonkowuje na mowę (dyalog) i działanie, tam osnowa powinna być sama w sobie ludzką prawdą. Epik był swobodnym, bo tworzył dla fantazyi; natura dramatu popycha go na tory rzeczywistości; a tutaj ogólne ograniczenie! Poeta związany warunkami sceny, osobą aktora; tysiące rzeczy, leżących po za właściwą sztuką, musi uwzględnić i pokonać. On, twórca swobodny, czyni siebie zawisłym od mnóstwa ludzi; choć uważał tylko na liczbę osób, które wprowadza! A potem — gdzież przyroda? Gdzie świat zwierzęcy? Jak to wszystko, cośmy pojmowali bez trudu wyobraźnią, ułożyć w przestrzeni i czasie? Parę łokci i parę godzin — oto czas i przestrzeń dramatu! Kiedy patrzymy okiem rzeczywistością a nie fantazyą, wszystko musi przybierać piętno rzeczywistości, o którym w epopei nie było mowy. Przedewszystkiem rzeczywista scena. Miejsce, na którym działanie się toczy. Epik opisywał je; w dramacie musi ono być danem. Poeta przypuszcza byt jego; określa go najdokładniej, rzemiosłem i sztukom pokrewnym polecając wyposażenie go odpowiednim kształtem (maszynerya, dekoracye itd.). Musi je tak dokładnie mieć przed okiem duszy, jak epik; tylko wtedy opanuje swój przedmiot i uchroni go od chaosu; nie może jednak opisać poetycznie sceny działania, jak to uczynił epik ze swym krajobrazem; inne są warunki żywego słowa, a inne malowidła, będącego „cieniem“ rzeczywistości. Epopeja uprzytomnia nam w kilku słowach każdą pra-

wdopodobną i nieprawdopodobną czynność, każdy najdziwniejszy wypadek, gdyż działając mową, nie krępuje się miejscem ani czasem; w kilku wierszach opowiada, jak bohater lata przebywa na morzu, jak rolę uprawia, morduje hufce wrogów itd. Rosnące działanie dramatu, obliczonego na przedstawienie sceniczne, wiąże się do pewnego czasu i pewnego miejsca; co widzimy oczami, powinno być możebnem; co dla wyobraźni wydaje się łatwem, to w przedstawieniu scenicznym, gdzie i zmysłami dostrzegamy, byłoby niedorzecznością. Sztuki czarodziejskie (które właśnie dla tego muszą się rozwiązywać komicznie) i inne podrzędne rodzaje dramatu, wyzyskujące skłonność do zmysłowych widowisk, starają się zużytkować podobne, epopei tylko dostępne zdarzenia; ale w dramacie prawdziwym, artystycznym, nie mają prawa bytu. Wszystkie stosunki zewnętrzne, nie mogące się wyrazić w człowieku, są tylko ramą dla malowidła duszy; można je wplatać również pod formą opowieści. W „Burzy“ Szekspira znajdujemy się na okręcie; rozmowy i ruch ludzi wyjaśnia nas o stanie przyrody. O rozbiciu okrętu i rozpaczliwym losie tonących majtków słyszymy z opowiadania; tylko w utworze czarodziejskim albo krotoczwili znosimy pływaka na scenie. Tu leży granica pomiędzy sztuką a sztuczką.

Poeta dramatyczny nie zdoła wyobrazić ideałów cielesnej siły, piękności itd. w takiej prawdzie i pełni, jak epik. Inna to rzecz, gdy poeta epiczny przedstawia bohatera, który dwudziestu napastników rozgromił (fantazyja to przypuszcza!), a inna, gdyby na scenie dwudziestu drągalów toczyło bój z olbrzymem herkulesowej budowy, o szerokich barkach itd. Czyn bohaterski mógłby nas rozweselić. Wszystkiego zaś, coby napawało powątpiewaniem o prawdzie dramatycznych wypadków, powinien unikać poeta. Toż samo, jeżeli chodzi o nieźrównaną piękność. Ideał piękności wyobrażamy sobie w Helenie Homera, jak nam ją fantazyja poety i własna odmalowała. Ale gdy Helenę ujrzymy na scenie, oświada nami zaraz usposobienie krytyczne. Może być, że czasami znajdzie ona idealną przedstawicielkę, ale poeta nie powinien rachować na przypadek i błąd popełnia, jeżeli rachuje.

Dla tego powinien działać takimi siłami, których nie możemy obliczyć, porównać i zmierzyć. Pracę swoją powinien skierować ku przedstawieniu przymiotów duchowych, wewnętrznych, ku ich następstwom i zmysłowym objawom w zjawisku. To wszystko nam wskazuje, że charakter z wyrazem poglądów i uczuć a dalej przedewszystkiem wola skierowana ku pewnym przedmiotom, stanowią podstawę dramatu.

Dramat przedstawia działanie za pomocą osób. Nazwijmy je osnową (bajką za Arystotelesem, intrygą w znaczeniu nowoczesnym). Osnowa jest rzeczą najważniejszą. Ona, podobnie jak w epopei, stanowi jedność przedmiotu. „Dla tego zdarzenia i bajka są celem dramatycznego przedstawienia; ten zaś jest rzeczą najważniejszą; główną zatem częścią składową i duszą tragedii jest bajka; następnie charaktery.“ Czyn płynię z woli; ta jest zawarowaną usposobieniem duchowem człowieka, jego charakterem. Gdy więc poeta obiera czyn za punkt wyjścia dla zdobycia jedności i prawdy zewnętrznej, zwyczajnym tokiem dramatu bywa rozwój działania z charakteru. Dla publiczności stanowią charaktery w swej prawdzie i rozwoju punkt wyjścia, źródło sądu. Jeżeli osnowa jest piękną w znaczeniu dramatycznym, to znaczy, że charakterom dano się rozwinąć za pomocą trafnie obmyślanych sytuacji. Wielu dramatycznych poetów nie rozumie tego połączenia, nie umie objąć całości a ogranicza się na szczegółach. Ludy germańskie, które do wysokiego stopnia rozwinęły w sobie poczucie jednostki, lubią zagłębiać się w charaktery i uważają za najwspanialsze zadanie dramatyczne, rozczłonkować i wyjaśniać takowe; zaniedbują natomiast świeże, postępujące działanie i ugrzązły w modelowaniu duszy, wloką je bez miłosierdzia. Ztąd pochodzi nużąca rozwlekłość niemieckiego dramatu, połączona z wyczerpującem skreśleniem charakterów. Przeciwnie ludy romańskie, z pojęciem bystrem i chyżem, zwracają główną uwagę na zawikłanie i rozwiązanie osnowy, a zatem na sytuacje, podczas gdy charaktery zaniedbują albo kreślą ogólnikowo. Gdziekolwiek opuszczają pole sytuacji, popadają w błąd szerokiej, retorycznej a płytkiej charakterystyki. Już Arystoteles dowodził, jak niebezpieczną jest rzeczą, działanie zaniebywać dla charakterów. „Zresztą tragedia bez działania, jest niemożliwą, toż samo i bez charakterów... Jeżeli ktoś co chwila wprowadza objaśniające charakter mowy i treścią zasobne myśli, nie stworzy przecież tego, co stanowi podstawę tragedii; lepszą już będzie tragedia, w której te przymioty są mniej doskonałe, a które posiadają właściwą osnowę i połączenie zdarzeń.“ Porównuje on charakterystykę pozbawioną działania z malowidłem pozbawionem rysunku: „gdyby kto najpiękniejsze nałożył farby a zaniechał rysunku, nie wywoła takiego upodobania, jak gdyby obraz wymalował kredą.“ Działanie moglibyśmy porównać z melodią, gdyby o to chodziło. Arystoteles kładzie przycisk i na to, że poeta powinien zważać bardziej na osnowę, niż na wystąpienie (*dictio*).

Gdzie nastąpiło prawdziwie dramatyczne zlanie obu pierwiastków, charaktery otrzymują właściwe piętno. Wola ich, dążąca albo odpierająca

wyraża się czynami. Biernie znoszenie zewnętrznego, dobrego lub złego losu, które tak szeroko maluje epopeja, działanie chociażby najgwałtowniejsze, lecz nie mające związku z właściwą, jądrem przedmiotu stanowiącą osnową, jest niedramatycznym.

Wola i brak woli, czyn z niej płynący i wpływ jego na dalszy rozwój woli — oto kolej dramatu. Dla tego należy unikać charakterów za miękkich, nie troszczących się o czynne działanie, podobnie jak za twarde, za kamiennych, które bądźto w nadziemskiej, bądźto naiwnej pewności siebie, kroczą naprzód, lub z głuchą nieczułością przyjmują następstwa swoich czynów. Gdyby Ryszard III nie był dreczony wyrzutami sumienia, gdyby Makbet nie był przejęty grozą własnych czynów, gdyby się uspokoił na wzór bohaterów starożytnych własnymi łzami, albo rozgrzeszeniem kapłana, byłby postacią dramatycznie zwichniętą. Nieczuły rozgrzeszeniem kapłana, byłby postacią dramatycznie zwichniętą. Nieczuły barbarzyńca, kat o stępiałym umyśle, łotr bez iskry moralnego uczucia, posagowy bohater północnej sagi, przedstawiciel despotyzmu wschodniego, spokojny fatalista, człowiek przyjmujący wszystko z apatią, zagorzały fanatyk, są postaciami niedramatycznymi, toż samo dusze rozplenne, pozbawione woli i ulegające obcemu wpływowi.

Jeżeli układ całości jest prawidłowym, wypływa zeń prawidłowość pojedynczych części. Zajmująca, prawdziwa w sobie osnowa jest prawdziwą i zajmującą w każdym kierunku. Rozebrawszy ją na części, każda z nich okaże nam prawdziwe i zajmujące sytuacje i charaktery. Łatwo zrozumieć, że poeta musi posiadać najdokładniejszą znajomość charakterów, aby z nich wysnuł odpowiednie działanie. Wszystko, co na osnowę nie wpływa, stanowi zbyteczną, psującą układ całości, a zatem szkodliwą dla niej domieszkę. To nie wyklucza poetycznych arabesków. Piękna forma i w tem się już ujawni, że nie dojrzymy wszędzie suchego szkieletu. Zboczenie bywa częstokroć niezbędnem dla podniesienia charakterystyki. Myśliciel będzie oddawał się rozmyślaniu, żartowniś wycieczkom humoru, melancholik zanurzy się w troskach itd.

Dramat, jako dzieło sztuki, musi posiadać ważność, całkowitość, odpowiedni rozmiar, jedność w rozmaitości, porządek ze swobodą itd.

O ważności powiemy w ustępie o pojedynczych rodzajach dramatu. Tutaj tylko nadmienię, że dramat omawia najwyższe zagadnienia ludzkości, mianowicie ów tak doniosły w życiu ludzkim stosunek pomiędzy wolnością i koniecznością.

Jako dzieło sztuki wymaga dramat osnowy tworzącej w sobie całość o pewnych, ściśle oznaczonych rozmiarach. Powiedzmy za Arystotelesem (Cap. 7): „Coś może być całością, a mimo to nie mieć okre-

ślonej dokładnie objętości. Całością nazywamy to, co ma początek środek i zakończenie. Początkiem zwiemy to, co samo w sobie nie wymaga rzeczy poprzedniej, po którym jednakże musi coś innego nastąpić. Zakończeniem nazywamy to, co jest samo w sobie następstwem rzeczy, po czym jednakże nic już nie następuje. Środkiem nareszcie zwiemy to, co jest następstwem rzeczy poprzedniej a konieczną, albo wypadkową przyczyną następnej. Dla tego należyte ułożona osnowa nie powinna zaczynać się od punktu obranego dowolnie, ani przy którymkolwiek się kończyć, ale musi być ułożoną według zasad powyżej wskazanych. A ponieważ każda piękność, czy to pomalowana figura czy inny jaki przedmiot, który z kilku składa się części, w tychże musi objawiać nie tylko należyty układ, ale i odpowiednie rozmiary (piękność bowiem polega na odpowiedniej wielkości i należyтым układzie), dla tego nie może być pięknym obrazek za mały, gdyż obejrzenie go nie może być dokładnem, skoro dokonuje się w czasie nikłym, ani za wielki, gdyż tutaj objęcie byłoby niemożliwem, a całość przepadłaby widzowi, np. gdyby obraz miał 250 mil długości. Jak więc obrazy i postacie żyjące powinny mieć rozmiary łatwe do obejrzenia, tak samo i osnowa tragedji, jeżeli pragniemy ją przyjąć i zachować w duszy. Ale oznaczenie granic objętości ze względu na zmysłowe przedstawienie dramatu, nie jest rzeczą teoryi sztuki... Co zaś do granic opartych na istocie rzeczy, każde działanie, im szersze, (skoro jest przejrzystem!), tem piękniejsze ze względu na objętość. Aby krótko powiedzieć: taka objętość prawdopodobnych, albo koniecznie wypływających ze siebie zdarzeń, w której odbyć się może przeistoczenie losu ze szczęścia w nieszczęście, albo z nieszczęścia w szczęście, jest wystarczającym określeniem rozmiarów tragedji.

Budowa dramatu powinna zawsze dopełniać warunku przejrzystości i obliczać się ze siłami słuchacza albo widza, aby tenże potrafił natężenie umysłu i wyobraźni, jakiego dramat wymaga, przenieść.

W dowolnym punkcie nie można przerywać osnowy; wszystko należy przedstawiać w związku. Do końca, nawet w chwili samego rozwiązania, słuchacz nie powinien czuć umęczenia, w tym bowiem razie groziłaby klęska całemu dziełu, które rozwija się w czasie. W obrębie czasu przeznaczanego tak należy układać osnowę, aby nie dostrzegano w niej przerw i pustkowi. Ogólny jej związek powinien bić w oczy. W tym duchu należy obierać i kształtować osnowę dramatu. Nie można obierać przedmiotu, którego przedstawienie wymagałoby ośmiogodzinnej wyteźonej uwagi słuchacza; po czterech godzinach bywamy umęczeni! W takim razie należy odsunąć przedmiot, albo go rozcłunkować na kilka części, z któ-

rych każda powinna być samoistną. Nasze akty są wpływem tegoż samego przeświadczenia; trylogie starożytne, trwające dzień albo kilka, były na szerszy rozmiar takim samym podziałem.

Dramat wymaga rozmaitości. Pojedyncze zdarzenie utworzy jedną scenę, ale nie pełny dramat. Jedność przeto rosnącego działania polega na organicznem spojeniu części; musi w niem panować równowaga i zgodność; natomiast wypada unikać powtarzania się i jednostajności, która zniechęca i nuży. — Zajęcie polega na tem, aby ani na chwilę nie ośladnęło słuchaczem zniechęcenie. I tu zastosować możemy przytoczone powyżej słowa Arystotelesa. Dramat jest szeregiem przeobrażeń w rozwoju osnowy. Najważniejszym przeobrażeniem jest przejście ze szczęścia w nieszczęście albo odwrotnie. Dalszą rozmaitość wytwarzają różnice osób, a zatem: kobiet i mężczyzn, młodych i starych, odważnych i lękliwych, słabych i silnych, dobrych i złych, które przejawiają się w najrozmaitszych położeniach, przez co w mowie, zamiarach, usiłowaniach, cierpieniach i działaniu ich rozwija się nieskończenie powabna rozmaitość. Sami źli, albo sami dobrzy, sami mężczyźni, kobiety, starcy, młodzieńcy, nagromadzeni w jednym dramacie, pomimo rozmaitości panującej w układzie, zgubią dramat. Toż samo z pobudkami. Gdyby wszyscy mieli jedną pobudkę, jeden cel, jedną wolę, panowałaby monotonia. Przynajmniej dwóch sił przeciwdziałających potrzeba koniecznie! Im rozmaitość bogatsza bez ujmy jedności, tem lepiej. Osnowa uboga w szczegóły, niedorównywa „zawikłanej“, Ale skoro przepadła jedność, skoro układ postradał przejrzystość, skoro pojawiła się dążność wabienia szczegółami, cały dramat zwichnięty! W taki sposób kształtuje się dramat w swoim zaokrągleniu i harmonii ogólnej. Osnowa, „która jest przedstawieniem działania, jedno tylko a nie wiele ich powinna przedstawiać, a części powinny być tak ułożone, że skoro wypuścimy albo przedstawimy część jedną, całość rozpadnie się w kawałki. Co bowiem było a znika bez wpływu, to nie jest częścią całości.“ Takie zbyteczne wkładki, zwiemy epizodami. Dla tego osnowa przepełniona epizodami, jest według Arystotelesa, najgorszą.

Jeżeli dramat jest obszernym, wymaga pięknego rozcłunkowania. Składa on się ze scen i aktów. Każda z tych grup wymaga znów opracowania samoistnego i stanowi zaokrągloną całość; podobne grupy widzimy na rozległym obrazie.

1) Warunki sceny itd. W to nie może wdawać się umiejętność, badająca istotę dramatu i z niej tylko płynące zasady. (Przyp. tłum.).

O podziale, przeciwstawie i proporcjach mówiliśmy wyżej. I tutaj przenosimy podział nierówny. Potrójny buduje się żywiej od podwójnego, który ma początek i koniec, a nie ma środka. Większe dramaty dzielą się z powyżej wskazanych powodów na pięć aktów; taki podział celuje wszelkimi zaletami; jest on bogatym i ruchliwym, a jednak przejrzystym (opera wymaga podziału troistego, niektóre ludy gubiły się w bezładzie 7, 8 i więcej aktów). Ponieważ zakłócanie dramatu składa się z kilku działań, konieczną jest budowa szczytowa. Podobnie jak niezbędnym bywa zawiazanie i rozwiązanie, tak samo i szczyt osnowy. Leży on zwyczajnie w pośrodku, ale prawidłowość nie powinna być zbyt uważająca. Sztynność mogłaby razić. W dramacie pięcioaktowym szczyt osnowy przypada w akcie trzecim. Zresztą może on leżeć na początku, we środku, albo na końcu tegoż. Odsłaniam do obszernej pracy w tym przedmiocie Gustawa Freytaga: „Technika dramatu.“ Uzmysłwia on podział jego w ten sposób:

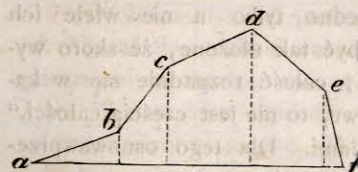


a wstęp, *b* stopniowanie, *c* szczyt osnowy, *d* zwrot czyli upadek, *e* rozwiązanie.



Podział ten objaśnia na Szylerowskim: „Wallenstein“ bez „Piccolominich“: *c* jest szczytem osnowy, pierwsze usiłowanie zdrady np. układy z Wranglem; *ab* próby uwiedzenia armii, *d* zwrot; prawość żołnierzy obudza się; *e* rozwiązanie i śmierć Wallensteina.

Zwyczajną budowę dramatu możnaby uzmysłowić prościej w sposób następujący:



W pierwszym akcie *ab* wprowadza nas poeta w działanie. Pewien spokój i wyczerpująca dokładność są tu niezbędnymi. Dla tego ekspozycja bywa powolniejszą w rozwoju, niż dramat właściwy.

W akcie drugim *bc* działanie postępuje naprzód. Kierunek, w jakim zamyśla podążać, musi dokładnie się wyrazić. Siła i śmiałość muszą być cechami jego rozwoju. W akcie trzecim *cd* dosięga wyżyny. Tu następuje zwrot osnowy. Akt czwarty *de* zbliża się ku rozwiązaniu, wbrew najpotężniejszemu wysiłkom, skierowanym do uchylenia katastrofy, np. w tragedii, gdzie bohater dobywa wszelkich sił ducha, aby odeprzeć nacierające, złowrogie przeznaczenie. Akt piąty *ef* zawiera katastrofę, silne, treściwe rozwiązanie osnowy.

Istota i zjawisko muszą się wiązać w harmonię. Wewnętrzna prawda osnowy i piękność wyrazu, stanowią podstawę dramatu, jak w ogóle sztuki. Dla tego forma, język itd. powinny odpowiadać istocie osnowy i uwydatniać ją w każdym kierunku piękna. „Dobrym językiem nazywamy ten, który jest potocznym, a mimo to nie płaskim.“

Co do artystycznego opracowania języka w dramacie, nie wiele mamy dodać. W epoce form skostniałych, artysta przełamuje częstokroć szranki i nieokielzaniem usiłuje pokonać sztywność, dopóki nie rozwinie harmonijnej formy. Widzieliśmy to w Niemczech. W czasie, gdy sztuka dramatyczna popadła w niewolniczą skostniałość aleksandryjskiego wiersza, zuchwali, nową epokę zwiastujący nowatorowie potępiłi sam wiersz w zasadzie. Układ, budowa dramatu, rozczłonkowanie na sceny i akty, zdawały się wystarczać. W obrębie tej prawidłowości nie uznawano innej! Prawda natury była hasłem. Mowa toczyła się jak w rzeczywistości. Postacie dramatyczne, które miały walczyć przeciw oschłemu formalizmowi życia i sztuki, mówiły językiem potocznym to samo, co zakuwali wierszoroży (a nie poeci!) w sztywne i patetyczne wiersze. Lessinga Sara Sampson, Mina z Barnhelmu, Emilia Galotti, Goethego Götz z Berlichingen, Clavigo, Egmont, potężne utwory młodociane Szylera, itd. napisane zostały prozą. Naturalizm przeważał. Ale skoro tylko w tych ludziach, mianowicie w Szylerze i Goethem odezwało się poczucie prawdziwie estetyczne, zwyciężając uboczne, chociażby najwznioślejsze pobudki, wiersz powracał do swego dawnego prawa. Obierano na wzór Anglików pięciostopowy jambus, którego ruchliwość opisaliśmy dawniej.

Treść wymaga stylu. Treść idealna wymaga stylu idealnego. Przedstawienie życia w nagiej rzeczywistości, nie znosi wiersza. Widzimy to w obrazkach rodzajowo-dramatycznych, będących czystym naśladownictwem życia, a następnie w dramacie płasko-komicznym. Tam, gdzie poeta wiąże sferę wyższą i niższą w jednym dziele i wprowadza naprzemian postacie z obu, tam widzimy kolejne wyręczanie się wiersza z prozą. Powtarza się to, co wskazałem dawniej, mówiąc o przejściu mowy w śpiew. Tam, gdzie wiersz ostry, żywy, w całej zwięzłości realistycznej przypominający rzeczywistość, nie trudno mu przelać się w mowę niewiązaną. Rozstroju w tem nie będzie. Wszystkie postacie Szekspira są jakby wykrojone ze życia, a język ich odpowiada im najwyborniej. Jego Henryk V., jego Hamlet, mogą nie tylko słuchać prozy, ale i nią przemawiać. Gdyby zaś Szylerowska „Dziewica Orleańska“, albo Goethego „Ifigenia“ nagle ten skok zrobiły, rzecz byłaby chybioną. Charakter podniosły, mówiący podniosłym wierszem, potęguje się w razie potrzeby w śpiew. Co nie

raziło w dramacie starożytnym, w którym podniosłe wyśłowienie łączyło się ze szczytnymi ogólnymi charakterami: to w dramacie współczesnym, opartym na charakterach jednostkowych, działaniu naturalnem i wierszach zbliżonych, o ile być może, do mowy potocznej, stworzyłoby rozłam wewnętrzny. Tu można używać prozy, tam nigdy. Tragiccy greccy mieli słuszość i angielscy także. Mieli poczucie stylu, ale styl nie polega na bezwzględnej tożsamości. Każde przeistoczenie się formy, powinno być upowodowanym.

Przedmiot wywiera stanowczy wpływ na opracowanie. Gdy poeta wydobędzie go z mytu albo podania, na których dnie leżą ogólne, zmysłowo ucieleśnione idee, nately i opracowanie powinno być ogólnotypowem. Inaczej musiałby odmienić charakter podania, napoić go innym życiem, aby uniknąć rozłamu pomiędzy istotą a zjawiskiem. W tymże samym, ogólnym tonie powinien utrzymać się poeta, ilekroć wprowadza typowe ucieleśnienie pewnego stanu, pewnej warstwy ludzi itd. np. kowala, albo krawca, skąpca albo lubieżnego świętoszka, rodowego arystokratę, albo człowieka z ludu, Francuza albo Anglika itd. Edyp w ogólnoludzkim pojęty sposobie i uosobienie skąpca, wymagają z wewnętrznego prawa opracowania typowego. Możemy ten rodzaj cenić albo nie; jest on sam w sobie uzasadnionym.

Gdy natomiast poeta obiera postać silnie wyosabniającą się z ogółu dziejów lub życia, która nie przedstawia żadnego typu, warstwy itd., ale siebie samą i tylko wewnętrzną prawdą wiąże się z ogółem, nie powinien w niej kreślić ogólnego ludzkiego losu, ale jej osobisty, wyłączny. Nie powinien używać rysów ogólnych, ale jednostkowych. Widzimy, jak odrębny charakter Sofoklesowej Antygony domaga się opracowania w duchu nowoczesnym. Że należy unikać szorstkiego zestawienia charakterów ogólnych i jednostkowych, że wypada i owszem dążyć do harmonijnego zlania, jest rzeczą naturalną. Przeciwwstawieniem i tu można działać, ale pięknej miary należy strzec przedewszystkiem.

Rozumie się, że poeta nie może zestawić w jednym dramacie tylu postaci typowo-ogólnych, ile jednostkowych. Wydałyby się bowiem płaskimi i martwymi. Im więcej postaci, tem większej potrzeba indywidualności. Dramat z dwudziestu, trzydziestu albo czterdziestu typowymi charakterami wywarłby na widzu czerne i martwe wrażenie.

Dramat zaś o trzech albo czterech postaciach (np. starożytny) opracowujący ogólnoludzką ośnowę, nie zadowoli się luźnym obrazem jednostek. Muszą one być przedstawicielami całego rodzaju. Waga jednostki zastąpi naowczas szczupłą liczbę osób.

Im ośnowa jest bardziej osobistą, tem silniej pożądamy wypadków, zdarzeń, osób, itd. dla wybitniejszego uwydatnienia indywidualności. Kto przedstawia Wallensteina, musi wprowadzić dla nawiązania estetycznego związku, wielką liczbę wypadków i osób. Inaczej stworzyłby poeta scenę ze życia Wallensteina, ale nie wielką dziejową postać. Aby przedstawić dwóch braci zawistnych, nie wiele potrzeba sprężyn. Dwóch braci i przedmiot sporu wystarcza. Im więcej osób i działań wprowadza poeta, tem szerszą powinna być ośnowa. Dwudziestu albo więcej działających osób nie można zgromadzić w jednym punkcie; stanęłyby sobie na nogach! Poeta musi je tak rozłożyć, ażeby wszystkie działały a czynność ich aby spływała się w jednym punkcie, nie tworząc chaosu. Tam zaś, gdzie kilka osób działa, można streszczać ośnowę do woli. Tam bogactwo działania, tu miara.

Porównajmy dramat Aeschyla z dramatem Szekspira. Obydwa mają swe prawo bytu, pierwszy w swem opracowaniu typowo-ogólnem, drugi w jednostkowym. Jako zamiar pogodzenia ostateczności, uważajmy pomiędzy wielu przykładami np. „Dziwcię Orleańską“ Szylera. Poeta przedstawia tu szerokie działanie, wprowadza wiele osób, a mimo to nie wykracza po za charakterystykę ogólną, podczas kiedy np. w „Wallensteinie“ maluje szereg wybitnych, jednostkowo-charakterystycznych postaci. Po tem, co powiedziałem wyżej, możemy osądzić wniosek Szylera, dążący do wprowadzenia chórów, z tą zmianą, że miasto dwóch chórowodów, pragnął wprowadzić siedmiu rzeczników. Śpiew posiada charakter ogólny; każde pół chóru wyobraża jedną osobę. Ale gdy chóry podzielimy na trzech i czterech rzeczników, takowi, pomimo zdań wspaniałych, jakie będą wygłaszać, wywrą martwe i mdłe wrażenie. Siedm osób bez wybitnej indywidualności! Z których jedna mogłaby z całym prawem powiedzieć to samo, co druga! Jako osoby nie budzą w nas żadnego zajęcia. Słuchacz nie zdoła odgadnąć, na co tylu przedstawicieli chóru.

Przedmiotem dramatu bywa niezmierny obszar ludzkiego życia, począwszy od zjawisk najniższych, stanowiących pole komiczności, aż do najwyższych, nadludzkich wysileń, w których człowiek usiłuje zrozumieć świat i Boga, w których duch jego pasuje się z wiecznymi, niepojętymi siłami. Tutaj upity bednarz, tam Prometeusz! Tytan kaukazki, skępowany przemocą, walczący z Bogiem niebios i świata, opasany wiankiem Okeanid! Tu zaducha kawiarni najwyższą rokoszą, tam życie snem! Tutaj przesuwają się po arenie życia przebiegli intryganci, dla których uśmiech króla ideałem, tam pasuje się z mocami natury i ducha Faust-myśliciel, pragnący wybadać, co spaja budowę świata; przystępuje doń

szatan, aby mu zadać wszystkie bole życia. Tutaj szydzi we wspaniałej satyrze Arystofan, tam uroczysty przemawia Sofokles. Tutaj świat zamknął się w kantorze kupieckim, tam rzucają kości o kraje, ludy i władzę nad światem. Pani Bartłojowa a Ifigenia! Kotzebue i Goethe, Iffland i Szyler, Corneille, Racine, Calderon, Alfieri i Scribe, młody Dumas i jak się tam wszyscy przedstawiciele kierunków nazywają — czyliż te nazwiska nie wystarczają, ażeby wskazać, że obszar dramatu jest nieskończonym? A ów jedyny Szekspir! „Trzymać zwierciadło naturze, wskazywać cnocie jej prawdziwe rysy, występki jego szczerzy wizerunek, stuleciu i czasowi kształt i wyraz jego istoty.“ O dumny, nadludzki na pozór cel, który założył sobie Szekspir i który osiągnął!

Dramat możemy podzielić w miarę przedmiotu. Arystoteles przyjmuje za miarę podziału (w 2 rozdz. „Poetyki“) charaktery; albo występują w dramacie osoby wyższe i lepsze od współczesnych, albo tymże zupełnie podobne, albo gorsze; jednym słowem: nadzwyczajne, zwyczajne i płaskie. Aby przedstawić ostatnie, używamy żywiołu komicznego; nawet i zwyczajne charaktery wymagają częstokroć takiego oświecenia. „W tej właśnie różnicy leży różnica pomiędzy tragedią a komedią; ostatnia usiłuje przedstawić osoby niższe, pierwsza doskonalsze, aniżeli obecne.“

Inny wykaże się podział, jeżeli zauważymy to w utworze, co w nim szczególniej naprzd występuje: sytuacje czyli działania i charaktery z ich namiętnościami. Uzyskamy naówczas podział wieloramienny: dramat historyczny, sytuacyjny itd.; streszczając go w dwóch kształtach zasadniczych, będzie on dramatem intrygi albo charakterów. Dalej możemy odróżniać go według panującego w nim nastroju: poważnego, sielankowego, komicznego, krotochwilnego itd. Nastrój ten wpływa stanowczo na charaktery.

Najpotężniejszy wpływ na widza albo słuchacza wywiera koniec rozwiązujący ośnowę. Bywa on wesołym, komicznym, łagodnym albo smutnym, tragicznym, wzruszającym. Jakie uczucie wynosimy z teatru? Jaką przyszłość dosnuwa wyobraźnia?

Dalsze różnice płyną ze sposobu przedstawienia dramatu, w miarę tego, czy wymaga mowy potocznej, deklamacji, śpiewu, towarzyszenia muzyki albo wiązania śpiewu z deklamacją? Dramat grecki wywiązał się ze śpiewu, muzyki i tańca, ale wkrótce przeważał mówiony dyalog. Wtedy rozwinął się prawdziwy dramat. Opera urosła z przelania się dramatu w śpiew — najpierw we Włoszech, gdzie poczęto naśladować starożytny dramat. Opera jest połączeniem dramatu z lirycznością i nosi

wszystkie błędy kształtów połowicznych. Pierwiastek dramatyczny zajmuje w operze stanowisko podrzędne, nie jest ona ani szczerem dramatem, ani czystą liryką. We wodewilu mowa wyręcza się na przemian ze śpiewem; w kantatach, oratoryach itd. widzimy dramatyczne ujęcie przedmiotu, ale wykonanie opiera się wyłącznie na śpiewie. Uważamy jedynie na głosy śpiewaków; grę dramatyczną pomijamy zupełnie. Ztąd płynie swoboda i zarazem ograniczenie tej formy. Melodramat łączy mowę z muzyką towarzysząc ją pierwszej, albo wprowadzając obie na przemian (Egmont w akcie V).

Zanim omówimy pojedyncze działy dramatu, przebieżmy krótko wzrokiem dziejowy jego rozwój. Pomijamy utwory Wschodu, nastrojone na ton dramatyczny i obrzędy niektórych kultów religijnych (np. Adonisa), nie mające tu żadnego znaczenia. Tragedya i komedya grecka, miały źródło w uroczystościach Dyonizosa. Tragedya wywiązała się z dityrambu; komedya z rozpustnego szalu upojonych winiarzy. Ze śpiewem wznoszonym na cześć Boga wiązano działanie. Z chórem i tańcem łączyło się słowo i gra mimiczna. Punktem wyjścia był więc akt religijny, zwyczaj poważny i uroczysty, śpiew ubóstwienia. Zwolna i stopniowo rozwijał się dramat właściwy. To wpłynęło na wybór przedmiotu, poeta w samym źródle dramatu upatrywał wskazówkę, gdzie ma zwracać fantazję. Myt i podanie, pierwotnie myt Dyonizosa, stanowiły tło dramatu. Był on, zarówno, jak cała uroczystość, aktem religijnym, i jako taki ulegał nadzorowi państwa. Przedstawienie bogów i bohaterów, wymagało wyosobnienia ich kształtem zewnętrznym, wzrostem itd. Ponieważ tak mało występowało artystów, dzielących się rolami, przeto (pomijając idealną formę przedstawienia, strzegącą się natury i łączącą deklamację z muzyką i tańcem) wyłączna, okazała charakterystyka była niezbędna. Dla tego wprowadzono maskę i koturn. Wszystko to — śpiew, ośnova mityczna, uroczystość religijna, maski itd. — wykluczało jednostkowe opracowanie charakterów; dla tego i one, podobnie jak mowa i cały styl dzieła, utrzymywały się na wyżynie nadludzkiej i roztopiały w ogólną typowość. Postacie te nie były wietrznymi dziećmi swojego czasu. Mowa ich nie skrzypiała żargonem ulicznego targu; uczucia ich nie przepływały lekką falą po sercach i wejrzeniach słuchaczy. Szybka gra fizyognomii nie była im, jako nie ludziom, potrzebną; olbrzymio, jak posągi bogów i martwo, jak maski, stąpali po scenie greckiej bohaterowie. (Obszerny rozmiar sceny wywierał także wpływ stanowczy; dla podniesienia głosu używano osobnych narzędzi potęgujących brzmienie). Mowa jest pierwszym zwiastunem namiętności. Toż rytm jej poczynął się stopniować,

rósł i nabierał śpiewem. Dla takich postaci niezbędnem było działanie zwężłe. Za wiele ruchu, nie godziłoby się z kostyumem; śpiew przedłużał bez miary działanie, tak że najkrótszy utwor pochłaniał wiele czasu. Dla tego osnowa greckiego dramatu była treściwą i prędko dojrzewała, ażeby tem prędzej wygasnąć. To, czego nie można było pokonać dramatycznie, opowiadano w prologu. Zwężłość greckiego dramatu, którego działanie ograniczało się częstokroć na jednym wielkim zwrocie położenia, wymagała jedności czasu i miejsca. Tak powstała zasada, którą następnie uprawiali Francuzi z tak sztywną zaciętością i która należy do najbardziej osławionych teorii estetycznych. Co w układzie, nacechowanym prostotą, greckiego dramatu, wydało się naturalnem i użytecznem, to przeszło tutaj w krępującą przesadę. Dla przedstawienia szerszej osnowy, gdzie osoby, czas, miejsce itd. musiały się odmieniać, obrali Grecy formę troistą *tz.* trylogii z ustępem satyrycznym, jako uzupełnieniem. Ztąd powstała właściwie tetralogia. (My, obierając rozleglejsze przedmioty, dzielimy je na akty. I w obrębie aktów pozwalamy sobie podziałów, jeżeli zdołamy w nich pomieścić zaokrągloną część osnowy. Granicy tych podziałów nie wytycza teoria, ale usposobienie widzów). Potężny Aeschyl dźwignął od razu grecki dramat z jałowych początków na wyżynę poezji; dzieła jego należą po dzisiaj do najwspanialszych utworów sztuki. Po nim nadszedł mistrz piękna, Sofokles. Wprowadził on w dramat piękno ludzkie. Nawet bogowie Sofoklesa wyglądają po ludzku, podczas gdy jego poprzednik człowiekowi dał kształty boskie. Sofokles zachował miarę. Ale gdy po nim Euripides i inni ją przekroczyli, gdy z pełnem prawem zgruchotali formy typowe i poczęli malować refleksyę, namiętność, ruchliwość ludzkiego ducha i wszystkie najdelikatniejsze prądy umysłu i serca, gdy odebrali znaczenie chórom, a nowych form nie znaleźli, wtedy upadła tragedia grecka. Euripides powinien był usunąć chóry zupełnie, urochomić osnowę, podzielić ją na grupy, jak my to dziś czynimy, a byłby ocalił dramat. On jednak nie porzucił greckiego kształtu i w najniedołężniejszym sposobie posiłkował się prologiem lub opowiadaniem, ażeby wtłoczyć nowoczesną ideę w skostniałą formę. Ztąd i rozwiązanie wymagało częstokroć osobnej pomocy (*deus ex machina*). W dramatach Euripidesa tkwi sprzeczność. Właściwie swobodny, czasem dowolny, a mimo to skrepowany. Było to rzeczą nowożytnej epoki wynaleść nową formę.

Komedia rozwinęła się również z uroczystości bacchijskich. Pierwotną jej istotą było przebranie się, trywialny żart i taniec. Ogólny nastrój był drażliwym, zmysłowym i rozpasanym; całość połowiczną i skłoną do

satyry. Wyśmiewano przewrotność i pospolitość, dowcipem i humorem smagano, wyszydzano i potępiano występki. Arystofanes wydoskonalił komedję i postawił ją na wyzynie, z której pod maską żartu rozbiegała najgłębsze i najwznioślejsze pytania. I komedya używała charakterów typowych. Z upadkiem potęgi ateńskiej utraciła ona znaczenie, wartość i odwagę. Zniżała coraz bardziej swój polot i przedzierzgała się w powszednią krotoczwilę na podobieństwo dzisiejszych, w żartobliwe naśladowanie codziennego życia. Rzymianie przyjęli ją od Greków; godziła się ona wybornie ze spuścizną ulubionych od dawna igraszek i zabaw ludowych. Tragedye ich odegrywały się w życiu, gdy po skończeniu tryumfalnego pochodu kat stanął nad ofiarą, która niegdyś rozkazywała ludom, a teraz uświetniała wrażenie tryumfu. Również zapasy gladiatorów i walki zwierząt, przeszkadzały rozwojowi dramatu. Tylko płaska komedya mogła się rozwinąć przy takim usposobieniu i stworzyć typowe postacie, które przechowały się do wieków średnich i przeszły do komedyi włoskiej. Tragedya była zajęciem kół wykształconych; czytano ją tylko. W przedstawieniu scenicznem zadanie artysty ograniczało się na grze twarzy. Tragedya upadła w Rzymie.

Długie czasy musimy pominąć, zanim spotkamy znowu dramat. Oparł on się znów o religię! Podobnie jak w starożytności ze świąt Adonisa i Dyonizosa, rozwinął się dramat średniowieczny z tajemnic chrześcijańskiego kościoła. Sceny z historii męki i zmartwychwstania przedstawiano w dni pamiątkowe religijnych zdarzeń. Lud ma oczy i potrzebuje widzieć. Pragnie on patrzeć na Chrystusa, jak we krwi zdąża na Golgotę, a potem, jak zmartwychwstaje! Dopiero wtedy uczuje w głębi serca to, czego nauczył go kapłan. Żąda widowisk gorączkowo imać się misteryi. Kościół i całe miasto brało udział w świątecznem widowisku. Przedstawiano je w kościele, a gdy był za ciasnym, na ulicy, na rynku; po sto ludzi uczestniczyło w przedstawieniu; tłumy patrzyły z okien, ulic i dachów. Ale widowisko średniowieczne nie opiera się na śpiewie; źródłem jego opowiadanie, forma opisowa.

Jak powiedziałem, nie jeden, ani dwóch aktorów, ale cała ich rzesza uczestniczyła w tych widowiskach. W taki sposób rozszerzały się one stopniowo. Przedstawienie trwało dzień, dwa dni, albo więcej i wzbogacało się epizodami. Ale płaskiego i zmysłowego humoru nie można było wykorzenić; lud przepadał za żartem, dowcipem, niedorzecznością, satyrą, za żywiołem płasko-zmysłowym a nawet sprośnym; od czasów pogańskich miał on zawsze swoich pochlebców, którzy pielęgowali w nim

zmysłowe skłonności; na pół śpiewacy, na pół aktorzy; pajace, tancerze, skrzypki, czarodzieje, akrobaci itd. w jednej osobie. Ten humor ludowy i dramatyczny, jego nastrój, miesza się do misteryi kościelnych. Dyabły, handlarze pachnideł itd. wypierają z nich żywioł religijny, pielęgnowany troskliwie przez duchownych. Ale skłonność do widowisk dramatycznych raz obudzona, nie da się stłumić wyrokami księży. Niestety szalone i sprośne żarty rozpasaly się nazbyt prędko. Forma zostawiona kaprysom ludu, przeobraża się w płaską i wyuzdaną. Sprośniejszego bezwstydu trudno sobie wyobrazić. Nie było geniuszu, któryby skupił dramatyczne żywioły w niej tkwiące. Usiłowania (Hans Sachs i inni) speliły na niczem.

Nadeszła reformacja i odwróciła uwagę ludu od kościelnych misteryi. Wybuchą prąd wolnomyślny jednostki i większa swoboda umysłu, uwolnionego z wędzideł dogmatu. Natomiast musi on przewalczyć wielkie zapasy wewnętrzne, dopóki się nie wyjarzmi. Rozdwojenie, wewnętrzny rozstrój, a potem zagłębienie się we własną istotę, poznanie człowieka i psychologiczna świadomość — oto był postęp duchowy tych czasów. Żadne nie stały przeszkody dramatycznemu wyrażeniu się takich usposobień. Nie było, jak za Euripidesa, form przekazanych. Nie było tradycji sztuki. Poeta nie potrzebował niszczyć, a tylko swobodnie tworzyć! W Niemczech lud i poeci trudzą się napróżno o nową formę dramatyczną. Uczoność i mieszczańska prostota wstrzymują świeży polot. Ale w starej Anglii weseli gracze, gdy im odjęto przedmioty religijne, sięgają po skarby ballad i znajdują w ich łonie potężny zapas nowej osnowy. Tu już nie potrzeba przywabiać tłumów roztrópnymi i nieprzezornymi dziewczycami lub męką wielkanocną; lud bieży i tłoczy się, gdy Robin Hood z wesołą drużyną wystąpi na scenę, gdy z Little-Johnem i Robertem Greenem za bary się biorą i brata Tuca odnajdują w lesie. Opowieść epicka, podanie i ballada dostarczały przedmiot. Młodzież wykształcona, która później rzuciła się na złe drogi, towarzyszy komedyantom w ich wędrówce po kraju; дума uczona tych zwolenników Talii i prąd ogólny tych czasów ku wszystkiemu, co starożytne, każe im odkopywać podania klasyczne; formę grecką znajdują we włoskim renesansie. Ztąd pochodzi olbrzymi rozwój angielskiego dramatu; starożytność i Włochy są nauczycielami, a przedmioty epickie dostarczają treści; wtedy młodzieńiec rodem ze Stratfordu zachodzi do Londynu. Tu William Szekspir zostaje aktorem. Zaczyna pisać dramaty. Początkowo nie może się oswobodzić z pod luźnej formy dramatu ludowego i nieprzetrawionych wspomnień starożytności. Ale jest olbrzymem! Bada uwielbione pod-

ówczas utwory włoskie, delikatne zalety ich stylu, słodki dźwięk ich wierszów rokosznych, i wiotką grę słów i dowcipu.

W czasie, kiedy język niemiecki, który drżał niegdyś miłą zwrotką *Minnesängerów* i wyśpiewał spiżową pieśń o Nibelungach, zaumierał w głębokim upadku, on łącząc własną siłę ze słodyczami włoskiego języka tworzy: „Romea i Julię“. Ale nie poprzestaje na ślepem naśladownictwie. W chwilach wesołych młodzieńczego polotu tworzył dramaty wesołe; ale pomiędzy figlarne, zuchwałe i piękne postacie jego pierwszych komedyi, napływa już ponury cień, jakby zorza jesienna, „Ryszarda III.; potem idą Otello, Hamlet, Makbet, Król Lear. Teraz dopiero zwraca się do starożytności. Wzrok jego nabrał siły; serce już nie tak radośne. Uczeni naśladowcy pragną coraz gwałtowniej wtłoczyć angielski dramat w starożytne formy, urosłe na gruncie swojskiemu przeciwnym. Szekspir dla przeciwstawienia przenosi staro-angielskie, niepowiązane kształty po nad klasyczną jedność. Greckiemu obłędowi podaje na półmisku swą: „Bajkę zimową“; śpiew jego łabędzi odzywa się w „Burzy“, w której zarzeka się czarów, łamie cudowną laskę i głębiej, niż rydel dosięże, zakopuje tę wieszczą księgę, z której tyle wyuczył się cudów. Odtąd ustępuje ze sceny.

O nim powiedzieć można, co mówi Kassysz do Brutusa w „Juliuszu Cezarze“:

On kroczy po tym wąskim świecie,
Jak jaki kolos; a my, ludzie mali,
Pełzamy między olbrzymia nogami,
Sromotnych grobów szukając dla siebie.

Głównymi formami dramatu pozostaną na zawsze: dramat starożytny i Szekspirowski. Ostatni był piastunem niemieckiego. W XVI wieku teatr niemiecki nie zdołał wyjść po za ogólne „państwowe“ tragedye i płaską sferę *hanswursta*. Na początku XVIII w. obudził się ogólny prąd ku odmianie i poprawie rozpaczliwego położenia. Epoka czekała na dramatycznego poetę, podobnie, jak na Klopstoka. Ale nędzny stan Niemiec nie mógł wydać genialnego umysłu, który urasta na barkach epoki! Mimo to odmiana była konieczną. Nastąpiło więc niewolnicze, bezduszne naśladownictwo Francuzów, którzy posiadali już wtedy swój dramat rodzinny w Corneillu, Racinie, Voltairze itd. Były to czasy opłakane Gottscheda. I tak po raz drugi nie zdobyły Niemcy swojego ideału. Nie tutaj miejsce opowiadać, jak Lessing potężną walką przeciw klasyczno-francuskiemu naśladownictwu i zwrotem ku Szekspirowi rozkował więzy,

jak Szyler i Goethe podnieśli teatr do znaczenia powszechno-dziejowego czynnika oświaty!

Zanim podamy krótki przegląd form dramatycznych, parę jeszcze ogólnych wskazówek.

Poeta może zaczerpnąć ośnowę z rzeczywistego zdarzenia, albo wymyśleć ją w swobodzie fantazyi. — Rzeczywistość należycie ujęta bywa najpewniejszą rękojmią wewnętrznej prawdy dramatu. W obec pomysłu fantazyi pytamy o prawdopodobieństwo. A chociaż się wydarzy częstokroć, że „poeta oprze swój utwór na rzeczywistym wypadku, nie przestaje być wcale poetą.“ U starożytnych ośnową wszystkich tragedyi było podanie; z niego czerpali oni zarówno ośnowę, jak postacie. Znamy wszystkie źródła, z których wyczerpał Szekspir swoje dzieła (z wyjątkiem dwóch). „Ale poeta powinien tak ułożyć i przedstawić swą bajkę, aby ją, o ile być może, jak najwyraźniej miał przed oczyma; gdyż w takim tylko razie, odnajdzie bez trudu właściwy związek i ujdzie niebezpieczeństwu łączenia rzeczy sprzecznych.“ Przytem powinien mieć na oku mimikę aktora, wywierającą wpływ stanowczy. „Dla tego poetą może być tylko genialny albo ognisty człowiek. Ostatni posiada wielką zdolność przenoszenia się w stan cudzy, pierwszy zręczność wynajdywania rzeczy odpowiednich... Zarówno przedmioty wzięte z rzeczywistości, jak takie, które obmyślamy sami, należy ułożyć naprzód w ogólnych zarysach, a następnie wypełnić je w całość. Potem wypada osobom dać nazwiska i potrzebne powkładać epizody.“

Każde należycie rozczłonkowane działanie wymaga nawiązania i rozwiązania. Pomiedzy obu częściami powinna panować zgodność. Dramat poczyną się nawiązaniem a kończy rozwiązaniem. Tak Ryszard III. poczyną swoją kolej wypowiedzeniem zamiaru wstąpienia na tron i przedstawieniem środków, jakich użyje w tym celu. Szczytem ośnowy jest pozyskanie tronu drogą mordów i zbrodni. Następstwem czyli rozwiązaniem upadek i śmierć. „Kupiec Wenecki“ po wstępnej przegrywce poczyną się pożyczką udzieloną przez Antonia przyjacielowi, a zamyka chwilą, gdy zdarzenie wysnowane z tego uczynku, dokonało się z klęską żyda. Dalsze losy tych ludzi, ich przeszłość i przyszłość nie obchodzą nas wcale — tylko zdarzenie będące ośnową komedyi.

Wiele z tragedyi królewskich Szekspira, musimy nazwać udramatyzowaną historią. Mnóstwo zwykłych utworów scenicznych, na które patrzy Europa, składa się z luźnego zestawienia scen czyli *tableaux*; pod względem kompozycyi należą one do utworów najniższych. „Należy o tem pamiętać i z przedmiotu epickiego nie robić tragedyi; coby było,

gdyby kto Iliadę przetworzył na tragedję! Wszyscy poeci, którzy całe zburzenie Troi, a nie pojedyncze ustępy wojny wprowadzali na scenę, upadli albo nie długo na niej żyli. Przy nagłych zaś odmianach losu i zwężeniem (a nie epickim) działaniu, zdobywają poeci najczęściej wrażenie, jakiego pragną; gdy bowiem bajka posiada te własności, działa w sposób tragiczny i zdobywa współczucie.“ Krótko napomknę, że im niezwyklej nawija się i rozwiązuje działanie, przy całej zresztą prawdzie wewnętrznej, tem wrażenie bywa silniejszym. Dla tego niespodzianki bywały od dawna ulubionemi w dramacie; ale cóż, kiedy przeświadczenie o ich skuteczności, skłaniało tuzinkowych poetów do szukania chwilowych a gwałtownych wzruszeń!

Najogólniejszy podział dramatu polega na sposobie, w jakim działanie rozwija się i rozwiązuje. W najszerszych rysach bywa on takim, jakim podział estetyki. Piękno, tragiczność i komiczność, oto trzy rozległe podstawy dramatu. Albo działanie rozwiązuje się w sposób łagodny i kojący, albo komiczno-wesoły, albo tragiczny. Ztąd podział na dramat właściwy, komedję i tragedję.

Tragedya wywiera z przyczyn, które wskażemy, najbardziej wzruszające wrażenie, jak to już podniósł Arystoteles; ale byłoby rzeczą niewłaściwą upośledzać w obec niej dramat, jak to czyni najczęściej teorya.

W dramacie poważne albo wesołe zdarzenie kończy się w t. dobry sposób. Cały tok ośnowy płynie bardzo poważnie i ociera się nawet o tragiczność. Przypomnę Ifigenię, Orestę, Kupca Weneckiego itd. Z treścią poważną, można łączyć sceny komiczne, jak w „Burzy“, „Bajce zimowej“ itd. Im w podnioslejszej sferze obiera poeta ośnowę, im ważniejsze rozwiązuje pytania, tem większą i treściwszą musi być jego siła harmonijna, ażeby wrogie sobie żywioły pogodził i całą sprzeczność łagodnie rozwiązał. Nie zapominajmy, że pustoszenie bywa częstokroć łatwiejszem, niż utrzymanie i podniesienie.

Chociaż dramat opracowuje doniosłe zagadnienia powierzchowniej, aniżeli tragedya, chociaż na razie nie wywiera tak wzruszających wrażeń, pomimo to wyrównywa każdej sztuce pod względem trwałości wpływu, pięknych i silnych charakterów i wysnutych z tychże poglądów. Tylko bezwzględne uprzedzenie potępia formę. Że częstokroć bywa za płaską, że nieraz pełza po mieliznach życia i w braku siły komicznej działa samemi wzruszeniami, to wszystko nie odbiera wartości formie. Są to usterki nie płynące z istoty dramatu.

W komedyi występuje na główny plan żywioł komiczny i owłada szczególnie rozwiązaniem. Poznaliśmy jego wielostronną, rozkładową,

a częstokroć niszczącą potęgę. W szacie wesołego humoru oplata on piękno, zadowalnia się dobrodusznym śmiechem, ale kiedy wystąpi w całej pierwotnej sile i stanie do walki na własny rachunek, wtedy ujawnia w całej pełni pierwiastek swój rozkładowy, niszczący. Potrzeba na to głębokiej znajomości wszystkiego, co puste, śmieszne, płaskie, złe i brzydkie; wielcy poeci komiczni pałali zawsze nienawiścią przeciwko złemu a kochali dobro. Byli to ludzie głębokiej i surowej powagi. Ale źródło komiki nie powinno być mętne. Choćby poeta najgłębiej czuł i poznawał występki, naprzeciw którym walczy, nie powinien ulegać sam rozstrojowi; bez chorobliwej goryczy, w swobodzie wewnętrznej powinien on tworzyć a nie upadać pod brzemieniem troski. Dla tego możemy uważać komedię za formę trudniejszą, jakkolwiek nie wyższą od tragedii. Miarą wszelkiego piękna jest ideał: a ten leży w równej wyżynie dla obu.

Podrzedne rodzaje komedyi przechodzącej we farsę i krotuchwilę pominiemy, tudzież rozliczne jej odcienie, (komedia salonowa, satyryczna, opierająca się na dowcipie, komicznych sytuacjach itd.) aż do wspaniałych utworów Aristofanesa, będących zwierciadłem jego ludu i czasu.

Siła komiczności jest wielką. Kiedy poeta widzi prawdziwy ideał i z nim porównuje płaskość albo nikczemność wyszydanego przedmiotu, a nie igra dla śmiechu migotliwym humorem, naówczas niema broni silniejszej nadeń przeciwko brzydocie i złemu, niema tarczy pewniejszej dla prawdy, piękna i dobra. Jeżeliby chodziło o pożytek sztuki, i tę własność musimy przyznać komedii. Mieści ona żywioł poprawy powszechnie zrozumiałą, kształcącą i zarazem odstraszącą.

Także i w dramacie, a nawet w tragedii, które nie przedstawiają chwili, ale wielkie rozdziały życia, wplata się żywioł komiczny. Jest to rodzaj towarzyszącego chóru o potężnej sile kontrastu. W dramacie dowcip i humor rozciągają się w całej pełni po nad słoneczną stronę ludzkiego życia, w tragedii ponury humor rzuca rakiety na niezbadane tajemnice ducha. Porównajmy: „Sen nocy letniej“ z „Królem Learem“.

W tragedii widzimy poważne, doniosłe zdarzenie, rozwiązujące się w sposób, który w nas budzi współczucie i trwogę. Chodzi tu o przedstawienie woli, czynu i życia. Tragedya prowadzi nas po nad same brzegi nieodkrytego świata

„z którego żaden wędrowiec nie wraca“,

i okazuje cierpki koniec wszelkiego bytu — koniec, który oczekuje nas wszystkich, co kwitniemy i przepadamy, jak liście na drzewach, to igrając bezmąslnie z losem, to wyczekując trwożnie jego rozporządzeń.

Tragedya, ów dramat ludzkiej słabości, opiera się na przemianach losu. Z wyżyn szczęścia spycha on swą ofiarę w przepaść. Oto najboleśniejsze wrażenie sztuki. Bohater dąży ku pewnemu celowi, i dążenie to przynosi mu zgubę. Ztąd nie filozoficzna kontemplacya, ale namiętność bywa podstawą tragedii; ciągle pasowanie się wielkich potęg; dopiero na końcu, niby gasnąca luna po nad pobojuwiskiem, przewija się harmonijne usposobienie; aż dotąd jesteśmy uczestnikami boju, współwalczykami i współczujemy z bohaterem sceny.

Kto pragnie w życiu walki, temu roztwiera się od razu przepaść pomiędzy wolnością a koniecznością. Oto kres wahań zegaru świata! Wzrostowi każdego dzieła towarzyszy cierpienie i radość — spokój tylko nie doznaje tych wzruszeń! Niema życia bez walki i zapasów. A chociaż zwyciężymy? Jaki koniec wszystkiego? Śmierć! Więc byłoby życie igraszką cieniów? Zapewne, gdyby z naszych trudów nic nie zostawało. Ależ z pokolenia do pokolenia żyje, wzrasta, odnawia się i zwycięża to, co wszystkich porusza i co według naszego pojęcia jest rzeczą najwyższą: idea, pierwiastek boży, któryśmy w sobie przeczuwali i uczuli. Ona jest piastunem tragedii — inaczej dzieło zwichnięte, nieharmonijne; pozbawione pokuty, oczyszczenia i apoteozy.

Potężni wrogowie ludzkiej duszy, podnieceni dążeniem wielkiego charakteru, walka pomiędzy nim a nimi, Mefistofel stający do boju z Faustem, wrogowie zewnętrzni: zazdrość, nienawiść, chciwość, głupota, nieświadomość, i wewnętrzni: duma, żądza władzy, zaślepienie, gniew, nienawiść, lekkomyślność, zniewieściałość i jak się tam zowie ten cały legion występków i słabości, ich walka tworzy osnowę tragedii. Walka jest — i potrzeba się zmierzyć! „Precz zatem z fałszywą tkliwością i wątkiem, delikatnem poczuciem, które rzuca zasłonę na poważne oblicze konieczności, i aby sobie pozyskać zmysły, kłamie harmonię, której niema w świecie rzeczywistym! Skroń przeciw skroni, tak staniemy w obliczu przeznaczenia. Nie w nieświadomości otaczających nas niebezpieczeństw — gdyż ta musi raz ustać — ale w obznajomieniu się z nimi leży ratunek. Tej znajomości dostarcza nam dramat i jego obrazy niszczących i znów odradzających nas kolei losu, raz powolnie czyhającego, to znów gwałtownie porywającego nas prądu zniszczenia, patetyczne obrazy walczącej z przeznaczeniem ludzkości, ciągłej ucieczki szczęścia, oszukanej pewności, tryumfującej niesprawiedliwości i pokonanej cnoty, których tyle mieści historia a przedstawia tragiczna sztuka.“ Tak woła potężny tragik Szyler. W takim duchu powinien tworzyć poeta; nie inaczej tworzyli Aeschyl, Sofokles, Euripides, Szekspir, Goethe i Szyler. Gdy chcesz wy-

rażnie poznać oczyszczającą potęgę tragedii, słuchaj Sofoklesa i zagłębiaj się w Goethowskiego Fausta. Poznanie charakterów i przeznaczeń, uzyskane z wielkich i głębokich przykładów, uszlachetnia pogląd na życie i wzmacnia duszę, kiedy poeta okaże metę, będącą kresem wszystkich.

Gdzie dramat rozwinął się w całej pełni, tam bywa zwierciadłem religijnego poczucia, jakim przepełniona epoka. Dla tego wyklucza on przypadek (z wyjątkiem w komedii, gdzie tenże bywa komicznym bogiem) i osobisty współudział niebieskich potęg.

I oto jesteśmy w ognisku sztuki. Wszystko, cośmy przebyli, leży dokoła, dramat w pośrodku. Architektura buduje dlań siedzibę i otacza jego świątynię. Malarstwo i sztuka techniczna zdobią pole jego działania. Żyjąca plastyka zachwyca nas. Porządek muzyczny wiąże formę języka, muzyka nastraja duszę i wciela najgłębsze uczucia, jakimi oddycha życie ludzkie.

Parę słów o aktorze. Musi on zrozumieniem i zewnętrznymi środkami zadosyć uczynić wymaganiom roli, a ponieważ dramat obejmuje cały obszar ludzkiego życia, komicznością zstępując do brzydoty i podnosząc się aż do straszliwości, powinien aktor, zarówno jak poeta, ogarnąć życie w jego wszystkich objawach brzydkich, płaskich i straszliwych. Ale zarówno, jak tamten, nie powinien zapomnieć, że kresem dążenia jest piękno. Aktor musi przedstawić człowieka w jego całej duchowej piękności. Nie powinien zatracać sztuki w realizmie; w każdej chwili powinien uważać na scenie, że pomimo płaskości danej sytuacji jest on wieczystym przedstawicielem sztuki. Niech przepisy Szekspira, dane w Hamlecie, torują mu drogę. Kiedy wywabia sztukę po za granice prawdy i odrywa ją od korzenia zdrowego życia, gubi ją! Jakiego talentu potrzebuje aktor, jak nie ma szkół artystycznych, w których mógłby się uczyć, aby nie wszystko stwarzał, to powszechnie wiadome. Musi on rozumieć poetę, musi posiadać zdolność wyswobodzenia się z własnej istoty i wcielenia siebie w przedstawiony charakter. Ruch, wyraz twarzy, mowa, wszystko musi służyć na jego zawołanie i nagiąć się do rozporządzeń jego woli. Ale to nie wszystko. Dobry aktor powinien uzupełnić to, czego nie mógł opowiedzieć poeta. Musi on posiadać wytworny talent epicki, ażeby słowa objaśnić ruchem, działaniem, grą twarzy. Najczęściej objawia się u aktorów taka zdolność w zadaniach małych. Wielkie wymagają wglębień się we wielkość i zanurzenia w głębię, aż do pojęcia idei. Kto przedstawia potężny charakter, ten musi rozszerzyć tak potężnie własnego ducha, aby rola nie obwisała, jak szeroki kaftan dokoła wątłego ciała. Aktor i rola powinny stanowić duchową jedność. Geniusz powinien rękę

podawać geniuszowi. Nie wielu mamy dobrych aktorów: ale winą ich braku są sami poeci. Nie zdołali oni dotąd wyrazić dramatycznie rodziwej istoty, dla tego nie mają aktorów. Aktor przychodzi zawsze w ślad za genialnym poetą.

Nasza droga nie idzie dalej. W poezji przesuwają się życie w swych najpiękniejszych, najwyższych kształtach, w swych najpowabniejszych i najgłębiej wzruszających objawach, oswobodzone, uszlachetnione i harmonijnie oczyszczone. Naturze i czasowi służy ona za piękne zwierciadło, w którym powtarza jego istotę i kształty.

Tu koniec sztuki.

Koniec.



8670