



Karol Wróblewski

ZASADY PIĘKNA

W SZTUCE

ZASADY
PIĘKNA
W SZTUCE

PIĘKNA
W SZTUCE

ARCHITECTURA
• RZEZBA •
MALARSTWO

WYDAWCA: ...
... 1900 ...

PROF. KAROL WRÓBLEWSKI

ZASADY PIĘKNA W SZTUCE

Z RYCINAMI

ARCHITEKTURA
○ ○ RZEŹBA ○ ○
MALARSTWO

BRODY
FELIKS WEST

WARSZAWA
E. WENDE I SPÓŁKA



173564



Udbito w drukarni
Feliksa Węsta
w Brodach. 1904.

K-226/86

Od autora.

Systematycznej nauki o pięknie w sztuce, z pogłębieniem samego pojęcia piękna — poprostu niema zgola w literaturze naszej.

Listy z Krakowa Kremera, *Sztuka* Łepkowskiego trącą już nieco starzyzną, doskonała skądinąd książka p. St. Witkiewicza, zakwaszona tonem polemicznym, nie jest też przeznaczona do czytania dla dorastającej młodzieży. Przeróbka dzieła francuskiego Rogera Peyera, której dokonała ś. p. Walerya Marrené-Morzkowska, „*Sztuka*“ Janiny Krakowowej, ułożona podług pracy K. Baude i E. Pécaut, są już w handlu księgarskim wyczerpane.

„*Sztuka i krytyka u nas*“ p. Witkiewicza — rzecz niebywała — w ciągu kilkunastu lat doczekała się już kilku wydań.

Spółeczeństwo więc — widno — czuje potrzebę podobnych dzieł; więcej jeszcze i goręcej odczuwa ją młodzież.

Mnie zaś, nauczycielowi z zawodu, chodziło głównie o dobro młodzieży, kończącej nauki gimnazjalne i innych szkół średnich.

Z dziejów własnego rozwoju duchowego i z doświadczenia szkolnego wiem, że namysł nad uczuciem piękna, jego analiza i zaduma nad dziełami sztuki — w duchowej dziedzinie młodzieńca bywa chwilą równie ważną, często o całym życiu rozstrzygającą, jak idący z tem w parze, okres dojrzewania fizjologicznego (*pubertas*).

Kiedy tylko chłopiec, dawniej rozbujany lub trzpiotliwa przedtem dziewczynka, pocznie z tęsknotą i zadumą wpatrywać się w roziskrzone gwiazdami niebo, w poświatę wschodu i zachodu słońca, już budzą się w nich wyższe ośrodki świadomości, ich duszę prze chęć zrozumienia wyrazów: *piękny, wzniosty, tragiczny, uroczy*...

Nietylko jednak młodzież miałem na oku, ale i uczących estetyki w szkołach wydziałowych i realnych i nauczycieli historii i filologii klasycznej w gimnazyach.

W dotychczasowych podręcznikach historii sztuki i w samej historii przeważa tylko sucha ocena poszczególnych szkół artystycznych, epok i kierunków w dłuższych lub krótszych okresach cywilizacyjnych.

Potop to luźnych faktów, dat, nazwisk na głuchej pustyni myśli...

Niema nadto w tych książkach (po większej części przeróbkach erudycy niemieckiej) uwzględnienia rozwoju sztuki polskiej nifilozoficznego pogłębienia pojęć, bez których niepodobna rozzejrzeć się w mnóstwie wiadomości poszczególnych.

Dlatego zatytułowałem swe dzieło: „*Zasady piękna w sztuce: Architektura, rzeźba, malarstwo*“.

Tytuł sam określa cel i części, na które się ta praca, sama przez się, rozpada.

Celem jej naukowe wytłumaczenie zjawisk pięknych w dziedzinie trzech sztuk plastycznych.

Tłumaczenie takie musi się oprzeć na filozoficznej podstawie; dzieło więc moje w części pierwszej, ogólnej, zawiera naukę o pięknie wogóle, o sztuce i twórczości; część druga zaś wnika w istotę, cele i granice architektury, rzeźby i malarstwa.

Moment historyczny, w którym szczególny nacisk położylem na sztukę polską, podporządkowywałem stale — pod poglądy filozoficzne, gdyż te tylko mogą wnieść ład i życie w martwą masę faktów.

Sama historia sztuki już się dziś przeżywa. Przecenianie szczegółów, którym brak spójni ideowej, bywa przyczyną, że nieraz po przerobieniu, z ołówkiem w ręku, grubych podręczników sztuki, tyle się na niej rozumiemy, co i przed rozpoczęciem tej, iście Syzyfowej, żmudnej pracy.

Duch ludzki chwytą tylko istotę rzeczy, treść i znamiona charakterystyczne. Te właśnie charakterystyczne znamiona w miarę sił i możliwości starałem się w książce swej uwydatnić.

Idź więc, praco moja, w naród i w młodzież polską — idź na siew myśli i uczuć, z których może jeszcze ja sam ujrę kielkującą ruń dzieła lepszego.... Co nie udało się autorowi, może się powiedzie komuś z szczęśliwszych...

Pisałem w Brodach 1903—1904.

Treść:

Od autora.

Część pierwsza.

	stronica
Pojęcie estetyki.	5
Fizyologiczne i psychologiczne podstawy uczuć estetycznych. — Doba metafizycznych określeń piękna. — Doba psychologicznych określeń piękna.	
Sztuka i twórczość.	25
Idea twórcza.	
Znamiona uczuć piękna.	32
Przedmiot uczuć estetycznych.	37
Piękno przyrody.	
Rodzaje uczuć estetycznych.	41
Wzniosłość, powaga, uroczystość, wspaniałość, powab, rzewność, patetyczność i tragizm.	
Tragizm zbrodni.	57
Czynniki piękna.	60
Tworzywo, ruch, barwa.	
Przeciwnieństwa piękna	68
Brzydota.	
Ekonomia w traktowaniu piękna i brzydoty	72
Ideał a sztuka.	75
Błędne poglądy o ideale. Realizm w sztuce.	

Część druga.

A) Architektura.

	stronica
Historyczny rozwój architektury.	101
Czasy przedhistoryczne.	106
Czasy historyczne.	

V

Architektura assyryjska	106
egipska, chińska i indyjska.	
Architektura grecka.	116
Wygląd świątyni greckiej. Charakterystyczne znamiona architektury greckiej.	
Architektura rzymska.	142
Architektura chrześcijańska.	150
Styl budowli centralnych. Styl bazylik.	
Styl romański.	159
Cechy charakterystyczne stylu romańskiego. Pogląd historyczny na styl romański. Zabytki stylu romańskiego w Polsce.	
Architektura gotycka.	181
Cechy charakterystyczne stylu gotyckiego. Dzieje gotycyzmu.	
Gotyk w Polsce.	202
Architektura odrodzenia.	209
Odrodzenie w Polsce.	216

B) Rzeźba.

Granice i cele rzeźby.	228
Pogląd na dzieje rzeźby.	238
Indowie, Babilończycy i Assyryjczycy, Medowie i Persowie, Żydzi, Egipt, Grecya, Rzym. Czasy chrześcijańskie. Bizancyum. Rzeźba średniowiecza: Niemcy, Włochy, Francya, Anglia. Rzeźba renesansu: we Włoszech, w Niemczech, we Francyi Anglii. Rzeźba barokowa i rococo. Rzeźba nowożytna.	
Dzieje rzeźby polskiej.	269
Układ posągu.	283
Rzeźba, jako sztuka zdobnicza. Plastyczne ozdoby domu mieszkalnego.	

C) Malarstwo.

Fizyczne podstawy malarstwa.	306
Fizyologiczne podstawy postrzegania barw.	312

Istota i granice malarstwa.

Perspektywa linearna. Światłocień. Barwa.	str. 319
Zalety dobrego obrazu.	341
Prawda życiowa. Piękno wyrazu. Grupa.	
Malarstwo polskie.	349
Miniatury. Obrazy.	
Podział malarstwa.	390
Portret. Malarstwo historyczne. Malarstwo religijne.	
Malarstwo rodzajowe i krajobraz.	

Spis rycin:

Kamień z nad jeziora Hurońskiego z rzeźbą postaci ludzkiej	str. 102
Rysunek nagrobkowy na wygładzonej ścianie skały z Nikaragui	102
Stonenhenge z okolicy Salisbury	903
Płaskorzeźba o barwnej glazurze z Korsabadu	108
Pilony świątyni w Karnaku	111
Świątynia w Luksor-Karnaku z pilonami i drogą sfinksów	112
Kapitel protokoryncki	114
Rzut poziomy świątyni: Prostylos — Dyany w Eleuzis —	
Tezeusza i Jowisza w Atenach	119
Erechtejon w rekonstrukcyi Niemannna	120
Kolumna i belkowanie świątyni Apollina w Milecie	128
Łuk tryumfalny Konstantyna	145
Pałac z epoki odrodzenia	149
Rzut poziomy bazyliki S. Clemente w Rzymie	156
Plan płaskokrytej świątyni romańskiej	160
Plan sklepionej świątyni romańskiej	160
Rzeźba zdobiąca tympanon portalu	164
Plan kościółka w Zniesieniu	173
Kościół w Zniesieniu	173
Kościółek pod Opawą	174
Kościół w Cichawie	175
Cerkiew w Wietrkowicach	175

Meczet z grobowcem Hassana w Kairze	str. 183
Plan tumu w Kolonii	184
Monogramy i podpisy rzeźbiarskie Wita Stwosza	197, 198
Sala krzyżacka w Malborgu	199
Kaplica św. Stanisława na Wawelu	204
Krużganek kościoła św. Katarzyny w Krakowie	206
Wnętrze kościoła św. Krzyża w Krakowie	207
Podwórzec Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie	208
Ołtarz wielki i sklepienie gotyckie kościoła w Bieczu	210
Dziedziniec zamkowy na Wawelu	219
Ściana kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu z pomnikiem	
Anny Jagiellonki	221
Strona zewnętrzna ołtarza srebrnego w kaplicy Zygmunto-	
wskiej	222
Pomnik Zygmunta I. i Zygmunta II. w nyzie zachodniej ka-	
plicy Zygmuntońskiej na Wawelu	223
Ambona w kościele Bożego Ciała w Krakowie	224
Pomnik Józefa Korzeniowskiego w Brodach, dłota Anto-	
niego Popiela	228
Grupa Laokoona	230
Posąg Mojżesza Michała Anioła	232
Sylweta posągu Korzeniowskiego, dłota Antoniego Popiela	234
Pomnik Filipa Kalimacha w kościele Dominikanów w Krakowie	236
Wielki ołtarz w kościele NPMaryi w Krakowie. Dzieło	
Wita Stwosza	268
Pomnik Piotra Kmity w katedrze krakowskiej. Dzieło Pio-	
tra Vischera	270
Ornat Kmity z r. 1500 w skarbcu na Wawelu	172
Uczta Herodyady, rzeźba Wita Stwosza	274
Ścięcie św. Jana Chrzciciela, rzeźba Wita Stworza	276
Atena dziewicza, według posągu Fidyasza	286
Sofokles (Rzym Lateran)	287
Poza stania, pojęta w stylu bizantyńskim	288
Strona wewnętrzna wielkiego ołtarza w kościele Maryackim	
w Krakowie (rzeźba Wita Stwosza)	290

Część środkowa tryptyku ze zbioru p. Jarosińskiego	str. 292
Stalle w kościele parafialnym w Bieczu	294
Relikwiarz złoty na przechowywanie głowy św. Stanisława ze skarbca na Wawelu	296
Madonna wśród rodziny burmistrza Meyera (wedle obrazu Holbeina)	342
Portret własny Rembrandta	344
Muzyka wedle obrazu Lancreta (Louvre)	360



Pojęcie estetyki.

Wyraz „estetyka“ pochodzi z greckiego (*αἰσθάνουαι* = spostrzegam, czuję; *αἶσθησις* = uczucie, wzruszenie; *αἰσθητικός* = wszystko, cokolwiek zdolnem jest wywołać pewne uczucie).

Estetyka zatem (ή *αἰσθητική* domyślne *ἐπιστήμη* = wiedza) w granicach samej tylko nazwy oznaczałaby: naukę o wzruszeniach, które budzą w nas pewne zjawiska i przedmioty.

Zakres nauki wszakże rozsadził ramy, nałożone przez termin, gdyż estetyka bada nie tylko przyrodę uczuć i wzruszeń estetycznych, ale i przyczynowe tych uczuć podłoże — piękno w naturze i w sztuce.

Jako samodzielna, wyodrębniona gałąź wiedzy ludzkiej, zjawia się estetyka w XVIII. stuleciu, zwanem nie bez słuszności „wiekiem oświecenia“. Filozof niemiecki, Aleksander Bogumił Baumgarten¹⁾ wprowadził pierwszy nazwę estetyki do nauki, oddzielając badania nad pięknem natury i sztuki od wspólnego pnia wiedzy ludzkiej, od filozofii — macierzy wszystkich umiejętności.

Wynosząc estetykę, jako specjalną, samoistną dziedzinę, Baumgarten dokonał usamowolnienia jej z pod władztwa czczych i jałowych dociekań metafizycznych. Podobnie w starożytności usamoistnili matematykę Archimedes i Euklides, astronomię z kłębka i gmatwaniny

¹⁾ Pierwsze (nieskończone) dzieło jego pojawiło się we Frankfurcie (1750 — 58): *Aesthetica* i *Aestheticorum pars altera*.

„dogmatów filozoficznych“ otrząsł Kopernik i Newton, chemię Lavoisier i Priestley, w dziedzinie biologii i fizjologii dokonali tego samego dzieła: Bichat i Jan Müller.

Przed Baumgartenem estetyka stanowiła integralną część filozofii, ograniczając się na ogólnych badaniach istoty piękna, czyli jego Absolutu i stosunku piękna do człowieka.

Grzeszą też Niemcy przesadną i ciasną dumą narodową, powołując się wśród najrozmaitszych wykrzykników na Baumgartena, jako na odkrywcę i rodzica nauki o pięknie.

Piękno jest rozpędowem kołem najszlachetniejszych pragnień nie tylko twórczego artysty, ale i każdego, choćby i najwięcej przeciętnego, człowieka.

Nie dziw też, że wszystkie najlotniejsze i najwznioślejsze umysły przy wrodzonej człowiekowi ciekawości przyczyn, będącej — zdaniem Greka — korzeniem wszelkiej filozofii, kusiły się i kuszą po wszystkie czasy o rozwiązanie zagadki: „Co to jest piękno?“.

Odpowiednio do odpowiedzi, dawanych na to pytanie zasadnicze, estetyka przechodziła w swym rozwoju dwa okresy; jałowy okres dociekań metafizycznych, obejmujący długi szereg wieków od Platona i Arystotelesa aż niemal po dobę dzisiejszą.

Okres drugi, u którego kolebki dopiero stoimy, przenosi badania estetyczne na grunt konkretny.

Nie zapatruje się na piękno, jako na jakąś czcza i mglistą abstrakcję, ale liczy się z niem, jako faktem życiowym, zjawiskiem psychologicznym w rozwoju i dziejach zarówno jednostki, jak i całej ludzkości.

Estetyka doby ostatniej zrzuca się Ikarowych lotów metafizycznych, nie kusi się o zbadanie istoty piękna, jego Absolutu, pozostawiając te badania, czcze i bez-

wartościowe, ideologom, lubiącym się zasklepiac, jak pewne liszki, w kokonie własnych urojeń.

Licząc się z życiem i przystępna dla każdego zjawiska znamienego w życiu, bada dzisiejsza estetyka cechy zjawisk pięknych, roztrząsa warunki, wśród których powstają piękne uczucia i piękne dzieła, rozstrząsa psychologię twórczości genialnej, wnika w przyrodę wzruszeń estetycznych, ich fizyologiczne i psychologiczne podścielisko.

Estetyka dzisiejsza przestaje być polem harców i popisów rzekomo rzeczowo ścisłych, w istocie zaś gołosłownych określeń piękna rzeczowego. Po długiej poniewierce w roli krzywdzonego kopciuszka filozofii budzi się ta uśpiona księżniczka z wiekowego letargu w krasie wspaniałej, szacie przedziwnej. Tego cudu rozbudzenia estetyki z majaczeń metafizycznych dokonały umiejętności ścisłe — fizjologia, fizyka i psychologia doświadczalna — których wykwitem i ostatecznym wyrazem ma być całkowite wytłumaczenie zjawiska piękna.

Doba metafizycznych określeń piękna.

W historii filozofii, tem osobliwem muzeum wysiłków myśli ludzkiej o zrozumienie zagadek bytu, nagromadził się taki zasób określeń piękna, że sam ich przedruk zająłby spory tom *in quarto*. Starożytny Platon był istnym maniakiem piękna, którego określeniu poświęca całe dyalogi: „Hippiasz“ i „Fedrus“.

Stosunek artysty do swego dzieła, rzeźbiarza do posagu jest dlań wystarczającym wyjaśnieniem tajemnicy wszechbytu, jak ją alegorycznie omawia w swych innych dyalogach: Timeosie i Filebosie.

Plan świata istnieje od wieku w myśli jego Stwórcy; Bóg jest zatem dla Platona demiurgiem-artystą, świat — dziełem Jego sztuki.

Artystyczna myśl Boża nie jest wszakże przejściową, jaką bywa myśl nasza, co jawi się i ginie, ale to akt odwieczny, jednolity Słowo - Czyn. Te myśli, jako pierwotne wzory (*παράδειγματα*), służyły do ukształtowania wszechrzeczy z chaotycznej materii pierwszej (*ἕλη*), tworzyła możliwego, przez Słowo-Czyn dopiero w rzeczywistość zmienionego, świata.

Wszystkie przedmioty widzialne o tyle tylko są czemś, o ile uczestniczą w odwiecznych ideach Boga (*μέθεξις*), o ile są ich naśladownictwem (*μίμησις*) i mdłym skażeniem odbiciem (*εἶδωλα*; *ὁμοιώματα*).

W duszy ludzkiej istnieje także ta sama dwoistość pierwiastku: duch myślący (*ψυχὴ λογιστική*), nigdy nie syt doznanych wrażeń, tęskni i podąża pragnieniem zawsze ku krainie ideału i pięknu nieskończonemu (*αὐτὸ τὸ καλόν*); ciało przeszkadza mu tylko w pogoni za ideałem.

Ta wyższa, lepsza część nas samych jest boskiego początku (*τὸ θεῖον*); wiodła ongiś szczęśny swój żywot w świecie ideału, lecz dla lekkomyślnego kierowania rydwanem niebieskim stracono tę biedną Psychę w świat materii, sprzęgnięto ją w spółbyt z ciałem i z jego grubym, zmysłowym poznawaniem. Dusza ciała (*ψυχὴ ἄλογος*), brutalna w swych skłonnościach i upodobaniach, zależnych od praw nerwów i materii, on wytwór zły i przewrotnej duszy świata, pozostającej w odwiecznej rozterce z Bogiem, wnosi ten sam bunt i niepokój w serce człowieka.

Ona to nie pozwala mu dojrzeć prawdziwego i nieskończonego Absolutu piękna i tylko czasami przez anamnezę przypomina sobie człowiek piękność idei, za której rydwanem podążał jego duch ongiś, nim go skazano na niespokojne szamotanie się w więzieniu ciała.

Ten sam zatem Platon, co to poetów i artystów skazywał na wygnanie z swej idealnej rzeczypospolitej, piękno, pojęte *in abstracto*, robi osiłą całą swą filozofii i z wyżyn idei piękna bezwzględnie patrzy na wszechbyt ziemski, jako na mdłe odbicie ideału.

W każdym razie jest to niezaprzeczoną zasługą sokratyczno-platońskiej filozofii, że pierwsza potrafiła o uczucie piękna, usiłując dać jego naukowe określenie.

Platon pierwszy uwydatnił znamiennej cechy uczucia piękna: miłość i upodobanie (*καλὸν ἐράσμιον*) w niem.

Diotima, tajemnicza niewiasta z Mantinei, odgrywająca rolę mistrzyni Sokratesa, *uczy go w „Biesiadzie”*¹⁾, że krasa duszy góruje nad pięknnością ciała. To też Sokrates zwie i Theateta „pięknym” mimo wyłupiastych oczu i zadartego nosa.

Duch filozofii platońskiej był uosobieniem nastroju szerokich mas ludu.

Piękno duszy i ciała (*καλονκαγαθία*) było przecież treścią i najwyższym celem wychowania młodzieży ateńskiej, w którym tak wielki nacisk kładziono na jej wykształcenie muzyczno-gimnastyczne.

Chłopię greckie uczyło się czytać, jak za dni naszych żydzi na Biblii, na świętych księgach Homerowej Iliady i Odysei.

Czasy Peryklesa, doba najwyższego rozkwitu dramatu greckiego i teatru tak popularnego, że rozkoszowali się nim nie tylko wybrańcy losu, ale krocietysięcy ludu biednego, pobierającego na zapłacenie biletu wstępu zasilek z kasy państwa, są chyba dowodem, że nie było, może i nie będzie narodu wyżej estetycznie, w całej masie, wyrobionego nad Hellenów.

Nie dziw zatem, że mógł tam powstać Platon.

Arystoteles, więcej liczący się z rzeczywistością, piękno Platońskie (*τὸ ὄντως ὂν κάλλος, τὸ ἀληθινὸν κάλλος*), bujające gdzieś w przestworzach ideału, stara się ściągnąć na ziemię i po ludzku je wytłumaczyć.

Robi też głęboką uwagę, że „pięknymi zwiemy tylko wrażenia wzroku lub słuchu: krajobraz, rzeźbę, symfonię”.

¹⁾ Convivium p. 210 b. Edit. Bipont.

Badając uczucie cichego zadowolenia, poddania się urokowi rzeczy pięknej w biernej jej kontemplacji, wnioskuję, że przyczyną tego miłego, kojącego duszę, uczucia musi być stosunek pewnej zgodności między nami, a widzianym lub słyszonym przedmiotem pięknym.

Pierwszy więc wypowiada zasadę, że piękno rzeczowe jest nam nieznane i jako takie wymyka się z pod wszelkich określeń. Piękno, o jakim człowiek mówić może, jest jeno stanem jego duszy, stan zaś ten — to wykładnik stosunku przedmiotu pięknego do duszy, chwytającej go w danej chwili wzrokiem lub słuchem.

Mimo tak jasno wypowiedzianej zasady o niepoznawalności Absolutu piękna, jako najwyższej normy i miary wszelkiego zjawiska pięknego, dzieje filozofii są długim, maszkarowym pochodem najdziwniejszych teorii o „istocie“ piękna. Po przeniesieniu punktu ciężkości filozofii greckiej na teren badań etycznych, Neo-Platończycy (jak Plotin¹⁾) piękność biorą na równi z mądrością, prawdą i cnotą.

Stoa stawia zasadę: Tylko mędrzec jest piękny... Podszuwający się pod tę naukę, Cicero-eklektik zwie pięknem tylko to, co zgadza się z dostojnością człowieka.²⁾

Ojcowie Wschodniego Kościoła: św. Bazyli, Jan Złousty, Origenes pięknnością właściwą, (*τὸ καλὸς ὃν κάλλος*) rzeczywistą, zowią cnotę, w której ujawnia się harmonia woli ludzkiej z odwiecznym zakonem Myśli Bożej.

Św. Augustyn pierwszą zasadą piękności (określa ją *splendor veri* = blask prawdy) nazywa układ, symetrię, ład i porządek. Świat cały i wszystkie sfery niebieskie, wykonane w całości i szczegółach wedle twórczego planu Myśli Odwiecznej, są piękne jako „ślad przelotu bożego“. Człowiek jest też pięknym, o ile nie kazi sam w so-

¹⁾ Plotin: De pulchritudine C. 1. ed. Basil.

²⁾ Cic. De officiis 1 c. 27.

bie obrazu Artysty-Boga. Na jego bowiem podobieństwo został stworzony.

Symetrii, onej jedności w różnorodności, zmysły poznać nie zdołają, jeno rozum, wyższa władza poznawcza. „Wyobraźmy sobie budynek, na którego ścianie przedniej umieszczonoby obok wprost siebie dwa, nierównie wielkie okna. Takie rozmieszczenie okien byłoby niepięknem, przyniosłoby tylko ujmę architekcie. Nierówna ich wielkość nie raziłaby przecież zgoła, gdyby okna leżały jedno nad drugim, mniejsze nad większem. Trzy okna, leżące jedno nad drugim, nie naruszają prawa piękności tylko wtedy, jeżeli albo wszystkie będą równe, albo środkowe stosunkowo wielkie do górnego i dolnego.“¹⁾

Św. Tomasz z Akwinu, wtórując wywodom Arystotelesa, oświadcza: „W pojęciu piękna pojęcie dobra zwiększa się o jedną cechę — relacji tej rzeczy do poznania; dobrą zwiemy rzecz, o ile jest przyjemną pożądaniu; piękną, o ile samo tej rzeczy poznanie przynosi przyjemność.“²⁾

Naukę tę, najrozmaiciej komentowaną przez całe średniowiecze, dostrzedz można na dnie poglądów o pięknie wszystkich szkół filozoficznych, które nie wzięły stanowczego rozbratu z pięknnością, jako metafizycznym atrybutem.

Tak n. p. Leibnitz, pięknem przedmiotu zwie rozkosz z poznania jego doskonałości, Hegel w dziele sztuki widzi „uzmysłowienie nieskończonego Absolutu w formie ograniczonego zjawiska“; Schelling — „tożsamość ideału z rzeczywistością“; Schopenhauer — „rozkoszującą się samą w sobie obiektywacyą woli świata.“

Grzechem pierwotnym wszystkich metafizyków estetycznych było przykrawywanie pojęć o pięknie do zasadniczego kierunku tego lub owego systemu. Zwłaszcza

¹⁾ S. Augustini: Confessiones.

²⁾ S. I. 2. p. q. 27 1. ad. 3.

w Niemczech, gdzie poglądy filozoficzne od czasów Kanta zmieniały się szybko, jak obrazy na szkle migawkowym, każdy z systemów uważał za pierwszy obowiązek przerabiać na swym warsztacie zasady piękna i sztuki, tak serdecznie zespolonej z życiem codziennem każdego narodu i całej ludzkości.

Stąd w dziedzinie nauki o pięknie zapanował rozdźwięk, subiektywizm i chaotyczny zamęt pojęć.

Mimo setek kilkutomowych estetyk niemieckich, z których każda rościła sobie prawo do rzekomo największej ścisłości, nie zdołano ustalić pojęcia piękna bezwzględnego, jako zasady i najwyższego sprawdzianu wszystkich zjawisk pięknych.

Wreszcie stracono wiarę w wartość i możliwość estetyki, jako takiej. Utało się zdanie, że brać estetykę w wyłączną dzierżawę, jak brał ją ten lub ów system filozoficzny, jest grubym nonsensem. Rozprawy o istocie piękna, tragizmu, śmieszności mogą mieć tylko wartość akademicką przy zielonym stoliku. Chociaż bowiem w tych określeniach tkwi *coś* prawdziwego, to jednak, próbując po za salą wykładową stosować je do wypadku konkretnego, dostrzeżem brak związku między temi abstrakcjami a rzeczywistością.

Konkurs Akademii paryskiej, domagający się odpowiedzi na pytanie: „Co to jest piękno?“ — nie dla błahych powodów pozostał nierozstrzygniętym.

W rzeczach piękna i sztuki żadne określenie nie może mieć ściśle geometrycznej wyrazistości składowych znamion, jaką n. p. ma definicya kwadratu: Jest to równoległobok równoboczny, prostokątny.

Gdziekolwiek wchodzi w grę uczucie, tam mącą się wszelkie określenia, tracąc całą swą siłę i wyrazistość. Sąd zaś o pięknie jakiegokolwiek zjawiska czy to w naturze czy w dziedzinie sztuki jest *par excellence* sądem uczuciowem jednostki, jako odbieralnika wrażenia piękna. Stąd musi ten sąd być zależnym od chwilowego nastroju

(Stimmung) podmiotu, czującego piękno i jego usposobienia, zależnego od autorytetu, wyrabiających go duchowo czynników, środowiska, wpływu lektury, nawyczek złych lub dobrych i ducha czasu czyli — znamiennej ogólnej kierunku.

Doba psychologicznych określeń piękna.

Punktem zaczepienia psychologicznych badań nad pięknem jest rozbiór samego uczucia estetycznego.

Pięknem nazywamy to, co się nam podoba. Lecz nie każde upodobanie jest upodobaniem w pięknie. Takim jest tylko jakieś szczególne, czyste, delikatne i bezinteresowne, które harmonijnie nastraja i podnosi duszę.

Pierwszym warunkiem doznania wrażenia piękna jest zgodność przejmowanego zjawiska z organicznymi prawami odpowiedniego zmysłu (wzroku lub słuchu). Obrażenie zmysłu przez brak harmonii lub symetrii budzi niesmak i płoszy wiotki czar piękności. Z odbieraniem wrażeniem zmysłowem kojarzy się czynność wyobraźni, potracającej o uczucie, gdyż każde wyobrażenie wobec jedności psychicznego życia w człowieku z natury swej musi mieć właściwe sobie zabarwienie uczuciowe.

Wyrazy „bohater“, „burza morska“, „sielanka“ przez się w samem już tylko słyszeniu zabarwiają się inaczej uczuciowo niż „niedołęga“, „febra“. „wymioty“. Zabarwienie to, zależne zresztą od nastroju i usposobienia zasadniczego w czującym podmiocie, wzmacnia się lub osłabia w miarę potracania o tkwiące już w mózgu wyobrażenia pokrewne lub przeciwne.

Wyraz „bohater“ inne będzie miał zabarwienie uczuciowe, kiedy go słyszym w młodości, w dobie duchowej *ekspanzyi* i tytanicznych porywów, inne w wieku męskim i krytycznym — inne wreszcie w starości, chciwej spokoju po zawodach życia.

Dla dzikiego Botokudosa pięknym będzie jego wódz



utatuowany i obwieszony piórami z papug, z krażkiem wprawionym w wargę. Widok ten, wstrętny już dla nas, dla Greka starożytnego byłby wprost obrzydliwym.

Szybkość zmian, jakim podlegają sady o pięknie, jest ogromna.

Co dziś podoba się w poezji i malarstwie, nawet i w modzie, było wyklinanem jako nudne i brzydkie przed laty trzydziestu. Któż nam zaręczy, że znów po latach to samo nie popadnie w ośmieszenie i wzgardę?

Powtarzająca się to wiecznie historia krynolin i szerokich, „greckich“ rękawów naszych prababek.

Nawet i tam, gdzie ludzkość objawia pewną jednolitość uczuć, uderza nas przedziwna różnorodność formy w przejawach tych uczuć.

Religia, kult jakiegoś Absolutu, jest bezsprzecznie metafizyczną potrzebą ludzkości.

Ta idea Boga znajduje wszakże przedziwnie rozmaity wyraz w architekturze.¹⁾

„Raz rozbudowuje się człowiek szeroko i przysadzisto w doryckiej świątyni, to strzela w niebo iglicami gotyckich katedr — to stoży się w piramidy Gopuranów kręgami duszącego się nawzajem nadmiaru form geometrycznych, roślinnych i zwierzęcych, to wznosi gładkie ściany pylonów o płaskim, ledwie naznaczonym ornamentem hieroglifów; to stawia w długich szeregach całe stada granitowych sfinksów, to wyciąga, jak potężne ramiona do objęcia świata, kolumnady św. Piotra. Któż więc miał rację: czy Egipcjanie, którzy strawili życie ludów całych dla wykucia i wypolerowania swoich alei ze sfinksów w najtwardszych granitach, czy to mrowie ludzkie, które poodbijało łby tajemnicze, pokaleczyło granitowe ciała, z piramid, świątyń i pałaców porobiło łomy surowych bloków, biorąc głowy Faraonów na ka-

¹⁾ St. Witkiewicz: Sztuka i krytyka u nas.

mienie węgielne zajazdów, kapitele kolumn na cembrowanie studzien...²⁾

Najnowsza zatem szkoła psychologiczna uczucia estetyczne zalicza do uczuć wartościowych (*ästhetische Wertgefühle*), zależnych od usposobienia jednostki, jej rasy, środowiska, warunków klimatycznych i dziejowych, jak i od ogólnego kierunku w uznawaniu pewnych stałych wartości, zwanego smakiem artystycznym lub stylem.

Taka metoda jest indukcyjną; z rozbioru poszczególnych zjawisk pięknych i ich zestawienia stara się wysnuć pewne, ogólne zasady estetyczne.

Ten sposób myślenia właściwym jest rasie romańskiej; wyrazem jego w filozofii jest Descartes, w estetyce Taine.

Analityczny pochod myśli w ocenianiu dzieł sztuki od ogólnych, z góry przyjętych prawideł do stosowania ich w szczegółowym wypadku, właściwym jest rasie germańskiej. Ma ta rasa dużo zdolności do tworzenia pojęć ogólnych, mało zaś zmysłu obserwacyjnego. Wyrazem tego kierunku w filozofii niemieckiej Hegel i Nietzsche, w estetyce zaś Lotze i Carrière — w nowszych czasach Jungmann i Sörensen¹⁾.

Fizjologiczne i psychologiczne podstawy uczuć estetycznych.

Nim rozwijające się dziecię pocznie doznawać wzruszeń piękna, musi już przejść długą drogę w psychicznym rozwoju. Jako noworodek przy pomocy odruchów nerwowych posiadało jeno czysto zmysłową świadomość bytu i stanu własnego ciała, jak niemniej i poruszeń mięśni przy chwytaniu ręką n. p. cukru lub grzechotki. Zmysł dotyku z wolna przekonywał je też o bytowaniu i ciepłocie

¹⁾ Kunstlehre in fünf Teilen G. Gietmann und J. Sörensen. Freiburg im Breisgau 1903.

przedmiotów dostrzegania zewnętrznego n. p. flaszeczki z ciepłym mlekiem i pypki do ssania.

Z dotykem wiąże się ściśle smak, reagujący odruchowo na chemiczne działanie cieczy. Późniejszym objawem u dzieci jest reagowanie powonienia na działanie gazów, słuch pobudzają do czynności fale dźwiękowe, zmysł wzroku zaś jest zależnym od drgań eteru (światła i barwy).

Dotyk, smak i powonienie nie działają bez zetknięcia się z samym przedmiotem, wywołującym podniecie; wzrok i słuch wchodzi w styczność z przyczyną swych bodźców nie bezpośrednio, ale przez środowisko powietrza i światła. Woń piżma — to nieuchwytne nawet pod mikroskopem molekuly, a więc rzeczywiste cząsteczki piżma, działające wprost na czułki nerwu (*nervus olfactorius*) w błonie śluzowej nosa; widok piżma — to obejmowanie tylko jego postaci i barwy wzrokiem za pośrednictwem odbitych od rzeczywistej szczypty piżma fal eteru. Wrażenia zatem wzrokowe i słuchowe zbliżają się więcej do sfery pojmowania wyższego; dotyk, smak i powonienie mają zaś głównie na celu dobrobyt człowieka, jako zwierzęcia, vegetującego i dbałego ostatecznie o własne rozmnażanie się. Wszystkie zmysły mimo osobnych narządów pozostają w ścisłym związku z systemem rdzenio-pacierzowym. Komórki szarej istoty mózgu, wychodzące z nich wyrostki i włókna nerwowe, jako doprowadzające podniecie i odruchów, są siedzibą zmysłu centralnego. W tym ośrodku, niby w składnicy centralnej, zbierają się wrażenia poszczególnych zmysłów dla zcałkowania tych wrażeń cząstkowych w jednolite wyobrażenie przedmiotu. Wszak dziecko, wyciągając rękę do kawałka cukru, musi wiedzieć, że coś białego, sześciograniastego jest zarazem słodkim. Nie rwałoby się bowiem do cukru, gdyby nie był potrzebny do jego wyżywienia.

Oprócz tych władz czysto zmysłowego poznania odróżniamy w człowieku wyższy pierwiastek poznawczy:

rozum (inteligencję), wznoszący się pojęciem ogólnem ponad przypadkowe znamiona rzeczy i zmysłowe jej wyobrażenie. Rozum pojmuje istotę trójkąta, jako płaszczyzny ograniczonej trzema bokami, a to pojęcie jest wyższem ponad przypadkowość wyobrażenia.

Każdy bowiem trójkąt narysowany będzie albo ostro- albo prosto- albo rozwartokątnym, i to zawsze o pewnych, oznaczonych wymiarach boków.

Z pojęć tworzy rozum sądy, z sądów dochodzi do wniosków; rozsądza je, dlatego zwąc się rozsądkiem.

Rozum powoduje i wolę. Chcemy być, żyć, działać, czuć się szczęśliwymi i cieszymy się, zaspakając tę wrodzoną nam, nieprzepartą, niczem niedającą się stłumić chuć dobrobytu, pościgu za szczęściem i radością z jego posiadania — za używaniem.

Żyć to — używać!

Wobec zmysłowo-duchowej natury człowieka i używanie (*rozkosz*) jest podwójnem: rozkosz czysto somatyczna z siedzibą w ośrodkach życia vegetatywnego i zmysłowego — i rozkosz wyższa, bezinteresowna, estetyczna.

Dwa te rodzaje rozkoszy czasem się uzupełniają, częściej jednakowoż jedna bywa grobem drugiej.

Wszelkie poznanie, więc i pojęcie piękna, zdobywamy za pośrednictwem i przypomocy zmysłów. Dlatego zmysłowo piękna forma zjawiska jest koniecznym warunkiem do wywołania uczucia estetycznego.

Przedmiot widziany nigdy nie wyda się pięknym, jeżeli działać będzie w sposób, obrażający organiczne prawa oka, jako zmysłu widzenia.

Oko ludzkie, uruchomione zapomocą sześciu nerwów w ocenianiu powierzchni (dwóch wymiarów: szerokości i długości) trzyma się pewnych, niezmiennych prawideł. Wyobrażenie trójwymiarowej cielesności brył świata zewnętrznego zyskujemy przez dwoistość obrazów, odbijających się na różnych miejscach siatkówki. Przekonuje nas o tem stereoskop, zmieniający dwa płaskie, z od-

miennych punktów widzenia zdjęte, obrazy w sztucznie przestrzenne.

Dlatego sztuki plastyczne ani na włos nie mogą zbaczać od praw patrzenia przestrzennego. Malarstwo liczy się nie tylko z perspektywicznymi zmianami przedmiotów widzianych, ale i ze złudzeniami, jakim podlega oko w ocenianiu wysokości, głębi i oddalenia.

Teorya muzyki opiera się na odkryciach Helmholtza i Macha w dziedzinie nowoczesnej akustyki, głównie zaś na zasadzie, że każdy ton wywołuje długi szereg tonów spółdźwięcznych.

Słuch i wzrok, uzdolnione jako zmysły do wyższej działalności, odgrywają też większą rolę w rozwoju duchowym człowieka niż smak i powonienie.

Wzrok wszakże ma pierwszeństwo przed słuchem, jak i światło jest subtelniejszym i czystsze od dźwięku. Dlatego malarstwo i rzeźba zrozumialej przemawiają do duszy niż muzyka. Wrażenie obrazu pięknego jest może słabsze niż harmonijnej symfonii, ale zato więcej uduchowione. Dlatego muzyka szuka uzupełnienia w poezji i dopiero z wyrazem łącznie staje się ton walnym środkiem pobudliwości uczucia. Dlatego poezya, łącząca w sobie elementa muzyki i mowy, góruje duchową wyrazistością nad innymi rodzajami sztuk.

Podobnie naoczna obecność przedmiotu większe wywołuje wrażenie niż słyszenie o nim. Stąd niejedno może ujść w opowiadaniu, co by raziło na obrazie lub w dramacie. Cornwall wylupia oczy Glosterowi na scenie w dramacie Szekspira; starożytny dramaturg skon, nawet bohaterski, przenosił poza scenę, każąc potem opowiadać o nim heroldowi. Każda bowiem rzecz widziana daleko więcej drażni niż sama wieść o niej ze słychu.¹⁾

¹⁾ Horat. *De arte poetica* v. 180.

Dlatego według rady Horacego dramaturg nigdy nie powinien wprowadzać Medei, mordującej dzieci, przed oczy widzów.

W wielu wypadkach wzrok i słuch współdziałają na korzyść tem silniejszego uczucia piękna. W dramacie greckim łączyła się poezya, muzyka i taniec ze skromnem przystrajaniem sceny, opera nowożytna w działaniu na uczucie chce być wypadkową zespolenia wszystkich sztuk pięknych.

Najważniejszym czynnikiem uczuć estetycznych jest wszakże wpływ wyobraźni. Zazwyczaj bierzemy wyobraźnię za jedno i to samo z pamięcią zmysłową, gdyż jedna i druga jest zbiornicą dla przechowywania i odnowy doznanych raz już wrażeń. Między wyobraźnią a pamięcią zachodzi wszakże pewna różnica. Pies n. p. dostrzega barwę, ruchy, słyszy głos, węszy pot i łączy te pojedyncze wrażenia w scałkowany obraz swego pana. Musi zatem mieć zmysł centralny, zspalający wrażenia zmysłów poszczególnych w całość wyobrażenia. Władza przechowywania obrazów tak wiernie, że jedno wrażenie węchu wystarczy n. p. u psa do wznowienia obrazu pana, zwie się wyobraźnią.

Pamięcią będzie wiązanie tego obrazu z przeżytemi kolejami jak n. p. gdy pies wychłostany na widok swego pana ucieka, pamiętając karę odeń otrzymaną. Łączy zatem obraz pana z obrazem kija, którym go obito.

Wyobraźnia jest niejako skarbnicą i mistrzowskim warsztatem, kuźnią czarodziejską przeróżnych form artystycznych. Przechowuje postacie, wchłonięte duchem z zewnątrz, odnawia je niby klisze na płycie fotograficznej; dlatego zwie się odtwórczą — reprodukcyjną.

Człowiek nadto posiada zdolność kojarzenia obrazów cząstkowych w nowe całości. Dziecię marzy o aniołach ze skrzydełkami, które dla dojrzałego umysłu są jeno

symbolami pojęć ponad-zmysłowych, o złotych górach,
o kraju, płynącym mlekiem i miodem.

„W szczerem polu na ustroni
Złote jabłka na jabłoni,
Złote liście pod jabłkami,
Złota kora pod liśćmi.

Aniołowie przylecieli,
W porankową cichą porę:
Złote jabłka otrząsnęli,
Złote liście, złotą korę.

Nikt nie widział w całym świecie,
Ludzkie oczy nie widziały,
Tylko jedno małe dziecię,
Małe dziecię z chatki malej...“

(*Złoty kubek* — Lenartowicz).

Zdolność kojarzenia obrazów, zaczerpniętych z świata rzeczywistego w nowe symboliczne całości nie ma granic.

Jest to tak zwana wyobraźnia twórcza. Istota i działalność wyobraźni jest tajemniczą i niezbadaną. Każdy przedmiot pozostawia w niej pewien ślad czy też znak przytomnienia. Sama zaś wyobraźnia-przędka nieprzerwanie snuje wiotkie tkaniny i wzorzyste hafty najdziwniejszych obrazów.

Najwięcej oderwane pojęcia zdoła wyrazić w formie przystępnej zmysłom. (*Rafaela... Dysputa o Najśw. Sakramencie*), myśl najogólniejsza i nic nie mająca wspólnego z zmysłami, jak n. p. pojęcie bytu, jako takiego (*Das Sein schlechthin*) niemożliwą zgoła bez mdłej przemieszki fantazmatu nerwów mózgowych.

Siłą motoryczną wyobraźni jest albo pożądanie albo bodziec fizyczno-fizyologiczny albo też wyobrażenie, które na zasadzie podobieństwa, przyczynowości, współczesności lub współbytu wpływa na pojawianie się

niby kinematograficzne wyobrażeń mu pokrewnych. Wzrost miejsca rodzinnego kojarzy się z wspomnieniem zdarzeń niepowrotnie minionych, osób dawno zmarłych (*Thr naht euch... wieder schwankende Gestalten...*) Nieładą pomocą wyobraźni jest pamięć zmysłowa, odnosząca obraz, wynurzający się z mgławicy wyobraźni wprost i trafnie do odebranego już uprzednio i złożonego niejako w tajemniczych skrytkach jej registratury. U zwierząt występuje na jaw nadto instynkt. Instynktem rozpoznaje zwierzę celowość pewnych czynności, które wykonuje bezwiednie i przymusowo bez żadnej przyjemnej podniety, będącej zresztą bodźcem jego każdego ruchu.

Tak zwany popęd artystyczny zwierząt polega właśnie na instynkcie.

Pszczoła w lepieniu komórki z wosku wykonywuje zawiłe zagadnienie matematyczne. Ścianki komórki łączy zawsze pod kątem największej wytrzymałości, przyczem zważa zawsze na jak największe wykorzystywanie przestrzeni. Termyty budują chodniki sklepione, okrywają pień toczzonego drzewa warstwą ziemi, by mózdz wygodnie pracować w ciemności. Budowę główną okalają wałem, podpierają filarami, wzdłuż chodników tworzą komory i kominowate wentyle. Podziw budzą misterne budowle bobra, który i w niewoli krząta się około bezcelowego wznoszenia swej chałupki.

Również i przepiórka, trzymana w klatce, na czas ciągu poczyną niespokojnie bić skrzydłami, choćby przyszło do krwi pokaleczyć je o druty klatki. Instynkt jest ślepym, choć jego działanie mądrym i celowym. Podobnie instynktowo wykonuje zawiłe i skomplikowane ruchy rąk po klawiaturze fortepianu mistrz-wirtuoz. Najdrobniejsze drgnienie palców jest obliczone celowo, odważoną uprzednio siłą ich nacisku, chociaż muzyk, wsłuchany w melodię, zgoła na ręce nie zwraca uwagi. Inaczej było, kiedy chłopięciem ćwiczył się w przegrywaniu gam

i sonat Clementiego. Ruchy, wykonywane pierwiej nieraz z przykrą świadomością umęczenia, drogą wprawy i ćwiczenia stały się *przeświadomemi*, stąd jakby bezwiednymi i uchodzącymi z pod uwagi.

Również i inne skłonności, jużto wrodzone jużto nabyte, przyczyniają się niezmiernie do rozwoju sztuki.

W pierwszym rzędzie wymienić tu należy popęd do naśladownictwa, nazbyt widoczny u małych i u starych dzieci, jak i dążność do uzmysławiania wszystkiego, co ponadzmysłowem, za pomocą symbolu i alegoryi. Przeciwnie niższej wartości od nas samych świat zwierzęcy staramy się niejako uczłowieczyć. W bajce i eposie zwierzęcem przypisujemy lisom, gęsiom, konikowi polnemu i mrówce ludzkie przywary i błędy. Nawet i przyroda martwa pod zaklęciem czarodziejskich słów poety nieraz zda się cierpieć boleścią i płakać łzami człowieka.

Tej fikcyi poetycznej nie należy brać poważnie. Nic bowiem nie naraża rzetelnej sztuki na taki szwank jak teoretyczny panteizm o nieświadomem samego siebie Absolucie (*ἐν καὶ πᾶν = θεός*), co to dopiero w człowieku dochodzi do uświadomienia.

Poglądy estetyczne skrajnego modernizmu są wykwitem właśnie tego zasadniczego błędu. Z niego zaś wyrosnąć mogą chyba „*Kwiaty zła*“ Baudelaire'a, wędrówki po „*Drogach duszy*“ Przybyszewskiego i aż do niezrozumiałości mętne, panteistyczno-fantastyczne obrazy Böcklina.

W twórczości artystycznej walnym czynnikiem jest rozum. W myśleniu jest i on zależnym od wyobraźni i systemu nerwowego. To jest też przyczyną, dlaczego długie rozmyślanie wyczerpuje energię komórek mózgowych, objawiając się zmęczeniem. Duch wszakże góruje nad zmysłowem poznaniem. Pojmuje ogół, tworzy pojęcia metafizyczne, dziedziną jego jest nie tylko dostępna

doświadczeniu zmysłów rzeczywistość, ale i możliwość, konieczność i niemożliwość. Matematyka, jako umiejętność, jest chyba dowodem, że są dziedziny, w których prawie zgoła nie wchodzi w grę zmysłowe wrażenia. Psyche nadto zdolną jest w akcie refleksyi zastanawiać się sama nad sobą, własne myślenie brać za przedmiot badania, wykrywać jego prawidła i streszczać ich ostateczne zasady.

Zaprzeczenie istotowo różnej działalności ducha od zmysłów jest rdzeniem ciężkich błędów w dziedzinie estetyki: materyalizmu, sensualizmu i bezwzględnego przeceńniania formy z zupełnem pominięciem treści.

Dla nieskończonego w swych zapędach ducha ludzkiego rzeczywistość taka, jaką naokół siebie widzi, jest za marną. Przedmiotem sztuki muszą zatem być ideały i życie, nie jakie jest, ale jakim być może i być powinno. Ponieważ zaś zadaniem sztuki jest przedstawienie wszystkiego w formie zmysłowo namacalnej, twórczy duch artysty musi odbywać wciąż drogę od idei do obrazu jej zmysłowego i idee przyoblekać w kształty widome.

Pracownią jego twórczą wyobraźnia; u kolebki zaś każdego dzieła sztuki podają sobie ręce — rozum i fantazja, ojcem jego jest zawsze — uczucie.

Uczucie jest od wyobraźni wprost zależnem. To też ludzie fantastyczni bywają równocześnie nader uczuciowi. Żywość i stopień napięcia uczucia zawisły znów od pobudliwości nerwów. Uczucie jest stanem duszy, który często, niemal zawsze trudno określić wyrazami, gdyż jego bezpośrednim objawem prócz samego czucia wewnętrznego jest gest, mina, spojrzenie, łzy, gwałtownie rzucone wyrazy i wykrzykniki. Mimika i muzyka nadaje się dlatego najwięcej do wyrażania uczuć. Jak bowiem uczucie samo jest zawsze pewnego rodzaju i stopnia poruszeniem duszy, tak samo muzyka i mimika — wszystka jest ruchem. To też „liryczne“ drgnienia i porywy uczucia same przez się dążą do uwydatnienia się w mu-

zyce i — dla większej wyrazistości — w splotach melodyjno-rytmicznie skojarzonych wyrazach mowy wiązanej.

Uczucie spotęgowanej radości, ekspansja nastroju organicznie zaznaczy się wyższą ciepłotą krwi, zwawszem tętnem, ożywieniem oka, twarzy i ruchu. Szukać zaś będzie upustu w żywej rozmowie, śpiewie, tańcu, przedstawieniach scenicznych, w przystrajaniu domów i ulic.

Gwałtowne uczucia z większą występują siłą i mocą, bywają i żywiołowe, ale zato są krótsze i niestalsze. W życiu uczuciowem skala uczuć nie różniczkuje się zazwyczaj gwałtownie. Uczucie porównywują trafnie z szybą wód głębokiego jeziora, co za lada podmuchem wiatru już się marszczy i zwałnia spokojnie, czasami zaś tylko wysoko spiętrzy swe fale pod naporem burzy i skowyczących wichrów.

Uczucie rodzi się z poznania przedmiotu, ku któremu *psyche* jako pierwiastek wszelkiego poznania, poczyną się skłaniać i dążyć doń miłością, jako potrzebnego, przydatnego lub odpowiedniego celu.

W razie przeciwnym uczucie przybiera postać odrazy i wstrętu, ucieczki od zła i brzydoty. Wohec tego każde dzieło sztuki musi być owocem uczucia i nastroju samego artysty. Słynne grupy rzeźb: *Niobe*, *Laokoon*, *Pietà*, obrazy *Matejki* i *Gieryskiego* są arcydziełami nastroju. Muzyka i poezja, o ile nie są wyrazem rzetelnego uczucia, odrazu stają się parodią samych siebie (*Pseudoklasycyzm i kłamane, cikliwe sielanki Morsztyna*).

Trudność wytłumaczenia związku między uczuciem, którego istoty zresztą bliżej nie znamy, a owocem nastroju artysty, czyli dziełem jego sztuki, polega na tem, że samo uczucie, tajemnicze w swych początkach, wymyka się z pod określeń słownych.

To też bywa powodem przedziwnie rozbiegających się zdań o każdym dziele sztuki, przyczyną aż do banalności powtarzanego przysłowia: *de gustibus non est disputandum*. Ta zmienność poglądu na wartość tej lub owej

sztuki cechuje nie tylko pojedyncze okresy, ale nawet i długie epoki kulturalne. Starożytni byli skąpymi w szafowaniu uczuciem; psyche Homera i Sofoklesa, odzwierciadlająca się w *Iliadzie* lub *Antygonie*, przedstawia się mniej skomplikowana i wrażliwa niż artyzm Słowackiego („*Król Duch*“) lub Żeromskiego („*Popioły*“). Sztuka starożytna za mało liczyła się z uczuciowością, czasy nowsze zdają się ją przeceniać i nazbyt gonić „*za nastrojem i dreszczem tylko*“, choćby z ujmą samej treści i formy.

Rzetelna twórczość artystyczna nie sili się na wywołanie jeno przelotnych i niejasnych uczuć (zasadniczy błąd modernizmu), ale indywidualizuje je, podobnie jak i idee, przyodziewa w kształty widome i jakby namacalne. Zadaniem sztuki bowiem działać bezpośrednio na zmysły, przez nie dopiero na uczucie. Nawet poezja i muzyka budzi naprzód wyobrażenia, uczucia zaś są dopiero wtórnym tych sztuk produktem.

Wyobrażenia rzeczy pięknej, pochwyconej uchem lub okiem, kolejno z zewnątrz przychodzącemi obrazy utrwała się w pamięci, działając przez swe zabarwienie uczuciowe na afekt.

Sztuka i twórczość.

Sztuka (*Die Kunst* od wyrazu *können* = *módz*) jest zdolnością opanowania materii siłą wolnego ducha i wynalezionych przezeń środków technicznych, by jej nadać formę. W tem świadomem sobie i swego celu tworzeniu n. p. malarz wykończy obraz, który jest wyrazem jego duchowej myśli czyli idei twórczej. W spekulacyi, w nauce duch jest zależnym od przedmiotu, w twórczości artystycznej dopiero okazuje przewagę nad światem zewnętrznym, święcąc niejako nad nim tryumf zwycięstwa. Stąd ta radość cicha, głębokie i pogodne wesele, towarzyszące

twórczości artystycznej w chwili tworzenia. Tworzyć znaczy czuć się potężnie sobą, swem „ja“ — więc żyć!..

Popęd twórczy tkwi głęboko w rozumnej naturze człowieka. Obdarzony zdolnością abstrakcyi i uogólniania przez łączenie wyobrażeń, zaczerpniętych z świata zewnętrznego, wznosi w swej duszy, zaczarowany niejako pałac myśli przedziwnych. Tym myślom zrazu wiotkim i mglistym w chaotycznym zawiązku wyobraźnia nadaje kształty widome, zdolność i siła środków technicznych dąży do ich urzeczywistnienia. Potrzeba coraz to większego komfortu i lepszego, szlachetniejszego używania (*standard of life*) jest matką wynalazków, bodźcem twórczości artystycznej — ta zaś jest radością z dzieła własnego, w którym mistrz odzwierciedla samego siebie:

...pieśń ma — to częśćka życia,
Tam jest krew moja, tam są łzy moje
I mego serca gwałtowne bicia
I uczuć moich — i myśli roje... (*Baliński*).

Nie tylko twórczość, ale samo już udatne naśladownictwo, które zgoła nie bywa wyrazem żadnej nowej idei, już przynosi radość.

Aktor staje się Learem lub Hamletem, postać stworzoną przez swą grę porównuje z pierwowzorem Szekspira i cieszy się z podobieństwa, które już w znacznej części jego jest dziełem.

Człowiek chętnie się też i uczy, z radością doskonali władze ciała i duszy do użytkowania ich w sposób rozumny. Będąc człowiekiem, chce nim być w doskonałym znaczeniu wyrazu i bezwiednie dąży do wykształcenia w sobie ideału człowieczeństwa. Na tem polega właśnie postęp. To też Arystoteles popęd twórczy redukuje do popędu naśladowniczego i wrodzonej czło-

wiekowi potrzeby coraz to większego kształcenia się, wyrabiania, postępu¹⁾.

Lalka podoba się dziecku dla podobieństwa tej „łatki postaci ludzkiej“ z niem samem i dla radości, doznawanej z uchwycenia tego podobieństwa umysłem dziecięcym.

Malarz kopista, autor-tłumacz, Modrzejewska lub Kamiński są to ludzie, których dzieła i gra zależną jest od natchnienia innego człowieka; kopista zależnym będzie od Rafaela, Porębowicz od Dantego, Kamiński w „Mieszczanach“ od Gorkija.

Geniusz samodzielnie twórczy jest także człowiekiem i on ma popęd naśladowniczy, ale ten prze go do treści, zaczerpniętej z samego siebie, bez brania wzorów cudzych za kanwę własnych pomysłów.

Naśladownictwo, ta radość z tworzenia nowych form, wystarcza dla siebie bez innych celów. Dziecię cieszy się, okazując swą wolę w przybieraniu rozmaitych póz, min, ruchów w pościgu wśród zabawy (n. p. w kotka i myszkę). Tworzy formy według swej woli i cieszy się z swej twórczości, naśladowującej ruchy, śmiech i okrzyki innych dzieci.

Stąd wyraz „swawola“, źródło tajemnicze rozkoszy, doznawanej i przez starsze dzieci w każdej zabawie, tańcu i grze. „Igra“ — wyraz staropolski jest obrazem dźwiękowym uczuć rozkoszy, doznawanych w chwili, kiedy człowiek czuje się „*Autonom*“, panem swej woli.

To też Tarde²⁾ z pewną słuszością popęd do zabawy zwie macierzą wszystkich sztuk wyższych.

W dziecięciu skoro tylko obudzi się potrzeba zabawy, zjawia się też chęć śpiewu, tańca, rymowania, malowania karykatur, wyśmiewania profesora i dramatycznego przedstawienia jego min, ruchów i typowych nawyczek.

¹⁾ *Poet. 4.*

²⁾ *Lois de l'imitation.*

Z popędem zabawy w blizkiem powinowactwie pozostaje popęd do strojenia się, z chęcią wzbudzenia przez to w drugim czci i szacunku, gdyż nawet najdzikszy Patagończyk dla objawienia wesołego nastroju ubiera się w pióra, pierścienie i pstre wstęgi.

Wszystkie te popędy kulminują w najwyższym, głęboko w ludzkiej naturze tkwiącym instynkcie twórczym, przez który człowiek opanowuje przyrodę i do rzeczy, istniejących w świecie dodaje sam coś z własnego wnętrza.

Wszystko, cokolwiek naokół nas widzimy, od kryształu górnego do nieba, zasianego miriadami gwiazd, od nikłego kwiatuszka do rozłożystego dębu — od drobniotki mrówki aż do człowieka, staje przed nami już w gotowej postaci. Ukształtowanie świata zewnętrznego od nas niezależnem. My tylko mocą ducha możemy formy rzeczy zmieniać. To przekształcanie i tworzenie nowych form artyście ziemskiemu nadaje pewne podobieństwo z samym Stwórcą wszechrzeczy. Jak zatem Bóg wszystko stwarza na obraz i podobieństwo własne, tak każde dzieło sztuki, jako swego rodzaju „kreacya“ nosi zawsze piętno podobieństwa z psychologiczną organizacją mistrza.

Nie nadaremnie nazywamy poemat, obraz, rzeźbę i piękną architektoniczną budowę — dziecięciem ducha, tworzącego te dzieła artysty.

Jak w rodzeniu fizycznym drogą dziedziczności syn zawsze będzie miał jakiś rys podobieństwa do ojca, tak w sferze twórczości artystycznej mistrz musi, a zatem i chce położyć na swem dziele jakiś stygmat podobieństwa z samym sobą.

Dlatego badanie momentów twórczości artystycznej, nastroju poety w chwili tworzenia, jego planu, pobudek i bodźców, bezpośrednio wpływających na powstanie jakiegoś dzieła, daje rękojmię najgłębszego zrozumienia artystycznej wartości samego dzieła.

„Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichter's Lande gehen“.

Czy ten popęd twórczy jest nieświadomym instynktem, to rzeczą dotychczas nierozjaśnioną. Często myśli najlepsze rodzą się bezwiednie w duszy poety, genialny malarz instynktowo, szczęśliwym rzutem pędzla wykonuje nieraz rys charakterystyczny, nad którym biedził się kiedyindziej godzinami.

Starożytni poetycką twórczość nazywali wprost natchnieniem bogów (*οἱστρος, μανία, κατοικωχή*; insania, furor poëticus, instinctus divinus).

„Jest we mnie jakiś bóg i jego ruchem się rozgrzewam“¹⁾ — powiada o sobie Owidysz.

Wzywanie do pomocy Muzy przez Homera jest wyrazem jego wiary w konieczność wyższego natchnienia dla nieudolnego człowieka.

Również i występującym w Odysei gęślarzom-rapso-dom (Demodok, Femios) bogowie zawsze podszeptują wyrazy. Nowożytni poeci uważają natchnienie za coś nieświadomego, nieznanego. Wiktor Hugo powiada o samym sobie:

Je suis l'auditeur solitaire
Et j'écoute en moi, hors de moi.
Le — je ne sais quoi du mystère,
Murmurant le — je ne sais quoi.

Stąd częste u poetów najdziwniejsze nazywania samych siebie:

„Artysta to syn bólu, poszukiwacz gwiazd i nieskończoności. Przy urodzeniu powiedziano mu: Idź i bądź nieszczęśliwy“. (*Diderot*).

„Znakiem przekleństwa — geniuszu znak“. (*Zmorski*).

„Życie wielkiego męża — labiryntem cierpienia“. (*Goethe*).

¹⁾ *Est deus in nobis; agitante calescimus illo.*

Lombroso uważa geniusz twórczy za osobny rodzaj umysłowości ludzkiej. Z jednej strony wywyższa go i niemal ubóstwia, z drugiej strony o cienką tylko ściankę każe mu sąsiadować z obłąkaniem. Geniusz, według rozumienia Lombrosa, jest typem degeneracyjnym, potworem, w którym boskość i kretynizm mieszają się w zagadkowego sfinksa. Te poglądy na twórczość artystyczną nie zgadzają się ze zdrową filozofią.

Pozornie błyskawiczna zwawość twórczej myśli (*improvisacya*) nie musi być już zaraz jakimś nadprzyrodzonym natchnieniem. Geniusz nie jest człowiekiem przeciętnym, ale przez to jeszcze nie anormalnym. Wyższość jego jest różnicą stopnia, a nie gatunku. Umysł twórczy w procesach myślowych jest energiczniejszym od umysłu przeciętnego człowieka, a to dla traktowania spraw duchowych: myśli i uczucia z większym interesem. Jest *geniuszem* to znaczy siłą wrodzoną, szczęśliwą naturą, łatwością twórczą (*εὐφροία*) w wykrywaniu elementów piękna przy tworzeniu jakiegoś dzieła.

Każdy człowiek ma wrodzoną zdolność wykrywania zasad prawdy (*habitus principiorum*). Zdolność ta rozwija się przez wprawę i ćwiczenie.

Dzieci nie nauczyłyby się nigdy tabliczki mnożenia, gdyby nie było zdolnym pojąć, że $2 \times 2 = 4$. Jak bardzo tę wrodzoną zdolność wykształcić może ćwiczenie, dowodzi potem recytowanie tabliczki mnożenia prędkie i jakby instynktowe przez dziecko. Tak samo talent twórczy, dlatego właśnie, iż jest twórczym, składa błyskawicznie szybko czynniki zjawisk przeżytych w iloczynny swej wyobraźni i uczucia. Powstają w ten sposób postacie wiekuiście typowe i nieśmiertelnie prawdziwe: „Prometeusz“, „Antygona“, „Falstaff“, „Irydion“, „Płoszowski“, „Skrzetuski“, „Rafał Olbromski“, „Don Kiszot“ i „Faust“.

Idea twórcza.

Geniusz twórczy tworzy pod opętaniem idei. Ale ta idea jest czemś istotowo różnem od oderwanego pojęcia, spekulacji, w której zatapia się uczony. Dąży do urzeczywistnienia się w zewnętrznym wyrazie: w słowie, marmurze, dźwięku lub budowlu.

Nie jest spekulatywną, ale praktyczną, dąży do stworzenia typu indywidualnego, któryby wszakże streszczał znamiona istotne całego rodzaju.

Artysta, patrząc na gotowe dzieło sztuki, czuje w niem wypowiedzenie samego siebie: „To, co jest tu rozumem, przedtem było popędem“. (*Et quod nunc ratio est, impetus ante fuit... Ovid*).

Widok ulicznika, kroczącego wśród pogwizdywania ulicą, nie zawsze nam podoba się estetycznie. Może nas razić brudem ubrania, straszyć, żali i nam mimochodem nie wyrządzi jakiego psikusa, nie uderzy którą z podrzucanych w górę z nóg patynką. Ulicznik, rzeźbiony lub namalowany, podobać się będzie, jeżeli idea, z jaką artysta tworzył „ulicznika“, zawiera w rysach twarzy i oczu, układzie postawy i geście typowe znamiona tego rodzaju.

Arcydziełem będzie „ulicznik“, jeżeli jako obraz lub rzeźba odda typ, nietroszczącego się o dziś lub jutro, kpiarza z wszystkich powag, uczoności i bogactw. To ulicznik typowy, a więc coś z krakowskiego andrusa, coś z batiara lwowskiego, coś z powiślaka warszawskiego, coś z wiedeńskiego „*Strolch*“, *gamin* paryskiego, coś z neapolitańskiego *lazzarone*.

To właśnie „coś znamienne“ zachwyca nas w każdym rzetelnym dziele sztuki, w którym przedmiotowo twórcza idea i jej zmysłowa, zjawiskowa strona wzajemnie się pokrywają. Idea jest wykuta w marmurze, marmur prześwieca duchową treścią twórczej myśli rzeźbiarza. W porządku bytu (w posątku lub obrazie ulicznika)

dwie te rzeczy forma i treść są jednym i tylko myślenie abstrakcyjne może robić w tej mierze różnice.

Idea twórcza „ulicznika“ w umyśle artysty nie jest zatem pojęciem ogólnem. Ulicznik, jako pojęcie abstrakcyjne, nie-powisłak, nie-gamin, nie-lazzarone jest utopią.

Przeciwnie jest to indywidualny obraz myślowy, z jakim artysta patrzy na ulicznika, X. Y. Z. i który radby odtworzyć w marmurze lub na płótnie. Rzeczywisty ulicznik, jakiś Wawruś Œwierk lub Kasper Kopystka na obrazie lub posagu przyjdzie przez to w sferę idealno-piękną. Niby to będzie Kasper Œwierk o minie szelmowskiej, śmiejących się oczach, podartym kapeluszu i gębie wykrzywionej i niby nie on, bo to typowy „ulicznik“.

Koło Kaspra Œwierka przejdziemy bez zwracania nań uwagi; obraz „ulicznika“ może nas zachwycać i budzić przedziwne, nieskończoną tęsknotą kończące się myśli....

Znamiona uczuć piękna.

1. Uczucie piękna jest radością bezinteresowną.

Kiedy chłopiec chciwie sięga ręką po jabłko z drzewa, by je ponieść do ust i natychmiast schrupać, nie patrzy na jabłko bezinteresownie. Natomiast, kiedy przygląda się w rozmarzeniu wschodowi lub zachodowi słońca, cicha rozkosz jego ma wartość estetyczną. Uczucie to będzie zupełnie inną miało postać od zadowolenia, z jakim n. p. *Kunsthändler* tanio kupił obraz doskonałego pędzla od przyciśniętego biedą artysty, by dzieło jego szczerego natchnienia przetrzymać pewien czas i potem z tem większym zyskiem rzucić na targ i sprzedać.

Korzyść i przyjemność w uczuciu estetycznem nie powinna występować na pierwszy plan. Piękno samo przez się i dla siebie samego daje używanie zmysłom, wyobraźni i rozumowi.

Knieję dębową nazywa piękną poeta, piękną nazwie ją i handlarz drzewem. Jeden i ten sam wyraz dwa krańcowo różne oznaczy uczucia. Handlarz patrzy na las ze stanowiska interesu, obliczając z góry, ile tysięcy talarów dadzą mu olbrzymie tramy dębów lub buków przetartych na deski i wysłanych do Berlina lub Hamburga. Poeta, patrząc na las, ma inne myśli.

Prawda, lubi się po kniei przechadzać. Nie dlatego nazwie las pięknym, że się po nim przechadza, ale na odwrót, przechadza się po lesie, poznawszy jego piękność. Właśnie ta piękność kniei, nie zaś przechadzka jest główną przyczyną jego czystej rozkoszy. Dlatego radby cicho stanąć wśród wrzosów, wpić się wzrokiem w cuda kniei i patrzeć i w nią... patrzeć w nieskończoność. (Por. *Opis i myśli Rafała w puszczy świętokrzyskiej w „Popiołach“ Żeromskiego*).

Sam wyraz „piękny“ wyraża uczucie rozkoszy i szczęścia bezinteresownego, łączącego się z widokiem lub słyszeniem przedmiotu upodobania.

W starej polszczyźnie „piękny“ brzmiało „piękrzy“ (prof. Brückner rozgrzesza dlatego błąd ortograficzny „upiękrzać“ przez „rz“).

Piękroszka — u staropolskich pisarzy — oznacza „smukarza“, co to panie przyozdobia.

Gramatyka porównawcza wykrywa analogię między polskim „pięk-ry“ a łacińskim „pulc(h)er“, powstałemu z tematu *fulc* (*fulgeo* = jaśnieję). Podobieństwo to samo zachodzi między niemieckim „fein“, a greckim *φαινός* = lśniący.

Niemieckie „schön“ oznacza właściwie „anschaulich“, rzucając się w oczy aż nazbyt blizkiem powinowactwem z tematem słownym „schauen“. W dalszej linii wyraz ten, skoligacony z „scheinen“ (świecić), oznacza wszystko, co zjawiskową swą postacią podoba się („schön“ = w gotyckim języku „skauns“; st. g. n. *skoni* = świecący. Pierwiastkiem słownym jest tu „skav“ (st. g. n. *scavida* = *intuitus*, *contemplatio* = bierne rozmyślanie).

Wyrazu „piękny“ używano pierwotnie we właściwym znaczeniu na określanie świetlnych zjawisk, miłych dla oka. Potem w przenośnym już powiedzeniu określano tak wrażenia słuchowe i tony.

W bośniackim wyrazie „*ugliudan*“ (oglądać), w wendyjskim „*spodohan*“, w rosyjskim *нравственн* jeszcze dobitniej zarysowują się elementa czystej rozkoszy z oglądania piękna.

Hebrajski wyraz *jāvāh* znaczy właściwie również „jasny“, w słowach zeń urobionych „*znakomity*“.

Nie wszystko zatem, co schlebia zmysłom, przez to samo już pięknem.

2. *Uczucie estetyczne jest zatem bezinteresowną duchową radością.*

Człowieczych uczuć piękna zwierzę mieć nie może. Jeżeli pies, biegnąc środkiem kwiecistej łąki, nagle się zatrzyma, żaden przecież naturalista nie zechce go podejrzewać o hołdowanie w tej chwili uczuciu piękna. Nie ono to pobudzało ptaki do dzióbania na obrazie Zeuksisa namalowanych winogron.

Rozumny tylko duch człowieka może odczuwać równowagę, porządek, jedność i celowość w układzie części budowy lub posagu.

Używanie estetyczne nie może być zatem wyłącznie używaniem zmysłów. Źle pojmuje piękno artysta, jeżeli podniecanie samych tylko nerwów uważa za jedyne zadanie sztuki. W takim razie prawdziwy dramat musi iść w poniewierkę, rozwieliżnia się pieprzna farsa i romans, miłość płciowa aż do zupełnego jej zwyrodnienia staje się jedynym tematem we wszystkich dziedzinach królestwa sztuki. Kazi to rzeźbę i malarstwo. Posągi stają się w epoce realizmu modelami anatomicznymi bez krzty duchowego wyrazu w twarzy, malarz sili się o oddanie tylko mięśni i karnacyi; muzyka wyradza się w łechtanie ucha banalną melodyą lub oszołamianie go

ting-tanglem, mimika idzie w poniewierkę „*krótka podkasanej*“ szansonistki i kłowna.

Gdyby piękno było tylko rozkoszą zmysłową lub jakąś jej sublimacją, odtwarzającą w nerwach widza lub słuchacza lubieżną grę nerwów artysty, jak utrzymuje, nieuznająca duszy psychofizyka, toć najwyższa rozkosz somatyczna, chuć cielesna, hołd złożony Wenerze byłby chyba najwyższem pięknem.

Tego zaś nikt nie odważy się utrzymywać, bo akt najwyższej fizjologicznej rozkoszy właśnie płoszy czar idealnej miłości.

Wielkiej pieśni erotycznej nie stworzył Hugo lub Oehlenschläger, którzy się spokojnie poženili, jak każdy przeciętny *épicier*, ale właśnie nieszczęśliwi kochankowie, Petrarca, zawiedziony w młodzieńczej miłości Mickiewicz i Słowacki („*W Szwajcaryi*“).

2. *Uczucie estetyczne jest zatem uczuciem duchowo-zmysłowej radości.*

Zadowolenie patrzącego na piękny obraz, istotowo się różni od radości doznawanej n. p. wśród szczęśliwego rozwiązywania trudnego kwadratowego równania.

Sztuka rzuca się nam w oczy zmysłowo. pięknym obrazem, przemawia zatem i do zmysłów i do rozumu. On sam tylko zdolen pojąć jednolitość pomysłu w składających się nań częściach.

Matematyka i filozofia w ścisłym znaczeniu nie są piękne, chociaż uczą nas prawd, na których zasadzie oceniamy estetyczną wartość zjawiska. Te umiejętności są czysto spekulatywnymi.

Filozofia i matematyka, jak dyabeł od święconej wody, uciekają od przenośni i symbolu. Sztuka cała się obraca w obrazowym przedstawianiu idei.

Samo teoretyczne poznanie wszystkich zasad muzyki Wagnerowskiej lub budowy gotyckiego tumu nie da nam nigdy estetycznego używania, póki nie usłyszymy Tannhäusera lub nie będziemy w Kolonii. Nauka

stara się być ściśle logicznie w urabianiu pojęcia, sztuka zaś wyrazistą w zmysłowo pięknym obrazie idei, dążąc do pojednania zmysłów z duchem, zjawiska z ideałem.

Was hier als Schönheit wir empfunden,
Wird dort als Wahrheit uns entgegengehn.

To samo wyraża i poeta angielski:

Olympian bards who song
Divine ideas below,
Which always find us long
And always keep us so.

W dziele sztuki musi zatem się ziszczać równowaga między formą a treścią.

Epos z nadmiarem ideowym, z wyliczaniem faktów historycznie pewnych, ale nie uwydatnionych w rysach znamiennych i zmysłowo typowych, przestaje być dziełem sztuki. W tem szukać należy głównych usterek „*Wojny Chocimskiej*“.

Nadmiar pięknej formy, niezwiązanej z treścią, jest przyczyną, dla której nie podoba się nam farsa paryska, choćby zbudowano ją według wszystkich arkanów sztuki reżyserskiej. Sonet, nieraz skończenie językowo piękny, ale czczy i bez treści zbywamy wzruszeniem ramion. Piękno takie jest jakby rumieńcem na twarzy suchotnika.

Dla ludzi, jako istot zmysłowo-duchowych, piękno musi być niejako kopią ich samych. Tylko wtedy budzi upodobanie, jeżeli się nam objawi w zmysłowo-duchowym obrazie. Równy szuka tutaj równego.

Niewinna dusza, cnota, wielki czyn bohaterski, Bóg wreszcie sam z poczem duchów czystych, są to bezsprzecznie byty piękne. Mimo to ni cnota, ni bohaterstwo, ni wieczność nie wzbudzi uczuć estetycznych, póki ich piękna duchowego nie ujrzym w zmysłowo-duchowej postaci.

Uczucie estetyczne jest zatem ocenianiem wartości piękna formy i treści, o ile poznanie tego piękna, promieniającego czyto z dzieł natury czy sztuki, obudza miłość bezinteresowną i czyste uwielbienie.

Miłością jest nieprzewyciężony popęd, przymus nie tylko istot żywych, ale wszelkiego bytu do potwierdzania siebie samego, swego bytu i szczęścia.

Koniecznością, tkwiącą we własnej istocie, Psyche dąży we wszystkim do potwierdzania siebie samej, swego „ja“. Ten właśnie zasadniczy jej kierunek, to grawitowanie do samej siebie we wszystkich i najsamolubniejszych i nic pozornie wspólnego z egoizmem nie mających uczuciach i nastrojach, oddał język wyrazami: *kochania, miłości*.

Z korzenia miłości własnej wyrastają drugorzędnie dopiero wszystkie altruistyczne uczucia poświęcenia, do jakich tylko dusza jest zdolną.

Nawet przyjaźń (przy-jaźń) jest przypomnieniem własnego „ja“.

Ilekróć zatem *Psyche*, zmysłowo-duchowa, ujrzy ideę piękną, zaklętą w formie pięknej, w zmysłowo-duchowym obrazie, zawsze budzi się w niej *Amor*.

Piękno jest zatem pochodnią hymenu, zapalaną w dzień godów weselnych Psyche i Amora, jak trafnie usymbolizowała to baśń grecka.

Językiem przyrodnika mówiąc, sztuka jest niejako zgęszczeniem, ekstraktem życia (*Verdichtung des Lebens*). Kochamy ją, chcąc żyć silniej, intensywniej i doznawać rozkoszy, jakich powszechnie życie dać nie może.

Przedmiot uczuć estetycznych.

Człowiek ma popęd do kochania samego siebie we wszystkim. Popęd ten przenika najskrytsze tajniki jego duszy. Wszystko zatem, w czym Psyche ujrzy swe upodobnienie, musi też budzić w niej miłość. Mówi się też, że *Amor* rozświeca jej drogi wśród wędrówek ziemskich.

Wszystko zatem przyniesie nam rozkosz estetyczną, w czym się objawi:

1. Życie, siła, dzielność, ruch, wolność. (Wszak i *Psyche* sama w sobie ma nieprzebrany zapas energii, będąc sama życiem, ruchem, wolnością).

2. Trwałość tworzywa i kształtu.

3. Światło, jako symbol i analogia rozumu.

4. Ład, porządek, symetria i porządek proporcji. (Wszystko to bowiem jest śladem pracy rozumu).

Przmiotem uczuć estetycznych może zatem być: natura i sztuka.

Piękno przyrody.

Cała natura, z punktu estetycznego uważania, przedstawia nam igrzysko opanowania materji przez jakiś pierwiastek wyższy, który ją opromienia, kształtuje, ożywia — im wyżej w sferze życia, tem więcej racjonalności i duchowości przejawia — i przez to piękność właśnie urzeczywistnia.

Już w świecie mineralnym jawi się ta piękność pod wpływem światła. Światło nieważkie, zjawiskowo niematerialne, niby jakaś antycypacja ducha w materji, pieszcząc się z kruszcami i głazami, wywołuje w nich życie barw, łamie się i drga we fali — odbija w chmurach kolorami tęczy.

Kryształ, kropla rosy, promienna słońcem, są dlatego najpiękniejszym zjawiskiem w świecie nieorganicznym, że kojarzą się ze słońcem. Ono zaś, czego dotknie, przepromienia wszystko w jakąś inną, wyższą formę.

W świecie roślinnym światło, jako pierwiastek ożywczy i promienny, nie działa już tylko z zewnątrz, ale wciela się i od wnętrza roślinę organizuje ruchem życiowym.

Roślina sama zwalcza bezwładność, podnosi się z ziemi na spotkanie słońca; szuka harmonii w zewnę-

trnych kształtach rytmu i symetrii, nie geometrycznej, jak minerał pod wpływem samych sił mechanicznych — ale subtelniejszej, idealniejszej, pogodzonej z pewną swobodą. Ta znowu jest antycypacją wolności, właściwej duchowi. Barwy rośliny nie są tak jaskrawe jak surowych minerałów; łagodna zieloność, która ją powleka, kojarzy harmonijnie wszystkie tony.

Kiedy roślina znów ma rodzić, przystraja się kwiatem, w którym gromadzi wszystkie wdzięki rysunku i barwy.

W zwierzętach już widać piękność tej iskry, co je nie tylko tworzy i organizuje, ale uświadamia, objawia się w ich oku, głosie i ruchu, wyłamującym się z pod niewoli materialnej ciężkości.

Ta piękność i tu się roztacza po stopniach. W koralach jest piękno jeszcze typu mineralnego i to z zewnątrz żyjątek osadzone. W mięczakach motywa estetyczne zdają się jeszcze należeć do wzoru roślinnego. Barwna ich skorupa jest raczej mieszkaniem mięczaków niż ich częścią organiczną.

Powierzchnową jest i piękność owadów; zawsze to tylko robaki — pięknie pomalowane z przyczepianemi tylko skrzydełkami, które ledwie wiaterek zwiechnie, kropla deszczu złamie.

W kręgowcach dopiero przejawia się harmonijna forma, tłumacząca wewnętrzną siłę, napozór tak prostej, a jednak tak misternej w szczegółach i całości budowy. Tej piękności szukali właśnie Grecy w swej architekturze.

U ryb uczłunkowanie to jest jeszcze mało uwydatnione; zato estetyczny zmysł natury obdarza je błyszczącą i polichromiczną łuską.

Coś¹⁾ podobnego powiedzieć trzeba o wielkiej części płazów. Ptaki kryją jeszcze nieco swe kształty w obfi-

¹⁾ Красота въ природѣ. Вопросы о философіи и психологіи. 2. 1. Вłodzimierz Sołowiew.

tem upierzeniu, ale samo to upierzenie bywa prześliczne. Żaden artysta nie ma na swej palecie tej cudownej gry barw, jaką szczodra malarka-przyroda przyozdabia szyjkę gołębia, skrzydełka miniaturowego kolibra. A lot ptaków swobodny, rytmiczny jest tak wspaniałym tryumfem nad więzami ciężkości. Sam ten ruch jest dla nas symbolem duchowego piękna... „górnych uczuć i orlich myśli“.

Harmonijne głosy ptaków wprowadzają w estetykę natury nowy, wyższy czynnik — dźwięk...

W zwierzętach ssących idea życia wciela się w całej pełni przez rytmiczne zestrojenie części, o największej różnorodności, sile i łatwości ruchów.

Skład kości, mięśni, żył, nerwów, narządów trawienia, oddychania, już jako martwy preparat po klinikach medycznych budową swą wywołują zachwyt uczzonego badacza. Fizyolog jednak nigdy nie podpatrzy tych narządów, tętniących pełnią życia i zdrowia.

Piękność tajemniczej siły życiowej, pędzącej i zmuszającej te organa do funkcji, równomiernie przydatnych dla dobra ich jako części i dobra całości — pozostanie zawsze dla najbieglejszego anatoma przesłoniętym zasłoną posągiem z Sais.

Ten mechanizm czyliż może się jednak wyrazić w piękniejszych formach i ruchach, jak w skoku lwa, tygrysa, figlarnej kotki lub zwinnej sarenki.

Piękność organizacyi nierównie bogaciej urzeczywistnia się w człowieku niż u zwierząt, gdzie jest zawsze przykryta lekką zasłoną sierści, piór, łuski.

W nim nadto przejawia się coś nieskończenie wyższego — dusza rozumna. Ta wyziera z ocz, igra na ustach we wdzięku uśmiechu, nadaje każdemu ruchowi, każdej pozycji ciała swoje piętno i w nich odbija wewnętrzny swój świat uczuć i myśli. Jedno wejście jasnych oczu dziecięcia więcej posiada wdzięków niż wszystkie Madonny Rafaela¹⁾.

¹⁾ Ks. Maryan Morawski. „Piękno w sztuce“. Przegląd powszechny. 1892.

Piękno natury, tajemniczo głębokie, z nieskończonością swych szczegółów, ujawniające się w przestrzeni i czasie, urągającym z naszych analiz, jest dla nas w całej swej pełni nieuchwytnie. Niby runy tajemnicze daje nam więcej do myślenia niż samo siebie odsłania. Każe nam myśleć o czemś po za sobą, czego jest słabym śladem. Piękno natury podlega nadto nieubłaganemu prawu stawania się, życia i śmierci, panującemu w przyrodzie.

Dlatego żywiej do nas przemawiają dzieła sztuki, w których trwałym już jest związek między formą a treścią. Sztuka bowiem chwyta w biegu i utrwalić usiłuje tylko te przelotne piękności natury, które najżywiej do duszy przemówiły.

Rodzaje uczuć estetycznych.

a) Wzniosłość.

Wszelkie piękno budzi upodobanie i miłość, ale miara tego upodobania i stopień natężenia nie jest w każdym uczuciu jednakowym.

Zjawisko potęgi i siły ponad wszelką miarę, pełnia mocy i doskonałości przedstawia się nam jako wzniosłość. Wzniosłość może być: bezwzględna, względna, etyczna, jako energia woli, wreszcie dynamiczna i kinetyczna, jako nieskończoność przestrzeni i nieograniczoność trwania.

Bezględnie wzniosłym jest jeno Bóg. Jako Absolut, pełnia bytu (*Jam jest, którym jest*), „wznosi się“ istotowo ponad wszelką możliwą doskonałość. Jest najdoskonalszym, bez możliwości postępu lub zmiany. Jego tylko jednego z niczem porównać nie można, to aktualna, wiecznie młoda, żywa i szczęśliwa, dla siebie samej ziszczająca się doskonałość wszelkiej siły, mocy, rozumu i myśli — Λ i Ω wszechrzeczy.

Skończony rozum ludzki ogarnąć Absolutu nie zdoła. Określając Go jako *Nie*—skończonego, wzniosłość Bożej Istoty, górującej ponad wszelką rzeczywistością i możliwą

doskonałość, rozum nasz odgaduje tylko i przeczuwa ją jeno, jakby w symbolu i zagadce.

Stąd każdy symbol, odsłaniający duszy ludzkiej chociażby rąbek tajemniczości Jehowy, będzie wywierał na nas przedziwny czar.

Wieczność i nieskończoność przemawia do nas z ksiąg Biblii.

„Stanął i rozmierzył ziemię. Pojrzał i rozwiązał narody i skruszone są góry wieku. Zniżyły się pagórki świata przed drogami wieczności jego“¹⁾

Czyliż może być wymowniejszy obraz majestatu i wszechpotęgi bożej nad te proste, dziwną mocą dudniące wyrazy? Przeciągają przed duszą jak burza i huragan, zniewalając człowieka do ukorzenia się przed Mocą wyższą nad Napoleona, Aleksandra W. i wszystkich zdobywców świata; Bóg samem spojrzeniem zdolny wniwecz obrócić pychę narodów, pracę tysiąca pokoleń, setek dynastji...: „Pojrzał i rozwiązał narody i skruszone są góry wieku“...

Że Bóg jest wieczny, wiemy z katechizmu. Nigdy wszakże idea i jakość trwania Absolutu nie zarysuje się jaśniej przed duszą, jak w czytaniu psalmu: „Albowiem tysiąc lat przed oczyma twemi, jako dzień wczorajszy, który minął. I straż mocna...“²⁾

Adonai Panie, wielki ty, i przesławny w mocy twojej; skały jako воск rozplyną się przed obliczem twojem.³⁾

Taką przedziwną wzniosłością stylu tchną karty Biblii od streszczenia wszystkich cudów stworzenia w jednym, jedynym wyrazie: „Stań się!“... — aż do mistycznych widzeń proroczych św. Jana, poety nieba, na skalistej wysepce Patmos: „I ukazał mi rzekę wody żywota, jasną ja-

¹⁾ Habakuk 1. 13.

²⁾ Ps. Mojżesza 89. 4.

³⁾ Judyt. 16. 16.

ko kryształ, wychodzącą z stolicy bożej, Barankowej... I oglądają oblicze jego; a imię jego na ich czołach. I nocy więcej nie będzie...“¹⁾

Podobne, ale nieskończenie słabsze, obrazy wzniosłości i symbole Jehowy napotykamy w *Boskiej komedji* Dantego, w *Raju utraconym* Milтона, w poezjach Mickiewicza (*Rozum i wiara, Arcymistrz, Modlitwa wieczorna*) w Krasińskiego *Irydionie*.

Według Homera (Ks. I. 592) strącony z Olimpu Hefajstos spadał „cały dzień“, zanim runął na wyspę Lemnos; upadły Lucyfer w „Raju utraconym“ w dziewiątym dniu dopiero z jękiem wtacza się w piekło.

Czyż nie silniej wyraża potęgę Jehowy Izajasz: „Wszyscy narodowie *jakoby nie byli*, tak są przed nim: *jako nic* i próżność poczytani są jemu“.

(Ps. 19. 4) — *jako naczynie garncarskie pokruszy narody Pan...*

2. Etyczną wzniosłością są wielkie czyny moralne, których widok zmusza nas do podziwu wyższej siły duchowej ponad wszelkie kompromisy ze słabością ciała.

„Fabiola“, „Narzeczeni“ — Manzonięgo, *Quo vadis* Sienkiewicza — to wyraz wzniosłości moralnej. Moc ducha bohaterów tych powieści każe nam myśleć o wyższej ponad podłość świata, niezmiennej normie dobra i zła i odwiecznej sprawiedliwości, wychodzącej nawet z pogromu zwycięsko.

Etyczna złość woli, ściśle rzecz biorąc, nigdy wzniosłą być nie może. *Bohaterstwo zbrodni* jest estetyczną niedorzecznością. Siła woli złoczyńcy w przeprowadzaniu zbrodniczych zamiarów może nas tylko przelotnie zdumiewać: Ryszard III i Edmund Gloster są nam sympatyczniejsi niż bezcharakterny Weislingen lub Clavigo; Bohun sam miłszy niż Płoszowski, wciąż analizujący sam siebie.

¹⁾ Objaw. św. Jana 22 w. 1—3.

Ale początkowy podziw zmienia się pod wpływem rozważań w litość i żal, jeżeli nie pogardę charakterów, które mogłyby być bohaterskimi, kończą zaś tylko cynizmem rozpacz, jako opoje i śmiecie społeczne. Któż z przedstawienia „*Mieszczan*“ lub „*Na dzień*“ Gorkija nie wychodził z teatru z pytaniem: „Potęgo zła! gdzie ty i jaka moc twa i cele, że tyle się przez cię w świecie marnuje...“

3. Wzniosłością kinetyczną będzie każde zjawisko, przynosiące nas swym ogromem, więc olbrzymi rozmach siły (trzęsienie ziemi, cyklon, burza morska, wybuch wulkanu, pożar szybu naftowego), o ile uczuć podziwu nie nadwątlą obawa o własne życie lub możliwe szkody.

4. Tak rozważana wzniosła jest również potęga czasu wszechniszczyciela i samej nawet śmierci.

Wobec ruin Babilonu, Luksor-Karnaku, zwalisk i rumowiska potrząskanych wspaniałych kolumn korynckich na Forum Romanum, choćby wobec ruin zamczysk w Oleksku, Rytrze i Odrzykoniu, doznajemy podobnych uczuć, jak wobec cmentarzyska z omszałymi nagrobkami lub wobec spowitego w mgły uroczyszczu i kurhanu przedhistorycznego. Żali nie wzniosłem ono władztwo śmierci?...

Śmierć, nieubłagana ta dola-matula, dopełnia prawdziwego odwrócenia wartości. Z uśmiechem szyderstwa wyszczerza zęby, podpatrując zawistnie sceny z godów życia człowieka.

Drwi z jego wysiłków, kwiat najukochańszych nadziei podcina jednym zamachem kosy. Purpurę królów zmienia w próchno i karm robactwa.

Nastrój wobec zjawisk wzniosłych jest złożonym z podziwu, przechodzącego stopniowo w zachwyt, bojaźni i lęku aż do zupełnego przygnębienia w poczuciu własnego nicstwa.

Im silniej duszę wzniosłość porywa w spłot lęku i obawy, tem potężniej ujawnia się (drogą reakcji i t. z.

kontrapozycji uczuć) drugi jej pierwiastek: ulga, rozkoszne napięcie, ekstaza.

Przybyszewski po swojemu określa te mistyczne chwile, kiedy o serce człowiecze mocują się niby dwa anioły Arymana i Ormuzda: „Upojenie to z tajemniczą, demoniczną potęgą, upojenie zmierzchu i pary nocy letnich, ekstatycznego natchnienia i dyonizyjskiego szału, boleści i tęsknoty“.¹⁾

Zresztą samego siebie może każdy przychwycić na podobnej dwoistości uczucia. Na cmentarzu niema zaduma zmienia się w jakieś niejasne, potem coraz dobitniejsze przecucie: *Non omnis moriar* — żywi niech nie tracą nadziei!...

Mimowoli nawet wśród grobowców samowładnej imperyi śmierci budzi się w nas myśl: „Jak to? — Więc człowiek nie byłby więcej niczem nad tę sumę azotanów i fosforanów, rzuconą z trupem - szmatą na ogólne śmietnisko?... Życia, które natura z takim wysiłkiem pielęgnuje, pieści i strzeże, chyba ona sama tak bezcelowo i brutalnie niszczyć nie może... Miłość życia, potężniejsza nad śmierć, z przygnębienia unosi Psyche na skrzydłach przeczuć, rozświecających ciemnie pozagrobowego istnienia; w sercu słyszymy odzew protestu: Żywi niechaj nie tracą nadziei!...“

Wyraz wzniosłości w sztuce musi być pełen godności, majestatu i uroczystej powagi. Tak traktuje postaci świętych w obrazach Fiesole i Van Eyk, Dante i Mickiewicz w poezji, w rzeźbie zaś pobożni, często z nazwiska nawet nieznani, mistrze sztuki snycerskiej z epoki gotyki wczesnej. Takim jest i w muzyce kościelnej Palestrina.

Traktowanie scen religijnych jak powszednie rodzajowe obrazy budzi zawsze niesmak, niemal odrazę, z jakabyśmy słuchali n. p. mazurka w kościele.

¹⁾ Przybyszewski: *Zur Psychologie des Individuums I*, str. 47.

Rozmach energii duchowej, potrzebnej do oddania zjawisk, przyniatających nas swym ogromem, może mieć tylko geniusz. Taką piorunową wzniosłość wyrazu ma Jehowa w obrazie Michała Anioła, miał ją Jowisz Fidiasza (*Jego kopią jest Zeus Otricoli*). Typowym przykładem wzniosłego opisu potężnych zjawisk przyrody jest „Opis burzy“ z „*Pana Tadeusza*“.

b) Powaga.

Powaga jest wzniosłością występu i postawy w pierwszym rzędzie człowieka, jako świadomego swej tężyny i wartości moralnej charakteru, potem zaś każdego wielkiego zjawiska w przyrodzie i w historii.

Tak pięknym jest świat z wszechwładną celowością, sprzęgającą wszystkie atomy materii przy jednym warstacie pracy nad dobrem każdej cząsteczki i całości.

Dla tej to celowości Pytagorejczycy nazwali świat pięknem *κόσμος*, za nimi powtórzyli Rzymianie nazwę mundus, polski też wyraz świat, spokrewniony z „świtem“ wyraża odbłysek onej harmonii sfer, sprzęgającej wszystko od atomu do atomu, od gwiazdy do gwiazdy, od słońca do słońca.

Granice zmysłów nie są jeszcze granicami nieskończonego świata.

Jest on olbrzymią budową, przed którą stajemy my biedni ludzie, mimo naszych mikro- i teleskopów, jak mrówka przed majestatycznym pałacem.

Wzrok nasz mrówczany objąć może pole widzenia tak ciasne, że nie sięgając okiem wyżej nad pierwsze piętro jednego tylko skrzydła, chcemy już krytykować rozmieszczenie wszyściuteńkich łuków. Nie znamy całości i sąd przedwczesny musi być błędny. Oko bowiem wyższej istoty nad mrówkę dosięgnie i do przeciwnego skrzydła pałacu i potrafi ocenić symetrię rozmieszczenia łuków odpowiednio do całości.

Poważnym jest również i pochod wypadków w dobrze rozumianej historii.

Dzieje ludności są całokształtem, którego tłem jest pewien z góry przez wyższy porządek zakreszony plan.

Po krzywiznie chwilowych upadków i wzniesień podążają wszystkie narody do ostatecznie coraz większego rozwoju. W niejednej epoce lub fakcie postępu dojrzeć nie umiemy, gdyż nieznany nam ostatni finał, końcowe słowo tragedii ludzkiej.

W zestawieniu jednak epok dłuższych aż nazbyt przedstawia się ta mistyczna krzywizna, po której zdobywa ludzkość prawdę, prawo i swój najwyższy ideał — postęp człowieczeństwa.

c) Uroczystość.

Nastrój uroczysty jest wynikiem powagi. Doznajemy go w chwili przebiegu jakiegoś wielkiego zjawiska n. p. pochodu przy pogrzebie zasłużonego męża albo w głębokiej zadumie wśród ciszy roziskrzanej miriadami gwiazd nocy letniej.

Radziłyśmy w takich chwilach wyjść ze zgłębienia świata, pragniem spokoju i osamotnienia. Malarstwo podchwytuje takie chwile w obrazach „ceremonialnych“ (*Rozprawa o Najświętszym Sakramencie* Rafaela, *Kormacya Napoleona* Davida, *Dzwon Zygmuntowski* i *Hołd pruski* Matejki). Uroczystymi są ody Pindara, *Carmen saeculare* Horacego i wiersz Sarbiewskiego:

Aeterna magnis carmina Carpathi

Inscribo saxis...

Uroczystą jest również końcowa scena „Wesela“ i „Warszawianki“ Wyspiańskiego.

d) Wspaniałość.

W uczuciu wspaniałości zaznaczamy głównie zainteresowanie się nasze zewnętrzną stroną zjawiska, przepychem, „pańskością“ stroju, ozdób i klejnotów. Gra świat-

ła i barw nasyconych podnosi wspaniałość postaci obrazu. Złotolity blask słońca, którego człowiek bez zmruczenia powiek wytrzymać nie może, jest raczej majestatycznym. Wspaniałym będzie blask purpury, jasno oświetlony kraj obraz, błyszcząca klejnotami korona lub koryncka, w strugach słonecznego światła kąpiąca się, lśniaco-biała, marmurowa kolumna. Przenośnie rzecz biorąc, wspaniałymi będą obrazy dramatu Żuławskiego: *Amor* i *Psyche*, opis świątyni *Grala* Albrechta Scharfenberga lub uczty na dworze *Radziwiłła w Kiejdanach* z powieści Sienkiewicza.

e) Powab.

Wyraz „*po-wab*“ brzmiał w pierwotnej polszczyźnie *wab* (bez przybranki „*po*“-*wab*) od słowa wabić = nęcić. Także i w rosyjskim języku „*powab*“ znaczy *npunana* = *przynęta*. U staropolskich pisarzy zwał się powab „*wdzięk*“ lub „*dzięk*“: „U poganów Dzięki czyli Charyty malowano sobie w obrazie trzech panienek; jedna z różą, druga z mirtą, trzecia z kostkami; bo wonna by róża, przyjemna by mirtowe drzewo; wesola jako igra (gra) jest ofiara wdzięków“ (*Karpowicz*).

Schiller i Lessing określali powab jako „piękno ruchu“. Określenie to — zda mi się — jest za ciasne i za szerokie.

Dziecię śpiące w kołysce; fiołek lub szarotka tatrzańską, wtulona w szczelinę skalną, słodycz usposobienia pięknej kobiety — mogą być powabne i bez ruchu. Ruch natomiast ciał niebieskich, piętrzących się pod naporem wichrów wód jeziora lub szumiącej tajemniczo kniei nie jest powabnym, ale wzniosłym. Powabem zatem będzie wszystko, co czyto w postawie czy ruchu nadobnym, łagodnie i czule nastraja psychę słuchacza lub widza. W malarstwie n. p. daleko milej działa na oko harmonijne zestrojenie łagodnych tonów niż ostre odskoki zajasnych światła i zaponuranych cieni.

Czarodziejem powabu w kolorystyce obrazów jest *Jacek Malczewski*.

Na tle powabu rozgrywają się w życiu ciekawe dla psychologa zagadki miłosne. Nieraz kobieta, mniej skończenie piękna od drugiej, pobija współzawodniczkę w walce o męża. Do zwycięstwa nad sercem narzeczonego (przypuszcza się równość innych warunków) dopomaga jej powab, potęgujący czar piękności.

Myt grecki dobrze wyraził stosunek powabu do piękna: Hera, zawsze jest piękna. Ilekroć jednak wybiera się na górę Ida dla miłosnej schadzki z Jowiszem, mężem-lekkoduchem, zawsze pożyczka od Afrodyty utkanego dla niej przez Charyty pasa wdzięków.

Nie każda zatem piękność jest powabem, czyli nie każda nęci i wabi.

Powab wszakże niemożliwym jest bez piękna, inaczej byłby tylko pozorem, maską i grobem pobielanym.

Powab musi być naiwnym i naturalnym.

Naturalność jest cechą dusz wielkich, których nie chwyta się zepsucie, pycha i obłuda. Wyrazem jej prostoty i szczerości myśli, słów i czynów, odzwierciedlająca się w wyrazie twarzy, uczuciach, w sposobie mówienia i stylu.

Wyrafinowanie kultury w życiu nowoczesnem, szablony mody i jednostronnego wykształcenia, tak wrogiemu indywidualności osobistej, powoduje zupełny niemal zanik szlachetnej generacji prawych, dziecięco-szczerych charakterów.

Wobec kłamstw konwencyonalnych, obłudnych uśmiechów, zdawkowej uprzejmości i pokostu grzeczności towarzyskiej, poza którą się kryją nieraz potworne instynkta, ostać się nie mogło wielkie w swej prostocie pokolenie „szczerých dzieci natury“. Ludzie bywają dziś złożeni, skomplikowani i nieobliczalni. Obrazem ducha czasu jest dzisiejsza proza. Daleka od prostoty i naiwności Skargi, pstrzy się od frazesów i przenośni, obrazów i porównań,

choć wychłły źródła prawdziwego natchnienia. Proza poetyczna, duchem nawskróś prozaiczna poezja, zarozumiałość zamiast pocucia godności, wielu fachowców, mało ludzi ducha — oto znamiona epoki, którą przeżywamy.

A przecież dziwnie piękną i zamaszystą była dawna, szczerze naiwna prostota onych często niezręcznych w formie, ale pełnych silnego rozmachu poetów:

Nie drwijcie sobie z mej starej bandury,
Że posklejana od dołu do góry,
Jaki pan — taki kram;

Nie drwijcie sobie, że głos mój już stary,
Mało w nim sztuki, ale dużo wiary,
Śpiewam, co w sercu mam.

Zamilkłem, milczę, uwierzyłem, wierzę,
Że w niskiej tylko kręciłem się sferze,
Że prac moich lichy plon;

Lecz nigdy, nigdy — to potomność przyzna,
Zawiści, zemsty i fałszu trucizna
Nie tknęły moich stron.

(Aleksander hr. Fredro).

f) Rzewność.

Po czułem pożegnaniu Hektora z Andromachą (Il. VI, 414.) obawa i tęsknota obojga małżonków stopiły się w jednym uczuciu miłości ku synowi Astyanaksowi. Homer w opisie tej miłosnej sceny zaznacza, że Andromacha „płacząc i śmiejąc się“ odebrała Astyanaksa z objęć ojca.

Udatny to symbol uczucia rzewnego, w którym śmiech miesza się ze łzami (*ἔμενος πόθοιο* = pragnienie łkania), radość chciałaby się wypłakać. Taka rzewność ogarnia serce człowieka w chwili jednania się z wrogiem, któremu wiele musiał przebaczyć. Z tego tylko

względem nastrój po-pojedynkowy możnaby nazwać pięknym, gdyby piękniejszą nie była sama idea przebaczenia bez chęci szukania brutalnej pomsty.

Rzewność wyradza się łatwo w czułościowość, w roztkliwianie się nad byle kwiatuszkiem, przypadkowo nadeptanym nogą... nad kurą, chudnącą z troski i zabiegów o wyszukanie ziarna dla kurczątek. Ta nie bywa zgoła dowodem duszy wrażliwej na nieszczęścia bliźniego. Znany jest dowcip o bankierze, rozkazującym słudze mu za drzwi wyrzucić żebraka: „Janie, wyprowadź tego pana, bo mi serce pęknie... Wracam z posiedzenia towarzystwa ochrony zwierząt!...“

Weltschmerz nazbyt niemodny i ośmieszony, by z nim się tu rozprawiać. Szczerze rzewnym może być i duch najtęższy *esprit tytanique*, gdyż mimo całą siłę woli, człowiek — człowiekiem nie żelazem, ale zależnym od nastroju i mimowolnego napięcia nerwów. Czułościowość uczucia, o ile nie jest manierą i fałszem, jest znakiem przeczułenia.

Podobne przeczulenie (o ile nie jest udaniem) bywa dowodem chorobliwej hyperestezji, braku równowagi między przyczyną a uczuciem.

g) Patetyczność.

Wyraz cierpienia, widny na twarzach grupy *Laokona* lub *Nioby*, tulącej do łona przed gniewem Apollina ostatnie swe dziecię; „*Ojciec zadżumionych*“ — Słowackiego; sonaty Beethovena lub tęskne mimo tanecznej melodyi dźwięki-jęki mazurka *Chopina* budzą w nas potężne uczucia głębokiego smutku, żalu, tęsknoty, *głodu... nieskończoności*.

Uczucia te szlachetnie wzruszają *Psyche* (i boleść może być wzniosłą), ale to wzruszenie jest bez porównania głębsze od przemijającego nastroju rzewnego. Dlatego zwie się uczuciem patetycznym (*πάθος* = cierpienie).

Patetyczne uczucia budzi widok wielkiego cierpienia i mocującej się z nim siły ducha. (*Madonna*, płacząca

nad potępionymi w Sądzie ostatecznym kaplicy Sykstyńskiej, przesłania twarz fałdami płaszcza. — Wyraz oblicza *Laokoona*. — Strofy boleści ojcowskiej, może najgłębiej z wszystkich utworów literatury świata odczutej w *Trenach Kochanowskiego*):

Ledwie mię na godzinę przed świtanem swemi
Sen leniwy obłapił skrzydły czarnawemi,
Natenczas mi się matka właśnie ukazała,
A na rękę Orszulę moję wdzięczną miała,
Jako więc po paciorek do mnie przychodziła,
Skoro z swego posłania rano się ruszyła;
Gieźleczo¹⁾ białe na niej włoski pokręcone,
Twarz rumiana, a oczy do śmiechu skłonięne. . .

Tu zniknęła, jam się też ocknął — acziem prawie
Nie pewien, jeślim przez sen słuchał, czy na jawie.

Zgwałciłaś, niepobożna śmierci! oczy moje,
Żem widział umierając miłe dziecię swoje.
Widziałem, kiedyś trzęsła owoc niedordzały,
A rodzicom nieszczęsnym serca się krajały.
Nie dziwuję Niobie, że na martwe ciała
Swoich najmiłszych dziątek patrząc — skamieniała.

h) Tragizm.

Tragiczność jest tylko szczególnym rodzajem patosu. W znaczeniu podmiotowym tragizmem jest odczucie wzniosłej boleści; przedmiot tragicznego nastroju stanowi tragizm obiektywny n. p. smutne koleje losu, tragiczne zdarzenia, rozpaczliwie smutny pogląd na świat i ludzi.

Tragiczność jest złożonem uczuciem: boleści i lęku na widok niszczonego marnie piękna i porządku

¹⁾ Koszulka.

etycznego — ukojenia i oczyszczenia wobec¹⁾ wyrównania rachunków przez winnego.

Na tem tajemniczem tle tragiczności rozsnuwa rosyjski pisarz Dostojewski prześliczną powieść: „Wina i kara“.

Zło samo się kasa. „Istnieje jakaś dziwna, tajemnicza moralność w każdym czynie. To, co złe, mści się bez względu na wszelkie rozumowania“ — mówi głęboko Ruszczyć Przybyszewskiego (*Złote runo*). Pierwiastek boleści i cierpienia w uczuciu tragicznym łatwym do wytłumaczenia. Cierpimy i doznajemy lęku wobec złego czynu i jego skutków, czy przyczyną ich będzie potwórna złość Ryszarda III., czy pozornie uprawniony rozum stanu Kreona, zaślepienie własne Wallensteina, niewiara w przyszłość Chłopickiego (*Warszawianka*), błąd i niewiedomość Edypa, czy wreszcie potęga ciemnoty, losu i przeznaczenia — *kismet* — *fatum*. Wina moralna niszczy piękno etyczne; wobec pogwałcenia tej swego rodzaju wzniosłości musimy cierpieć i współboleć.

Ten splot dwoistego uczucia w tragizmie jest cechą charakterystyczną dramatu i tragedyi, przedstawiających czyny i cierpienia człowieka. Tragizm panuje zatem tylko w sferze zagadnień życia i losu człowieka.

Istotę tragizmu najlepiej streszcza Arystoteles (*Poët.* 13). Bohaterami tragedyi mają być znaczni mężowie, nie zbrodniczo zli, którzy przez jakiś błąd (większy) ściągają na siebie straszne nieszczęście. Filozof starożytny oświadcza się wbrew nowszym badaczom tragizmu²⁾ przeciw równowadze między winą a karą. Bohater musi być raczej za idealny niż za zły. Złoczyńcy nie uważa zgoła za postać tragiczną, bo ten, jako jawnie winny, nie budzi współczucia (*ἔλεος*), będąc zaś nam całkowicie obcy, nie wzniesca też i obawy (*φόβος*). Nieszczęścia zaś zupełnie

¹⁾ *Ταράχη καὶ κάθαρσις παθημάτων* Arystot.

²⁾ Georg Günther: *Grundzüge der tragischen Kunst*.

czystego człowieka nastroją nas *tylko* niemile, boć niewinność cierpieć nie powinna.

Względna zatem niewinność tragicznego bohatera budzi litość i współczucie. Wobec zupełnej niewinności bohatera byłoby ono większem, ale ostatecznie musiało by budzić niesmak i niepokój.

Kiedy zatem jedno zwykłe, szczerze ludzkie prześpięstwo wskutek nieszczęśliwego splotu okoliczności i wypadków tragicznej doli bohatera pociąga za sobą jego ruinę, poczynamy odczuwać dlań litość i współczucie.

Nie opada nas w takich razach w teatrze zmora dławiającej rozpacz i buntu przeciw potwornie złemu porządkowi świata (jak na sztukach Ibsena i Przybyszewskiego, przeczących wolnej woli a operujących typami degeneracyjnymi i dziedzicznością instynktów człowieka).

Losy cierpiącego za winę bohatera upominają nas do przezorności we własnym postępowaniu; w łagodnym nastroju godzimy się z opatrnościowym ładem świata i porządkiem wyższej moralności.

Tragizm różni się zatem od piękna; piękno jest jednolitem uczuciem, tragizm miota i trzęsie duszą ludzką, jak wichura jesienna zesłłym liściem, nurtując równocześnie w tajemniczych głębiach zagadnień życiowych. Tragicznem zaś i to naprawdę arcy-tragicznem jest tło życia człowieka, właściwie i całej natury.

Wieczne stawanie się, narodziny i śmierć, głucha a bezwzględna walka o byt, targa wnętrznościami całej przyrody; tkankami każdej istoty żyjącej przebiega radość życia, ale równocześnie porze je głód, walka i ponury lęk śmierci... *sunt lacrimae rerum!*...

Świat, jako wielki, jest przegranej polem!

Świat, jako wielki, jest rozbicia skałą,

Trudem bez końca, wiekuistym bolem;

Wszystko się dzieje i *wszystko się stało*.

(Kraśński).

Pogląd też wszystkich umysłów głębszych na wartość życia tchnąć musi głębokim smutkiem i tragizmem.

„Człowiek urodzony z niewiasty — zali się Job — żywiąc przez czas krótki, napelnion bywa wielą nędz... jako kwiat skruszony bywa i nigdy nie trwa w tymże stanie“.¹⁾

Ten sam tragizm ponurym okrzykiem wyrwa się z duszy Sofoklesa:

Rodzie śmiertelnych — o biada!

Za cóż — ach — ważyć twe życie,

Jak nie za sen czczy i marę...

Któż, któż w świecie więcej zażywa

Szczęścia nad tę samoułudę,

Że i ta zezeznie chwilka szczęśliwa,

Budząc tęsknoty i wspomnień nudę?...²⁾

Tylko chrześcijaństwo w dogmacie o skażeniu człowieka i całej przyrody przez grzech pierworodny znajduje klucz do rozwiązania zagadki tragizmu, rozpościerającego swe czarne skrzydła nad wszechświatem.

Hegel³⁾, pesymista Schopenhauer i Hartmann⁴⁾ daremnie siłą się o wytłumaczenie istoty tragizmu: „Uczucie tragiczne odsłania przed człowiekiem jego prawdziwą ojczyznę, cichą przystań nicestwa za miotanem nawałnicami morzem życia. Rzeczywiste wyzwolenie od cierpień leży po tamtej stronie grobu w zniszczeniu zjawiskowego istnienia człowieka (jako wcielenia Absolutu). Przekonanie o tem, jako swego rodzaju antycypacja, ideowe wyzwolenie (*katharsis*), uspokaja uczucie, wzburzone widokiem nędz życia. Podobnie i buddyści czują już tu na ziemi przedsmak nirwany, chrześcijanie zaś krzepią się nadzieją „*królestwa bożego*“, tej ideowej nirwany, jedynego ukojenia stęsknionych dusz“.

¹⁾ Lib. Job. c. 14. I.

²⁾ Król Edyp w. 1186.

³⁾ Aesthetik III. 529.

⁴⁾ Aesthetik I. 438.

Papier nader cierpliwy!... Rozum i moralny instynkt człowieka nie przestały nigdy oburzać się na bezcelowy, ślepiem tylko fatum w ryzach trzymany, ustrój świata. Absolut, deprecjujący prawa człowieka do szczęścia i życia, bezcelowo skazujący go na bezmiar cierpień, wśród których jest głuchym na wszystkie jego modły i prośby, może budzić nie grozę tragiczną, ale oburzenie rozumu, rozpacz i nienawiść.

Rzetelny tragizm przypuszcza wiarę w opatrność i ład świata, w odwieczny zakon i istotową różnicę dobra i zła, które muszą być osobistym czynem.

Tak mówi Wilamowicz-Moellendorf, znawca tragedji greckich, którego o ascetyzm nie można posądzać.

Wrogie, odwieczne potęgi, zawistne szczęściu człowieka, zupełnie wobec nich bezradnego, budzą w nas tylko niepokój i bunt (*Powieści Tolstoja; Żeromskiego: Aryman mści się... Dramata Ibsena, przeczące niemal zupełnie osobistej odpowiedzialności.*)

Bez odpowiedzialności osobistej więc niema prawie rozwikłania węzła dramatycznego.

Tragiką n.p. w pieśni o *Nibelungach* jest ostateczne zwycięstwo czarnych potęg śmierci nad pierwiastkiem dobrym. Zygfyrd, postać świetlana, ginie jak zachodzące słońce; piękną duszę Krymhildy zemsta przedzierzga w demona. Całą epopeję szarpie głęboka boleść nad strasznymi skutkami wędrówki ludów; gruzy piętrzą się tu na gruzach, całe narody, bujne i młode, pełne sił bohaterskich: Frankowie (*Zygfyrd*), Burgundzi, Ostrogotowie (*Dytrych*) i Hunowie rzucają się na siebie sforą głodnych wilków i tępią nawzajem bezlitośnie.

Cały ten poemat jest ucieleśnieniem specyficznie germańskiej mitologii. Według niej pierwiastek dobra (jak on *Ormuzd*) toczy nieprzejednaną walkę z spółwiecznym sobie pierwiastkiem (*Aryman*), póki wszystko nie skończy się „zmierzchem bogów“ (*Götterdämmerung*), nirwaną, zupełną zagładą bogów, olbrzymów, ludzi i świata (*regnarökr*).

W walce rozstrzygającej pada jeden z bogów jasności po drugim: *Freyr, Tyr, Tor, Odyn*; świat się wali w posadach, gwiazdy zbaczają z swych dróg, mknąc w przepaść, ziemia tonie w morzu, zamęt i chaos wszystkiego ogarniają płomienie.

Tragizm wszelkiego mytu pogańskiego musi być potwornym, rozpaczliwie strasznym (podania o nieszczęściach rodu Tantalidów i Labdakidów).

Istotę wszelkiej tragiki streścił Homer w pięknym obrazie. Bogowie dali Achillesowi do wyboru między krótkim, ale zato sławnym żywotem, a między późną, lecz blasku sławy pozbawioną starością. Ponieważ bohater wybrał sławę, musiał zatem wcześniej umrzeć. W tragedji bowiem wielka piękość musi ginąć marnie (konieczność tragiczną wypowiada zdanie: *Ὀλβιος ὅταν θάνῃ τις νεός* = Szczęśliwy, kto młodym umiera).

Ból zatem ze zniszczenia jakiegoś piękna stanowi istotę tragizmu.

Wyraził to prześlicznie Asnyk:

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 męstwa, gdy nie przyjdzie

Do starcia;

I serc szkoda, co nie mają

Oparcia!...

Tragizm zbrodni.

Król Edyp w tragedji Sofoklesa jest klasycznym przykładem należycie pojętego tragizmu zbrodni. Kara (*Dike*) wlecze się za przestępca powoli, częstokroć i kuleje

w pościgu, ale dosięga go nieochybnie. Jurydycznie zwie-
my to „fatalizmem zbrodni“. Jednym ze znanych obja-
wów w dziejach kryminalistyki jest, że złoczyńca zazwy-
czaj się zdradza przez zacieranie śladów zbrodni. Morderców
sprawiedliwość ziemską zazwyczaj ujmuje w pobliżu miej-
sca, gdzie spełnili mord. Pod wrażeniem bowiem pewne-
go rodzaju autosugestyi bezpośrednio po dokonaniu
morderstwa błakają się tam, albo dla zmylenia tropu
albo dla zasięgnięcia języka o postępie dochodzeń kar-
nych. Za rozszerzeniem tragizmu na wszystkie czyny czło-
wieka, byleby tylko był w nich szalony rozmach i ener-
gia woli, oświadczył się pierwszy Schiller¹⁾. Według
niego rozpacz samobójcy jest tragiczniejszą niż śmierć
męczennika za ideę wiary. Nie biorąc względu na etyczną
piękność czynu, trzeba by oczywiście postacie takie na-
zwać wzniosłe i tragicznie pięknymi jak: *Medea*, *Katylina*,
Szatan Milтона, *Kain* i *Manfred* Byrona, *Mefistofeles*
Goethego, *Mahomet* Voltaire'a, *Masynisa* Krasńskiego.

Tragicznie pięknym byłby i Konrad, kiedy wyzwaw-
szy Boga do walki na uczucie (jeden przykład takiego
rzutu myśli i rozpędu uczucia w literaturze świata) ciska
Mu w twarz pytaniem:

Cóż ty większego mogłeś zrobić, Boże?
O ty, o którym mówią, że czujesz na niebie,
Jam tu, jam przybył...
Jestem nieśmiertelny!... I w stworzenia kole
Są inni nieśmiertelni: wyższych nie spotkałem...
Najwyższy na niebiosach! — Ciebie tu szukałem,
Ja najwyższy z czujących na ziemskim padole!...

Z tem samem zdaniem wystąpił u nas Przybyszewski:
„Sztuka w mojem rozumieniu nie zna *przypadkowego* roz-
klasyfikowania objawów duszy na dobre i złe, nie zna
żadnych zasad, czy to moralnych, czy społecznych.

¹⁾ Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.

Dla artysty są wszelkie objawy duszy równomierne“
(*Na drogach duszy*).

Rozmach rozpędowego koła postanowienia, konse-
kwencya w przeprowadzeniu zamierzonego czynu — oto
momenta, jakie estetyka jedynie powinna brać w rachubę.
Teorya „wyzwolonego“ piękna wiele ma nęcącego.
Nawet tak szlachetny szermierz piękna, jak Witkiewicz,
pisze:

„Dwa typy z Szekspira mimo różnej wartości etycz-
nej, Falstaff i Hamlet mają przecież równą wartość ar-
tystyczną, choć Falstaff jest sceptykiem dlatego, że jego
zmysłom jest za ciasno w kodeksie moralności — Ham-
let zaś jest sceptykiem dla myśli, której za ciasno
w atmosferze umysłowej i moralnej swego czasu.

Wartość Iliady nie leży ani w jej treści historycznej,
ani w poziomie pojęć etycznych. Pod względem histo-
rycznym jest bajką; co do poziomu etycznego bohaterów
Iliady, to najszlachetniejszy z nich „boski *Dyomedes*“
mógłby dziś tylko na Pawiaku (areszta w Warszawie)
mieć stancję. W Panu Tadeuszu także wszystkie tematy
wistocie są sobie równe, gdyż wszystkie noszą te same
cechy geniuszu poetyckiego, od Napoleona, co lata „od
puszcz libijskich do Alpów podniebnych“, a skończywszy
na wieprzu, „który marudzi z tyłu i snopy zboża kradnie
i na zapas chwyta“.

Ale sam Schiller¹⁾ wyraźnie zaznacza, że wielkie
zbrodnie mogą nas zachwycać, o ile w nich ujawnia się
celowość, dostosowanie środków do celu, spryt, przedsię-
biorczość, energia i konsekwencya.

Zło samo przez się budzi zawsze niesmak i obrzy-
dzenie; „bohaterscy zbrodniarze“ zajmują tylko ludzi,
rządzących się więcej wyobraźnią, którą łatwo omotać
blaskiem fałszywej wielkości, niż rozumem.

¹⁾ Über den Grund des Vergnügens zu tragischen Gegenständen.
Nr. 60—61, str. 84.

Głos rozumu wobec zbrodni i występku to głos Irydiona wobec Masynisy: „*Statek żelaznego cierpienia na czole twojem — ale wśród tych zmarszczków pokaż mi nadzieję!*...“

Zresztą w czynie złym nie objawia się woli energia, ale jej niemoc, etyczna niewola. *Stoik Epiktet* nazywa występnych nierozumną czeredą niewolników namiętności: *ἄνοον προσπόλων γένος*.

Upada więc jedyna przyczyna uwielbiania zbrodni dla rzekomo znamionującej ją siły i rozpędu energii. Tragiczną nie jest podła niewola w obsłudze własnych namiętności i żądz, ale bohaterska walka o wyzwolenie ducha. „W mocną smycz ze skóry uchwycić namiętności, jak psy i suki. W ściśniętej dłoni sforę ich nikczemną i szczekającą zatrzymać“ — to dopiero tragiczna wielkość i majestat woli. „*Polyeukt*“ dlatego jest równie dobrą tragedią jak *Filoktet* Sofoklesa lub *Eumenidy* Eschylosa.

Czynniki piękna.

Piękno jest uczuciem, czyli stanem duszy, która niczego nie nazwie pięknem, w czym nie ujrzy pewnego rysu podobieństwa z sobą samą.

Psyche koniecznością natury cięży sympatią, ku wszelkiemu zjawisku, w którym upatruje niejako obraz i kopię samej siebie. Wszelki zatem przejaw celowości, porządku, symetrii, jedności wśród mnóstwa należycie zestrojonych części, mile przemawia do duszy. W tych elementach piękna występuje bowiem na jaw pewne prawo, układ, w którym Psyche widzi ślad czynności innego ducha, a więc sobie coś bratniego, ściśle z nią spowinowaczonego...

Widok powyrywanych z korzeniami i potrzaskanych drzew w lesie po burzy, szczątki zdruzgotanego okrętu na brudnie spienionem morzu, chaotycznie rozrzucone

sprzęty w pokoju lub papiery na biurku, zagadkowe zygzaki i zakrętasy niewyrobionego pisma — budzą w nas niesmak i pewien niepokój właśnie dla braku ładu w swej zjawiskowej postaci.

Prawidłowość jest zatem pierwszym czynnikiem piękna formy. Linia prosta, równa płaszczyzna gładko zheblowanej deski lub kamienia, tafla szkła lub zwierciadło najprędzej się będą podobać dzikiemu jako piękne kształty.

Wyższe już prawo zjawia się w symetrii. Jest nią równe rozmieszczenie części po obu stronach wspólnego punktu środkowego. Równomierność rozmieszczenia wpada nam w oczy w układzie grup na obrazie po lewej i prawej jego stronie, w budowie okresów wzorowej prozy XVI w., w niektórych strofach poetycznych i rymie *tercynowym*. Paralelizm wiersza napotykamy i w Biblii.

Z symetrią w ścisłym związku pozostaje równość i przeciwieństwo. Jednolitość dwustronnego symetrycznego układu często nuży swą monotonością. Jedne i te same wrażenia wyczerpują energię zmysłów, których praca nad jednym i tym samym przedmiotem wobec ograniczonych sił narządu rdzenio-mózgowego łatwo może uleść zmęczeniu. Zmysły w takim razie tępieją, wyobrażenia się przesycą. Dlatego nawet w patrzeniu na fronton budowy szukamy prawidłowej rozmaitości w układzie części. Nazbyt jednostronna symetria przystoi tylko ko-szarom.

Pałac nie naruszy prawa symetrii, jeżeli jedno jego skrzydło krótkie wprawdzie, ale ze ściągłą wieżą, odpowiadać będzie drugiemu znacznie dłuższemu. Również jedną stronę obrazu mógłby zajmować sam Rejtan, drugą król Stanisław Poniatowski z całym swym dworem. Dzielenie całości na równe części jest od wiek wieków w użyciu, tworząc tajemnicę piękna rytmu w muzyce, poezji i architekturze. Dwudział (*bitomia*) w dziele sztuki bywa za ubogim, w architekturze spotykamy się najczęściej

z czwórdziałem (*tetratomia*). Układ całości sześciodzielny, z iloczynów części 2×3 lub 3×2 najwięcej wszakże ma przejrzystości.

W sztuce i naturze słynnem jest prawo piękna „złotego cięcia“. Prawo samo znamy z geometrii; złote cięcie zachodzi wówczas, jeżeli mniejszy odcinek prostej pozostaje w tym samym stosunku do odcinka większego, w jakim większy odcinek pozostaje do całej linii. Dla ośmiódzielnej całości cięcie złote daje stosunek $3:5$; dla pięciu części całości oznacza je stosunek liczb wymiarowych $2:3\frac{1}{6}$.

Stosunek długości podstawy do wysokości piramid egipskich wykazuje, że ściśle trzymano się w ich budowie zasad złotego cięcia. To samo prawo wykryły i pomiary budowli greckich z doby Peryklesowej. Partenon w Atenach wysokość kolumn i fryzu, szerokość poziomą i pionowe swe wzniesienie ma ściśle obliczone w prawach „proporcji złotej“.

Bezwiednie i my szukamy piękna tych wymiarów. Dlatego introligator grzbiet oprawnej książki dzieli zazwyczaj na pięć pól i wygniata tytuł złożony nad polem trzeciem. Fechner radzi przyrządzić się dobrze wszelkim drukom, formatowi papieru listowego, kart noworocznych, fotografiom, aż do cegieł i tabakierek. Przekonamy się wówczas, że z wszystkich prostokątnych kształtów ten tylko ludzie zwać pięknym, w którym uiszcza się w stosunku szerokości do wysokości (nawet i w drukowanej szpalcie dziennika) zasada złotego cięcia.¹⁾

Rozszerzać wszakże tego prawa, jakoby było ostatnią, najwyższą przyczyną estetycznego upodobania, nie można jeszcze wobec dzisiejszego stanu nauki.

Stosunek złotego cięcia jest nieracjonalnym ($a:b = b:c$; jeżeli $a + b = c$, $a = 1$, to $b = 1.618033\dots$).

¹⁾ Zur *experimentalen Aesthetik*. I. 2. 4.

W muzyce, niesłuchanie czulej na wszystkie stosunki zawikłane (nieracjonalne), stosunek $8:13$ lub $13:12$, najwięcej zbliżony do zasady złotego cięcia, zgoła nie daje miłych interwałów. Stosunek prymy do oktawy i kwinty, wielkiej i małej seksty, wielkiej i małej tercy oznaczają przeciwnie nader proste liczby $1:2$, $2:3$, $3:5$, $5:8$, $4:5$ i $5:6$.

Stosunek zaś złotego cięcia jest zawikłanym (nieracjonalnym) $1:1.618\dots$

Adolf Zeisig w połowie zeszłego stulecia w złotem cięciu upatrywał prawo, przenikające całą przyrodę i sztukę. Kierował się jednak więcej zapalem estetyka niż spokojem badacza przyrody. Następcy jego (Pfeifer¹⁾, Eryk Wassmann²⁾) stosunek „boskiej proporcji“ istotnie stwierdzali w układzie listków i gałązek wielu roślin, zwłaszcza skrzypów. Stosunek wszakże złotego cięcia uważać należy zawsze tylko jako specjalny wypadek proporcjonalności (n. p. między odstępami zwojów ślimaka lub konchy); pomiary, dokonywane na samcu i samiczce chrząszcza (z rodziny *carabus auratus*) za pomocą cyrkla proporcjonalności, stwierdziły kilkakrotne powtarzanie się tej proporcji. Nie należy wszakże robić z niej zaraz wszechwładnego w naturze prawa morfologicznego. W przyrodzie jest ruch, rozwój, wzajemne wpływianie, nawet i krzyżowanie się praw. Marzyć o matematycznym zszablowaniu wszystkich praw natury jest szaleństwem. Świat nie jest dla wyraźnego zaznaczenia wszędzie w rozmiarach jego stworzeń cięcia złotego, ale ta *proportio divina*, jeżeli istnieje, istniałaby dla świata. Pojmować ją zatem należy jako człon systemu i prawo, które może być podporządkowane pod cele wyższe.

Drogi planet podlegają już pewnym zaburzeniom,

¹⁾ Pfeifer: *Der goldene Schnitt und dessen Erscheinungsformen in Mathematik, Natur und Kunst*.

²⁾ Wassmann: *Stimmen aus Maria-Laach* XXX, 401.

dlaczego nie mogłoby im podlegać w naturze ujawnianie się prawa złotego cięcia, zwłaszcza przy niedokładności ludzkich pomiarów i metodzie, która, właściwie biorąc, nigdy ściśle matematyczną być nie może.

Przyroda pozornie zaniedbuje regularność, by ją tem piękniejszą okazać wśród bogactwa najróżnorodniejszych motywów. Pięknym jest, jako kształt geometryczny, stózek lub piramida, ale o wiele piękniejszym drzewo, dziko strzelające w niebo. Muszle, kwiaty swe części rozmieszczają często w kształcie litery S.

Jest to tak zwana „Hogarthowska linia piękności“, *serpeggiamento* Lionarda da Vinci. Im wyżej twór przyrody zorganizowany, tem większa różnorodność jego członkowania. Materya anorganiczna — w królestwie minerałów — krystalizując, układa się symetrycznie naokół wspólnego środka w stosunkach kąta i linii prostej. Linia prosta zaś powstaje na zasadzie nader pojedynczego prawa.

To też życie rozwija się już i szykuje w splocie najrozmaiciej powikłanych krzywizn linii spiralnych, *konchoid* i *elipsoid*. Matematyczna prawidłowość, w układzie liści lub równoległoboków kwiatowych nie może być grą przypadku, ale opanowującego ją wyższego pierwiastka.

Miał go na myśli Plato, powiadając, że Bóstwo wszędy i zawsze zabawia się w geometrę. Wszak *wedle miary i liczby* zbudował świat (*ἔει γεωμετρῶν τὸν θεόν*).

Tworzywo.

Tworzywo czyli masę ciał zwiemy pięknem, jeżeli jest czystem, jednolitem i trwałem. Takim jest: złoto, marmur, granit, spiż, stal, kość słoniowa, heban, dyament. Posąg ze spiżu lub marmuru nazwiemy zawsze piękniejszym od posągu z drzewa lub terrakoty, chociażby drzewo było obrobione ręką tego samego artysty. Nosząc w piersi przecucie niezniszczalności ludzkiego ducha

lubimy tężyznę takiego ugrupowania materyi, które urąga z wszystkich niszczących wpływów atmosfery.

Ruch.

Życie jest ruchem. Więc i my, żyjąc, lubimy wszelki ruch, jako symbol i obraz życia. Orzeł w herbie państwa jest uosobieniem myśli narodu; najśmielszy rzut ducha poetyckiego w literaturze świata poeta porównuje z ruchem gwiazd:

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!

I wzrok ziemski do ciebie wysłany za gońcą,

Choć szklane weźmie skrzydła, ciebie nie dolata...

Te myśli one lecą,

Rozsypują się po niebie,

Toczą się, grają i świecą...

Ich wdziękami się lubuję,

Ich okrągłość dłonią czuję,

Ich *ruch* myślą odgaduję!...

Barwa.

Niewyczerpanem źródłem używania estetycznego jest gra barw.

Mistrzynią w mieszaniu barw jest przyroda; zatem największy artysta świata nie znajdzie na swej palecie tak cudownie zharmonizowanych farb, jakie podziwiamy na szyjce gołębia, w obramowaniu oczek na pawim ogonie. Czyżże krajobraz zdołał odtworzyć odcienie toni morskiej, rozświetlonej wschodem lub zachodem słońca albo błękit nieba, mżącego się poświatą seledynów i topazów, bisioru i złota.

Im wyżej człowiek duchowo rozwinięty, tem wrażliwszy na grę światłocienia i barw. Homer jest zupełnie ślepy na cuda przyrody. U niego „*jutrzeńka różanopalc*“ zawsze wschodzi „w szafranowej zasłonie“ — oto wszyst-

Wokoło była ciemność; gałęzie u góry
Wisiały, jak zielone, gęste, niskie chmury.

Dusza Mickiewicza oczywiście musiała być wrażliwszą na piękno barw świata zewnętrznego. Między Iliadą a Panem Tadeuszem jest przepaść, jaką przeszła ludzkość od napadu na Troję do zajazdu na Soplicowo.

Doskonała to odpowiedź dla tych jednostronnych zaślepieńców, co i dziś jeszcze Mickiewicza nazywają „nie dość homeryckim“. Ten sam zarzut jest dla naszego wieszczą jednym z więcej szczebli do sławy grodu.

On powieściopisarzy naszych i nas samych, on—nie Homer—nauczył i uczy rozumieć piękno barwy w naturze.

Przeciwieństwa piękna.

Brzydota.

Wyraz „brzydota“ brzmiał w dawnej polszczyźnie „brzyd“. Stąd urabiamy przymiotnik — brzydki. Gramatyka porównawcza wykrywa powinowactwo tego wyrazu z greckim *βλῆω* = jestem uciążliwy, przykry.

W jednym i drugim języku podstawą tego wyrazu jest wykrzyknik otrząsania się i niechęci (br!...) wobec niemiłego nam zjawiska.

W niemieckim też języku nie nadaremnie wywodzimy wyraz *Hässlichkeit* od *hassen* = nienawidzieć.

Przymiotnik zatem „brzydki“ jest tylko wyrazem naszego sądu wartościowego o ujemnem zabarwieniu uczuciowem jakiegoś wyobrażenia.

Brzydota jest zatem przeciwieństwem piękna, brzydkim zaś będzie wszystko, co nie jest tem, czem być powinno, nie objawiając doskonałości swego typu.

Dziedziną brzydoty może być natura, sztuka, duch i obyczaje człowieka.

Brzydota natury jest wszelki proces gnicia, rozkładu, fermentu. Baśń ludowa wyznacza siedziby duchom

nieczystym zawsze na moczarach i trzęsawiskach. Proces gnicia i rozpadania się roślin organicznych w nowe anorganiczne formy z natury swej ma coś tajemniczego, jako objaw niszczących sił przyrody.

W królestwie roślin ujawnia się brzydota jako skąrowanie ((*atrofia*) i zwyrodnienie jednostki od typu zdrowego. U zwierząt wyższych brzydota będzie pewien zwrot do znamion typu niższego. Pełzanie węzów nie harmonizuje z uczłunkowaniem ich, jako kręgowców, jest zatem brzydkim, gdyż odrzuca niejako węza do typu robaka.

Skorupa żółwia, pancerz szczerbaka cofa go niejako aż do muszli i minerału, nakładając pęta na swobodę ruchów tych zwierząt.

Również brzydkim czyni zwierzę pewne zalenie kształtu, który wówczas tylko jest pięknym, jeżeli uwydatnia organizację (przykładem: koń arabski—a sztucznie tuczona świnia). Bezkształtna masa zwierzęcia odrzuca je niejako wstecz ku nieuczłunkowanym najniższym typom życia.

Dlatego brzydkim zwiemy cielsko wieloryba, foki, hipopotama, konia morskiego, które zresztą kryją się zawsze w wodzie.

Brzydką jest nadto pewna nierytmiczność w uczłunkowaniu, rażąca nas w zjawiskowej postaci i ruchach zwierzęcia. Kret sam w sobie nie jest brzydkim, ale nas razi jego odnóża za krótkie do wymiarów ciała.

Uwydatnienie ryja u świni i tapira, jako organów niższych funkcji zwierzęcości, wobec utajenia oczu, jako jej organu wyższego, jest znów powodem ujemnego sądu wartościowego o ich estetycznym wyglądzie.

W naturze jednak nie jest bezwzględnie brzydkim. Sądy nasze o brzydocie są dorywcze i za prędkie. Często nazywamy zwierzę brzydkim, szukając w niem bezpodstawnie doskonałości i przymiotów innego rodzaju.

Tak niesłusznieby ktoś przyganiał wielbłądowi, że nie ma okazałych kształtów i zwinności konia. Czasem znów dokuczliwość jeno i nieprzyjemny wygląd (*pchła, ropucha, nietoperz*), czasem podobieństwo rysów znamiennych z właściwie brzydką moralną niecznością człowieka powoduje nas do nazywania zwierząt brzydakami (mysz dla łasowania, pawiana dla lubieżności). Cielsko krokodyla wydaje się nam osadą tylko jednej olbrzymiej paszczki. Uczony przyrodnik, głębiej patrząc na przyrodę, nie widzi brzydoty w żadnej żywej istocie. Jętka jednodniówka jest dlań cudem wszechpotężnych, twórczych sił; najobrzydliwszy krab, turkuć, tasiemiec jest sam w sobie pięknym, jako jedno z ogniw nieskończonego łańcucha ewolucji form życiowych od najniższego typu aż do człowieka.

Brzydotą w sztuce będzie wszelkie zadawanie gwałtu istotowym jej prawom: błędy rytmu i harmonii w poezji, szarża w odtwarzaniu roli, fałszywe pojęcie prawa ciężkości w architekturze.

Brzydotą duchową jest rozprzężenie harmonijnego współdziałania władz psychicznych, zaburzenie równowagi duchowej, chwilowe — skutkiem namiętności lub trwałe — jako obłąd i obłąkanie.

Sztuka nie powinna nigdy traktować jakiegokolwiek brzydoty dla niej samej, jako takiej, ale zawsze tylko jako kontrast piękna. Impresjonizm i naturalizm dowodził wprawdzie sofistycznie, że nie piękno, ale właśnie brzydota jest przedmiotem sztuki.

Wywieszał nawet na sztandarze zasadę *belle laideur, laideur endiablée c'est la beauté*. (*Piękna, szatańska brzydota to dopiero piękność*). Ktokolwiek jednak nie zwątpił w rozum i serce człowieka, tyle tylko waży przedstawienie brzydoty, o ile jest przygotowawczym kontrastem do wyrazistszego uwypuklenia całej mocy piękna. Sztuka zatem nie tylko nie służy brzydocie, ale wszystkimi fibrami duszy dąży do zupełnego wyrugowania jej z oblicza ziemi i ze sfery wolnej woli człowieka. Przodownicą

jest w pracy wszystkich czynników w dziele odkupienia ludzkości od nędzy, brudu i podłości życia.

Poezya przez przesadę, ironię i komizm chwytła brzydotę niejako na gorącym uczynku, każąc ideowej prawdzie i enocie święcić tryumfy nad namiętnością i zdradą (*Greki Chilon z „Quo vadis?“ Sienkiewicza*). Zagłoba, jako typ opoja, samochwalcy, wiecznie baraszkującego szalaławy, na którym i „*pewne kondemnarki ciężły*“ jest wesołem, ale nader skutecznym napiętnowaniem społecznie-samobójczych impulsów i przywar chorego na obłąd wielkościowy i na polityczny paraliż postępowy gminu szlacheckiego dawnej Rzeczypospolitej. Gra on w powieści tę samą *mutatis mutandis* rolę, co Tersytyes, bezmyślny łgarz i zawistny krzykacz, w *Iliadzie* (II. 211). Sama postać imci pana Zagłoby, herbu Wczele, podobnie jak i Tersytyesa, napiętnowana brzydotą, zorana hulactwem, wykrzywiona opilstwem jakby dla zaznaczenia, że anarchia duszy, kłamstwo „*rzucanie kilimkiem*“ wężenie jeno, z którego komina się dymi i gdzieby dzban miodu wysuszyć się dało, — także i na ciele położy niestarte swe piętno.

Tersytyes, szczujący na Achillesa, Agamemnona i Odyseusza, jest ośmieszeniem demokratycznego krzykactwa, ku któremu snąć Grecya w bohaterskich już czasach ciężyla; Zagłoba w epopei Sienkiewicza jest typem chorej na zanik zmysłu społecznego, demagogii szlacheckiej.

Sztuki plastyczne, utrwalając każdy moment, nie mogą tak skutecznie niszczyć i równoważyć brzydoty, jak poezya i dramat.

Najlepsze karykatury Ardana z Figaro mają tylko chwilową wartość. Rzeźba niemal zupełnie wyklucza komizm z swej dziedziny; posąg podpiętego Bakchusa, jako dzieło wyrazu komicznego, nie udał się nawet potężnemu geniuszowi Michała Anioła.

Ekonomia w traktowaniu piękna i brzydoty.

Jest to niezaprzeczalnym pewnikiem, że każdy artysta bierze często przedstawienie brzydoty za cel swej twórczości.

Dramaturg wprowadza na scenę obłąkanie (*Ajaks* Sofoklesa; *Król Lear* Szekspira; *Ofelia*, *Konrad*, *Kordyan*, *Nieboska komedia* Krasińskiego Satyryk i kome-dyopisarz, chłoscząc błędy, sięga ręką niejako do trzewi swych społecznych, rozświeca najskrytsze zakamarki ich sumienia, by niem potężnie aż do łez zatargać.

Dopuszczalnymi wszakże są tylko trzy względy, dla których brzydota może być traktowaną w dziedzinie sztuki: potrzeba odmiany, prawo kontrastu i konieczność charakterystyki.

Wobec nieograniczonej poznawczej zdolności umysłu ludzkiego żadne, nawet najwspanialsze, arcydzieło sztuki całkowicie i na zawsze nie zdoła naszej uwagi zaprzątnąć. Nawet i szlachetne używanie estetyczne powszednie przy swem dłuższem trwaniu, przestaje niejako trzymać Psyche w „uroku“.

Nieznosnym byłby świat, jako jeden olbrzymi, kwiecisty ogród; na śmierć zanudziłoby nas w dziesiątki lat przeciągające się, nieprzerwane podsłuchiwanie kwilenia słowików. Dlatego i sztuka iść musi *pari passu* z życiem. Wieczne obracanie się jej w zaczarowanym kole motywów, powszechnie uznanych za piękne, znamionuje zawsze jej upadek i maniery, tego turkucia-podjadka najlepszych talentów. Zastój, zaskorupianie się w szablonie piękna tradycyjnego (bizantyzm i chińszczyzna) jest tylko dowodem albo przeżytej albo niezdolnej do dalszego postępu kultury. Dlatego sztuka ludzkości, pełnej w sobie przeciwieństw i sprzeczności, zawsze tak chciwie sięga po kontrasty.

Już w potocznej rozmowie objaśniamy często kon-

trastem znaczenie wyrazu (n. p. ależ to szkło... nie skóra!..). Kontrast może być dwojaki: różnicy i przeciwieństwa, gdyż im więcej niepodobne sobie dwie równe i im więcej nierówne są dwie podobne rzeczy, tem więcej kontrastują z sobą.

Postacie Szekspira, Regana i Goneryl, Makbet i lady Makbet, mimo swych wielu wspólnych rysów wewnętrznego powinowactwa, stanowią wszakże każda dla siebie odmienny charakter. Dramat doby naszej chroma właśnie na brak kontrastu w charakterach postaci (Ibsen, Przybyszewski). Wszystkie typy są albo rzekomo „czysto ludzkie“, więc też i dramat—to istne pandemonium walki wszystkich przeciwko wszystkim, zdrady, fałszu i przewrotności.

„Budowniczy Solnes“ Ibsena jest chory na *obłąd* *wyżyn*, współcierpi z nim tę chorobę i Hilda; pani Solnes działa pod przymusową *idea* *nizin*, a i ona Kaja, na zimno studywana, okaże się psychopatycznie nastrojoną. Tak niemal we wszystkich sztukach Ibsena. Każda z nich chciała być szmatem wykrojonym z życia, wszystkie zaś skończyły na przemycaniu do teatru *Uebermensch'a* Nietzschego. W dramatach Sudermanna i Hauptmanna marna jakaś fabuła oplata, jako tezę, jedno z zagadnień społecznych. Kilka momentów, opóźniających i przyspieszających katastrofę, strzępy frazesów i patetycznych tyrad na temat *Sozialfrage* — szereg luźnych, ale zato w oczy bijących obrazów, bez zadzierzgnięcia i rozwiązania węzła właściwej akcji — oto recepta na dzisiejsze dramata.

Wspaniałym kontrastem przeciwieństwa byłoby umieszczenie obok siebie rycin Dürera: „*Rycerz, dyabeł i śmierć*“ i „*Melancholia*“ lub tak odskakujących od siebie obrazów Siemiradzkiego: „*Fryny*“ i „*Świeczników Nerona*“.

Udatnym kontrastem w dziedzinie poezji jest typ Zosi i Telimeny, hr. Henryka i Pankracego (z *Nieboskiej*), jak i charakter Fausta i Wagnera, Wallensteina i Maksa Piccolomini. Cała zresztą budowa dramatu we wszystkich

literaturach świata polega na umiejętnym wyzyskiwaniu kontrastów w charakterze i zmienności losu głównych działaczy.

Powszechnie znaną jest rzeczą, że barwy kontrastowe: biel i barwa czarna, czerwień i fiolet—bezpośrednio obok siebie umieszczone, wzajemnie podnoszą swą wyrazistość. Przeciwnieństwo działa tak samo we wszystkich dziedzinach piękna. (*Antygona* i *Elektra* Sofoklesa, Szekspirowski *Król Lear* lub *Ryszard III*); typy komedii Fredry i Blizińskiego bez zaznaczenia jaskrawymi barwy kontrastów musiałyby wypaść niesłychanie blade.

Sofokles jest doskonałym mistrzem umiejętnego szkicowania kontrastujących charakterów, wogóle zaś i *intrygi* dla dramaturgów i powieściopisarzy.

W *Antygonie* n. p. tłem intrygi, dzielącej Teby na dwa wrogie stronnictwa, jest zagadnienie: „Czy prawo natury dozwala siostrze uczcić pogrzebem brata, którego prawo państwa uznało wrogiem ojczyzny. Konflikt zakonu natury z prawem państwowym stanowi tło psychologiczne dramatu, będąc zarazem źródłem rozdwojenia między bohatersko stanowczą Antygona, a lękliwą jej siostrę Ismenę. Ta sama kolizja obowiązków pcha Antygona do śmiałego starcia z Kreonem, jako głową państwa. Walka ich wobec nierównych sił i broni obojga; przywiązanie Antygony do siostry i syna swego wroga Hemonę, na zabój w niej zakochanego, właśnie mocą kontrastu budzi silne napięcie oczekiwania. Rozwiązanie końcowe intrygi cechuje dziwny spokój i naturalność. Antygona przeprowadza swój zamiar pogrzebania brata, chociaż musi ten pogrzeb okupić ofiarą własnego życia; Kreon zaś sam dotkliwą odbiera naukę, że jednostronnie nie wolno gwałcić zakonu natury przepisanych obowiązków miłości siostrzanej. Kontrast musi zatem być zawsze naturalnym, uzasadnionym psychologicznie, umiejętnie przeprowadzonym i rozwikłanym.

W umiejętnym traktowaniu kontrastu objawia się

prawdziwy talent artysty, jego dar obserwacyjny, mniejsza lub większa zdolność wnikania w zjawiskową różnorodność życia.

Ideał a sztuka.

Mówimy pospolicie, że sztuka jest w służbie ideału.

Czem jednak są te ideały i czy wogóle istnieją, z tego zazwyczaj nie zdajemy sobie sprawy.

Stanisław Witkiewicz, cięty satyryk, w znanej polemice z obrońcami ideałów starego autoramentu, kpi do żywego z pojmowania sztuki, jako symbolu dążeń ludzkich do jakichś ideałów urojonych. Zgrozą go przejmuje estetyka, będąca jeno szeregiem kołków do rozwieszania strzępów mniej lub więcej mglistej filozofii.

Tłumaczyć dzieło sztuki dążnością do ideału, jest dlań absurdem, gdyż zagadki sztuki niepodobna tłumaczyć czemś więcej trudnem do pojęcia, jak duszą ludzką, Bogiem, ideałem, który zazwyczaj bywa w ustach ludzi czczym wyrazem bez znaczenia — *flatus vocis*.

Ideał jest dlań trawą wyjętą z bajki, której nikt nie widział, nikt jej w ręku nie miał a wszyscy bają, że ma być cudowną.

Sztuka, tworząc coraz doskonalsze dzieła, nie tworzy ich skutkiem dążenia do jakichś ideałów Dobra, Piękna, Prawdy, które po wiek wieków pozostaną nierozwiniętymi tajemnicami, ale po prostu drogą naturalnego rozwoju, obserwacji, uświadomienia sobie swego stosunku do rzeczy i coraz większego opanowywania środków technicznych.

Sztuka, według Witkiewicza, nie jest zgoła w służbie ideału, ale to pewien rodzaj uzewnętrzniania pewnych kształtów, powstających w umyśle człowieka.

Rzecz całą tłumaczy sobie czysto po malarsku. Nie tylko sztuki plastyczne, ale i poezję i teatr redukuje do dwóch czynników: *kopalnego idealizmu* i *kopalnego realizmu*.

Idealizmem jest wrodzona człowiekowi potrzeba układania pewnych kształtów plastycznych i plam kolorowych z łączącym się zadowoleniem z tego uzewnętrzniania ludzkiego ducha.

Patagończycy, ludożercze plemię, bez pojęć religijnych i społecznych, o mowie, nader ubogiej w dźwięki i takim tylko poczuciu własności, o ile silna pięść jej broni, plotą już koszyki, mające pewien kształt charakterystyczny i pewien ornament.

Tu już więc na jaw wychodzi „kopalny idealizm“. Z niego wyrosło nieprzebrane bogactwo indyjskiej architektury, perskie dywany, tatuowanie ciał, wyszywania na ubraniu, koronka kamienna gotyku, wszystkie plastyczne i kolorowe ozdoby ścian świątyń, boków naczyń etruskich, japońskich, sewrskich i pierwotnej niezdarnej ceramiki. Wszystko to bowiem ewolucyjnie rozwinąć się musiało z kilku skrzyżowanych kresek i kilku barw, dostępnych dla oczu i umysłu pierwotnego człowieka.

Pari passu z tem upodobaniem wrodzonym w uzewnętrznianiu subiektywnego niejako piękna, rozwijała się zdolność i potrzeba *naśladowania* kształtów i barw przedmiotów istniejących poza człowiekiem.

To „kopalny realizm“, objaw potrzeby przedstawienia *prawdy życiowej*. W monachijskim muzeum ten *kopalny realizm* widzimy istotnie na kości renifera z narysowaną na niej głową tego zwierzęcia. Odłamki uda mamutowego, znalezione w jaskini *Périgord*, są początkiem objawów tej dążności w sztuce przedhistorycznej. Zbiory prof. Dybowskiego dają możność obserwowania rozwoju jednego i drugiego czynnika. Wrodzone piękno „zdolność tworzenia pewnych kształtów, nieistniejących w naturze“ (idealizm) zależnem jest od czasu, zmienne względnie do rasy i warunków i jej otoczenia.

Powstają z tego typy piękna Egipcyan, Indów, Babilończyków, Persów, Grecyi i Rzymu, style przeróżnych epok cywilizacyjnych, obowiązujących jeno pewien czas.

Bez szkody dla rozwoju sztuk — tych ideałów nie można przenosić w sferę ogólnych praw estetycznych. Ideałem społecznym n. p. Grecyi było wyhodowanie rasy pięknych i dzielnych ludzi. Ci sami w postaciach bogów i bohaterów przeszli potem na ołtarze, szczyty i fryzy świątyń. Ideał społeczny stał się ideałem estetycznym rzeźbiarzy jak: Fidyasz, Polyklet, Skopas, Mnezykles, Praksyteles i Lyzyp. Grecya osiągnęła, wykuty ich dłotem swój ideał najwyższy: piękno ciała ludzkiego.

Chrześcijaństwo zaczęło hodować inną rasę ludzi i dążyć do innego ideału. Czoło Jowisza, barki Herkulesa, ramiona Hery lub biodra Kiprydy przestały być absolutem piękna w sztuce. „*Zdrowe bydlę*“ greckie ustąpiło innemu, niemniej wzniosłemu ideałowi. Ideał chrześcijańskiej miłości Boga aż do zdeptania własnej indywidualności, ideał wiary silnej aż do poruszenia mocą swą gór i opok granitu — zaznacza się w średniowieczu wznoszeniem tumów gotyckich, strzelających w niebo tysiącem wież i wieżyczek. Tak samo rwały się do „królestwa Bożego“ płomienne wiarą dusze pokolenia krzyżowców, które nie szczędziły nieraz kilku wieków pracy na spiętrzenie jak najwyższe łuków jednego tumu, i przemianę twardych bloków granitowych w fantastyczną plecionkę arabesek, liści, kwiatonów, przyczółków i wklęsłów.

Architektura, poważna rzeźba i malarstwo średniowieczne wypisało na swym sztandarze słowa, które Zygmunt I. położył na wstędze, opasującej fryz kaplicy zwanej od jego imienia, Zygmuntofską (na Wawelu): „*Nie nam, Panie, nie nam, lecz imieniowi Twemu daj chwałę*“.

Wszystkie sztuki pozostają wówczas w służbie Kościoła. Pewien typ ascetycznego uniesienia, oczy albo spuszczone albo ginące gdzieś spojrzeniem w zaświatach, ciało nikłe i mdłe, jakby wychudłe z postu i umartwień, szaty powłóczyste, niemal mnisze — oto motywa stale powta-

rzające się w ówczesnej płaskorzeźbie. Obrazy w gotyckich katedrach zastępują kolorowe witraże. W tych witrażach widzi też Witkiewicz „plamy barwne, świetne i ułożone z pewnym artystycznym smakiem czasu i indywidualności artysty“.

Nowy ma to być przejaw pierwiastka, z którego niby z embryonu, wyłoniły się wszystkie dzieła sztuki.

Nadzwyczajny przepych płam kolorowych wyrażających barwy lokalne przedmiotów, uderza go w szkole staroniemieckiej i we Włoszech w epoce, poprzedzającej odrodzenie.

„Lecz Grecya zdeptana stopami, strатовana kopytami najeźdźców, zorana pługiem czasu, zasypiana rumowiskami swojej chwały, wielkości i piękna, podniosła się znowu i zemściła srodze na chrześcijaństwie“.

Ludzkość poczęła w epoce odrodzenia¹⁾ dążyć do dawnych i deałów pogaństwa, które przez humanizm i kulturę umysłową ludzi nowożytnych (wpływ nauki łaciny i greki w szkole średniej; uniwersytet; stosunki prawno-społeczne, wzorowane na prawie rzymskim, stały się: ideałami wszechludzkimi). Klasycyzm w więzy swych form skuł i skrępował pyszną rasę geniuszów odrodzenia. Mocował się z nim potężny, samodzielny duch Michała Anioła: „rozwał, rozszerzał tę skorupę, a jednak nie mógł jej z siebie zrzucić“. *Loggie* Rafaela są także dowodem spełnienia bujnej siły własnej, „poczucia tworzenia pewnych kształtów i układania pewnych kombinacji barw“ z duchem naśladownictwa form klasycznych. W tem połączeniu dwóch pierwiastków sztuki ciało ludzkie, kształty zwierząt i roślin stają się na *loggiach* ornamentem takim, jak kwadraty, trójkąty i inne kombinacje linii na perskim dywanie.

Krótko mówiąc, niema ideału w sztuce, jest tylko odtwarzanie „prawdy życiowej“.

¹⁾ St. Witkiewicz: Sztuka i krytyka u nas.

„Kartagińczycy¹⁾, Rzymianie, Persowie, Grecy, Turcy, Indowie, Germanowie, Słowianie i Chińczycy mają naturę według jednych praw i wymagań zbudowaną; — od bieguna do bieguna jęk bólu, skarga rozpacz, westchnienie miłości, ryk szaleństwa rozbrzmiewa jednakiem echem; miłość i nienawiść, zemsta i przebaczenie, wszędzie są znane i od czasu jak ludzkość ma świadomość siebie, znane były zawsze; natura ludzka jest jednaka, a piękno ciągle inne, ciągle nowe, ciągle zmienne i ciągle, bodaj na tym samym stopniu rozwoju. Pojęcie prawdy w sztuce rozszerza się, uzupełnia, udoskonala w treści i w środkach przejawiania się — a piękno jest ciągle tylko stanem duszy, który wywołują najsprzeczniesze, najbardziej wykluczające formy“.

Sąd naszego krytyka-artysty jest niesłychanie trafny. Jak piękno jest zawsze stanem duszy, tak i wyraz „ideał“ będzie tylko znakiem pewnego sądu wartościowego.

Ale czem jest właściwie ideał?

Wiersz Schillera „*Idealy*“²⁾ pozwala nam pochwycić zrozumienie wyrazu.

To skarga zawiedzionego idealisty-marzyciela:

Pogodne one słońca zmierzchły,
Co ozłacały drogę w świat,
A ideały się rozpierzchły,
Którym hodował tyle lat.
W nic się rozwiewa ufność miła,
W lube rojenia mego snu;
Ach! rzeczywistość zniweczyła,
Co pięknem było tu...

Poeta przeciwstawia więc sferę ideałów „dzikiej rzeczywistości“ (*die rauhe Wirklichkeit*). Młodzieniec ufny w możliwość urzeczywistnienia ideałów, podąża do

¹⁾ St. Witkiewicz: Sztuka i krytyka.

²⁾ Tłumaczenie J. B. Zaleskiego.

nich „wśród trudu i zawiłości życia“. Zawodzi go wszystko:

„Smutniej, samotniej z każdym dniem;
Ledwie nadzieja kiedyś-kiedy
W ciemni światełkiem mrugnie mdłym“.

Tak samo i Mickiewicz w „*Odzie do młodości*“ krainę ideału przeciwstawia rzeczywistości:

To... rajska dziedzina uludy,
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem
I obleka nadzieję w złote malowidła...

A rzeczywistość?...

Patrz na dół! Kędy wieczna mgła zaciemia
Obszar gnuśności zalany odmęttem...

Przyczyną, dla której tę rzeczywistą ziemię „*zaciemia wieczna mgła*“ jest brutalna walka egoizmów.

To ziemia!
Patrz, jak nad jej wody trupie,
Wzbił się jakiś płaz w skorupie.
Sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem;
Goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu,
To się wzbija, to w głąb wali,
Nie lgnie do niego fala, ani on do fali:
A wtem, jak bańka prysnął o szmat głazu!...
Nikt nie znał jego życia, nie zna jego zguby:
To samoluby!

Ideałem zatem jest pewien lepszy porządek bytu, w którym wszystkie osoby i rzeczy posiadałyby w bezmier- nie wysokim stopniu właściwe swej naturze przymioty.

Wszystkie osoby historyczne i ich czyny mogą być tylko ideałem „poniekąd“. Szekspir zbliża się bardzo do sfery idealnego pojęcia poety: jest zatem jego ideałem. Ponieważ jednak w pochodzie myśli wyobrazić sobie możemy lepszego poetę od Szekspira, a więc i on pozo-

staje tylko „poniekąd“ idealnym poetą. W pojęciu „ideału“ człowieka, jako istoty duchowo-zmysłowej, tkwi ideałów zmienność i wytyczny kierunek ich zmienności.

Skarga nazwał człowieka w którymś ze swoich ka- zań „wieprzem sprośnym ze skrzydłami orła“, co ma być przyczyną, że zawsze wisimy między niebem a ziemią... Porównanie nader trafne. Dziwnie kapryśną jest Psyche człowieka; każdy z nas—według głębokiego powiedzenia *Chateaubrianda*—ma w sobie coś z natury zdetronizowa- nego króla. W przeciwieństwie do „najinteligentniej- szego“ pudła, znajdującego swe niebo w kawałku mięsi- wa i miękkim legowisku, dla człowieka, choćby nawet w najszcześniejszych warunkach bytu, niema na tej ziemi spokoju. Kołem rozpędowem wszystkich jego pragnień jest ustawiczna pogoń za jakimś nieuchwytnym „ideałem“. To właśnie kładzie na człowieku stygmat jego wyższych przeznaczeń. Wszyscy, niemal na każdym kroku, odczu- wamy potrzebę ulatywania

...w rajska dziedzinę uludy,
Kędy zapał tworzy cudy,
Nowości potrząsa kwiatem,
I obleka nadzieję w złote malowidła...

Nieograniczonej w zapędach zdolności używania nic z rzeczy ziemskich zaspokoić nie zdoła. Trapi ją wiecznie chimera ideału, dla której „nie masz nic doskonałego pod słońcem“.

Życie i świat, na którym święcą tryumfy brutalna przemoc i prawo silniejszego, przedstawia piekło dan- tejskie występków, dzikie igrzysko samolubstwa, rozhu- kanych żądź i namiętności, tem gorszych, im więcej cy- wilizacja je rozwyrza, ucząc przyczajać się pod kwiatem salonowego frazesu, pod elegancją fraka i rękawi- czek. Kronika i telegramy dziennika są szmatą, zbru- kaną w mętach i kale życia: mord, zdrada, oszustwo, głód, sprzeniewierzenie, kpiny z poczciwości, urąganie z naj-

świętszych uczuć, wyzysk nieletnich, gwałcenie bezbronnych — oto treść omawiana we wszystkich artykułach „nad i pod kreską“ każdego pisma codziennego, trzymającego dłoń na tętnie życia ludzkości.

Wobec tego nie dziw, że radziłyśmy się dobrać „z dusznej, dzikiej, złej rzeczywistości“ w jakieś lepsze światy — ideału. Tę potrzebę ducha ludzkiego wyraziło przepyszenie filozoficzne marzenie Platona. Psyche miała ongiś patrzeć na pierwowzory wszechrzeczy w krainie Prawdy. Braki, dostrzegane w świecie rzeczywistym („pod kreską“), budzą w niej tęsknotę i dążność do ujrzenia swej pierwotnej ojczyzny („nad kreską“ *niedoskonałości, skazy i chyby*). Sztuka, przedstawiając właśnie najdoskonalsze typy onych *ponadkreskowych* ideałów, zaspokaja wrodzoną człowiekowi tęsknotę do lepszego i piękniejszego jakiegoś świata. Artysta-mistrz urzeczywistnić właśnie radby to, czego ani żadne oko nie widziało, co uszu ludzkich nie doszło — swój ideał artystyczny.

Ten znów jest rzutem twórczego ducha, obejmującym plan przyszłego dzieła, jego całości i części, w postaci i formie, ugrupowanej wedle zasad każdej sztuki. Godzi się zatem powiedzieć, że sztuka jest w służbie ideału.

Twórcza idea artysty nie jest pojęciem ogólnem, ale zarysowaną widomie w jego duszy i indywidualną.

„Anioł śmierci“ z powieści Tetmajera, lub „Powrót z Golgoty“ Krudowskiego przed wyobraźnią rzeźbiarza lub malarza staje tak samiuteńko, jakby stał lub stoi w rzeczywistości przed oczyma przygodnego widza.

Sama zaś idea twórcza artysty już zbliża się więcej do świata idealnego „ponad kreską rzeczywistości“.

Rzec można nawet, że artysta wszystek i wyłącznie jest oddany odtwarzaniu piękna. Wszakże brzydota nie traktuje inaczej, jak tylko jako kontrast, jako coś podrzędnego, szkicowanego nieraz w nader jaskrawych

barwach, by umiejętnie, drogą przeciwieństw tem silniej potem zaznaczyć blask piękna.

To obsługiwanie ideałów bywa właśnie dla artystów zgryzotą, trawiącą ich całe życie, źródłem szlachetnej zadumy i powagi, znanej aż nazbyt pod utartą nazwą *artystycznej melancholii*. „Geniuszu znamie — przekleństwa znak“ — powiedział głęboko Zmorski.

Opór materii, choćby było nią i słowo, pewna niedostateczność środków technicznych, nie pozwalają nawet najdzielniejszemu artyście na całkowite odtworzenie w dziele sztuki pieśczonego w głębiach duszy ideału.

Edgar Poë uważa dlatego cierpienie za zasadniczy niejako ton nastroju duszy artystycznej. Ideały jej tylko w ograniczonej mierze urzeczywistniają się w toku pracy. Jak ręka malarza wykończy obraz rys po rysie, smuga po smudze, tak w duszy prawdziwego artysty wśród boleści porodu powoli tworzy się myśl ideału. Zanim widome przybierze kształty kryształu i perły, poeta przejść musi już fazę ciężkich mąk.

Druga czeka nań, kiedy przyjdzie obraz ideału, przeświecający w duszy artysty, jak promień słońca w kryształ, ucieleśnić i uzewnętrznić w widomym lub słyszalnym kształcie: w marmurze, barwie, w słowie lub tonie. Dzieje sztuki nam mówią, że rzadko któremu artyście udaje się to całkowicie.

Utrapieniem życia Michała Anioła był grobowiec Juliusza II., niejednen malarz pokrajał na szmaty niemal zupełnie wykończone płótno, chociaż nad niem lat kilka prześlęczał w zadumie.

Artysta każdy się biedzi w poszukiwaniu formy do wypowiedzenia swego ideału, nie dającego się nigdy dostatecznie wyrazić. Taki nawet geniusz, jakim był Mickiewicz, zali się na niepodatność słów, jako znaku i symbolu rozpierających jego pierś ideałów:

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie,
A słowa myśl pochłona i tak drżą nad myślą,

Jak ziemia nad połknietą, niewidzialną rzeką;
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieka,
Gdzie pędzi, czy się domyśla...?

Pieśń — mówi to i Słowacki — wycieńcza więcej,
niżeli praca; natura sama tak ograniczyła go, jako człowieka, że ideału artysta nigdy nie osiągnie. Najpiękniejszy obraz malarza pozostanie niewymalowanym, największa pieśń poety — niedokończonym poematem.

Mes vrais vers ne seront pas lus,
Le meilleur reste en moi-même

mówi Sully Prudhomme, a przed nim to samo — dziewiętnaście wieków pierwej — stwierdził nawet taki poeta-epikurejczyk i „gładysz“, jakim był Horacy.

Wyśpiewać wszystko dla poety niemożliwem, bo ostałyby się tylko rozrzucone centra jego organizacji psychicznej: „*disjecta membra poëtae*“.

Błędne poglądy o „ideale“.

Jest zatem pewnikiem psychologicznym, że każdy z nas i ludzkość cała tęskni i rwie się marzeniem do ideału.

Gorzką jednak ironią tej tęsknoty idealnej wogóle, pojętej *in abstracto*, jest to, że ilekroć stara się człowiek upatrywać ideał w czemś widzialnem i konkretnem, zawsze spotkać go musi wielkie rozczarowanie.

1. Ideałem może być tylko to, co nie stawia się i nie przemija, nie ulega rozkładowi i zawsze trwa w jednym i tym samym stanie.¹⁾

Nie jest więc ideałem człowiek mimo całą duchowo-zmysłową piękność własnej natury. Pewien malarz włoski przedstawił upadłego anioła, Lucyfera w postaci urodzi-

¹⁾ Cicero: *De oratore*.

wego młodzieńca, na którego twarzy wszelako widniała blizna zgorzeliny od uderzenia piorunu kary bożej.

Tak samo skazonem arcydziełem Boga jest i człowiek w teraźniejszym swym stanie. *Video meliora proboque, deteriora sequor* — skargą wyrwało się już z ust rzymskiego poety.

Niemasz ani jednego człowieka, którego ciało byłoby bez skazy i doskonale pięknem, ani jednego bohatera, którego dusza byłaby zupełnie harmonijnie dostrojona bez zgrzytu fałszywych tonów, czy to jednych władz duszy, nadmiernie i z uszczerbkiem drugich rozwiniętych, (gdzie dużo wyobraźni, mało zazwyczaj rozumu) — czy też namiętności i poniżających go nawyczek.

Obiegał po Warszawie dowcip: „Jeżeli chcesz wielbić Krasińskiego, nie czytaj komentarzy o nim Hoesicka.“

Wielki Goethe ileż traci przez małostkową, niemal parweniuszowską dumę *Geheimrata* Karola Augusta, księcia Weimaru!...

Matejko był może i śmiesznym z wiarą w swe jasnowidzenia historyozoficzne i ustawiczną skargą na niewdzięczność ludzką.

Ani zatem człowiek, jako jednostka, ani ludzkość cała (ów *Humanitätsideal* racjonalistów niemieckich od czasów Herdera) nie może być najwyższym ideałem sztuki.

Szermierzem humanizmu był Herder (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*), Lessing (*Nathan der Weise*), Schiller (*Götter Griechenlands, Künstler, Ideal und Leben, Resignation*), Goethe (*Faust, Geheimnisse*).

Gorzkie rozczarowanie społeczeństw po r. 1848. upadek parlamentaryzmu, sprostytuowanie teatru i rzetelnej sztuki, co to miała być mistrzynią, odkupicielką i zbawczynią świata, choćby samo tylko założenie takiego *Ostmarkenvereinu* w Poznańskim, do którego należą uczeni, poeci, powieściopisarze, wykarmieni mlekiem zasad Herdera, poezji Goethego i Schillera — aż nazbyt

dowodnie wykazują, na jak miążkich podstawach spoczywał on bałwan „*Humanitätsideal*“.

Ładna mi „ludzkość“ i ideał, jeżeli dla słabszych i zwyciężonych niema krzty sprawiedliwości ni miłosierdzia i z własnych się ich wypędza pieleszy... jako *eine minderwertige Nation*...

Jak zatem religijno-obyczajowem zadaniem człowieka jest odzyskać dawną harmonię życia duchowego, zdobyć utracone, osobiste swe kapłaństwo i bohaterstwo, tak posłannictwem sztuki jest odsłaniać ludzkości pierwotną, idealną piękność świata, przedewszystkiem zaś odsłaniać doskonałość ciała i duszy, do jakiej człowiek wznieść się może. Sztuka ma być zatem jeno lekarką, osłoda i ulgą po nędzach życia.

2. Ideałem sztuki nie jest również zjawiskowa piękność ciała ludzkiego.

Fryne, Wenus, wychodząca z kąpieli; Herodyada lub (mimo że tyłem do widzów zwrócona) tancerka wśród mieczów Siemiradzkiego nie jest jeszcze tem, co człowieka najwięcej obchodzi w sztuce. Golizna ciała kobiecego za marną rzeczą jest, by robić z niej ideał ostateczny sztuki, jak to czyni Lemke, twórca *popularnej estetyki*, niestety tak mało estetycznej.¹⁾

Botticeli, Tycyan, Corregio, Thorwaldsen, Begas, w namiętnem odtwarzaniu nagich ciał kobiecych kierowali się błędną zasadą, jakoby to właśnie było ostatecznym celem szlachetnej sztuki helleńskiej. Plastyka grecka w dobie najwyższego rozwoju przedstawiała nago tylko na płaskorzeźbach fryzu (nigdy w samoistnym posągu) pewną liczbę podrzędnych postaci. Zato osoby głównej grupy: bogowie, herosowie, filozofowie i retorzy — przedstawiani bywają zawsze w ubraniu.

Dopiero w pół wieku po Fidyaszu (†432 przed Chr.),

¹⁾ Przekład polski Br. Zawadzkiego.

kiedy życie społeczne i sztuka Hellady poczęły się skłaniać ku upadkowi, poczęto przedstawiać nago Afrodytę, której kult należy do najciemniejszych stron greckiego mytu. Praksyteles (ur. 392 przed Chr.) podobno pierwszy wprowadził w rzeźbę zupełnie obnażoną postać Afrodyty „gminnej“ (*παύδημος*). Wenus, jako bogini idealnej miłości, zwała się „niebiańską“ (*οὐρανία*); tę zawsze odtwarzano w peplum, nadobnie sfałdowanem u pasa (*ζώνη*). Praksyteles zaś nie powodował się zgoła uważaniem nagiej kobiety za *najwyższy zakon* sztuki. Wobec rozluźnienia obyczajów wytworzył się w Grecyi typ wesołych a pięknych gamratek, napełniających kraj cały rozgłosem swej urody i czaru zmysłowo-pięknego zjawiska.

Praksyteles, pozostając w bliskich stosunkach z Fryną, którą uwiecznił w marmurze w Tespiach, w posągu Wenery Knidyjskiej chciał dać wyraz swego uwielbienia dla drugiej takiej hetery, Kratyny.¹⁾ Wesoła, dowcipna, jedynie za używaniem goniąca awanturnica mogła istotnie uchodzić za Afrodytę. Oczekiwana przez roje wielbicieli, dumna z awantur i ofiar lubieżności, którą tłumaczyli filozofowie, sankcyonowali poeci, objeżdżała wszystkie miasta Grecyi. Wyglądano jej z utęsknieniem, żegnano publiczną żałobą. Wrażliwej duszy zakochanego w niej na zabój Praksytelesa wydawać się mogła istotnie Afrodytą, jadącą wśród róż i kwiecica na wozie, ciągniętym przez motyle, przed którym niby to... biegły przodem Żart i Namietność.

Wszak dłuta tego samego artysty stanął już pierwaj złoty posąg Fryny w Delfach.

Z wyjątkiem Wenery, posągi wszystkich bóstw przedstawiano w szatach, postających w związku z ich kultem. Wyobrazano tak: Zeusa, Neptuna, Eskulapa, Dyonizosa, Junonę, Pallas Atenę, Muzy i Prozerpinę.

¹⁾ Według Klemensa z Aleksandryi i Atenagorasa, ojców Wschodniego Kościoła.

Sokrates, założyciel najwięcej wpływowej szkoły filozoficznej w Grecji, syn rzeźbiarza i sam rzeźbiarz, był twórcą grupy bogiń wdzięku. Patrzył na nią historyk Pauzaniusz jeszcze w II. wieku po Chr., podziwiając misterne sfaldowanie szat pływających Charyt.¹⁾ A więc i Sokrates nie przemawia zgola za teorią Schillera i Lessinga, jakoby ideałem plastyki greckiej było odtworzenie kształtów nagiego ciała kobiety. Fatalizm dziejowy chciał, że wszystkie dzieła Fidyasza z wyjątkiem niektórych płaskorzeźb Partenonu w Atenach uległy zniszczeniu. Watykańską Minerwę uważają wszakże znawcy za kopię, najwięcej zbliżoną do oryginału Fidyaszowego. Owóż studium tego arcydzieła zgola nie dostarcza dowodu, jakoby najznakomitszy mistrz rzeźby greckiej uważał za cel swej sztuki: stworzenie idealnie pięknej, nagej kobiety.

Bogini występuje przedewszystkiem w okryciu (*himation*). Między rynsztunkiem myśliwskim a jej płcią zachowany stosunek równowagi. Czoło pogodne, nos kształtny, poważny zarys naokół ust, oczy napół otwarte, jakby zajęte tropieniem śladu zwierza czy nieprzyjaciela — wszystko zaś dąży do oddania dwóch idei: mądrości i piękna, które wszakże nie działa podniecająco na zmysły, ale zmusza do poważnej zadumy.

Cicero też w czterysta lat po epoce Fidyasza tak opisuje posąg Dyany, zrabowanej przez chciwego łupu zarządcę Sycylii, Werresa:²⁾ „Było to dzieło nadzwyczajnej piękności. Postać wyniosła, w powłóczystej szacie; mimo majestat lat i postawy wyglądała dziewiczo. Z ramion jej zwisał kołczan, w lewem ręku dzierżyła łuk, w prawem zaś trzymała wysoko uniesioną pochodnię“.

Długiej, powłóczystej szaty, wyniosłej postaci, kołczanu i łuku nie poczytywałby Cicero za znamiona nadzwyczajnej piękności, gdyby plastyka grecka uważała jedynie

¹⁾ Jungmann S. I.: Freiburg, Aesthetik I.

²⁾ Cicero: In Verrem I c. 34. w. 74.

i wyłącznie tegie biodra, wypukłą pierś i „ambrozyjskie“ łono Kiprydy za cel swój i ostateczny ideał.

Teoria Lessinga o ziszczaniu się ostatecznego ideału piękna w ciele kobiety jest zresztą sama w sobie nader wątpliwą.

Kobieta i mężczyzna — to dwa zupełnie równorzędnie piękne typy. Powab, wdzięk, ujmująca domyślność jest cechą piękna kobiecego. W tem, ale tylko w tem znaczeniu należy uznać prawdę końcowych słów Fausta: *Das ewig Weibliche zieht uns hinan...*

Zato inne, bez porównania wyższe przymioty uzewnętrzniają się w postaci zjawiskowej mężczyzny: stanowczość i energia woli w postawie i ruchu, hart duszy, widny w jego minie i zabarwieniu głosu. Te przymioty są też piękne, jak i słodycz charakteru kobiecego. Dąb przecież przez się jest okazalszym od oplatającego jego pień, pieszczotliwego bluszczu-przylepki.

3. Ideałem piękna nie będzie również jakaś typiczna postać niewieścia, uosobienie kobiecości *in abstracto*, bez żadnych znamion indywidualnych i charakterystycznych.

Ten mglisty *ideał* przemycił do estetyki Winkelman, który postaci eunuchów i hermafrodytów z epoki wyradzającej się już plastyki greckiej poczytywał właśnie za „najidealniejsze“.

Na brak właśnie znamion charakterystycznych chroma plastyka nowoczesna w tworzeniu „niewyraźnego“ typu piękna niewieściego (*Des ewig Weiblichen*). Typy gatunkowe w sztuce nie istnieją i twórcza idea artysty z natury swej musi wyrażać dążność do zindywidualizowania się w jakiejś ściśle określonej postaci.

„Bogowie i duchowe byty — powiada wprawdzie Lessing — odtworzone ręką artysty, są uosobieniem pojęć ogólnych. Wenus dla rzeźbiarza nie jest niczem innem jak tylko miłością“.

Właśnie ten pogląd jest powodem przeceniania w dziedzinie piękna tylko formy i zjawiskowej postaci.

4. Dlatego błędem jest uznawanie za najwyższy ideał piękna klasycznych rzeźb i zabytków sztuki greckiej. Wartość klasycyzmu przeceniano zarówno w dobie odrodzenia, jak przecenia się go zazwyczaj i teraz.

Ów zwrot do przesadnego uwielbienia hellenizmu datuje się właśnie od schyłku wieku XVIII. (*Winkelmann, Lessing, Herder, Goethe*). Bezsprzecznie wielu rzeczy możemy się uczyć od genialnych synów starożytnej Hellady. Sztukę ich jednak poczytywać za niedościgły ideał byłoby krzywdą naszych czasów. Zasada, jakoby artysta nie mógł nawet i zamarzyć o możliwości osiągnięcia wyższego piękna nad formy klasyczne, jest jednostronną, ciasną, nakłada pęta niewoli na prawdziwe genjusze, skazuje wreszcie sztukę na samo tylko naśladownictwo.

5. Ideałem piękna nie jest jeszcze klasycyzm. Architektura grecka jest marną i nikłą wobec dzieł, później powstałych. Technika architektury greckiej mogła sprostać zadaniu, kiedy chodziło o harmonijne zestrojenie części ostatecznie małej budowy świątyni.

Prześcignąć ją zatem musiały zdobycze architektury późniejszej, kuszącej się o rozwiązanie trudniejszych i śmielszych zagadnień: stropu sklepieniowego, spiętrzenia łuków, zwiększania stosunku części aż do olbrzymich rozmiarów takiego amfiteatru Flawiusza (*Koloseum*) lub zamku św. Anioła — *moles Hadriani*.

Sam Lessing uznaje, że Szekspir, jako poeta, stoi wyżej od Sofoklesa; *Pan Tadeusz*, jako epopeja, z natury rzeczy, musi być piękniejszym od Homerowej *Iliady* i *Odysei*.

O muzyce greckiej ledwie, ledwie że coś niecoś (ściśle biorąc) nic nie wiemy, a więc już i w tej dziedzinie trudno chyba uznawać naśladownictwo hellenizmu za jedyny i wyłączny cel muzyki. Grecy byli istotnie wielkimi mistrzami swego czasu, wyhodowali ludzką kulturę, dali podstawę i ramy twórczości artystycznej chrześcijańskim ludom za-

chodu, ale mimo to sztuka ich nie jest jeszcze ludzkości największym ideałem.

Dzieła tej sztuki wiążą się najściślej z mitem greckim, ten zaś jest dla nas dziś bajką czczą i bez znaczenia. Rzeźba i świątynia grecka dla nieobeznanego z wszystkimi subtelnościami profana pozostanie bez najmniejszego wrażenia.

Piękna zaś nie mogą brać w wyłączną dzierżawę tylko filologowie, ale musi być ono przystępnem i zrozumiałem dla każdego z maluczkich. A więc i sztuka musi *z żywymi naprzód iść!*...

Realizm w sztuce.

W sztuce podziwia Psyche piękno duchowo-zmysłowe, więc i samo uczucie piękna bywa zawsze zmysłowo-duchowym, ujmuje duszę, ale podoba się i zmysłom. Zmysłowy zatem pierwiastek jest niejako istotnym w każdym dziele sztuki, które przemawia do rozumu, serca, ale równocześnie stara się mile nastrajać władze, zależne od ośrodka mózgo-rdzeniowego: wyobraźnię, uczucie, oko i ucho. Wobec tego zdawać by się mogło, że realizm, oddanie *prawdy życia*, powinno się uważać za ostateczne zagadnienie sztuki.

Stosunek sztuki do natury jest bardzo zawiłym. Pewnikiem to, że ilekroć w dziejach brało przewagę jakieś piękno konwencyonalne i stylowe, sztuka zawsze manierowała się i paczyła. Każde zaś odrodzenie zaczyna się od namiętnego, zaciekłego badania natury. *Lionardo da Vinci* powiada: „Malarz powinien być jakby zwierciadłem, mieniać się w kolory stojących przed nim przedmiotów tak, iżby ono zwierciadło wydawało się dlań *drugą naturą*“.

Naśladowanie natury stało się też od XVI w. formułą, tłumaczącą istotę i wszystkie tajniki twórczości artystycznej. Wynalazek druku, upadek Konstantynopola,

odkrycie Ameryki — w polityce nowy system europejskiej równowagi, w astronomii nowa myśl Kopernika, — znalezienie arcydzieł świata starożytnego, przedewszystkiem niespodziewany zgoła, a tak wielki postęp nauk przyrodzonych — dokonały odwrócenia wartości w poglądach estetycznych średniowiecza. Duch ludzi wziął stanowczy rozbrat z idealizmem filozoficznym i niepytając o istoty, *quidditates scholasticzne*, jał śledzić zjawiskową stronę wszechbytu.

„Człowiek burzy już teraz świat swój fantastyczny, średniowiekowy i świeżemi siłami ima się natury a rzeczywistości. Zuchwale zrywa z tradycją i wszystko bada, przenika“.¹⁾

W miarę przeceniania doświadczenia zmysłów, jako jedyne źródła poznania, coraz więcej poczęto ograniczać materją obręb ludzkich pragnień i uczuć. Korzyść osobista i zysk materyalny wysysał wszystkie siły twórcze, idealizm poszedł we wzgardę i poniewierkę.

„Natura, prawda życiowa, łechtanie zmysłów...“ stały się hasłem jedynie możliwego porozumienia artystów i publiczności. Rozpoczęła się gonitwa za jak największem pięknem formy, za możliwie najdoskonalszem zbliżeniem się do natury i rzeczywistości, choćby z ujmą idei, nawet i wbrew niej.

Skrajny realizm wżarł się rakiem najpierw w sztuki, najwięcej związane z życiem codziennem: w rzeźbę, malarstwo, poezję i mimiczną dziedzinę — w teatr. Z czasem nawet muzyka i architektura poczęły dbać więcej o efekt zewnętrzny niż o ideowe podniesienie ducha.

Artysta tymczasem jest i zależnym od natury, ale zarazem od niej i wolnym. Duchowo-zmysłowa Psyche człowieka przecież sama w sobie jest dwoistą: duch to i natura (zmysły), które wzajemnie na siebie oddziałują i wzajem się dopełniają. Stąd obu kierunków,

¹⁾ Kremer: O stylu odrodzenia.

idealizmu i realizmu, nie można jednostronnie przeciwstawiać.

Człowiek jest według drastycznego powiedzenia Skargi prosięciem ze skrzydły orła, waha się zawsze między dwiema ostatecznościami, ku którym gna go „*pęd do góry*“, tęsknota do ideałów i „*pęd ku dołowi*“ — do nizin życia zmysłowego. To samo dostrzedz można i w twórczości artystycznej. Żaden malarz nie tworzy nie prawdziwie wielkiego bez modelu, ale też ten model musi niejako przejść fazę odrodzenia w jego duchu artystycznym i stanąć zjawiskowo w piękniejszej postaci i w nowej formie idealnej przed oczyma widza. Prawdziwy artysta dąży do prawdy artystycznej; partacz nie wzniesie się ponad bezmyślne skopiowanie nędznej prawdy życiowej, nieprzepuszczonej przez pryzmat ideału.

Krańcowy realizm poglądów estetycznych rozwinął się głównie w szkole angielskich sensualistów. Już z początkiem XVIII w. *praktyczny filozof*, Adison wyraził zapatrywanie, jakoby uczucie piękna było jeno sztuczką natury dla zaostrzenia w człowieku popędu płciowego.¹⁾ Zdaniem jego następcy, Edmunda Burke piękność działa tylko mechanicznie na zmysły.

„Sztynne części organizmu wskutek działania przedmiotu pięknego, rozluźniając się, miękczą fibry nerwów; przechodzą w lekkie i nienużące działanie, powodując oczyszczenie naczyń organizmu od obcych naleciałości“.

A. W. Schlegel dał trafną odprawę sensualistom, że tak pojęta piękność byłaby jednym i tem samem, co rycynus i kalomel. Pochodząca z tego czasu sama nazwa *estetyki* (nauki o zmysłowym dostrzeganiu) dowodzi również jak bardzo wtedy przeceniano pierwiastek zmysłowy w sztuce.

Realizm literacki, powstrzymany w swym rozwoju przez również krańcowy odskok ku zbyt niemu idealizmo-

²⁾ W piśmie peryodycznem londyńskim z r. 1701 „*Spectator*“.

wi w dobie romantyzmu, snuje się dalej czerwoną nicią aż po dobę dzisiejszą. Płaz realizmu wybrał sobie za barłóg przede wszystkim powieść i romans, które mają niby to zupełnie zastąpić dawną, niemal zupełnie zapomnianą, poezję epiczną.¹⁾

„Powieść naturalistyczna anektowowała cały arsenał formułek i hipotez naukowych, wydobyła z leksykonów legiony nowych słów, poddała żargon pod swą władzę, zaczęła błąkać się po zaułkach i kanałach miast, po poddaszach obór i stajni, po karczmach wiejskich, pralniach i suterrenach miejskich, wypłukała wszystkie brudy, wymiotła z kątów całe kupy smrodliwego śmiecia, odsłoniła niezliczoną ilość ran, sączących świeżą lub cuchnącą z przestarzenia ropą — i cały ten ściek plugastwa, nędzy i marności zaopatrzyła szumnym nagłówkiem — życie“.

Mistrzem w krzewieniu tego rodzaju piękna był Zola. I u nas też powieściopisarze, a jeszcze więcej zmysłowo wrażliwe powieściopisarki starały się na przegony o importowanie tego „życiowego“ piękna z zagranicy.

Istotowymi wadami realizmu jest rozkoszowanie się w brzydocie, czy to fizycznej czy moralnej, dla samej brzydoty i opisywanie zjawisk życiowych z widocznym brakiem zdolności do odczucia znamion charakterystycznych.

Odtworzyć życie ludzkie było, jest i zawsze będzie ostatecznem zadaniem sztuki. Przecież dlatego właśnie tak trudnem jest napisanie dobrego dramatu i tragedyi, na jaką literatura nasza bez mała jeszcze nie może się powołać. Po dziś dzień nie mamy jeszcze wielkiej, rodzimej poezyi dramatycznej.

Ale cześć rejestrowanie i katalogowanie samych tylko brudnych stron życia ludzkiego nie jest jeszcze artystycznym odtwarzaniem życia.

¹⁾ Antoni Mazanowski: *Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie*. Kraków, 1902.

Takie zaś rejestrowanie rzekomych *documents de la vie humaine* jest chyłą pionierów naturalizmu: Daudeta, Zoli i Hektora Malot.

Drobiazgowość opisu szczegółów podrzędnych, z pominięciem momentów istotowych i poglądów ideowych na całość, poprostu zanudza nas na śmierć w tych powieściach.

W romansie Daudeta „*Numa Roumestan*“ znajdujemy opis owocarni, suchy, szczegółowy jak katalog tryesteńskich domów wysyłkowych. Hektor Malot w romansie „*La bohème tapageuse*“ trzy stronicie wypełnił samym spisem potraw zbytkowanego obiadu.

A Zola?!

Hećroć zawadzi o salon modniarki lub szwalnię, z akuratnością dziennika mód zdradza najdrobniejsze arkania damskich konfekcyj (*Bonheur des dames*).

W *Panu Tadeuszu* znajdujemy wprowadzie niezliczony szereg opisów: dworku szlacheckiego, karczmy, narady szlachty zaściankowej, grzybobrania, puszczy litewskiej i t. d. Wszystkie te opisy jednak mają wartość artystyczną, wydatniają jedynie znamiona charakterystyczne, odpowiadając przez to celom poetyckim.

Obraz całości staje skutkiem tego plastycznie przed oczyma duszy.

Był sad.

Drzewa owocne, zasadzone w rzędy,
Ocieniały szerokie pole; spodem grzędy:
Tu *kapusta*, sędziwe schylając *tysiny*,
Siedzi i zda się *dumać* o losach jarzyny;
Tam, płacząc strąki w *marchwi zielonej warkoczu*,
Wysmukły *bób* obraca na nią *tysiąc oczu*;
Ówdzie podnosi złotą kitę *kukuruza*;
Gdzie indziej *otyłego* widać brzuch *harbuza*,
Który od swej *łodygi* aż w daleką stronę
Wtoczył się jak gość, między *buraki czerwone*.

Falk-filozof widzi w tem rozwiązanie skrupułów sumienia. Natura nie ma litości, samowola jest jej najwyższym zakonem, a więc i on Falk-bóg (sic) będzie niszczył i druzgotał wszystko: „Jeszcze w tysiąc błyskawic się rozszczepi i zabije tysiąc gołębic, tysiąc króliczek, będzie szedł, płodził i zabijał.

Bo tak chce przeznaczenie, bo moje instynkta tak chcą!...”

„Dzieci szatana“, oni zalkoholizowani i zwyrodniali bohaterowie drugiej powieści Przybyszewskiego — są również brutalami w dzikiej chęci niszczenia wszelkiego życia.

Jest to dziwną ironią losu, że wszyscy autorowie, którzy bronią tezy zupełnej swobody i rozwyrzenia zmysłów, wobec kobiety stają się brutalami.

Nietzsche, moralny sprawca modernistycznego nadczłowieczeństwa w literaturze, pisze: „Do kobiety nie przystępuj bez bicia; kobieta a płytkość — to jedno — *also sprach Zarathustra*“.

W literaturze pisarzy skandynawskich (*Strindberg, Ibsen, Ola Hanson, Björnson*) kobieta jest zawsze typem demonicznym.

Przyjął tę zasadę i nasz Przybyszewski. „Dobry¹⁾ Bóg — to bezgraniczna miłość matki, ale zresztą przeżywa w sercu kobiety „czarny bóg“, zły demon próżności... Zła to, Huldra, co nawet wtedy, gdy jedynemu wiary dotrzyma, zastawia sidła na tysiące innych. Kobieta²⁾ to urodzona zbrodniarka, Tertulian nazywa ją wrotami piekieł“.

Końcem ostatecznym wyłącznie zmysłowego realizmu jest łączenie okrucieństwa z lubieżnością, co zowie się już zwyrodnieniem.

¹⁾ *Auf den Wegen der Seele. Berlin. 1897.*

²⁾ Ruszczyc: W „Złotem Runie“.

Krafft-Ebing w dziele swoim „*Psychopathia sexualis*“ przytacza dwa rodzaje zbrodni pochodzenia literackiego: sadyzm i Sacher-Masochizm.

Markiz de Saden, lubieżny, za to kilkakrotnie ściągany nawet w takim wieku XVIII., w którym żony zmieniały mężów jak rękawiczki, przedstawiał zwyrodnienie miłości, łączącej się z katowaniem czasami i z mordem ukochanej kobiety. Sacher-Masoch, syn dyrektora policyi lwowskiej z czasów metternichowskich, znany z paszkwilów na Galicyę, lubował się w opisach kobiet, omdlewających z rozkoszy w kąpieli, sporządzanej z krwi mężczyzny na haku kochanka (*Messalina Wiednia; Hyena pusty; Wenus w futrze*).

W dziejach literatury zdarzają się epoki dziwnego wszechwładztwa zwyrodniałych instynktów natury ludzkiej.

Epoka rzymskiego cesarstwa jest właśnie dobą typów degeneracyjnych (*czytaj satyry Lukiana*); wyuzdane zmysły zdobywców świata szukały upustu w zapasach cyrkowych, w walce gladiatorów i rzucaniu chrześcijan na pastwę dzikim zwierzętom. Psychopatya stała się niejako powszechnym obłędem. To też pisarze, odtwarzający one czasy: *Ebers, Eckstein¹⁾, Hammerling²⁾, Walloth³⁾*, nawet i wielki Sienkiewicz w „*Quo vadis*“ nie zawsze umieli zachować miarę w malowaniu okrutnie-lubieżnych obrazów.

Szczytem zwyrodnienia modernistycznego realizmu jest satanizm, demoniczność i magizm — one najlubiejsze przyprawy nowoczesnej poezji. Wielcy poeci: Dante, Milton, Goethe, Krasiński błyskiem swego geniuszu rozświecali też podziemia „*księcia ciemności*“, ale nie wyciągali doń rąk w modlitwie, jak *Baudelaire, Rollinat, Riche-*

¹⁾ *Nero.*

²⁾ *Ahasver in Rom.*

³⁾ *Oktawia, Gladyator.*

pin, Poë, Przybyszewski i nasz skądinąd tak pocziwy
Kasprowicz:

Szatanie!')

Ty Kościotrupa chwyciłeś pod ramię...

Zlituj się, zlituj nad ziemią,

gdzie ból i rozpacz drzemią,

gdzie ból i rozpacz dzwonem się rozlega

i w strasznej pieśni brzmi...

Szatanie!

Kop mi samotny grób

na opuszczonym łąnie,

u krzyża czarnego stóp...

1) Ginącemu światu.

ARCHITEKTURA.

Historyczny rozwój architektury.

a) Czasy przedhistoryczne.

1. Wykopaliska zabytków przedhistorycznych, dokonane w ciągu XIX. stulecia, rzucają kilka mdłych promyczków światła na pra-kulturę człowieka. Czasy jej przypadają na dobę geologicznego *diluvium* czyli okresu lodowego. Większą część północnej półkuli, w szczególności Europę aż po Anglię, Las teutoński, góry Kruszcowe, Kijów — do Uralu pokrywały wówczas grube warstwy lodu. Z gór n. p. Alp rozciągały się nadto olbrzymie, zwolna ku nizinom posuwające się lodowce. Dowodem ich wędrówek znajdujące się tu i ówdzie zawleczone z lodowcami *kamienie erratyczne*.

Człowiek żył wtedy z myśliwstwa i rybołówstwa. Rolnictwo i garncarstwo było mu obcem, posługiwał się zaś jedynie narzędziami z kamienia, rogu i drzewa. Już w starszej epoce kamiennej, w okresie mamuta i renifera napotykamy na twory sztuki ludzkiej. *Piette*') wykrywa nawet pewne następstwo w jej rozwoju: rzeźba okrągła zjawia się najwcześniej, potem idzie płaskorzeźba, która najpierw poczęła odtwarzać postać człowieka, później zwierząt, w końcu zaś zdobnicze kształty geometryczne. Rysunek postaci zwierzęcych na ułamku kości mamuta

1) Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker I.*

zdumiewa naturalnością wyrazistych konturów. Ornamentem są zygzaki, linie faliste, pęki wstęg lub różeg, potem zaś znowu zwierzęta. Rysunki takie odkrywano i na ścianach pieczar, które zamieszkiwał człowiek w onym czasie. Zmysłu architektonicznego nie ujawniał on jeszcze zgoła.

2. Nastaje druga, bliższa nas epoka kamienna. Człowiek zna już rolnictwo, hodowlę bydła, tkactwo i garniarstwo. Okres ten ma sięgać aż po XX. wiek przed naszą erą. Grobowce, chaty i grodzyszcza są znamionami nowej kultury. Człowiek mieszkał już wtedy w t.

z. nawodnych budowach palowych. Dla ochrony przed dzikimi zwierzętami obierał siedzibę nad jeziorami. Na wbitych w dno jeziora palach, 1—2 m. ponad jego powierzchnię, układał pokład z pni olbrzymich drzew, na którym stawiał swą chatę. Budowy takie odkryto najpierw w Szwajcaryi; ale i dziś jeszcze wyspiarze Oceanu Spokojnego od 130° wsch. dł., i niektóre szczepy Ameryki i Nowej Gwinei wznoszą podobne budowny na palach. Papuasi¹⁾ utrzymują, że dach ich domostw jest podobny do skorupy żółwia.

W tym okresie zjawiają się wszelako już i budowny kamienne. *Menhiry* są to olbrzymie bloki skalne, które widocznie odgływały rolę pomników; *cromlech* (świątynie druidów) składają się z łomów ustawionych w okrąg naokół miejsca narady; *dolmeny* to podłużne głazy, opar-



Kamień z nad jeziora Hurońskiego z rzeźbą postaci ludzkiej.

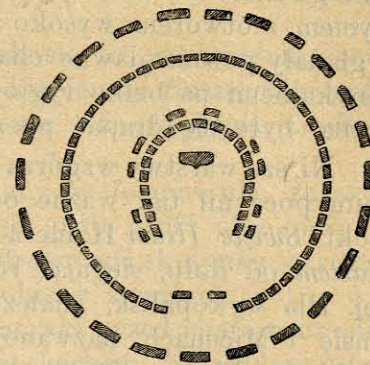


Rysunek nagrobkowy na wyglądzonej ścianie skały z Nikaragui.

¹⁾ Spillmann: In der neuen Welt II. 279.

te na czterech, w równych odstępach od siebie rozmieszczonych, szpiczastych kamieniach.

Grobowce kamienne i komory, kute w żywej opoce, mają często ściany zdobne w nieudolny rysunek postaci ludzkiej. Te wielkogłazowe (*megalitowe*; *megas* = wielki; *lithos* = kamień) budowny są pomnikami jakiegoś przedhistorycznego rodu tytanów, kasających się w bezcelowem spiętrzaniu mas i przenoszeniu gór, niejako fizycznie, zwalczyć naturę. Znachodzimy je rozprószone po całej zachodniej Europie i Afryce wzdłuż wybrzeży morza Śródziemnego. Tędy bowiem ciągnęły rzesze onej nieznaney rasy olbrzymów.



Stonenhenge z okolicy Salisbury (Anglia połudn.)

3. Wielkim postępem zaznacza się epoka bronzowa. Podatny, łatwo kowalny i ciągliwy bronz dawał się wyginać w linie kołowe, spiralne i faliste. Rękojeść noża poczęto też już rzeźbić w postać ludzką lub zwierzęcą, która jest też formą zasadniczą wszelkiej późniejszej dekoracyi architektonicznej.

Zabytkiem budownictwa z onej doby są:

Stonehenge (koło Salisbury w Anglii), olbrzymie filary z jednej sztuki opoki, ociosane z wszystkich czterech stron, czasami łączone z sobą po dwa zapomocą belki poprzecznej. Tutaj należą też i *mury cyklopie*, utworzone z czworograniastych bloków, kładzionych jedno nad drugim bez żadnego spoidła (balku = *mortier*).

O kształcie ówczesnych mieszkań ludzkich mdle wyobrażenie dają nam urny o formie przedhistorycznych siedzib. W Wielkopolsce we wsi Dobieszew-

sku¹⁾ pod Nakłem znaleziono uroczyszcze (*żalnik*), rozciągające się na przestrzeni 200 morgów. Popielnice, urny z popiołami zmarłych znajdowały się w grupach, jakby jakie gniazda. Są to baniaste miski ze stożkowatym nakryciem, z otworem wysoko w górze umieszczonym. Tak wyglądały pewnie dawne chaty z drzwiami wchodowymi, zamykalnymi na belkę ryglową, do których z zewnątrz trzeba było się drapać po drabinie.²⁾

Nizsze warstwy wzgórza Hissarliku, na którym Schliemann poczynił tak ważne odkrycia, należą do tej samej epoki. *Święte Ilium* Homera jest szóstym, a nie drugim miastem od dołu, sięgając również czasów doby bronzowej. Dla wykopalisk, znalezionych w Orchomenos, Tyrynsie i Micenach, nazwano ten przedhistoryczny okres sztuki greckiej: „miceńskim“.

W Grecji żyli podówczas przodkowie Hellenów, Pelazgowie, których należy uważać za jednych i tych samych z Achajami Homera. Zabytkiem wielkogłazowej budowy (*megalityckiej*) są mury cyklopie miast: Tyrynsu i Micen. Składają się te mury z wielokątnych głazów, w części zaś z płyt, dokładnie przyciosanych. Pierwszą monumentalną ozdobą Hellady jest t. z. „Brama lwia“ w Micenach.

W odkopanych szczątkach pałaców i skarbców, zgodnych z opisem dworców Menelausa i Alkinoosa³⁾ widać już znaczny zasób ozdób. Budowy wznoszono z cegły niewypalanej, ściany były nalepem gliny, pokrytej warstwą wapna, na której odtwarzano w nader pojedynczym tonie barwnym rozmaite ornamenta węzownic, różyczek i palm. Większe jedno malowidło ściennie w Tyrynsie przedstawia walkę byków, malowaną nieudolnie *al fresco* na tle niebieskim.

¹⁾ Łepkowski: Sztuka. Kraków. 1872.

²⁾ Woermann. L. c.

³⁾ Homer: *Odyseja*. IV. 72., VII. 86.

W Micenach znów jeden z grobowców kopulastych był okryty jakby początkową mozaiką z sztucznie dobranych, pstrych kamyczków. Półkolumny alabastrowe już w tej epoce żłobiono w prążki podłużne według porządku doryckiego.

Ale i dzisiaj jeszcze, jak się to wspomniało, przeżywają niektóre ludy epokę kamienną: *Buszmani w połud. Afryce, Eskimosi i Czukczowie na półwyspie Czukczów w Azji półn.*

Dom Eskimosa, budowany w formie ula, za szybę ma tylko kawałek lodu, jego grób zdobi albo przywleczony skądś gład albo też drewniana skrzynka z rzeźbą, przedstawiającą nędzne podobizny zmarłych.

Indyanie półn. zach. Ameryki przed chatą naczelnika plemienia stawiają pnie z jego herbem. Na jednym z tych *totemów* ciągną się rzeźbione ślady łap niedźwiedzi od podstawy aż do wierzchołka.

Negrowie Afryki i Malajowie wysp Sundajskich za dni naszych przeżywają epokę bronzową.

Chaty ich bez okien są albo kształtu ula, albo też nakrywa je dach stożkowaty, którego podpory tak daleko są odsunięte od właściwej ściany, że skutkiem tego powstaje pod dachem rodzaj wolnego obejścia. Podobnie jak u Achajów w epoce przedhistorycznej, tak i dziś u murzynów Nowej Gwinei płyty bronzowe, zdobne w płaskorzeźbę ludzi i zwierząt, zdobią framugi i obramienia drzwi. Budowy pałowe Malajów przedstawiają czasem jakby koszary kilku naraz rodzin, których osobne, w drzwi i okna zaopatrzone mieszkania, łączą się z sobą zapomocą krytych galeryi. Czasami znów wiszą te chaty po drzewach jak gołębniki, do których mieszkańcy pną się po drabinach. Ornamentyka tych szczepów czerpie motyw z świata zwierzęcego i roślinnego, wykonując je w plamach barw: żółtej, czerwonej, białej i czarnej.

Grobowce Peruwiańczyków i Meksykanów mają kształt terasowato się wznoszących piramid (*mounds*). Rui-

ny pałacu Sayil na półwyspie Yukatan zdobią olbrzymie słupy okrągłe; ściany wnętrza pokrywają rzeźby i malowidła, niektóre z nich przedstawiają postacie karyatyd i atlasów z literami obrazowego pisma dawnych Azteków.

W Izamal znajduje się piramida olbrzymich rozmiarów z trzech prostokątnych teras; na jej szczycie stoi również ku górze zężający się przybytek (*teokalli*). Była to hala z posągami bożków, okalająca mieszkania ofiarników i studnię oczyszczenia.

b) Czasy historyczne.

Odkąd tylko człowiek dojrzał duchowo, objawia się w nim dążność do coraz to doskonalszych form. Pierwszym objawem tej potrzeby jest tatuowanie, przez które barbarzyńiec radby osiągnąć niejako wyższą piękność własnego ciała. W budownictwie ta sama potrzeba pcha go do pokrywania ścian z surowego budulca wszelkiego rodzaju ornamentem i barwą. Kwiat lotosu, jako motyw na kapitelach kolumn, wzięty jest z sposobu przystrajania głowy kobiet w stubramnych Tebach lub Memfis.

Według wywodów Portiga¹⁾ *inkrustacja*, dążność do osiągnięcia największej sumy piękna w zewnętrznym wyglądzie budowy, znamionuje architekturę na wyższym stopniu rozwoju i jest jej momentem nie tylko ornamentacyjnym w zakrywaniu płaszczyzn, ale wprost wpływa na zasadniczy plan budowy, jako jej moment konstrukcyjny. Dekoracja ścian i polichromia są cechami znamionowymi sztuki chińskiej, egipskiej, assyryjsko-babilońskiej, syro-lidyjskiej i micońskiej, bez których znajomości nie podobna dojść do zrozumienia architektury greckiej.

Architektura assyryjska.

„Assyryjczycy nie pozostawiali niczego bez ornamentu i barwy. Bramy i drzwi drewniane pokrywali kilka-

¹⁾ Portig: *Angewandte Aesthetik*.

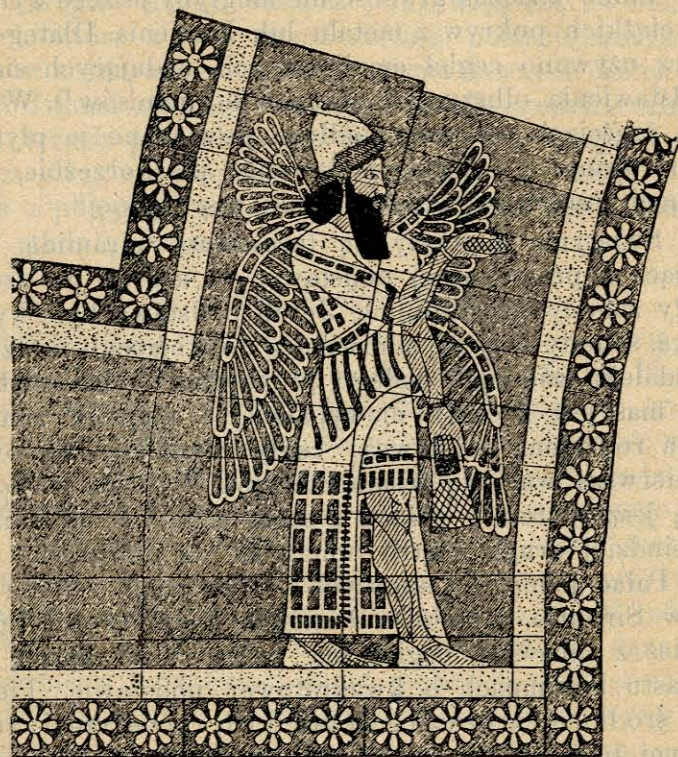
krotnie płytami z kutego bronzu. Ściany z niewypalanej cegły mimo znaczną grubość nie mogłyby jeszcze wytrzymać ciężkich pokryw z metalu lub kamienia. Dlatego zewnątrz używano cegieł emaliowanych, nadających się do przedstawienia olbrzymich obrazów lub napisów¹⁾. W niższych częściach tuż nad podłogą powlekano je płytami alabastrowymi o barwnie malowanej płaskorzeźbie, stanowiącej prawdziwą chlubę sztuki assyryjskiej“.

Świątynie piętrzyły się terasową piramidą, wyrastającą z prostokątnej podstawy, od której na szczyt wiodły schody prostoliniowe. Jeżeli podstawa była kwadratowa, schody wily się ślimacznica do stojącego na szczycie, zdaleka widnego, małego przybytku. Jądro spiętrzonych mas jest z cegły niewypalanej i spajanej zamiast wapna rodzajem smołowca; cegły wypalane stanowiły już pierwszą warstwę ornamentacyjną. W Eridu zachowały się jeszcze terasy pałacu i część schodów przednich. Gdzieindziej drugie piętro opiera się na potężnych filarach. Pałac jednego z starszych królów chaldejskich (Gudea, w Sirpurla, w pobliżu dzisiejszej miejscowości Tello), również z surowych cegieł, ma jedną z sal spartą na ośmnastu kolumnach o kwadratowej podstawie. Pierwszym środkiem urozmaicenia wielkich przestrzeni ścian świątyni były żłobki, zagłębienia podłużne (*cannelures*), modelujące powabnie światłocien. Potem poczęto powlekać ściany sztukaturą, płaskorzeźbą lub mozaiką z czerwonych, żółtych i czarnych cegiełek. W Eridu (dziś Abu-Scharein) widzimy na jednej z wewnętrznych ścian malowidło człowieka, trzymającego ptaka w ręku. Są i płaskorzeźby gryfów i orłów w kamieniu. Od Egipcjan przyjęli Assyryjczycy motyw ornamentacyjny: sfinksa, kwiat lotosu, palmę i skrzydlate geniusze.

Cechą charakterystyczną assyryjskiej sztuki jest skrzy-

¹⁾ Woermann: *Geschichte der Kunst. I.*

dlaty byko-lew o głowie ludzkiej, którego jako symbol



Płaskorzeźba z Pasargady. (Obraz Cyrasa).

wyższej opieki stawiano jakby na straży przed bramą pałacu.

Opowiadania Herodota¹⁾ i Ktezyasza²⁾ o dziwach architektonicznych Babilonu stwierdzają, że nowobabilońskie państwo przyjęło w spadku assyryjski sposób przyozdabiania ścian świątyń i pałaców. Polibiusz³⁾ opi-

¹⁾ Herod. I. 178.

²⁾ Diod. 2. 7.

³⁾ Polybius: 10. 24.

suje też tak pałac królewski w Ekbatanie: „Budulcem jest tu cedr lub cyprys. Ale ani jednego tramu nie pozostawiono odkrytym; kolumny, belki wiązania sufitu i perystyle pokrywały złote lub srebrne płyty. Ozdoby te pozdzierano z pałacu po wtargnięciu Aleksandra W. i Macedończyków; resztę złupiły chciwe rządy Antygona i Seleuka Nikatora. Jeszcze jednak za czasów Antyocha w świątyni bogini Ene stały kolumny, pokryte złotolitemi blachami. Również srebrem były kryte dachówki, w niektórych częściach zaś sam nawet zrąb murów kapł od złota“.

Architektura egipska.

Cechą znaną architekтуры egipskiej są budowy z kamienia łomowego. System pokrywania jądra każdej budowy i tu utrzymywał się w całej pełni.

Piramidy, jako grobowce królów, powstały z kopców ziemnych; przez osypywanie ich nowymi warstwami i odziewanie lepszym materiałem starano się nadać piękniejszy wygląd tym niepokąznym kurhanom. Estetycznym względem jest też zdaleka widne, znaczne ich wznoszenie ponad powierzchnię ziemi na szerokiej podstawie. Najstarsza piramida w Sakkara wznosi się terasami, między które znów kładziono mniejsze stopnie. Właściwe jądro piramidy traktowano niedbale jako rzecz mniejszej wagi. Olbrzymią piramidę *Cheopsa* pokrywały warstwy z białego wapienia; druga (*Chefrem*) po niej co do wysokości miała płaszcz z czerwonego granitu; trzecią najniższą w *Gizie* okrywały z dołu warstwy syenitu, z góry zaś wapień. Jądro piramid tworzy kamień ciosowy, czasem jednak i cegła.

Grobowiec najdawniejszego króla *Menesa* o kształcie prostokątnego kopca jest z niewypalanej cegły. Kosztownego granitu używano tylko na nakrywą wierzchnią, silne zaś poszlaki wskazują, że piramidy z zewnątrz

powlekano szkliwem w rodzaju emalii. Kamienie piramidy Sakkara nie leżą poziomo, ale są ułożone w lekkim nachyleniu do jądra. Płyty wierzchnie były gładko wypolerowane, wywołując cudowną grę barw, odbijających się od nich promieni słońca. Komora grobowa we wnętrzu piramidy, zazwyczaj zwracana ku wschodowi, była inkrustowaną w barwną mozajkę.

Piramidami z jednej sztuki kamienia (*monolitowe*) były i *obeliski*, stawiane jakby na straży przed olbrzymimi pylonami świątyni. Okrywały je również napisy, czasem zaś grube płyty złota, ofiarowywane bogu słońca. Dlatego to opowiada Herodot o Kambiziesie, iż grabił w Egipcie obeliski wraz z świątyniami.

Mastaby, prostokątne, nie nazbyt wysokie grobowce możnej szlachty i „podpór“ państwa Faraonów, tylko dla swego wnętrza zasługują na uwagę.

W przedsionku czy kaplicy ofiarnej naprzeciw drzwi, zwróconych ku wschodowi, znajdowała się symboliczna brama, wychodząca ku państwu zmarłych.

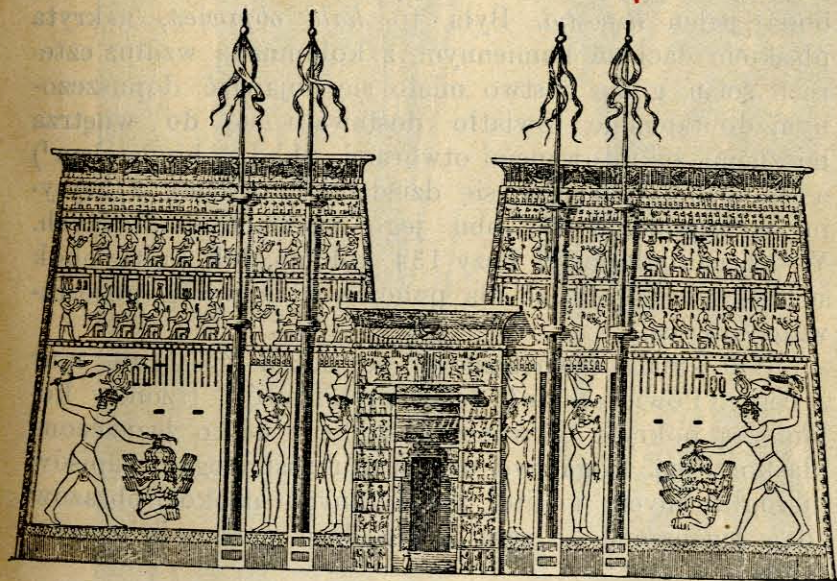
Długi kurytarz wiodł do właściwego grobowca. Ściany jego zdobiła płaskorzeźba w różne odcienie i kombinacje geometryczne (t. z. ornament meandrowy), które po bliższym zbadaniu okazują się laskowaniem.

W pobliżu dzisiejszych wsi Luksor i Karnak na lewym brzegu Nilu obok ruin dawnych Teb znajdują się szczątki dwóch potężnych świątyni staroegipskich. Budowano je za 18. lub 19. dynastyi (1600—1400 przed Chr.) Do każdej z tych świątyni wiodła aleja sfinksów, długa 2 km., szeroka 23 m. Sfinksem zwano postać monolitową, z jednej sztuki kamienia obrobioną, rzeźbę lwa z twarzą ludzką (mężczyzny), czasem tylko z łbem koziorożca. Był to symbol siły i władztwa boga słońca Horusa i jego widzialnego zastępcy w osobie Faraona.

Oto jakby w odbudowie wyglądała taka świątynia:

Wybrukowany gościniec procesyjny wiedzie przed gmach świątyni, ustawiony wpoprzek płaszczyzny. Dwie

tępe wieże (pilony) stoją po obu stronach wysokiej, ale wąskiej bramy. Nie bez głębszego znaczenia stawiano przed wejściem dwa, również monolitowe obeliski. Tuż przed bramą widnieją olbrzymie posągi królów, siedzących na tronie. Pilony oba są symbolem mądrych bogiń Izydy i Neftysy, przedstawianych często razem z Horusem i Ozyrysem. Rozmiarem murów i ustawieniem w prostej linii przed świątynią, pilony zdawały się niejako podnosić świętość i nietykalność przybytku Horusa. Nad bramą, suto zdobną w płaskorzeźby i barwne malowidła, umieszczano często skrzydlate słońce i głowę węża Ureusa, gdyż Horus w walce z potworem Tyfonem przybrał postać skrzydlatej tarczy i był w tej postaci wspierany przez węża. Sfinksy i obeliski ciosano z granitu, pylony z płyt piaskowca.



Pylony świątyni w Karnaku.

Granit (sprowadzany z dalekiego Syenu) i alabaster uważano za materiał zbyt kowny. To też budulcem był

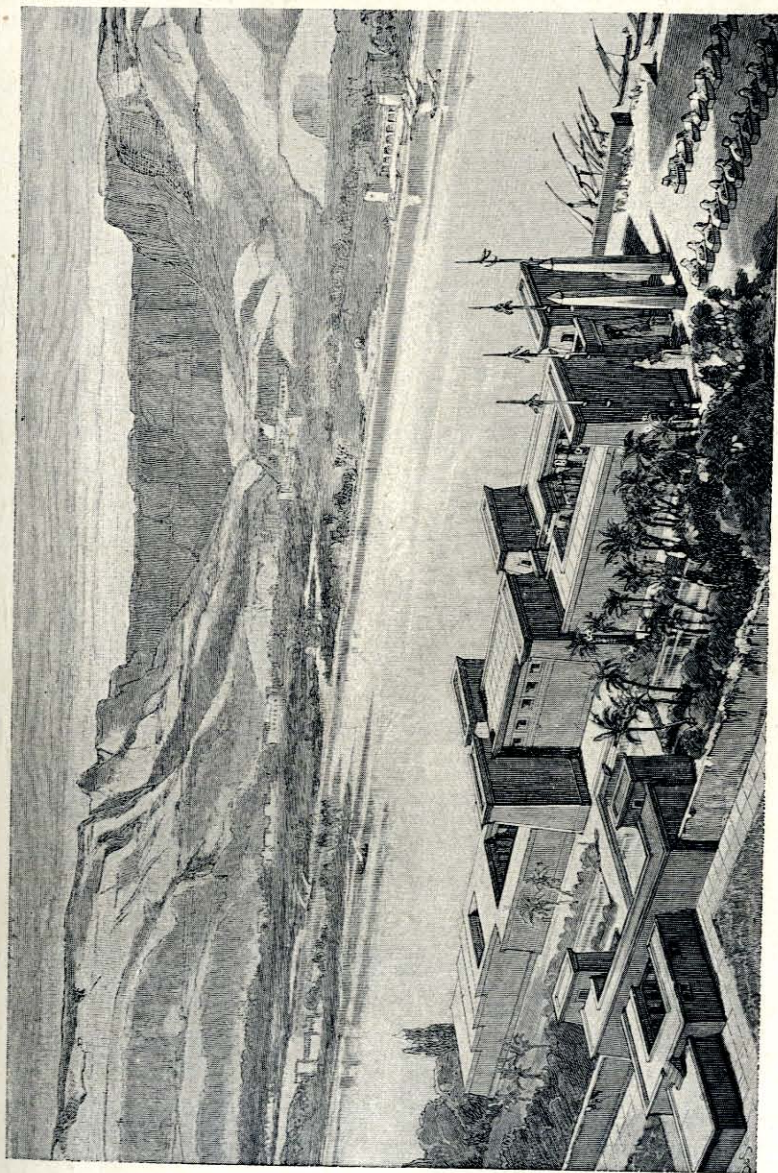
piaskowiec z Górnego Egiptu i cienkoziarnisty wapień z Egiptu Dolnego, nadający się dobrze do złożenia w nim płaskorzeźb. Mury pilonów Karnaku mają grubość 15 m; ich wysokość wynosi 44 m., szerokość zaś aż 113 m. Po przejściu bramy głównej miało się szereg bram mniejszych i coraz to węższych. Miejsce święte świętych było na samym końcu, składało się zaś z ponurej komory, w której przechowywano posąg lub symbol bóstwa. Dostęp miał tutaj tylko król i kapłani, lud w czasie uroczystych pochodów poruszał się tam i napowrót od wejścia do miejsca świętego ku bramie przedniej.

Dlatego świątynie były niesłychanie długie (Karnak 365 m.)

Przed przybytkiem świętym (*cella*) znajdował się bodaj jeden *hipostyl*. Była to *hala objawień*, nakryta płaskim dachem kamiennym, z kolumnadą wzdłuż czterech ścian, gdzie bóstwo miało się objawiać dopuszczonym do tajemnic. Światło dostawało się do wnętrza bocznymi, zakratowanymi otworami. Między hipostylem¹⁾ a pilonami rozciągał się dziedziniec otwarty z krytymi krużgankami po obu jego stronach podłużnych. W Karnaku hipostyl liczy 134 kolumn, tak gęsto obok siebie ustawionych, że dla pobożnych niewiele pozostawało miejsca.

Od świata zewnętrznego odgradzał świątynię mur z cegły. Powierzchnie²⁾ ścian, architrawów, trzonów kolumn są pokryte barwnymi rysunkami z lekko zaznaczoną płaskorzeźbą. Bogactwo ornamentu roślinnego i napisów hieroglificznych i liter fonetycznych naokół obrazów zdaje się niemal do zera sprowadzać znaczenie murów samych.

Moment dekoracyjny bierze górę nad konstrukcyj-



Świątynia w Luksor-Karnaku z pilonami i drogą sfuksów.
(Rekonstrukcja).

¹⁾ Gietmann S. J.: *Aesthetik der Baukunst*.

²⁾ Kuhn: *Kunstgeschichte t. I*.

nym, ale też i sam wyradza się w przesadną symbolikę i gadulstwo. Wszystko ma tu nie tylko zdobić, ale i mówić. Powtarzanie wiecznie tych samych motywów w rysunku musiało ponad wszelką miarę nużyć i przesycać, ale też Egipcyanin chciał działać nagromadzeniem jednych i tych samych szczegółów. Harmonia, miara¹⁾ i symetria nie są zgoła wybitnymi zaletami architektury egipskiej.

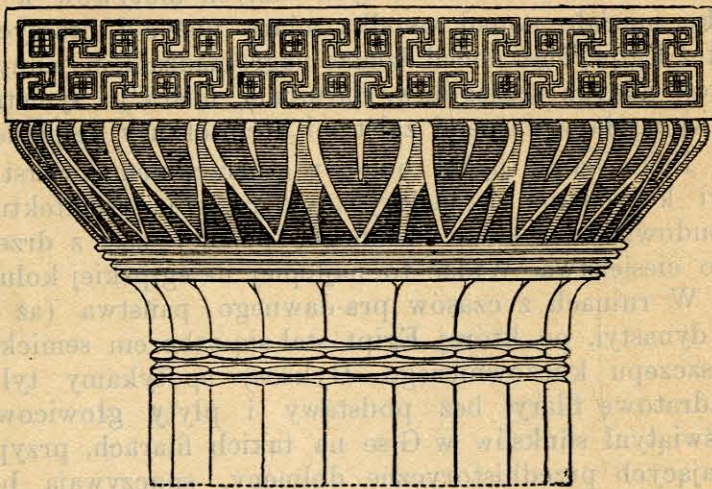
Pokrywanie jądra budowy wierzchniemi warstwy tkwi korzeniami w historycznym rozwoju architektury z budownictwa zrazu ziemnego, później zaś z drzewnego ciesielstwa. Widać to najlepiej na egipskiej kolumnie. W ruinach z czasów pra-dawnego państwa (aż do 10. dynastyi, po której Egipt stał się zaborem semickiego szczepu koczowniczego Hyksos) spotykamy tylko kwadratowe filary bez podstawy i płyty głowicowej. W świątyni sfinksów w Gise na takich filarach, przypominających przedhistoryczne dolmeny, spoczywają bezpośrednio na nich ułożone belki. Od czasów jedenastej dynastyi zamiast filaru zjawia się nowy rodzaj kolumn ośmio- lub szesnastokątnych, opatrzonych żłobkowaniem podłużnem, nakrytych płytą kwadratową, z lekko zaokrąglonym cokołem.

Prążki, biegnące po kolumnie obok siebie z góry ku dołowi, dają jej wygląd lekkości. Kolumna też ta zgoła nie służyła za wyraz wytrzymałości, ale był to słup wyłącznie zdobniczy, powstały z ciesielskiego naśladownictwa łodygi lotosowej. Stanowi zatem rdzenny typ kolumny porządku doryckiego: *słup proto-dorycki*. Również używano i trójkańciastych łodyg krzewu papyrusowego, jako ornamentacyjnej podpory. Później poczęto odtwarzać ją i w kamieniu.

Wyraźnie przez kamieniarza zaznaczone pojedyncze pręty papyrusowe niby to spajała u góry wstęga,

¹⁾ Woermann: *Geschichte der Kunst*.

akcentując nabrzmienie ich głowicowego przedłużenia. Pokrywały zaś głowicę kolumny, niby kielich kwiatu,



Kapitel protokorynki. (Egipt).

dwa rzędy liści o nierównej wysokości. Z górnego rzędu liści tworzą się zwoje, podtrzymujące górną płytę kolumny; jest to zatem jakby zaczątkowy typ słupa *protokorynckiego*.

Architektura chińska i indyjska.

Pokrywanie budulca wierzchniemi warstwy aż do absurdum posunęli Chińczycy. Ściana kamienna w Chinach i Japonii nie ma już zgoła konstrukcyjnego znaczenia, stając się tylko niejako podtrzymywaczką zewnętrznej osłony. Nawet dach nie wspiera się na murze, ale na szczególnego kształtu słupach drewnianych.

Świątynie chińskie są małe, ciasne, nakryte dachami, odzianymi lśniącą dachówką. Wieże wznoszą się piętrowo, z daszkami zakrzywionymi ku górze. Osłaniają one każde stopniowe podnoszenie się budowy. Cały zrab

nakrycia dachowego i części zamykających przestrzeń składa się z drzewa i plecionek; z kamienia jest tylko cokolwiek budowy, ściany klatki schodowej i balustrady z cegły niewypalanej. Dawniej wykładano ściany płytami z różnobarwnej porcelany (*wieża porcelanowa w Nankinie, zbudowana 1420 r., zburzona 1870 r.*) Kolumny i sufit albo pokrywano kosztownym drzewem, albo lakierowano jaskrawo lub złocono. Z ornamentów najczęstszymi są motywy, zaczerpnięte z kształtu kwiatów.

W Chinach w całej pełni uwidoczniła się rozwój domu mieszkalnego z pierwotnego namiotu, który składał się z części, odgradzanych od siebie dywanami. Dlatego w ornamentach powtarza się stale motyw krat bambusowych, plecionek i ozdób kwiatowych, jakie zazwyczaj widzimy na kosztownej tkaninie.

Staroindyjska architektura zatrzymała się na tym stopniu rozwoju, do jakiego wznosił się Egipt jeszcze za dwunastej dynastii. Również bowiem jak w Egipcie, spotykamy tu jaskiniowe świątynie, kute przez dawnych wyznawców Buddy w górach i skałach.

Świątynie te, jak bramańska w Ellorze, zwana *Czajtia*, mają po kilka pięter, zajmujących czworoboczne przestrzenie. Dwa rzędy ciężkich słupów dzielą je zwykle na trzy nawy, z których środkowa bywa najwyższą.

Pułap zazwyczaj jest płaski lub sklepiony w kształcie podkowy; drewniane dekoracje zeber sklepionej świątyni Buddy w Karli (I. w. przed Chr.) są przeżytkami pierwotnej budowy drewnianej. Kapitele (*głowice*) kolumn mają kształt odwróconego dzwonu. W półkolistym zagłębieniu nawy środkowej stoi grobowiec (*top, stupa*).

Ściany świątyń zdobi niezliczona moc ornamentów symbolicznych: widać na nich lwy, słonie, dziwaczne gryfy, potwory i kształty, wylęgłe w rozbującej wyobraźni ludu, patrzącego skądinąd na nieprzebrane bogactwo bujnej roślinności i fauny podzwrotnikowej.

Bramańskie świątynie są bez porównania strojnziej-
sze od buddaistycznych. Słupy są w nich czworo- lub
ośmiogranne o posadach czworobocznych, z nagłówka-
mi kształtu przypłaszczonej kuli. Słupy te zwykle wy-
pukłe w górnej części robią wrażenie, jakby wysilały się
dla podtrzymania ciężkiego sklepienia groty, kutej w ży-
wej opoce. Z świątynią się łączą niskie płaskokryte ko-
rytarze, galerye, schody, zajmowane przez kapłanów, pąt-
ników i pokutników. *Pagody* są to świątynie, zestawiane
z kilku kościołów i portyków. Mają olbrzymie wejścia
z portalami, wznoszą się zaś jak piramidy jedna nad dru-
gą.¹⁾ Pełno takich pagod na wyspie Elefancie i Salsecie,
w głębi kraju zaś w Karli, Mar, Ajuncie, szczególnie zaś
fantastycznie zdobną jest pagoda w Ellorze.

Architektura grecka.

Z dotychczasowego rozwoju budownictwa cywili-
zowanych ludów Europy i Azji widzimy, że chociaż
człowiek dążył do osiągnięcia w wznoszonej swemi rę-
koma świątyni, grobowcu lub pałacu królewskim pewnej
monumentalności, nie dość wszakże dotychczas umiał
godzić moment statyczny (siły i trwałości murów) z mo-
mentem ornamentacyjnym, onym objawem dążności odzie-
wania swego dzieła w najlepszą formę zjawiskową.

Ornament assyryjski był potworny skutkiem rozwy-
drzenia wyobraźni grozą okropnej wiary w Astarot,
Baala i Melikarta. Egipt zaskorupił się wcześniej w for-
malizmie kasty kapłańskiej. Charakterem architektury
indyjskiej jest istna orgia i bezgraniczna swawola orna-
mentacyi obok zupełnego braku ładu i jakichkolwiek
prawideł.

Grecy dopiero wnoszą w budownictwo rozum, ład
i harmonię.

¹⁾ Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture and Hand-
book of Architecture.*

Drobny narodek, zamieszkując ziemię bynajmniej
nie bogatą w pokłady złota, srebra i drogich kamieni
jak Lidya, Indye i cały Wschód, zgoła nie mógł się
z Azyą mierzyć ni siłą ludu roboczego, ni mocą zewne-
trznego blasku lub olbrzymim rozmiarem budowli.
Świątynie greckie wobec pilonów egipskich, pa-
god Indyj, nawet i dzisiejszych kościołów gotyckich,
zakrawają nieco na prawdziwe karliki. Rozmiary długo-
ści i szerokości tumu kolońskiego przedstawia stosunek
135 : 45 : 45 m.

Dwie tylko były świątynie Apollina i Artemidy w Mi-
lecie, które zbliżają się doń rozmiarem (100 : 55 : 35·5 m)
ale trzeba zważyć, że wliczono tu szerokość i długość
portyku, okalającego właściwy przybytek.

Partenon (70 : 31 : 19 m), świątynia Jowisza w Olim-
pii (64 : 28 : 16 m) były budowane kosztem całej Gre-
cy; Erechtejon, w którego przebudowie Perykles trzy-
mał się dawnych rozmiarów, miał wysokość 20 m, roz-
siadł się zaś na wąskiej przestrzeni, zaledwie 11 m.

Kolumny Erechtejonu były 7 m wysokie; najwyższe
w świątyni Olimpijskiej liczyły tylko 10 m.

Nie mogło też być inaczej. Ateny w czasie najwyż-
szego rozkwitu liczyły według najsutszego obrachunku
Böckha¹⁾ 180,000, z czego piąta zaledwie część, już z wli-
czeniem kobiet i dzieci (więc 36,000) przypada na wol-
nych obywateli, biorących udział w życiu publicznem.

Sumę powziątku od miast związkowych przez cały
czas trwania hegemonii Aten aż do wojny peloponeskiej
(431 przed Chr.) obliczono²⁾ na 1800 talentów.

Tymczasem na sam Partenon wydał Perykles 1000
talentów, z czego lwią część zabrało sprowadzenie ko-
sztownego marmuru z gór Pentelikonu, wykonanie 92

¹⁾ Böckh: *Staatshausw. der Athener* I. 37.

²⁾ Duncker: *Geschichte des Altertums*. 159. 257.

plaskorzeźb metop i umieszczonej na szczycie świątyni grupy posągów.

Na sam posąg Ateny użyto 40 talentów (2,700,000 koron) złota, którem Fidyasz przyobleka szaty, hełm i tarczę bogini. Tylko olbrzymie łupy, zdobyte na Persach, umożliwiły Peryklesowi zmienienie Aten glinianych i drewnianych w marmurowe. W innych państewkach helleńskich nawet i nie zamarzono o dźwiganiu budowli okazańszych; olbrzymie świątynie w Akragas i Selinus na Sycylii mimo bogactwa osadników greckich i ożywionego ich handlu z Afryką i Hiszpanią, pozostały nieskończonemi. Nie rozmiarami zatem ni przepychem góruje architektura grecka nad barbarzyńską, z której ostatecznie wyszła, ale tem, że geniusz budowniczy Helleny umiał odegnać od siebie pokusę wybujałej i fantastycznej symboliki orientalnej.

W Grecyi dopiero ujawnia się rozum konstrukcyi architektonicznej, po prostu mówiąc — plan. Żyjąc pod niebem wiecznie pogodnem, w klimacie łagodnym, ciągle przebywając na gwarnym i ruchliwym rynku, nie potrzebowali do celów publicznych obszernych budowli. Świątynie ich tem się zasadniczo różnią od naszych, że miały być *tylko i wyłącznie przybytkiem boga*, a nie miejscem zebrania pobożnych.

Normalnym typem świątyni był *peripteros*, komnata prostokątna, czasem kwadratowa t. j. właściwe sanctuarium (*cella*), okolone z wszystkich czterech stron kolumnami.

Zwaliska jednej z najdawniejszych świątyń na górze Ocha (na wyspie Eubei) pozwalają nam historycznie śledzić ich rozwój.

Cella jest tutaj czworokątną komorą, w której przechowywano posązek boga. Symbolem bóstwa w tych przedhistorycznych czasach mógł jeszcze być dla Pelazgów kamień, belka, lalka, malowana i odziana w sukienki na podobieństwo szat ludzkich lub *herma* t. j. głowa boga,

nieudolnie wyrzeźbiona i wyrastająca z ledwie ze siekierą ociosanego pniaka.¹⁾

Komora ta poczęła przedłużać swe mury boczne, zrazu tylko od strony wejścia, tworząc osłaniające je wysoki mur (*παραστάδες* = *antae*).

Równomiernie poczęto mury boczne przedłużać w ten sposób z przodu powstawał przedsionek (*προναός*), z tyłu zaś tworzyła się przestrzeń, zwana *opisthodomos* (posticum). Służy ona zazwyczaj za skarbiec darów ofiarnych (*ἀγάλματα*): srebrnych tarcz, złotych naczyń i trójnogów. Od strony przedniej i tylnej ustawiano po dwie kolumny równolegle do rozpięcia wejścia. Tak powstawał już prostylos, dom bożka z ustawionemi kolumny z przodu (*stylos* = *stupa*). Rząd kolumn, dodany i z tyłu, zmieniał go w *amphiperistylos*.



Prostýlos.



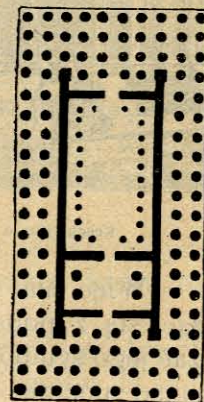
Świątynia Dyany w Eleuzis.

frontowej, więc też ustawiano wzdłuż nich dwa razy tyle kolumn.

Stosunek zatem kolumn naokół prostokątne-go przybytku przedstawiał się = 4 : 9; 6 : 13; 8 : 17; 10 : 21. Jako wyłączny przybytek i dom



Świątynia Tezeusza w Atenach.

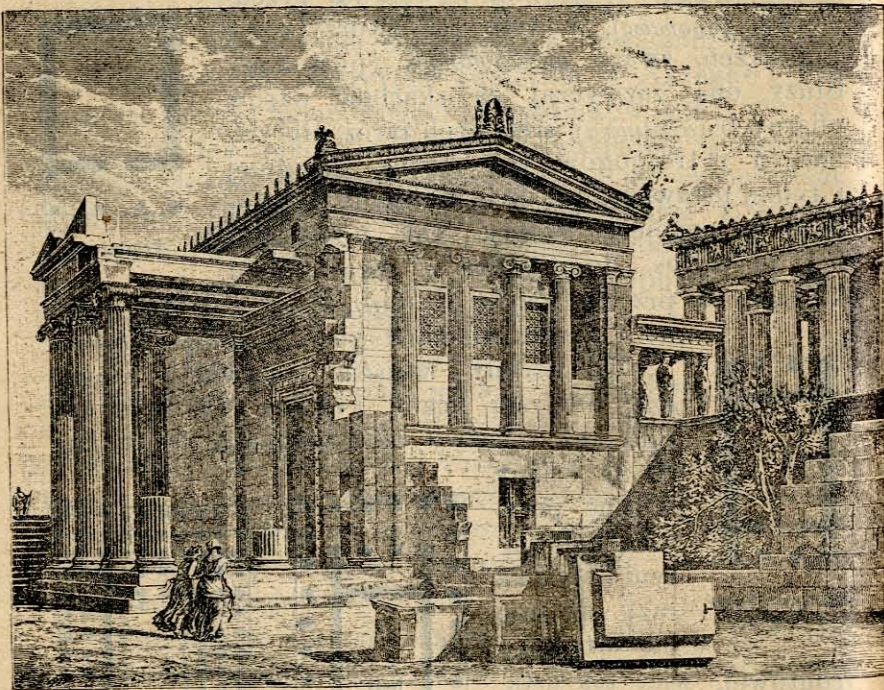


Świątynia Jowisza w Atenach.

¹⁾ Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*. str. 392.

bożka, świątynia grecka nie była zgoła podobną do bożnic innych ludów. Nie była zasobną w bogate ozdoby wewnętrzne ni nazbyt obszerną, ale za to była w oczy zewnętrzną harmonią i onarmentyką.

Załączona rycina przedstawia nam w rekonstrukcyi Niemanna — Erechtejon.



Erechtejon w rekonstrukcyi Niemanna. (Od strony półn. zachodniej).

Więc ma on kształt podłużnego prostokątu, wznosząc się z podstawy o trzech stopniach, co ma oznaczać jego symboliczne wzniesienie, jako świętego przybytku, ponad poziom ziemi i jej doczesność. Przedsionkiem (*προναός*) wchodziło się do *celli* (to jest do *ναός*), czyli do samego przybytku. Ten również spoczywał na podmurowaniu, a więc i tutaj poniekąd przypomina się nam

azyatycki sposób terasowatego spiętrzania świątyni, przez co chciano ją niejako odłączyć od ziemi i unieść ku niebu, jako dank i ofiarę.

Wszak i w Egipcie podnoszono grunt w miarę zbliżania się do przybytku świętego świętych. Tylko w Egipcie symbolika kapłanów usuwała bóstwo w tak tajemną dal, że niejako ginęło w świątyni zupełnie, jako nieprzystępne dla człowieka.

Trzy rzędy schodów i zewnętrzny portyk przygotowywały pątnika do wejścia w świątynię właściwą. Jak bożnice azyatyckie i świątynia żydowska, rozpadał się grecki przybytek na trzy części: przedsionek, miejsce świętych i przybytek święty świętych.

Przedsionek (*pronaos*) bywał odgraniczany od zewnątrz murami antów lub portykiem. Przedsionkiem wchodziło się do *celli*, (to jest do *ναός*), czyli właściwego przybytku. Za *cellą* był jeszcze skarbiec (*οπισθοδόμος*).

Światło wpadało do środka z góry, otworami w dachu i dlatego zwano też niektóre przybytki *hypaithros* (pod gołem niebem, z otworem na dachu). Taką n. p. była jedna z najstarszych świątyń na wyspie Eubei, na górze Ocha, zbudowana z łomów skalnych.

Świątynie okrągłe, podobnie jak i dwój-przybytki, poświęcane dwom bóstwom naraz, pojawiały się bardzo rzadko i to w znacznie późniejszych czasach. Przybytek taki nakrywał dach szczytowy, z grzbietem wzdłuż, niezbyt wysokim i łagodnie spływającym ponad szeregi słupów, tworzących wokoło podcienia.

Wybitnie estetycznym momentem i charakterystyczną cechą greckiej architektury jest kolumna, którą też tu szerzej wypada nam omówić.

Kolumna w przeciwieństwie do filaru jest krągłą i smukłą podporą, która zdaje się unosić ciężar z wielką, jakby igrającą lekkością. Przypomina przez to drzewo, które ścięły swój pień unosi w kierunku przeciwnym ciężeniu i sile ciężkości.

Filar objawia przeciwnie moment statyczny, gdyż bywa on cały wymurowywany, spoczywające zaś na nim sklepienie zdaje się go tylko miażdżyć i przygniatać ku ziemi.¹⁾

Kolumna natomiast składa się albo z jednej smukłej sztuki kamienia lub z kilku dłuższych części (dzwonów), przez co wywołuje wrażenie, jakoby nie była złożoną z poziomych warstw, ale z walców.

Małe zwięźlenie kolumny ku górze wzmacnia w widzu wyobrażenie, jakoby wznosiła się ponad poziom kinetyczną siłą żywego organizmu. Zaledwie dostrzegalne zgrubienie, krzywizna, idąca ku środkowi trzonu (*ἔντασις*), zdaje się także wynikać z życiowego niejako pierwiastka, organizującego kształt kolumny od wnętrza.

Przyczyniają się do tego żłobki (*Schaftrinnen*, *cannelures*, *οὐβδωσις*), biegnące po kolumnie prostopadle z góry ku dołowi. Ożywiają ją te żłobki dla oka, nadając powierzchni miłą grę światłocienia.

Pień kolumny (*trzon*) nakrywa u szczytu *głowica* (kapitel), odziana wiekiem (*abacus*), to jest płytą, która dźwiga na sobie wyższe części konstrukcyjne budowli.

Rycina przedstawia nam części składowe greckiej kolumny i jej konstrukcyjne znaczenie.

a) Stopa okrągła (*baza*) stoi na *podkładce*, na ciosie czworogrannym (*plinthe*). Z bazy wyrasta, właściwy słup, *trzon*, *pień* (*der Schaft*), od swego podnoża coraz więcej się zwężający ku górze. (Porównaj różnicę średnicy odłamu u dołu i u góry).

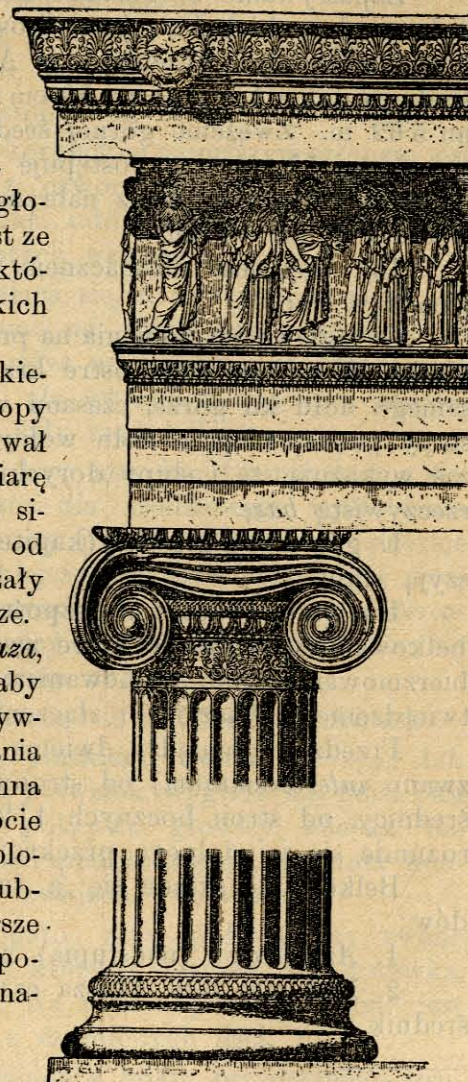
Zwężenie pnia, zlekka grubiejącego w pośrodku, upodobnia grecką kolumnę do drzewa. Ani tego zgrubienia (*ἔντασις*) ani zwężenia szczytowego (*Verjüngung*) nie ma ani filar, jako zwykły dźwigar i podtrzymywacz ciężaru, ani zbliżająca się więcej do filaru kolumna rzymska lub gotycka.

¹⁾ *Durm: Handbuch der Archit. II. T. I.*

Prążki przedstawiają nam żłobki kolumny (*cannelures*, *Schaftrinnen*). Według sposobu obrabiania kolumn dzielimy style architektury greckiej na: dorycki, joński i koryncki. Kolumna dorycka (obacz świątynię dorycką na prawo od Erechtejonu na rycinie) składa się z pnia i głowicy; wyrasta zaś wprost ze stopni podwaliny, na której stał cały rząd takich kolumn.

Słup zatem doryckiego porządku nie miał stopy (*bazy*); przez to zyskiwał na sile, wrażliwej wiarę w ich moc i niepożyty siłę. Szersze i miększe od dołu, cieńsze i zwężały się te kolumny ku górze.

Zbyteczną zatem *baza*, gdyż podstawa czyniłaby je tylko ciężkimi i masywnymi. Według zapatrywania archeologów miała kolumna dorycka powstać w Egipcie z filaru, kwadratowego bloku, obrabianego ośmiolubszesnastokątnie. Najstarsze też słupy doryckiego porządku liczą istotnie szesnastcie żłobków, *laskowań*, płaskich tuż obok siebie biegnących wyżłobień. Jedno od drugiego od-



Kolumna i belkowanie świątyni jońskiej.

granicza tylko ostry kant czyli krawędź. (Porównaj rząd kolumn na rycinie).

Zapatrzywanie to wszakże zbija znaczne zwężanie się kolumn doryckich ku górze. Stosunek n. p. pnia kolumny doryckiej świątyni Tezeusza¹⁾ w Atenach przedstawia się: średnica dolna 1 m; górna 90 cm; wysokość całego trzonu 5.62 m. Zwężenie górnej średnicy o $\frac{1}{10}$ dolnej przy wysokości $5\frac{5}{8}$ m nie postępuje wszakże równomiernie naprzód ku górze, ale z nabrzmieniem (*éntasis*) = $\frac{1}{140}$ średnicy dolnej = 7 mm

Tak więc jest nieznacznym, że zgoła odrazu nie wpada w oko.

Okrągławe wyźłobienia na pniu, zazwyczaj bywa ich około 20, odgraniczają ostre krawędzie. Biegają one od samego dołu ku górze, czasami wszakże dla zaznaczenia stopy pozostawiają u dołu wolny pas. Nowsze badania²⁾ zaś wykazują, że i słupy doryckie niejednokrotnie miały rzeczywiście bazę.

U góry, pod głowicą (kapitelem) jest wcięcie, zwane szyją słupa.

Dach nie spoczywał bezpośrednio na słupach, ale na belkowaniu (*trabeatio*), które zwą inaczej brusowaniem, bierzmowaniem lub tramowaniem. Jest to właściwie utwierdzenie, powiązanie i złączenie kolumn.

Przedział pomiędzy dwiema kolumnami (odstęp ten zwano *intercolumnium*) od strony frontowej wynosił $1\frac{2}{3}$ średnicy, od stron bocznych $1\frac{1}{18}$ średnicy kolumny — rozumie się jej dolnego przekroju.

Belkowanie składa się z trzech głównych pokładów:

1. *Architravę* (nadslupia), zwanego *brusem*.
2. Nad nim leży wyższa część, *fryz*, (nadbrusie) lub *średnik*.

¹⁾ Bruno Bucher: *Katechismus der Kunstgeschichte*.

²⁾ Sittl: *Archäologie der Kunst*.

3. Trzeci wreszcie pokład górny zwał się *krajnikiem*. Nad nim wznosił się dach, pozostawiając na trójkątnych polach (tympanon) miejsca na rzeźby.

Rycina przedstawia składowe części jońskiego belkowania: fryz, architrav, krajnik.

Tympanon uwidoczniło na rycinie *Erechtejonu*.

Kolumny jońskiej i korynckiej najniższym członem jest baza. Składa się ona z czworograniastej płyty (*πλινθος*) na której spoczywa kilka, oddzielonych od siebie wydrążeniami, poduszkowatych wzniesień.

Najczęściej pojawiająca się, t. z. czysto attycka baza ma tylko dwa poziomo na sobie leżące kręgi, czyli toki. Zwie się attycką, gdyż używano jej w Attyce; nie ma też pod sobą płyty, ale wyrasta z wspólnej podstawy, na której stawiano cały rząd kolum.

Tok górny i dolny bazy attyckiej tworzą, łącząc się, *łoże* (torus), tak nazwane dla środkowego wyźłobienia (*Hohkehle*). Trzon kolumny jońskiej łagodniej cieńsze niż w doryckiej; smuklejsze są też stosunki jej rozmiarów. Wysokość jej wynosi $8\frac{1}{2}$ do $9\frac{1}{2}$ m; *intercolumnium*, jako odstęp między dwiema kolumnami, znacznie większy = dwóm średnicom dolnym słupa.

Nagłówek joński składa się z półwałka (*echinus*).

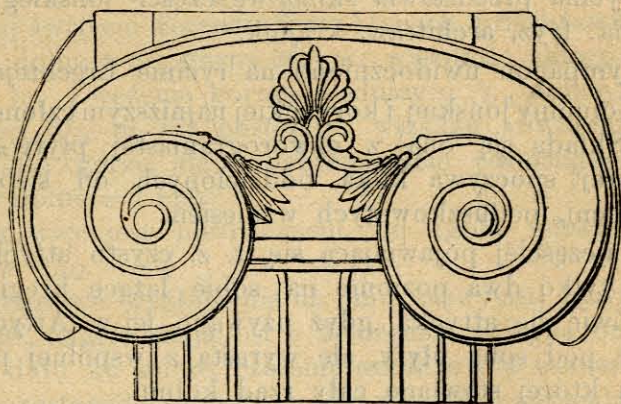
Ta część nagłówka jońskiego zwała się *κῆμα* lub *κρημνισμός* = *fala*, gdyż ten półwałek wyginał się falisto ku przodowi. Wierzchnia pokrywa głowicy *abacus*, nabrzmiewająca ku środkowi poduszkowato, pozwala końcom echinusu spadać w zwojach. (*Voluten*).

Echinus stroją bogato niby połowy jaj, zwane *wołowami oczami*, poniżej których ciągnie się listewka, ubrana sznurem perełek. Na nich dopiero położone jest wieko, ubrane wieńcem z rzeźbionych liści.

Zwoje (*voluta*), widziane z boku, przedstawiają grubiejącą ku końcowi, nie nazbyt okazałą poduszkę, której

jedyną ozdobą były sznurki perełek, liście i zagłębienia.

Ponieważ zaś przy każdym *peripteros* cztery krań-



Ślimacznice kapitelu w najprostszej postaci.

cowe kolumny należą równocześnie i do strony węższej i do podłużnej, powstawała stąd konieczność nadawania tym głowicom postaci takiej, iżby ich ślimacznice możliwem było widzieć z wszechstron.

Kolumny narożnikowe zatem miały kapitele z ślimacznicami, widzianymi z boku i z przodu. Stykając się z sobą pod kątem prostym, tworzyły pomiędzy sobą wklęsł o kształcie prostokątnie otwartej książki (*Antenkapitelle*).

W późniejszych dopiero czasach wyginano ślimacznice ku wszystkim czterem rogom każdej kolumny jońskiej.

Belkowanie jońskie składa się *nadslupia* (architravu), powstałego z trzech płyt na sobie leżących, nieco tylko wystających jedna nad drugą.

Ten trójdział wywołuje wrażenie większej lekkości. Od fryzu dzieli go pas z owych oczek wołowych, listków i perełek. Fryz joński ma to do siebie, że

nie bywa zgoła dzielonym ni okrywanym rzeźbami, kute mi w płycie albo przyczepianemi.

Gzyms (krajnik) piętrzy się płytą wyrzynaną w zęby albo ubraną sznurem pereł albo jajownikiem. Szczyt dachu i oba końce krajnika ubierają naczółki w postaci liści lub zwierząt, *akroteria*; listwa ściekowa (*der Rinnleisten, sima*) bywała w świątyni, budowanej jońskim porządkiem, ubieraną we wspaniałą rzeźbę plastyczną. Po obu jej końcach widniały łby lwie, z których paszczęki ściekała woda deszczowa.

Praca kamieniarza i rzeźbiarza w zestawianiu części świątyni była nader staranną.

Dzwona kolumn i części architravu obrabiano tak dokładnie, iżby najszczelniej do siebie przylegać mogły. Ileż wymagała trudu i mozółu rzeźba jednego tylko sznurka pereł, wieńca liści lub jajecznika?

Rzeźby jońskiego fryzu od strony frontowej (tak n. p. *Tezeion*) lub naokół całej świątyni (przykładem *Partenon*, dom dziewiczej Ateny, jako opiekunki grodu peryklesowego) przedstawiały zawsze zwartą w sobie całość postaci, połączonych węzłem wspólnej jakiejś dramatycznej akcji. Dowodem tego odtworzone w części rzeźby fryzu małej świątyni Nike Apteros. Okazało się nawet, że wielkie płaskorzeźby pokrywały też i balustradę świątyni, stojącej na stromem wzgórzu. Z fryzu Erechtejonu również zachowały się pewne części płaskorzeźb.

Osobny rodzaj kolumn stanowiły tak zwane *columnae caelatae* w Efezie.

Przedstawiały one silnie naprzód wysunięte postacie, okalające niższą część trzonu słupa tuż ponad podstawą. Postacie te miały być naturalnej wielkości. Również i w Atenach od południowej strony Erechtejonu podtrzymują portyk nie kolumny, ale posągi dziewcząt (*xórai* albo karyatydy). Traktowane czysto architektonicznie, w sztywnej postawie, głową, nakrytą poduszką, podtrzymują ciężar, zwieszając ręce ku

dołowi. Skutkiem odpowiedniego ustawienia i szaty ich sfaldowano jakby w złobki kolumny.

Koryncki styl jest poprostu mieszaniną i wykwitem sztuki doryckiej i jońskiej.

Kolumna koryncka miała niekiedy stopę jońską-attycką.

Pierścienna opaska, czasami tylko sznur paciorków, oddziela trzon słupa od nagłówka, uwitego z dwóch wieńców liści akantowych z wybiegającymi z nich łodygami dwóch gałązek, które w rogach kapitelu łączą się w ślimacznice

Ponad tymi zwojami wieko głowicy ma narożniki ścięte. Całą swą piękność zawdzięcza kapitel koryncki formie kielichowatej i liściom akantu.

Figura przedstawia nam formę kapitelu świątyni Apollina w Milecie. Z dolnego wieńca ośmiu pastycznie odrobionych liści wyrasta nowych ośm, które wysoko sięgają w górę;



Kolumna (koryncka) i belkowanie świątyni Apollina w Milecie.

po między nimi widać łodygi zdobiących. Z łodyg tych dwie niższe zwijają się w ślimacznice, tworząc liść palmowy, dwie znowu niższe spiralami rozwiniętymi unoszą końce naprzód wysuniętego wieka.

Koryncki kapitel przedstawia, zarówno jak i dorycki, z czterech stron jednakowy wygląd. Zanim stał się powszechnym, jego forma zasadnicza uległa znacznym zmianom i liścia akantusowego poczęto używać do różnych celów ornamentacyjnych.

Fryz korynckiego porządku bywa często wklęsły lub karniszowato ząbkowany.

Witruwiusz¹⁾ przedstawia nam w pięknej obrazowej formie stylowe różnice trzech zasadniczych typów architektury helleńskiej:

Owóz Jonowie po przybyciu do Azji Mniejszej postanowić mieli budowę wspólnej świątyni Apollina w oczystym stylu doryckim. Rozmiary kolumny chcieli odtworzyć na wzór postaci urodziwego młodzieńca. Dlatego obliczyli jej wysokość na sześciokrotną długość stopy onego młodzieniaszka t. z. dolnej średnicy trzonu.

Później mieli Jonowie znów budować Dyanie przybytek. Zbudowali go według rozmiarów postaci niewieściej i dlatego nadali kolumnie ośmiokrotną wysokość średnicy. Ornament owocowy (*sznur jajeczny*) na sfalowanym kapitelu ma przypominać sztuczną fryzurę, ślimacznice (woluty) zaś są obrazem spadających kędziorów kobiczych, złobki wreszcie trzonu symbolizują fałdy sukni.

W końcu taki miał być początek korynckiego kapitelu.

Na grobie pewnej dziewczicy — opowiada w dalszym ciągu Witruwiusz — zostawiła jej mamka koszyczek z ulubionymi zabawkami zmarłej, nakryła go cegłą, czekając, póki przez plecionkę koszyczka nie przerosną

¹⁾ Vitruv: *De architectura*. 4. 2.

Zasady piękna w sztuce.

liście akantu, ulubionego kwiatu zmarłej. Koszyczek on wziął budowniczy za wzór korynckiego kapitelu.

Niezaprzeczalną jest prawda, ukryta pod tą opowieścią obrazową. Słup dorycki odpowiednio do jego konstrukcyjnego zadania cechuje pewna męskość, powaga. Harmonizował z nim doskonale niedzielony architrav i energiczne ukształtowanie fryzu. Dlatego opierał się porządek dorycki najdłużej wpływowi zmiennej mody; Plato nazywał go *par excellence* helleniskim i dopiero w czwartym stuleciu stracił ten styl swe pierwszorzędne znaczenie, jako wyłączny sposób budowania świątyń.

Zgoła wszelako nie należy mniemać, jakoby sami Grecy one trzy rodzaje stylów ściśle od siebie odróżniali. Zachowane dotychczas zabytki wykazują przedziwną mieszaninę stylów; Propyleje, Partenon, Tezeion, Stoa Attalusa i zabytki sycylijskie trzymane są równocześnie w stylu doryckim i jońskim.

Widok świątyni greckiej.

Budowa (patrz ryc.) zawsze wznosiła się na cokole z kilku stopni; w Azji i Sycylii bywało tych stopni po 6, Artemision (przybytek bogini Artemidy) w Efezie liczył ich 10. Schody te są przeżytkiem dawnego sposobu budowania świątyń terasowych w Azji i Egipcie.

Płaski dach, zwany dla podobieństwa z rozpostartymi skrzydłami orła *ἀέτωα*, nakrywa cellę i portyk, spajając obie te części w jedną całość. Wiązanie dachu, (krokwie i belki poprzeczne) było z drzewa; dlatego nie utrzymał się nigdzie nawet i najmniejszy ślad wiązania dachowego. Z wierzchu poczęto przed wybuchem wojen perskich pokrywać dach świątyni cienką warstwą cegły, rzniętej z marmuru.

Dawniej pokrywano go cegłą ze zwyczajnej gliny wypalanej, w przedhistorycznych zaś czasach tworzono nalep ze słomy i gliny. Fugi między cegłą płaską po-

krywała sklepią cegła wierzchnia. Szczytową linię dachu wykładano również dachówką wklęsłą, zdobiąc ją rzędem liści palmowych, tkwiących w niej dolną kończyną.

Liścianki te wraz z akroteriami (węglownikami) narożników odpowiadają ozdobie głowicowej kolumn. Doliczyć tu można i *simā*, listwę ściekową, ponad krajnikiem (*Giebelgesims*).

Na narożnikach frontowej strony świątyni Olimpijskiej stać miały, według Pauzanasza (5, 10, 4), złoczone naczynia, dank zwycięzców w zapasach igrzyskowych. W środku zaś na samym szczycie widniał złoty posąg bogini zwycięstwa.

Jeżeli weźmie się nadto w rachubę i wspaniałe rzeźby, pokrywające fryz i pole szczytowe (tympanon), niewątpliwie przyznamy, że z zewnątrz świątynia grecka musiała wywoływać wrażenie przedziwnego wdzięku i uroczystej powagi.

Od strony wewnętrznej cellę i portyk przykrywał pułap płaski. Pułap układano z płyt kwadratowych, opatrzonych w zagłębienia, które przykrywano coraz to mniejszymi płytami. Powstawał z tego strop kasetonowy, tkwiący początkami swymi w złobieniu sufitu grot egipskich, kutych w żywej opoce.

Płaski pułap portyku był z kamienia, celli zaś musiał być z drzewa, ponieważ nie utrzymały się po nim żadne resztki, często zaś nadto spotykamy wzmianki o pożarach świątyń.

Rozpięcie środkowej nawy świątyni nie było znowu tak wielkiem, izby nie można było przykryć jej z góry kamiennym pułapem.

Drewniany pułap celli nie był zatem koniecznością architektoniczną, ale tylko zaznaczeniem mniej monumentalnego jej charakteru.

Pokrywy z terrakoty, pokrywające belki z trzech stron, lśniły bogatą polichromią; spód zaś tych belek,

zdobny w malowidła krążków, pleciennic i łękotek, musiał przedstawiać się okazale. Pauzaniasz¹⁾ wspomina, że niektóre przybytki w Atenach miały pułapy złożone, pokryte alabastrem i malowidły. Belki pułapu i kasetony od czasów Diadochów poczęto niemal zupełnie wykładać kością słoniową i ornamentem, w którym później rozmiłowali się dotyla Attalidzi z Pergamon (*opus musivum*).

Pole szczytowe trójkątne, nie mając żadnego konstrukcyjnego zadania, nadawało się doskonale do umieszczenia najwspanialszej ozdoby świątyni greckiej: plastycznych postaci bogów i bohaterów.

W Tegei na jednym z tych trójkątnych pól frontonu świątyni przedstawiono łowy kaledońskie, na drugim walkę Achillesa z Telefosem. W Tebach pola szczytowe świątyni Heraklesa (Herakleion) ozdobiły rzeźby Praksytelesa, przedstawiające 12 prac tego bohatera. W Delfach widać było wyobrażenia Artemidy, Latony, Apollina i Muz; z przeciwnej strony pole szczytowe ozdobił Dyonizos (Bakchus) z Tryadami.

Na wyspie Eginie na frontonie świątyni przedstawiono rozmaite epizody zapasów bohaterskich pod Troją, z pomiędzy których najważniejszą sceną — Atena, stojąca na straży ciała zabitego Patrokla. Bóstwo widzimy zawsze w punkcie środkowym, jako główną postać grupy. Kompozycja, zawsze niesłychanie zręczna, musiała się stosować do tego prawidła. Postacie, stojące bliżej bóstwa, zachowują mniej więcej tę samą postawę, co i bóg lub bogini; potem widzimy osoby, siedzące lub klęczące, w końcu leżące — w miarę zniżania się boków trójkąta.

W środku n. p. na przedniej ścianie świątyni egineckiej stała Pallas-Atena, zbrojna w dzidę, na prawo i lewo od niej widać znowu wojowników w rozkroku,

¹⁾ Dürm: *Handbuch d. Archit.*

rzucających włóczniami; luki ku podstawie wypełnia powalony już Patrokl i schylający się dla ratowania wietrzeja, Trojanie.

Wschodni szczyt Partenonu przedstawia narodziny Ateny. Zeus z wyżyn tronu w pośrodku spogląda w prawo na Atenę, która właśnie wyskoczyła mu z głowy w pełnym rynsztunku. Hefaistos czy Prometeusz, stojący za nią z tyłu, dokonuje wybawczego uderzenia młotem w głowę Jowisza. Bogini zwycięstwa (*Nike*) przełatuje nad Ateną z orędziem szczęścia.

Od strony lewej kończyny widać Heliosa, wyjeżdżającego na złotym rydwanie z morza, z prawej zaś strony Selene (księżyc) i Nóż, boginię nocy, którą znużone rumaki wloką ociężale w toń oceanu.

Obrazowo wypowiedziano zatem, że z urodzinami bogini opiekuńczej Attyki świta jasny dzień kultury i szczęścia, pierzcha zaś noc barbarzyństwa.

Od tego jednolitego symbolu oddalają się swą treścią inne, silnie już zębem czasu nadniszczone, obrazy metop. Od strony północnej i południowej widzimy walkę Centaurów z Lapitami, od frontu zachodniego walkę Amazonek, wreszcie na metopach przednich zapasy wielkoludów (*gigantomachia*).

Z wszystkich tych obrazów, napozór luźnych i niepowiązanych z sobą żadną wewnętrzną treścią mitu, przebiega wszakże jedna myśl zasadnicza: zwycięstwo dobrego pierwiastka, cnoty i mądrości nad dzikością i barbarzyństwem.

To też w drugiej grupie widzimy już samą Atenę, odnoszącą osobiste zwycięstwo. Boginię przeciwstawiono Pozeidonowi, z którym spiera się o prawo władztwa nad Attyką, dając mu, jako przeciwnikowi, stanowczą odprawę. Bóstwa stanęły przed rydwanami. Są właśnie po dokonaniu cudów. Pozeidon kazał u stóp swych wytrysnąć źródło słonej wody. Atena stwarza drzewko oliwne, herb i symbol stolicy Attyki.

Środek pola szczytowego musiało zajmować najprawdopodobniej to drzewo, już rozrosłe, symbolizujące ostateczny pogrom Pozeidona.

Wszystkie cztery (zewnątrzne) strony celli Partenonu obiegał fryz, ozdobion rzeźbami, których połowa zachowała się na miejscu; zdjęcia Carrey'a z zaś drugiej połowy, przechowywanej w British Museum, pozwalają na odtworzenie słabego pojęcia o wysokiej mierze ich piękna.

Wyobrażają one, zgodnie z patryotycznym usposobieniem Ateńczyków, wspaniały pochód w czasie świąt Panatenejskich, by opiekunice bogini kraju złożyć ofiarę przed świętym przybytkiem i przynieść w danku nowy płaszcz (*peplos*). Od narożnika południowo-zachodniego porusza się pochód ku bramie świątyni. Od strony północnej widać przygotowania do pochodu: więc jeźdźnych, żywo się kwapiących, przodem ich widzimy kroczących piechurów.

Rumaki i rydwany były dumą Ateńczyków. To też artyści są niewyczerpani w przedstawianiu ognistych koni raz w tej, to znów innej pozie; jeźdźcy, kipiąc siłą młodości i tężyzną muszkułów, prześcigają się nawzajem w dokazywaniu różnych harców i sztuczek.

Przedziwną rozmaitość stroju i postawy. Niejeden szczegół ryzsztunku koni i jeźdźnych należy w myśli uzupełnić, gdyż te części rzeźby były z metalu, a więc z czasem poodpadały. Również znikła polichromia szat i innych przedmiotów.

Pieszo kroczący są to: po części starcy poważni z różdżkami oliwnymi w ręku, po części znów drużyny cytrzystów i flecistów albo ofiarnicy z dzbanami wina i płaczkami ofiarnymi. Przodem ich widać pędzone zwierzęta ofiarne. Tu i ówdzie wśród pochodu ceremonii mistrze. Po wschodniej stronie fryzu przedstawiono kroczące dziewice, które niosą dzbany, czasze, kadzielnice; szaty ich doryckie i jońskie ułożone w przepyszne fałdy. W innej znów grupie widnieje postać kapłana z drużyną ofiar-

ników, przystępującego do spełnienia obiaty. Przedstawion w chwili odbierania daru ofiarnego. Po obu stronach obok widzimy po pięciu bogów olimpijskich, ustawionych w grupach symetrycznych, jakoby niewidzialnych świadków aktu ofiarnego. Postaci bogów zgoła nie piętują majestat nieba; są to ludzie z krwi i kości, to radzi życiu i życiem upojeni — Grecy.

Razić nas w tej rzeźbie może tylko zbyt nagromadzenie nagich postaci, które wszakże nie obraża gołizną, gdyż fryz umieszczano w dość znacznej wysokości. Płaskorzeźby te, słabo, bo ledwie 4½—5 cm wypukłe, 83 cm wysokie, ciągną się naokół celli Partenonu pasem 10-metrowym; postaci metop, wysokie niemal 1 m, umieszczono aż 13 m ponad oczyma widza. Jedynie zaś skutkiem tego nie tracą nic z harmonii proporcji, że w górze ponad metopami widnieją jeszcze figury przeszło trzymetrowego szczytu świątyni. Dodać należy, że nie tylko rzeźbę, ale i malarstwo, zaprzęgał starożytny Grek do oddawania hołdu bóstwom ojczystym, zmuszając je do podniesienia *polichromią* (blaskiem barwy) piękna już i tak dostatecznie strojnej świątyni hellenickiej.

O ile barwa musiała się przyczyniać do wyidealizowania postaci płaskorzeźby, widzimy to na t. z. sarkofagu Aleksandra W. (z 4. w. przed Chr.), na którym zachowały się jeszcze pełne życiowej prawdy, barwne i cieniowane obrazy scen myśliwskich i bojowych.¹⁾

„Nagie części ciała lśnią naturalną bielą marmuru pentelickiego. Inne części jaśnieją żywymi, nasycenymi barwy; żółtą, fioletową, purpurową i niebieską. Fryz naokół pokrywy sarkofagu zdobi żółta winna latorośl, rozsnuta po tle fioletowym“.

Posiadamy nadto grupę z pola szczytowego świąty-

¹⁾ Por. tablicę barwną z wizerunkiem tego sarkofagu u Woermann. I. 364—365.

ni Ateny, zbudowanej na Akropolis przez Pizystrata (VI. w. przed Chr.)

I na tej płaskorzeźbie tylko nagie członki ciała i główne części ubrania pozostawiono w barwie surowego marmuru. Malowano natomiast wargi, oczy, włosy, rąbek i szew szaty, jak niemniej zbroje i rynsztunek.

Całość zaś tego barwnego zjawiska jeszcze żywiej odbijała od ciemnego, prawdopodobnie niebieskiego tła.

Tak samo traktowano i postacie niewieście, wygrzebane na Akropolis r. 1884. w kopcu rumowiska perskiego. „Włosy¹⁾ i wargi są czerwone, brwi i rzęsy, oznaczone ciemnymi kreskami; żrenica jest czarna, tęczę oka—czerwona. Z szat całkowicie zabarwionym jest tylko *chitoniscus* (krótka namitka, narzucana na długi *chiton* na którą dopiero wdziewano płaszcz, *peplos*). Namitka ta jest niebieską o czerwonym rąbku.

Na chitonie natomiast barwnymi są tylko tu i ówdzie rzucone ornamenty, zaczerpywane przeważnie z kształtu liści i kwiatów; ozdoby, jak naramiennice i zausznice, odznaczono złoceniem²⁾.

O polichromii rzeźb greckich wiedziano teoretycznie już z Pliniusza³⁾, boć, według jego świadectwa, mistrz Praksyteles tę ze swoich rzeźb nazwał najlepszą, nad której podmalowywaniem parał się malarz Nicyasz.

Odkąd zaś poczęto używać zamiast marmuru wapnia marglowego, poczęto jeszcze ściej zdobić w polichromię fryzy i metopy świątyń.

Ale nie tylko rzeźby, ale i poszczególne części starano się wyraziście zaakcentować zapomocą barw: kapitele, *taeniae* (płytę wstęgową ponad architravem), trójwrębki (*tryglyfy*) i krokwie wiązania dachowego. Statua

¹⁾ Zimmermann: *Kunstgeschichte des Altertums und Mittelalters*. I.

²⁾ Plinii: *Nat. hist.* 36, 11.

Artemidy, znaleziona w Pompei, wykazuje, jak ściśle u Hellenów łączyła się rzeźba z malarstwem i architekturą.

Dla zyskania tem silniejszego malarskiego wyrazu w rzeźbie, jako ornamentu świątyni, wielcy mistrze jak Fidyasz, w tworzeniu jednego posągu używali różnych, rozmaicie na zmysł widzenia działających, tworzyw.

Wielki posąg Ateny w celli Parthenonu miał twarz, ramiona i nogi z kości słoniowej, szatę i zbroję ze złota, żrenice oczu — z klejnotów.

Zbroje i głowa Meduzy ze splotami węzów, widna wśród grupy świątyni egineckiej była z brązu, inne zaś części jej odkuto z osobnych rodzajów marmuru, przyczem mistrze nie szczędzili silnie nawet od siebie odskakujących barw. Zewnętrzna strona hełmów i tarcz była niebieską, wewnętrzną czerwoną; jeden kołczan widzimy czerwonym, drugi jest niebieski. Czerwonym był również kraj szaty Ateny i jej postoly, z części ciała zaś oczy, wargi i włosy.

Polichromię tę roztaczano nawet i na same mury świątyni.

Prastara świątynia Hery w Olimpii wykazuje, w jak wysokiej mierze używano początkowo w Grecji mało-wartościowego budulca¹⁾. O ile wnosić wolno nam z wykopalisk, cały zrąb budowy był z drzewa; Pauzaniusz nacznie miał widzieć nawet i kolumny drewniane.

Niższa posada murów była z muszlowatego wapnia, wyższa z cegły niewypalanej. Kamień i drzewo powlekano narzutom tynkowym (*Stuck*).

Sposób budowania tego Heraionu przypomina zatem wielce egipskie i assyryjski sposób obmalowywania i powlekania właściwego jądra budowy wierzchniemi warstwami. Odgrzebany też niedawno skarbiec (Geloów) w Olimpii udowadnia, że nawet i kamień budulcowy

¹⁾ Overbeck: *Geschichte der griechischen Plastik*.

powlekano płytami terrakotowymi, które służyły ku jego osłonie przed niszczącymi wpływami atmosfery.

Z podobnie lichego materiału wznoszono pierwotnie. wszystkie doryckie świątynie na Sycylii i we Włoszech południowych.

Durm¹⁾ opisuje t. z. kaplicę filozofa Empedoklesa na górze zamkowej miasta Selinus na Sycylii:

„Anty i belkowanie tego przybytku miały ton niebiesko żółty, czerwonym był pas krajnika, *mutuli* architravu, niebieskimi *viae*, trójrębki (*tryglyfy*) i listwa ściękowa; otwory między trójrębkami zachowały ton czarny“.

Więcej jeszcze archaicznem było powleknięcie ścian płytami z szlachetniejszego materiału.

Archeolodzy tej miary, co Semper, Durm, Dörpfeld, udowodnili, że skarbiec i grób Atreusa w Mycenach był zewnętrz i wewnątrz wyłożony blachami z brązu.

Inne części znów inkrustowano płytami marmuru, czego dowodem słynny fryz alabastrowy w Tirynsie o ornamentach z lanego szkła.

Wszystko to dowodzi, że egipsko-azyatycki pierwiastek architektoniczny, dążący do najsutszego pokrywania ścian budowy z lichego materiału malowidłem, mozaiką i ornamentem, zapuścił głęboko korzenie także i na ziemi greckiej.

Teraz już dziwić nas nie będzie, dla czego prastara świątynia Ateny w Sparcie od zewnętrznej powłoki zwała się „domem spiżowym“. Prawda — w dobie rozkwitu architektury takie przystrajanie murów i ścian uważano za niesmaczne, ale prastara ta tradycja ujawniła się raz jeszcze w epoce rzymskiej, w której nader często było pokrywanie całych ścian płytami z marmuru i metalu.

O ile malarstwo przyczyniać się musiało do przystrajania świątyni, dowodem są prace Polygnota. Po

¹⁾ Durm: *Handbuch der Architektur*.

mnikowe sceny jego pędzla zdobiły ściany przybytku Ateny (*Araia*) w Plateach i otworem dla przechodniów stojący portyk (*Stoa poikile*) w Atenach.

Śladu barw, zżartych przez wiatr i deszcze, dostrzedz wprawdzie dzisiaj nie można na murach. Za to są one aż nazbyt widoczne na ułamkach marmuru i na szczątkach posągów, które zagrzebane gdzieś w ziemi strzegły się przed całkowitem zwiędnięciem.

Niepodobna dzisiaj określić bliżej metody technicznej ni sposobu, jakiego używali Grecy w powlekaniu wierzchnich części swych budowli farbami. Porowaty wapień i gruzelkowaty trachit dawniejszych budowli musiano zapewne naprzód powlekać warstwą nalepu. Marmur albo wprost bezpośrednio pokrywano malowidłem albo też naprzód lekkim nacięciem zarysowywano kontury ornamentu.

Używali zaś Grecy nie kleistych farb, ale przeświecających, pod którymi jeszcze żywiej ujawniała się naturalną piękność żyłek marmuru. Lśniącą jego białosć wobec słońca Grecy raziliaby oczy jaskrawością tonu, dlatego też starano się o jej złagodzenie przez cieniowanie i bejcowanie części belkowania i fryzu, odpowiednio do barwnego zjawiska, wywoływanego polichromią całej świątyni.

Charakterystyczne znamiona architektury greckiej.

1. Harmoniczne zestawienie części budowy.

Świątynia grecka stanowiła w sobie zwartą, organiczną całość; wewnątrz jej odpowiadało doskonale częściom zewnętrznym; najmniejszy ornament, lada listek i rzeźba rozmiarami swymi harmonizował ściśle z całością kształtem budowy.

Cella była zazwyczaj czworokątem, wynoszącym $\frac{1}{4}$ obwodu portyku. Wiodło do niej tylko jedno wejście

Pobożny pątnik widział najpierw przed sobą przedsionek (*pronaon*) od strony wschodniej; druga zaś hala (*posticum*), kolumnami ozdobiona, powtarzała się po przeciwnej stronie właściwego przybytku (*cella*).

Ozdobą przedsionku były posągi i dary ofiarne (*ἀγέλατα*). Przeznaczeniem samego przedsionku było przygotowanie wstępującego w święty przybytek przez symboliczne oczyszczenie wodą święconą i nastrojenie do uczuć lepszych.

Fryz nad wejściem do przedsionka uprzytomniał oczom pątnika czyny boga lub bogini, przed których posąg przybywał się modlić. Mozaikowa posadzka, ułożona w odpowiednie obrazy, przedstawiała również różne momenty z dziejów bóstwa.

2. Zastosowanie budowy do celu.

Świątynia grecka, jako się już rzekło, była wyłącznym mieszkaniem bóstwa, *bożnicą* w ścisłym znaczeniu tego wyrazu.

Dlatego architektura grecka wypowiada się jedynie tylko w zamknięciu wnętrza. Wspólny dach dla zaznaczenia pierwszorzędного celu greckiej świątyni nakrywa i cellę i portykowe obejście. Świętości właściwe, jak posąg czczony, *hermę* i t. d. przenoszono z zewnątrz do wnętrza *celli*, jako istotowej, jedynej i właściwej budowli.

Dla podniesienia znaczenia *celli*, jako przybytku bóstwa, rozstawiono naokół niej kolumny.

Fryz, nawet i samo wzniesienie trzechstopniowego stylobatu, rozciąga się równomiernie naokół prostokąta właściwego jądra budowli.

3. Cechą tej architektury jest wielka doskonałość techniczna.

Wysoce rozwinięty zmysł artystyczny Hellenów starał się we wznoszonych budowlach wyrażać samego siebie zawsze w prostych, miłych, mimo to zaś niesłychanie trudnych stosunkach technicznych.

Zasada złotego cięcia w wymiarach świątyni powtarza się stale, chociaż nigdy żaden budowniczy grecki nie brał pod cyrkiel jednych i tych samych liczb wymiarowych (bezwzględnych).

Hellenom wstrętny wszelki szablon. Dowodem tego Erechtejon, który, mimo nadzwyczajnego przepychu i okazałości, zbudowano bez żadnej kolumnady, z przyczynkiem dwóch dobudowań bocznych, o wejściu nie od węższej strony wschodniej, ale od strony północnej, zatem z oknami od zachodu, których nie widzimy na żadnej innej świątyni. Mimo to wszystko Ateny Peryklesowe z dumą powoływały się na Erechtejon, jako arcydzieło sztuki greckiej.

Wielka doskonałość techniczna ujawnia się nadto w umiejętnym pochyłaniu wszystkich części budowli ku wnętrzu.

Przez to starano się osiągnąć dwojaki cel: zachować prastarą (egipską) tradycję nachylania budowli ku środkowi i wywołać przytem estetyczny efekt. Uprzystępniano bowiem oku współdziałanie linii kierunkowych wszystkich sił statycznej równowagi, dążących do wspólnego środka.

Dla starożytnych było to publiczną tajemnicą, że żadna kolumna doryckiej świątyni nie powinna stać prostopadle.¹⁾ To nachylanie części posuwano tak daleko, że nawet futryny okien i drzwi wpuszczano w mur nieco ukośnie. Okna zaś same miały kształt prostokąta lub trapezu dla harmonizowania z pochyłą postawą murów i kolumn porządku doryckiego.

Dzieło Witruwiusza²⁾ udowadnia, że nawet i podmurowania (*stylobatu*) nie ustawiano w linii poziomej, lecz o małym wygięciu ku przodowi. Mimo to ta linia,

¹⁾ Cic: *In Ver. actio II* 1. 1. s. 133,

²⁾ Vitruv: *De archit.* 3. 4.

widziana z frontu, nigdy nie wydawała się i nie powinna się wydawać załamana.

4. *Architekturę grecką wreszcie znamionował rozum i rzetelny zmysł artystyczny.*

Ozdoby greckiej świątyni nie są żadną przyczepką ni zewnętrzną powłoką, jak u Azyatów i Egipcyan, ale kapitel wyrasta organicznie z trzonu, trzon z bazy, baza ze stylobatu. Belkowanie, architrav, krajnik, metopy, trójwřębki aż do akroterów dachu wiążą się z sobą najściślej; jedna część pozostaje z drugą w stosunku niemal matematycznej funkcji. Starożytny Grek w budowie umiał kroczyć zwycięsko po trudnej dla każdego artysty drodze umiarkowania między przesadną rozrzutnością w ozdobach a skąpstwem, między przeładowywaniem a nagością ścian — on pierwszy wniósł w budownictwo smak artystyczny, podnosząc je przez to na wyżyny sztuki.

On pierwszy w dziejach był „architekta”.

Architektura rzymska.

Rzym, zmuszony zrazu do obrony swego, z małych zaczątków powstałego, organizmu państwowego, potem powodzeniem zwycięskiego oręża skuszony do podjęcia, wszystkie jego siły pochłaniających, wojen zaborczych, długi czas nie mógł się zdobyć na samodzielną twórczość. Pierwowzoru prastarych swych budowli szukali Rzymianie u sąsiednich Etrusków, później u Greków.

Jeszcze za czasów Wergilego chełpili się orężni Kwiryci brakiem uzdolnienia artystycznego, powiadając wręcz, że czują powołanie do spełnienia wyższych posłańnictw w świecie.

Był to naród nawskróś zaborczy, trzeźwy, praktyczny, pełen zimnej rachuby, olbrzymio przedsiębiorczy i o żelaznej sile woli.

Wszystkie te przymioty ujawnili Rzymianie przede wszystkim w architekturze. Byli niedoścignionymi mistrzami we wznoszeniu budowli, mających pewne cele społeczne: dróg, mostów i kanałów. Od Etrusków, co sami po większej części byli uczniami Greków, nauczyli się wszelkich rodzajów wznoszenia sklepień.

Szczątki tej pierwotnej, głównie w praktyczno-pożytecznych budowlach objawiającej się, architektury istnieją jeszcze pod dziś dzień w Rzymie (n. p. podwaliny Kapitolu, *Cloaca maxima*).

Kościół *S. Niccolo in carcere*, przebudowano z trzech w jednej linii stojących świątyń; dwie były w stylu jońskim, trzecia dorycką (r. 167 prz. Chr.)

Kościół *S. Maria Egiziaca* powstał z przebudowy świątyni Fortuny. Jest to joński *pseudoperipteros* z wapnia, którego fronton zdobi fryz terrakotowy.

Z sztuką grecką, która zwykłą koleją rzeczy po dobie najwyższego rozkwitu w epoce hellenistycznej (od czasów Aleksandra W.) poczęła wchodzić w fazę upadku, zapoznali się Rzymianie po zburzeniu Koryntu (r. 146 przed Chr.), odkąd Hellada stała się prowincją rzymskiej imperyi. Odtąd też datuje się rozbudzenie żywszego uczucia estetycznego u Rzymian.

„Być w Attyce“ stało się koniecznością dla każdego Rzymianina, jeżeli tylko chciał uchodzić za człowieka średnio wykształconego.

Naśladownictwo jednak sztuki helleńskiej musiało szorstkich, zimnych i nawskróś praktycznych Rzymian przywieść do przesady w formie, której ściśłego związku z treścią nie byli zdolnymi odczuć.

Światowładne stanowisko Rzymu za czasów cesarstwa, bogactwo i potęga, rozporządzająca siłą żywą kroci tysięcy niewolników, zasobami wszystkich ziem i prowincyj popchnęło niejako Rzym do zużycia nadmiaru energii olbrzymiej imperyi w dźwiganiu kolosalnych bu-

dowli. Już Augustus Imperator rozpoczął z gorączkowym pośpiechem przyozdabianie stolicy.

Glinianym Rzym zastał, pozostawił go lśniącym od przepysznych marmurów.

Architektura rzymska za następców Oktawiana Augusta stanęła wobec dwóch ostateczności: albo mogła rozwijać dalej swą rodzimą budowę sklepieniową z zastosowaniem łuku (etruskiego pochodzenia) albo też przejąć od Greków portyk i kolumny; Rzymianie obrali drogę pośrednią.

Kolumna, przejęta od Greków, straciła swe znaczenie konstrukcyjne. Wobec łuku stał się zbędnym architrav, spoczywający na kolumnach.

W budowie arkadowej używa się greckiego architravu z półkolumnami tylko dla wypełnienia pustych powierzchni ścian. Rzymianin, rozmiłowany w przepychu, uważałby mury *Colosseum*, wobec jego olbrzymich rozmiarów, (elipsoid o osi większej = 145 m) bez tej ozdoby za nazbyt nagie i monotonne.

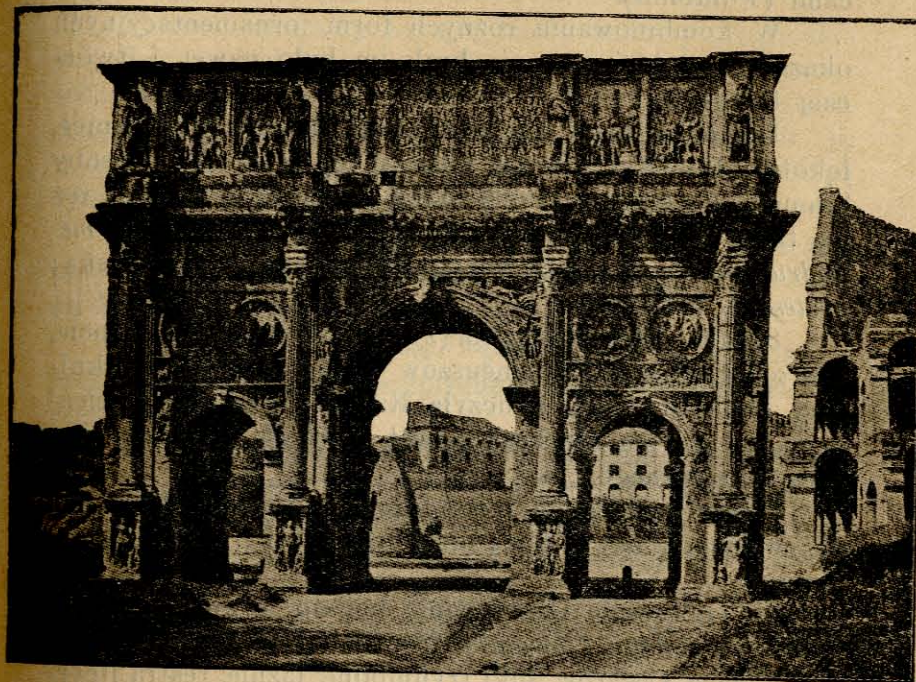
Dla tego spiętrzając piętra amfiteatru Flawiuszów, ozdobił je półkolumnami. Na dole kładł słupy z kapitelem doryckim, pierwsze piętro zdobia w kolumny jońskie, drugie w korynckie, trzecie zaś w uwięźle w ścianie pilastry, odgrozione od siebie u góry jakby trójwrębkami.

Takie samo dekoracyjne zastosowanie kolumny widzimy i na teatrze Marcellusa, jak i na wiele odeń starszym archiwum państwa (*Tabularium*).

Teatr Marcellusa o trzech portykach, obliczony na 20,000 widzów, zmieniono później w dzisiejszy pałac Orsinich.

Aby przecież choć w części uwzględnić dawne zadanie kolumny, jako podpory ciężaru, osadzano na architrawie ponad kapitelem sześciokątne osady, na których ustawiano posagi. Przez to starano się wywołać złudzenie widza, jak by kolumna przecież coś istotnie dźwigała.

Widzimy to na łukach tryumfalnych.



Łuk tryumfalny Konstantyna.

Smakowi Rzymian odpowiadała najwięcej strojna kolumna koryncka; kilkupiętrowe gmachy przyozdabiano kolumnadą z półsłupów, uwięźlonych w ścianie, wszystkich trzech porządków i to poczynając systematycznie od ciężkich doryckich aż do najlżejszych korynckich.

Liść akantu, wieńczący kapitel koryncki, wydawał się Rzymianinowi nazbyt skromną ozdobą. Łączył zatem kapitel koryncki z jońskim, skutkiem czego powstaje czysto rzymski typ kapitelu złożonego (*kompozytowego*, jak na łuku tryumfalnym Tytusa).

Na podwójnym rzędzie korynckich liści akantusowych spoczywa cały joński kapitel z sznurkiem perło-

wym, wołowemi oczyma i dwiema potężnemi ślimacznicami (wolutami).

W kombinowaniu różnych form ornamentacyjnych okazali Rzymianie, że nie brak im było nawet i twórczej fantazyi.

Dowodem tego ich laskowania, bisiorki, pleciennice, lękotki, dłoniutki, zawoje, wąsownice i przeróżne sposoby bramowania ścian budowli. Jako ornamentu używali też łba tura, owadów, ptaków i nieokreślonych kształtów *meandru*, przechodzącego w zygzaki, zwane z francuska: *grotesque, bizarrerie*.

Sztuka Aleksandryjska (zwana od miasta w Egipcie, które od czasów Ptolemeuszów stało się ogniskiem kultury hellenistycznej) nauczyła Rzymian malowania ściennego, w którym nie brak nawet pewnego elementu impresjonistycznego.

Grecy byli zatem i w mozaice mistrzami Rzymian, nazywających nawet ten rodzaj ornamentu: *opus alexandrinum*.

Równocześnie niesłychanie bogato rozwijano ornamentację pułapu (*lacunar*), frontonu i fryzu.

Pałace Cezarów, łuki tryumfalne, łaźnie, teatru i cyrki imponują nie tylko ogromem i przepychem, ale i majestatycznym ugrupowaniem na placach publicznych, zwanych *fora*.

Amfiteatrum zwano owalną (eliptyczną) przestrzeń, otoczoną piętrzeniem siedzeń. Zwałiska takich amfiteatrów, oprócz słynnego Koloseum w Rzymie, znajdują się jeszcze w Weronie, Kapui, Poli.

Teatru stawiano w Rzymie i Grecyi zawsze półkolnie z piętrzącymi się stopniowo siedzeniami.

Cyrki miały kształt jeszcze więcej podłużny. W środku wznosił się mur wązki, ozdobiony obeliskami, *spina*, około którego odbywały się gonitwy cyrkowców.

Spina u obydwóch kończyn miała ostrokągi, *metae*, jako kres zawrotów wóźnic.

Łaźnie, termy (Tytusa, Karakalli, Dyoklecjana, Pompejańskie) świadczą o doskonałej budowie sklepień.

Panteon uważamy za arcydzieło budowy sklepieniowej. Jest to świątynia wszechbogów, która zrazu stanowiła część termów, ukończonych przez Agryppę, zięcia Augusta (27 przed Chr.). Dodany portyk zmienił ją w świątynię Jowisza, potem zaś wszechbóstw ludów, ujarzmionych przez Rzym.

Kopuła jej okrągła, równej wysokości z murami pochodzi z czasów Hadryana. Wysokość murów i średnica kopuły wynosi 42 m.

Z *obelisków i kolumn tryumfalnych* najslawniejszą jest kolumna Trajana ze spiralnie oplatającymi ją płaskorzeźbami.

Łuków tryumfalnych mamy w Rzymie starożytnym pięć (Tytusa, Septymiusza Sewera, Trajana i Konstantyna W.). Na łuku Tytusa (70 przed Chr.) widać przedstawionych w płaskorzeźbie żydów, pędzonych w niewolę.

Grobowce były albo okrągłe, występujące z czworobocznych podstaw, o piętrach ozdobionych rzędami kolumn (*mausoleum Hadriani*) albo miały kształt podłużnych skrzyń, okrytych płaskorzeźbami (*sarkofagi*) albo okrągłych baszt (*monumentum Caeciliae Metellae*). Grobowiec Cestiusa ma kształt piramidy.

Via Appia i grobowa ulica pompejańska przedstawiają aż nazbyt wiele wzorów rozmaitego rodzaju pomników.

Columbaria są również grobowcami budowlami. W szeregach półkolistych nisz, których rzędy coraz wyżej zasklepiano, mieszczą się popielnice ze szczątkami ciał spalonych.

Z zabytków poza granicami Italii zasługują na szczególną uwagę: Świątynia Augusta i Romy w Pola (*Istria*), joński prostylos w Nîmes (*Maison quarrée*), łuk tryumfalny (*Porta nigra*) w Trewirze i świątynia Jowisza

olimpijskiego, zbudowana w Atenach przez cesarza Hadryana.

Najwięcej wziętym architekta za czasów Augusta był Waleryusz z Ostyi i Witruwiusz Pollio z Werony, autor nieraz już tu cytowanego dzieła o architekturze¹⁾.

Bazyliki są specjalnością budownictwa rzymskiego. Nazwę tę wywodzą od greckiego wyrazu *stoa basileia*, jak nazywano w Atenach portyk, w którym sprawował urząd najwyższy sędzia, *archon basileus*. W Rzymie nazwą bazylik obejmowano wszelkiego rodzaju hale, gdzie pretor, siedzący w niszy (*apsis*) ferował sądowe wyroki.

Rzymianie, jako naród nawskroś praktyczny, byli doskonałymi znawcami wszelkiego materiału budulcowego (drzewa, cegły i kamienia). Niedościęgiem jest ich mistrzostwo w obrabianiu kamienia ciosowego.

Mur świątyni greckiej przedstawiał ciężką, jednolitą, niejako monolitową masę; tak starannie wygładzano powierzchnię stykających się belek marmuru i zacierano z zewnątrz ślady fug. W rzymskiej budowlu przeciwnie ściana zewnętrzna rozpada się malowniczo na tyle niejako indywidualności, ile było kamieni, ożywiając się siecią fug i światłocienia. Przeróżnym sposobem traktowania zewnętrznej powierzchni kamieni — od chropowatej *rustyki* aż do polerowania jej na wzór zwierciadła — można było niejako cieniować zewnętrzny wygląd budowli od surowej powagi aż do lekkiej swobody i elegancji.

W układaniu kamieni ciosowych umieli Rzymianie osiągać nawet pewien rodzaj ozdoby (*opus reticulatum*).

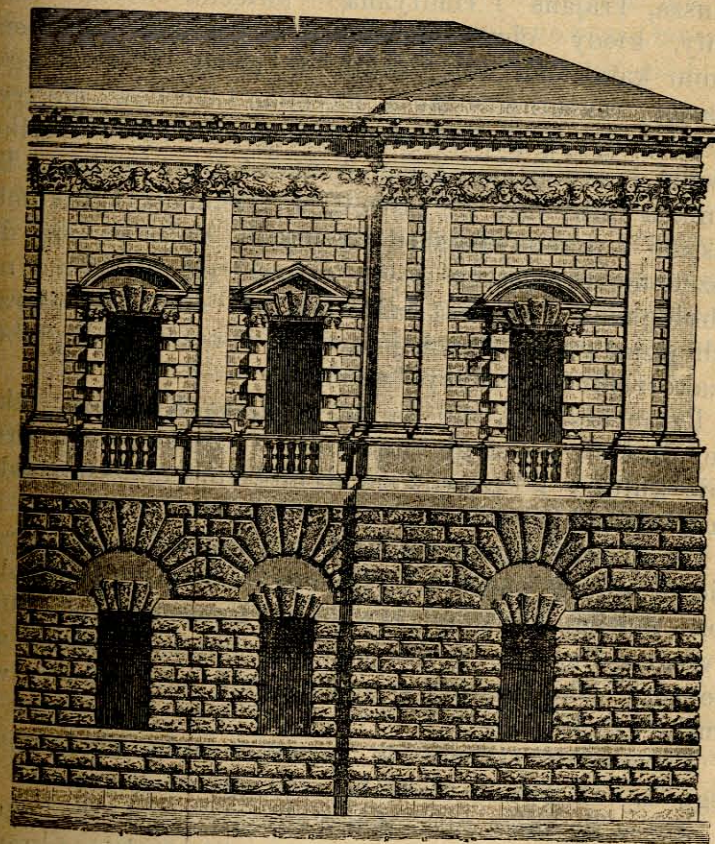
Rozumieć tu należy ustawianie kwadratowych ciosów pod kątem tak, że skutkiem tego ukośnie wystające fugi musiały się przecinać sieciowato.

Domy mieszkalne, jak i one wille, których przepych opisuje Horacy i Lukian, składały się z wstępu (*vesti-*

¹⁾ Doskonałe tłumaczenie jego dzieł wyszło we Wrocławiu r. 1840 (Podczaszyńskiego).

bulum), przysionków, izb gościnnych, mieszkalnych, jadalni, sypialnych komnat i niewieścich (*gynaecium*), skarbcza, biblioteki, łaźni, kolumnad i krużganków.

Pogląd na powierzchnię zewnętrznych murów tych pałaców zyskać możemy *in simili*, patrząc na pałace mistrzów odrodzenia, którzy w budowie starali się ściśle trzymać przepisów Witruwiusza.



Pałac z epoki odrodzenia.
(Wzór rozmaitego sposobu obrabiania kamieni ciosowych na sposób staro-rzymski).

Załączona rycina przedstawia nam układ kamieni

ciosowych *in rustica arte* na parterze; naśladownictwo zaś *opus reticulaticum* w górnem obramieniu okien.

Architektura chrześcijańska.

1. Styl budowli okrągłych (centralnych).

Architektura rzymska za cesarów: Augusta, Nerona, Flawiusza, Trajana i Hadryana — święciła właśnie swe tryumfy, kiedy chrześcijaństwo zwycięskim krokiem z ciemni katakomb wstępowało w świat. Pierwsi jego wyznawcy, rekrutujący się z Rzymian i Greków, nie zrywając z tradycją piękną starożytnego, starali się tylko gotowym i istniejącym formom nadać treść wyższą. Ta przemiana odbywała się powoli, w tajemnicy katakomb. Zwiastuni i przepowiadacze Ewangelii, zniżając się do powszechnie przyjętych pojęć, okazali się doskonałymi psychologami. Ponieważ człowiek nie znosi w sferze swych pojęć gwałtownych przewrotów, oszczędzali głęboko zakorzenione tradycje neofitów.

Rzym cesarów stał się też siedzibą Kościoła, jako nowej duchowej potęgi. Stąd niby z ogniska szły promienie kultury i krzewiła się architektura chrześcijańska do najdalszych ziem.

Nowe środowisko sztuki kościelnej stworzyło przeniesienie stolicy państwa z Rzymu do Konstantynopola; przez pewien czas odgrywała i Rawenna (od 403) pierwszorzędną rolę w dziejach starochrześcijańskiej architektury, jaką z natury rzeczy musiała być budownictwo rzymsko-greckie.

Pierwszym etapem w rozwoju stylu chrześcijańskiego są tak zwane centralne, okrągłe świątynie.

Już u Rzymian znajdujemy okrągłe przybytki bogów (*templum Vestae*), okrągłe grobowce (*mausolea*), okrągłe łaźnie (*termy*).

Naturalnem następstwem planu takich budowli jest pokrywanie ich dachem kopulastym i kształtowanie ścian

w sposób półkolistych nisz. Podporą kopuły są albo kolumny albo filary.

Budowa kopuły, jako wklęsłej półkuli (jeżeli patrzymy na nią z wnętrza), nie przedstawia trudności, kiedy ma nakrywać niezbyt wielką przestrzeń okrągłą. Klinowate kamienie, skierowane ku środkowi, wywierają w takim razie równomierne ciśnienie na mury boczne. Trudniejszym jest budowanie kopuły nad kwadratem lub wielobokiem. Ciśnienie boczne kopuły zrównoważać muszą albo mury niesłychanie grube, albo też z przodu nich stojące filary.

Dlatego chrześcijaństwo pierwszych wieków, któremu chodziło o wznoszenie najwięcej kościołów, z możliwie najmniejszymi kosztami, w stylu okrągłym wznosiło tylko małe kaplice chrzestne (*baptisteria*) i grobowce.

Chrzest aż do XIII. w. odbywano przez całkowite zanurzenie neofity w wodzie. Ceremonia wymagała osobnego budynku, który też wznoszono w pobliżu bazylik.

Zachowywano też okrągłą formę grobowców, które za czasów pogańskich były również centralnemi mauzoleami.

Kościół *Sta Constanza* w Rzymie był pierwotnie grobowcem Konstancyi, córki Konstantyna W.

Dwanaście dwójkolumn granitowych podpiera łuki i walec murów bocznych, w których umieszczono dwanaście okrągłolukowych okien. Średnica kopuły wynosi $11\frac{1}{3}$ m.

Z portyku zewnętrznego (szeregu kolumn, biegnącego naokół budowy) pozostały tylko szczątki; przedświątynia jest prostokątny z wielkimi niszami bocznymi. Kopuła i nisze obejścia, na które przeniesiono ciśnienie, wyłożono wspaniałą mozaiką.

Najwspanialszą budową okrągłą wszakże jest Pantheon (*Πάνθειον* = boski). Wszechstronna jedność wymiarów łącznie z powierzchniami okrągłymi wnętrza wywołuje wrażenie imponującego majestatu, chociaż niegodziwość

czasu odarła je ze wspaniałych ozdób starożytności, płyt złotych i pozłacanych blach spiżowych, pokrywających ongiś ściany. Z zewnątrz widziało się tylko połowę kopuły; drugą jej połowę zakrywały podwyższone mury walca obwodowego (9 m). Wystające części muru służą za podporę kopuły. Mur obwodowy, gruby 6·7 m, zyskuje pozory lekkości skutkiem okrągłych i kwadratowych nisz.

Przybudowa przed niszą wchodową ma kształt rzymskiego portyku; ośm korynckich kolumn z frontu i cztery raz po dwie dzieli ten przedsionek na trzy nawy, z których środkowa wiedzie do bram świątyni, obie boczne kończą się niszą półkolistą.

Sklepienie kopuły, wyłożone skrzyńcami (*kassetonami*), ma w górze „oko“, otwór świetlny o średnicy 9 m. Pilastry przegradzają niszę, pomiędzy którymi widać po dwie kolumny.

W niszach stoją teraz ołtarze boczne, ołtarz główny umieszczono w wielkiej niszy naprzeciwko wejścia. W starożytności zamiast ołtarzy bocznych stały tutaj posągi szczególnie czczonych bóstw: Jowisza, Junony, Marsa, Minerwy, Cezara, Romy i t. d.

W Rawennie oprócz okrągłej nagrobnej kaplicy Galli Placydyi, siostry Honoryusza (440), nadzwyczaj ciekawym jest kościół *S. Vitale*. Służył on za wzór tumu w Akwisgranie.

Jądro budowy stanowi spoczywający na filarach prostokąt z wielkimi niszami z wszystkich czterech stron. Kopułę wykonano z naczyń glinianych, zachodzących na siebie brzegami i ułożonych spiralnie. Wnętrze zdobią wspaniałe malowidła, które starali się naśladować malarze-dekoratorowie t. z. kaplicy palatyńskiej w Akwisgranie.

Nagrobek Teodoryka w Rawennie, kuty z jednej bryły granitu, jest ośmiokątny o płaskiej kopule.

Kościół św. Zofii (Hagia Sophia) w Konstantynopolu, wzniesiony na rozkaz i koszt cesarza Justyniana (532—

537), zmieniony dziś na meczet, jest arcydziełem architektów Trallesa i Izydora z Miletu.

Kopuła główna, wysoka 57·3 m, o średnicy 34·37 m spiera się na filarach i półkolistych pasach poprzecznych.

Kolumny są przeważnie monolitowe, mżąc cudownymi barwy; ściany i sklepienie pokrywa mozaika szklana. Turcy po zajęciu Konstantynopola (1453) kazali te malowidła zakryć tynkiem, ale architekcie niemieckiemu Salzenbergowi udało się porobić z nich zdjęcia w czasie robót nad odbudową zwiątyni.

Sklepienie kopuły wykonano z niesłychaną śmiałością; łuk rozpina się nad kwadratową bezmałą powierzchnią wnętrza, przy 30-metrowej odległości filarów. To też kościół św. Zofii poprostu oszołamia ogromem rozmiarów. Cztery olbrzymie filary o wysokości 23 m., nad nimi potężne pasy poprzeczne, nadto czterdzieści coraz wyżej piętrzących się żeber stanowi szkielet konstrukcyjny majestatycznej kopuły, 54 m wysokiej, o rozpięciu 30 m.

Plan tej świątyni przedstawia całość, złożoną z kombinacji najrozmaitszych części: kopuły, półkopuły, nisz, kwadratu, krzyża — mieszaninę budowy centralnej i stylu bazylik.

Oświetlenie budynku wspaniałe; u podnoża kopuły znajduje się wieniec 40 okien, którymi wpada do wnętrza istna kaskada światła. Strugi obfitego światła spływają nadto po ścianach z 2 + 12 okien nawy poprzecznej; z okien wszystkich półkopuły i naw bocznych przedostaje się tyle blasku, że wnętrze świątyni aż ośmiewa oczy potopem jasności słonecznej, mżące po kolumnach porfiru, malachitu i jaspisu, ślizgającej się po żyłkowej powierzchni marmurów i szklistej mozaice.

Kościół św. Zofii uważać należy za arcydzieło stylu okrągłego. Dlatego też dla Wschodu pozostał on po wszystkie wieki niedościgłym pierwowzorem doskonałości i boskiej harmonii.

Styl budowli centralnych, zwany (niezasłużenie, jak to potem zobaczymy) „bizantyńskim“ w krajach sąsiadujących z Carogrodem skutkiem przejmowania pierwiastków obcych musiał ulegć skażeniu. Działo się to w Serbii, Bułgarii, Armenii i Azji środkowej.

Zrazu pozwalano sobie na nieznaczne zmiany. Budowano cerkwie w kształcie pierścieni, okalających budowę centralną lub w postaci krzyża greckiego o równych ramionach $\perp$ dla odznaczenia się od łacinników Zachodu, których bazyliki przedstawiały krzyż łaciński.

Wschodni obyczaj oddzielania w cerkwi kobiet, mężczyzn, pokutników i chóru, wpływał niemało na kształtowanie wewnętrznego rozkładu jej części. Potem pojawiały się sklepienia beczkowe nad ramionami poprzecznymi krzyża, stanowiącego zasadniczy plan budowy, kwadrat przecięcia nawy podłużnej z poprzeczną nakrywano zawsze kopułą półkulistą, od strony wschodniej stawiano dwie apsydy boczne, pod kopułą zaś wznoszono podmurowanie walcowate, w którym umieszczano okna.

Kościół Grobu św., zbudowany w Jerozolimie przez Konstantyna W. ma pięć naw i emporie (dziś zburzone).

Kościół Apostołów w Konstantynopolu ma czystą formę krzyża greckiego, nad którego każdym ramieniem rozpięto wspinałą kopułę z najwyższą środkową (piątą) nad kwadratem przecięcia nawy poprzecznej z podłużną.

Na Rusi poczęto nieorganicznie i dowolnie łączyć z sobą części budowy bizantyńskiej; kopuła, w Carogrodzie zrazu płaska, potem półkolista, przybiera tu kształt cebuli, osadzonej, wprost sprzecznie z zadaniem i pojęciem kopuły, na pewnego rodzaju wieży o kształcie piramidy z wierzchołkiem ściętym, ścianach sklepionych.

Jaskrawe, zielone lub złociste kopuły, wnętrza cerkwi, przeładowane obrazami świętych, których jedynie głowy, odstające od tła grubo złoconej blachy, wymalowywano pędzlem—uważać należy za skażenie pierwotnej czystości stylu bizantyńskiego.

Styl bazylik.

Wyraz „cerkiew“ (ang. *church*) pochodzi z greckiej nazwy portyku cesarów (*dominicum*), *κυριακόν*, od którego wyprowadzać należy i niemiecki wyraz: *Kirche*.

Portyki takie zmieniano często w świątynie. Podobną jest i geneza *bazylik*. W Rzymie starożytnym istniały bazyliki jeszcze za rzeczypospolitej. Najdawniejszą z nich *Basilica Porcia* budował słynny Porcius Cato r. 184 przed Chr.

W miastach greckich Włoch południowych w latach 90—80 przed Chr. było również wiele bazylik, budowanych na wzór prastarej „hali królewskiej“ w Atenach, gdzie archon (*basileus*) sprawował sądy.

W rzymskim znaczeniu wyrazu bazyliką była wszelka hala okazała i służąca ku celom publicznym, jako miejsce zebrania sędziów, kupców, uczniów jakiegoś filozofa.

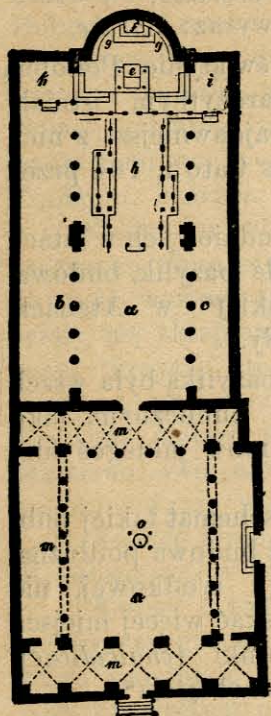
Witruwiusz podaje nam ogólny schemat takiej publicznej (*forensis*) bazyliki: „Ma to być budowa podłużna, nie szersza nad połowę długości nawy środkowej, nie węższa nad jej $\frac{1}{3}$; jeżeli się pragnie zyskać więcej miejsca wzdłuż, można dobudowywać przedsionki (*chalcidicae*). Kolumny oddzielają nawę środkową od obejścia“.

Tak więc wyglądały bazyliki, przemieniane na świątynie chrześcijańskie, na domy „króla królów“.

Budynek zwracano niszą (*apsis* = *concha* = *muszla*) zawsze ku wschodowi. Nisza odpowiadała dawnemu *tablinum*, oddzielnej siedzibie pana domu, ku której prowadziły, doprowadzające do wnętrza światło, skrzydła domu mieszkalnego.

Nie potrzeba bowiem zapominać, że w miarę coraz to więcej rozszerzającego się chrześcijaństwa zamieniano nie tylko hale bazylikowe na świątynie, ale i zbliżone do nich kształtem, pałace znakomitych patrycyuszów.

W *tablinum* stały zazwyczaj stoły marmurowe, przypominając miejsce dawnego ogniska domowego. Te łatwo było teraz zamieniać na ołtarze.



Bazylika S. Clemente
w Rzymie.

Stronę przednią bazyliki zajmował okolony słupami korynckimi przedsionek, *atrium*, tworzący dziedziniec, w środku którego znajdowała się studnia oczyszczenia.

Bazylika *San Clemente* w Rzymie przedstawia doskonały obraz zawiązku wszystkich stylów chrześcijańskich. Od zachodu docieramy do dziedzińca *u*, otoczonego portykami *m*, ze studnią oczyszczenia *o* w pośrodku.

Dziedziniec ten, jako miejsce zebrania pokutników, nazywano *narthex* = bicz.

Od trzech naw właściwej świątyni odgranicza go ściana z wąskim tylko wejściem w pośrodku.

W bocznej nawie po lewej stronie wielkiego ołtarza zbierał się orszak mężczyzn; kobiety stały po przeciwnej stronie, w nawie, oznaczonej literą *c*.

Przednie miejsca po jednej i po drugiej stronie *k* i przeznaczano dla znakomitszych osób płci obojga; *k* dla senatorów, *i* dla matron-patrycyuszek. Nad nawą *a* wznosił się widzialny z wnętrza zrąb wiązania dachowego. Dachy naw bocznych opierały się o mur główny i te tylko były zaopatrzone w okna.

Apsyda była pierwotnie bez okna, za to wcześniej już poczęto zdobić ją w obraz mozaikowy, umieszczany

na złocistym tle. Materiał budowlany bazylik, wznoszonych z gorączkowym nieraz pośpiechem, czerpano z starodawnych budowli pogańskich, które teraz stały się jakby łomami bloków marmurowych. Z świątyń Marsa, Junony i Westy, jako *spolia Aegypti* zabierano też do przystrojenia bazylik gotowe już kolumny; stąd widzimy w nich przewagę korynckich i rzymskich kapiteł, nim po upływie długich wieków mógł powstać nowy rodzaj *kapitelu lihowego*.

W ten sposób rozpoczął 386 po Chr. Teodozjusz olbrzymią budowę bazyliki św. Pawła za murami miasta (*fuori le mura*) nad grobem ucznia Gamaliela. Wnętrze jej podzielono na pięć naw, z których środkowa najszerzą.

Podobnie przedstawiał się plan innych bazylik świeckich: *basilicae Paulla, Julia, Ulpia*.

Miedzy nawami podłużnymi a apsydą rozciąga się nawa poprzeczna *transeptum*, którą poczęto dodawać dla zyskania miejsca dla duchowieństwa, śpiewaków i znamienitszych neofitów. Tu na osobnym miejscu stał stół na dary ofiarne wiernych (*prothesis*), po przeciwnej stronie odpowiadał mu drugi, również wielkich rozmiarów stół (*apothesis*), potrzebny przy sprzątaniu tych danin. Za zakrystyę należy uważać oddzielną część budowy (*diakonikon*).

Bazyliki zatem mają kształt łacińskiego krzyża **T** (*crux commissa*), na jakim najprawdopodobniej umarł Zbawiciel. Najdawniejsze¹⁾ bowiem krzyże, między innymi i on błuźnierczy z głową ośłą, mają właśnie kształt litery **T** z mniej lub więcej długimi ramionami poprzecznymi.

Apsyda odpowiada onej eliptycznej konsze, w której znajdował się trybunał pretora (*exedra, tribunal*).

Ściany apsydy kościoła św. Pawła są z ciemno-zielonego marmuru, pilastry o fioletowym odbłyску (*z breccie*),

¹⁾ Martigny: *Dict. des antiq. chrét.* Patrz: „*Croix*“.

cztery kolumny podtrzymują bogaty gzyms krajanikowy z białego marmuru.

Bazylikę tę zniszczył pożar 1826 r., nieumiejętna zaś ręka w odbudowie, mimo szafowania sutą ornamentyką, nie zdołała zachować pierwotnej czystości stylu.

Takim przyczynkiem jest gotyckie *ciborium*, wznoszące się na słupach porfirowych nad wielkim ołtarzem, z posągami w niszach; baldachim w stylu renesansowym psuje również piękno niszy chórowej.

Wspaniałe kolumny marmurowe, których w każdym rzędzie stało dwadzieścia z drogocennego kamienia *porvanazzeto* zastąpiono po pożarze słupami z granitu simplońskiego o korynckich kapitelach, ale już z marmuru.

Pilastry, poziome i prostopadłe, dzielą ściany na trzy fryzy: na dolnym w każdym polu widać medalion z popiersiem papieża, na górnym przedstawiono w szeregu sceny z życia św. Pawła, nad nimi zaś 66 okrągłolukowych okien — doprowadza światło do nawy środkowej i poprzecznej.

Nawy boczne oświetla okien czterdzieści. Okna te pierwotnie nie były oszklone. Tafle szklane zastępowały w bazylikach płyty drewniane, spiżowe lub marmurowe z trzema rzędami okrągłych otworów po 7 w jednej linii. Tędy dostawało się do wnętrza powietrze i światło. Podłogę wykładano już to rżniętymi w kostkę płytkami marmuru (*opus sectile*), albo mozaiką z małych ułamków marmuru i szkła (*opus tessellatum*), albo w rysunku figur zygzakowatych i węzownic (*opus vermiculatum*). Z innych bazylik zasługują na wzmiankę: S. Clemente, Sa. Sabina, S. Giovanni in Laterano, S. Lorenzo, Sa. Agnese.

W Rawennie, dokąd stolicę państwa przeniósł Honoryusz, uciekając przed Gotami (403) słynne są bazyliki: S. *Apollinare in classe* (w dawnym porcie miasta) S. *Apollinare nuovo*, do której to z obawy przed Saracenami przeniesiono szczątki św. Apolinarego męczennika.

Istotną częścią bazyliki jest krypta. Kościoły pierwotne wznoszono zawsze nad grobami męczenników. Nad grobem męczennika wznosił się również i ołtarz wielki, ustawiany między czterema kolumnami, podpierającymi sklepienie baldachimu. Dach tego baldachinu z zewnątrz był płaskim, szczytowym lub o formie namiotu (S. *Ambrogio w Medyolanie*).

Dla tem silniejszego zaznaczenia świętości właściwego przybytku odgradzano go od naw belką poprzeczną, służącą za podporę i podstawę obrazów, *ikonostaz* (tutaj w Torcello). Wiele¹⁾ historycznych dowodów przemawia za tem, że do przystrojeniu wnętrza przez się już wspaniałej hali nie mało przyczyniały się kosztowne tkaniny i kobierce z jedwabiu, brokatu i złotogłowia. Stąd w cerkwi ruskiej dotychczas utrzymał się zwyczaj ludu przynoszenia w ofierze tkanin i płótna.

Styl romański.

Architektura starochrześcijańska w budowach centralnych, jak i w bazylice czerpała już gotowy zarys planu i poszczególne ornamenta z sztuki rzymskiej, starając się tylko technąć w nią nowego ducha.

Jak zatem Rzymianie przerabiali otrzymaną po Helenach spuściznę, starając się głównie o zastosowywanie budownictwa do celów, zakreślanych przez rozum stanu „*ratio romana*“ olbrzymio rozrosłego państwa, tak samo i chrześcijanie cesarstwa adaptowali tylko albo już gotowe albo dopiero co powstać mające budowle do celów religijnych i obrządkowych. Dopiero z wstąpieniem na widownię narodów germańskich poczynają się w cesarstwie zachodnim objawiać nowe prądy cywilizacyjne. Odmienne również pierwiastki kulturowe wydobywa na wierzch styczność Bi-

¹⁾ Księga papieża stwierdza, że Grzegorz IV. darował bazylicę św. Pawła 91 dywanów. Leon III. na przyozdobienie ikonostazu przeznaczył 1452 funtów srebra, krucyfiks o wadze 52 funtów srebra i dyamentami wysadzoną koronę. Porów. *Beissel: Apostelbuch*.

zantyców z islamem i ludami semickimi. Z powstałego stąd chaosu i zamętu stylów wyłania się dopiero pod koniec tysiąclecia styl zupełnie nowy, zwany romańskim, jak i nawskróś chrześcijańska kultura średniowiecznej Europy. Pomyślny jej rozwój przeciął brutalnie nagły odskok wstecz ku ideałom pogaństwa, czyli tak zwane odrodzenie sztuki klasycznej pod koniec XV w.

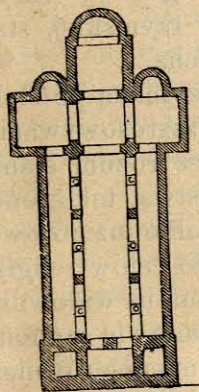
Styl romański jest przemianą i dalszym rozwojem klasycyzmu w średniowieczność; podobnie jak i z mieszaniny łaciny literackiej z gwarami ludowymi późniejszych czasów powstały nowe języki *romańskie*.

Niesłychanie trudną jest rzeczą pochwycić istotowe znamiona tego stylu i oznaczyć ściśle czas jego pierwszego pojawu.

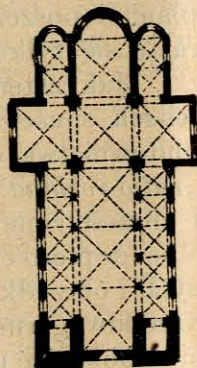
Dotychczas bowiem niewiadomo, czy wieku X, w który przenoszą początek architektury romańskiej, nie należałoby raczej nazwać tylko schyłkiem sztuki starochrześcijańskiej.

Plan świątyni romańskiej przedstawia budowę podłużną o trzech nawach, z których środkowa jest dwa razy wyższą i szerszą od bocznych. Skrzyżowanie nawy środkowej z poprzeczną (obie są równej szerokości) tworzy przestrzeń kwadratową. Po czterech jej rogach stają zawsze cztery olbrzymie filary. Miejsce to (*Vierung*) jest poniekąd punktem środkowym budowy, charakteryzując ją i z zewnątrz.

Nawa środkowa, czasami zaś i poboczne sięgają poza nawę poprzeczną. Nawa środkowa z apsydą łączy się za



Plan płasko-krytej świątyni romańskiej.



Plan sklepionej świątyni romańskiej.

pośrednictwem chóru, leżącego nieco wyżej od nawy podłużnej.

Chór i nawy boczne u górnego wylotu zachowują muszlowaty kształt apsydy; półkoliste zaokrąglenie ich zmienia się w wielobok dopiero w dobie przedzierzganiasię schyłkowego stylu romańskiego w gotyk.

Pod chórem mieści się zawsze krypta, czasami kościół drugi, podziemny. Kwadrat jest zatem zasadą kościoła romańskiego. Trzy kwadraty stanowią nawę środkową, dwa kwadraty stanowią występujące na zewnątrz ramiona krzyża, prezbiterium jest kwadratem z półkołem apsydy — razem więc 7 kwadratów. Ponieważ zaś każdemu kwadratowi nawy głównej odpowiadają dwa mniejsze w nawie bocznej, więc rzut poziomy romańskiej świątyni przedstawia szachownicę z 7 kwadratów większych i 14 mniejszych. (*Licz na planie II.*)

Ramiona krzyża, t. j. występy nawy poprzecznej miewają obok prezbiterium małe apsydki, przypierające okrąglicznymi do apsydy głównej. Tworzą zatem zamknięcie naw pobocznych. Kościoły znów Cystersów stale nie miewają apsyd, nawet i głównej, ale nawę podłużną tworzy zawsze prostokąt. Bywa i tak, że poboczne nawy obiegają około prezbiterium, jako nizki krążganek lub wieniec samoistnych kapliczek.

Cechy charakterystyczne stylu romańskiego.

1. Sklepiiony sufit odróżnia świątynię romańską od starochrześcijańskiej bazyliki. Technika średniowieczna przejęła od Rzymian samą zasadę budowy sklepieniowej. Rzymianie znali trzy rodzaje sklepień: kopułowe, beczkowe i krzyżowe. Tworzyli zaś je albo z małych kamyczków, zmienianych zapomocą tynku w masę, albo dla zmniejszenia ciężaru sklepienia ze zsuniętych garnków. Średnica kopuły wiszącej równała się (n. p. w świątyni Minerwy *Medicae* lub w kaplicy nagrobnej chrześcijanki

Zasady piękna w sztuce.

Galli Placydy) przekątni kwadratowej podstawy. Mury boczne wrzynały się zatem łukowemi tarczami w kopułę, odcinając jej część górną (*calotte*).

Kopuła bizantyńska spoczywa natomiast na punktach środkowych boków kwadratu murów. Jego rogi pokrywano sferycznymi trójkątami (*pendentifs*), by umożliwić oku przejście z czworoboku do sklepienia okrągłego. Wielorakiem bywa więc zatem szykowanie kamieni przy budowie sklepienia. Przekrój poprzeczny kopuły przedstawia półkole, spoczywające brzegami zawsze na murze. Kamienie biegną zatem równolegle do osi cylindra czy równoległościanu murów, podpierających sklepienie nadające budowie piętno siły.

Budowa sklepienia nie jest to już, jak bazylika, zwyczajna hala przyjęć, ale gmach jakiś monumentalny.

W prawidłowym zaokrągleniu płaszczyzn sklepiennych ujawnia się nadto wyższe prawo niż w liniach prostych pułapu płaskiego. Świątynia staje się niejako symbolem nieboskłonu, oko zaś samo znajduje radość w podchwytywaniu śmiało urzeczywistnionych w kopule, zawiłych prawideł geometrycznych.

Wobec tego nie dziw, że we Francji, onej najstarszej spadkobierczyni kultury starorzymskiej, tak rozmiłowano się w łukowem rozwieszaniu stropu. Pierwsze próby były nader nieśmiałe i ostrożne.

W w. X. sklepiano jedynie apsydy i dolne piętra wież; nawa środkowa, poprzeczna i obie podłużne zachowywały jeszcze pułap płaski. Niebawem pokuszono się o rozpinanie sklepienia nad przedłużeniami naw bocznych naokół chóru. Wreszcie w Burgundyi wziął górę system wznoszenia sklepień krzyżowych nad nawą środkową (w XI w.).

Sklepienie krzyżowe składa się z dwóch, pod kątem prostym przecinających się, sklepień beczkowatych. Ma ono tę wielką zaletę, że przeszło (*travée, Gewölbejoch*), uwidocznione w żebrach podłużnych i poprzecznych, spoczywa już nie na murach, ale na czterech filarach,

po między którymi żebra stanowią kabłąkowate przekątnie. Obrazem takiego sklepienia są zgięte w pałąk i skrzyżowane żerdzie saku do łowienia ryb.

Ciśnienie, wywierane przez krzyżowe sklepienie na cztery tylko punkta podporne, jest z wielu względów dogodniejszym dla rozwoju architektury od ciśnienia sklepień półkolistych i beczkowych. Te całym, równomiernie na podstawę rozłożonym, ciężarem uciskają na mury — w kierunku prostopadłym i skośnym. Dla zrównoważenia tego ciśnienia i ucisku skośnego mur, podtrzymujący kopułę, musiał być niesłychanie grubym i wytrzymałym. Nadto przestrzeń, którą nakrywano czapką półkulistego sklepienia, musiała być dokładnym kwadratem.

W sklepieniu krzyżowem ciśnienie główne przenoszono na filary, ustawiane w kwadrat i łączone z sobą u góry za pomocą łuków przekątnych.

2. Drugą cechą charakterystyczną stylu romańskiego są wieże, uważane już teraz za istotowe, organiczne czynniki całokształtu budowy. Przeciwnie ani bazyliki ani świątynie bizantyńskie dzwonnice (*campanile*) nigdy nie łączą z właściwą świątynią, starając się zawsze o traktowanie ich na uboczu i oddzielnie.

Wieża romańska wznosi się z kwadratowej podstawy, przechodząc potem u góry w ośmiościan. Rzadko bywają okrągłe. Wielka wieża od strony zachodniej (*sanc-tuarium* bowiem stale zwracano ku wschodowi) zastępuje dawne *atrium*, przedsionek bazyliki. Dolna hala wieży oddawała te same usługi, co pierwiej dziedziniec ze studnią oczyszczenia (*narthex*); sama zaś wieżyca spiętrzała się nad wejściem, stając niby na straży świętości przybytku.

Dwie wieże mniejsze po prawej i lewej stronie wejścia zmieniają go niejako w twierdzę i warowne zamczysko Pana Syonu. Wieża kopułowa nad kwadratem przecięcia nawy poprzecznej z podłużną — łączy wszystkie nawy wyraziście z chórem w jedną, zwartą w sobie ca-

łość. Również i po obu stronach chóru dwie mniejsze wieże (zazwyczaj okrągłe) znajdowały wybitne i pełne symbolicznego znaczenia miejsce.

3. Wejście (*portal*), umieszczane stale naprzeciwko chóru, zmieniono w Niemczech, we Włoszech, Prowancji i Normandji w prawdziwie pomnikową budowę. Dlatego drzwi otwierają się zawsze z pewnej głębi na zewnątrz, obramienie ich tworzą kolumny, które, połączone z sobą łukami, obustronnie okalają ciężkie oddrzwia dwuskrzydłne, zdobne w pośrodku w pionową belkę o plastycznej rzeźbie.

Nad oddrzwiami półkoliste wolne pole łukowe (*tympanon*) samo przez się nadawało się do przyjęcia wspinalych ozdób plastycznych.



Rzeźba, zdobiąca tympanon portalu głównego.

Dla osiągnięcia jeszcze większej głębi portalu przystawiano nieraz osobne przybudowy.

4. Krypta jest wprawdzie starochrześcijańską tradycją, ale dopiero od czasu Karolingów aż do XIII w. budowano ją stale pod wszystkimi większymi kościołami. Grobowce krypty kryły albo relikwie świętych albo

szczątki fundatorów świątyni i szlachty znamienitszej. Dwa rzędy słupów dzielą ją na trzy nawy, stale sklepiane, o równej wysokości. Środkowa bywa zakończona apsydą.

5. Chór od końca XI w. poczęto oddzielać od świątyni emporą z drzewa lub z kamienia, co nie tylko szpeciło wnętrze świątyni, ale i górną, najwybitniejszą jej część usuwało zupełnie z przed oczu ludu.

6. Miejsce kwadratowe zatem stawało się przez to głównym punktem świątyni romańskiej. Dlatego oddzielano je niekiedy żelaznymi kratami.

7. Od północnej lub południowej strony do większych opactw i tumów romańskich przypierały często kruzganki, sale kapitulne, biblioteki i t. d. Kruzgankiem zwiemy kryte, również sklepione obejście, otaczające dziedziniec z trzech stron. Po stronie czwartej znajduje się w takim razie kościół. Obejście takie, służąc za miejsce pochodów procesyjnych i pogrzebowych, od krzyża, obnaszanego w tym czasie przed pobożną drużyną, zwie się kruzgankiem (*Kreuzgang* = *Gang des Kreuzes*).

8. Rzut poziomy świątyń romańskich rzadko ma kształt okrągły lub wieloboczny. W tej postaci budowano tylko *baptisteria* i kostnice (*Karner*).

9. Wnętrze przystrojają ozdoby, z których jedno mają wyłącznie konstrukcyjne, inne zaś ornamentacyjne zadanie.

Grube mury górne, empory i sklepienia wymagały podpory, jakiej nie mogły dać smukłe, zwężające się ku górze kolumny starożytne. Ruguje też kolumny ciężki, murowany, kanciasty filar, nadający wnętrzu wygląd surowej powagi, przygniatającej i przygniecionej ciasnoty i duszości. Filary bywają często ociosywane kanciasto, powstałe zaś zagłębienia między występującymi częściami filaru wypełniały półkolumny (*služki*).

Filary te właśnie oddzielały nawę główną od po-

bocznych. Czasami przeprowadzano ten podział i zapomocą t. z. przemiany podpór (*Stützenwechsel*) t. j. kolumn, stawianych wśród lub naprzemian z filarami.

Ten sposób kombinacji wszczyna się już w w. IX., przedstawiając niejako walkę i mocowanie się pierwiastka starochrześcijańskiego w budownictwie (kolumny) z średnio-wiecznym filarem.

Przemiana podpór zmusza widza do wiązania po dwa filary ze stojącą w pośrodku nich kolumną w jedną całość. Oko rozkłada bezwiednie i górną część murów i sam pułap na odpowiednie pola, nie biegnie więc tylko w kierunku podłużnym ku apsydzie, jak w patrzeniu na wnętrze bazylik, ale przymusowo błąka się po sklepieniu.

Różnorodność zatem podpór (filar + kolumna + filar i t. d. lub: filar + kolumna + kolumna + filar) niezbyt korzystnie działa pod względem estetycznym, rzucając w oczy nie harmonijną jedność, ale wielość niejako indywidualnych części, uwydatnionych skądinąd już w planie romańskiej świątyni.

W starochrześcijańskiej bazylice światło załamywało się swobodnie naokół smukłych, równomiernie zaokrąglonych kolumn, nieznacznie przechodząc w cień i otwierając wygodną perspektywę wprost na filary. Natomiast we wnętrzu romańskiej świątyni tworzyły się tylko pomroczone kąty; szerokie filary zajmowały niesłychanie wiele miejsca, nie pozwalając zgoła z wielu punktów nawy środkowej na wgląd w nawy boczne. Oko nużyło się tylko, nie mogąc objąć całości.

10. Nawet i kolumna romańska, ogólnie biorąc, odbiegłszy daleko od smukłej lekkości grecko-rzymskiej, przybiera znamiona pewnej dzikości. Wdzięk wiotkiej i ścigłej kolumny starożytnej nie przypadł do smaku nieokrzesanym Germanom, dbałym więcej o zaznaczenie swej brutalnej, fizycznej siły. Zaznacza się to w sposobie obrabiania bazy, trzonu i kapitelu.

Baza bywa zazwyczaj attycką (dwa wypukłe pierścienie, przedzielone wklęskiem, zwanym *torus*).

Stawiano ją na czworograniastej podwalinie; dla zharmonizowania okrągłego pierścienia bazy z kostką podwaliny i dla wypełnienia próżnych narożników wypełniano sześcian podwaliny kępą rzeźbionych liści.

Trzon rzadko bywa jednolity lub przynajmniej złożony z kilku tylko dzwonów. Przeciwnie murowano go, podobnie jak i filary, z kamienia ciosowego. Bywa okrągły, ale i sześciolub-ośmiokątny (dla zharmonizowania z kanciastymi filarami), rzadko żłobkowany wzdłuż, a zato zdobny w żłobkowanie wstążkowate, splatane w kratkę, łuskę lub dziwaczne wykrętasy.

Kapitel bywał trojaki: powstały z antyków, kostkowy i kielichowy. Naśladownictwo kapitelu korynckiego tylko we Francji i Włoszech zbliża się do pierwowzoru starożytnego. Częstszą jest głowica jońska z wolutami, ale bez liści.

Kapitel kostkowy przedstawia sześcian ze stępionymi czterema rogami dolnymi i zaokrąglonymi na sposób odcinka kuli.

W najczystszej postaci widzimy te kostkowe kapitele w krypcie Wawelu.

Płaszczyzny takiego kapitelu są albo gładkie, albo też ubierają je sploty liści, wstęg, czasem zaś ich krawędzie zaokrąglone bramują — kosteczki.

Kapitel kostkowy, charakterystyczny w stylu romańskim, stanowił, jako między-człon, najodpowiedniejsze ogniwo łącznikowe okrągłego trzonu kolumny ze spoczywającą na niej, prostokątnie zakończoną stopą łukowego sklepienia. Zaznaczał bowiem dokładnie spływanie z słupa rdzennego arkad, których jedną część (*Bogenfuss*) podtrzymywała kolumna, zwana stąd „służką“.

Zamiast starożytnego akantu pojawia się kapitel kształtu czary, występujący z trzonu wązko, u góry

zaś rozwinięty w szeroki bukiet. Pod wiekiem kapitelu, w XII i w XIII w., na przełomie w styl gotycki, występują bujne skręty z liści, zwojów i ślimacznic.

Liść akantu zaczyna teraz ustępować odtwarzaniu roślinności miejscowej; czasem zdobią kapitel głowy ludzkie i zwierzęce — dziwnie fantastyczne kształty.

Postać zwierzęcą lub ludzką zrazu bardzo rzadko rzeźbiono na kapitelu. Dopiero od czasu wypraw krzyżowych, kiedy narody germańskie zapoznały się w Lewancie (Azyi Mniejszej) z zabytkami rzeźby fenicko-chaldejskiej, kapitele przybierają cudackie kształty gryfów, wyłęgłych w dziecięco-naiwnej wyobraźni średniowiecznej, podniecone i rostrojone przesadą opowiadań krzyżowców o dziwach Wschodu.

Ulubionemi były takie kapitele na dwukolumnach (*gekuppelte Säulen*). W Wartburgu dwie kolumny sprzęga u góry postać przykucniętego kobolda. Nogi tej klęczącej postaci, odrzucone w tył, mierzą rozkrokiem *intercolumnium*, ręce karlika czepiają się dłońmi wiechci spadającej brody, oczy jego o spuszczonej powiekach są jakoby pogrążone w głębokiej zadumie.

Głowę okrywa czapka frygijska, głęboko spadająca na uszy. Naokół ramion przewijają się z prawej i lewej strony węże, zdające się szeptać coś koboldowi do ucha. Cielsko jednego i drugiego płazu trzema zwojami, naśladowującymi pręgowatą skórę węża, oplata kapitel, u którego krawędzi zewnętrznych zamiast ślimacznic widnieje postać, łbem ku dołowi zwróconego, gryfa.

W tumie w Monreale szereg kapiteli przedstawia ciągłość scen jednej z historyj biblijnych.

11. Filary okazały się niezbędnymi już przy sklepianiu bazylik; siłą rzeczy zatem musiano je, jako część konstrukcyjną, murować w świątyni rzymskiej, której cechą znaną są przesła sklepieniowe.

Kształt krzyżowy (ośmiokątny) filaru z półkolumną, wstawianą przed każdym z ramion jej krzyża, rozwijał się

zwolna z onych $\frac{1}{2}$ - i $\frac{3}{4}$ - kolumn, które już w bazylice wznoszono dla przyozdobienia zbyt szerokich płaszczyzn pilastrów, podtrzymujących sklepienie górne.

Półkolumny, przypierające do rdzennego filaru (ośmiokątnego w przekroju poprzecznym) są wyłącznie tylko ornamentacyjnej natury. Cieńsze podtrzymują krzyżowe zebra sklepienia, grubsze zaś z filarami podpierają odpowiednio sprofilowane pasy podłużne i poprzeczne.

12. Zwieraczem (*Kämpfer*) zwie się pozioma, karнизowato naprzód wysunięta górna część kapitelu (nasaada echinusa), stanowiąca ogniwo łączne między podpartą masą muru a kolumną.

Takim zwieraczem zamiast kapitelu kończyły się wszystkie filary przy chwytniu u góry zeber arkadowego sklepienia.

13. Empory, najczęstsze we Francji, były to galerye z oknami w górze naw pobocznych, oświetlającymi nawę środkową. Umieszczano je zazwyczaj po trzy w jednym rozpięciu łukowym, oddzielając boczne okna empor od środkowego, dwa razy szerszego, ozdobnemi kolumnczkami. Kapitele ich łączono łukowym opisaniem. Zamiast empor często pojawiają się maleńkie galerye (*Triforien*) i łuki ślepe, zwłaszcza na chórze.

14. Okna umieszczano w nawie krzyżowej, w chórze i apsydzie. Są one małe, ścięte skośnie od strony zewnętrznej futryn dla doprowadzania obfitszego światła u góry, u dołu zaś — dla umożliwienia łatwiejszego ścieku wody deszczowej.

Gdzie były empory musiano oczywiście podwyższać nawę środkową dla zyskania potrzebnego miejsca.

Z trzech okien empory środkowe bywa większe albo też umieszcza się je wyżej, jako otwór okrągły. Rozmaite są odmiany onych okien okrągłych, tak licujących z tępo łukowym sklepieniem rzymskim.

Raz mają kształt koła z pięcioma dośrodkowo biegnąciami szprychami, z których po dwie łączą stykające się z sobą półkola, tworzące ze szprychami ornament kształtu serca. Środek jego zajmuje znów koło, z wpisanym w obwód kwadratem, którego boki wygięto w łuk, z pozostawieniem czterech ostrokatnych narożników.

Takie okno kołowe (*Radfenster*) z reguły umieszczano od strony wejścia nad portalem.

Napotyka się wszakże także i drugi rodzaj okien (n. p. kościół św. Kwiryna w Neuss) wachlarzowatych, kształtu prostokąta, nad którego górną częścią piętrzy się siedm półkoli, rozwiniętych w wachlarz.

Już w X w. spotykamy wzmianki o witrażach w oknach tumów romańskich. Ściśle jednak rzecz biorąc, nie były to malowidła na szkle, ale raczej mozaika z ułamków szkła lanego i barwionego w całej masie. Później dopiero poczęto na bezbarwnej płycie znaczyć kontury i światłocien ornamentu zapomocą zrączych kwasów i farb rozpuszczonych, pokrywających się po wypaleniu szklaną powłoką.

Witraże epoki romańskiej są zawsze o barwach niewielu, jakby dymnych i przyémionych. Suto bogatym bywa na nich tylko ornament roślinny.

15. Z zewnątrz kościoła przypierają do właściwych murów *lizeny* lub *lezeny* t. j. cienkie pilastry, służące równocześnie za przypory i ozdobę. Odpowiadają one filarom nawy środkowej, zaznaczając tem samem podział wnętrza na kwadratowe pola. Na dwupiętrowych budowach przerzyna je gzyms, akcentujący od strony zewnętrznej umieszczenie empor.

16. Dach naw bocznych bywa pultowym i sięga do połowy wysokości nawy środkowej.

Znamienną ozdobą zewnętrznego wyglądu świątyni romańskiej jest fryz okrągłolukowy, umieszczany tuż pod dachem, jako uwieńczenie całej budowy, powstałej z prze-
różnych kombinacyj łuku.

Pogląd historyczny na styl romański.

Epoka romańska dźwignęła wielką moc budowli o nader nierównej wartości estetycznej.

W samych Niemczech architektura romańska rozwinęła się bujnie w cztery grupy o wybitnem piętnie narodowo-szczepowem: dolno-saską, średnio-reńską, szwabsko-alemańską i północno-niemiecką.

Dzielną bowiem, poniekąd i kolebką stylu romańskiego były kraje, odgrywające naczelną rolę w dobie cesarzy saskich, więc: dzisiejsza Westfalia i kraje nadreńskie, Hanower, Brunszwik, Frankonia, Szwabia. Historia sztuki dzieli też i zabytki architektury romańskiej na pięć grup. Budowa olbrzymich tumów zabierała nieraz czas i pracę kilku pokoleń, skutkiem czego jedna budowa w poszczególnych częściach nosi często znamiona różnych, nieraz nader odległych epok.

I. Zabytki stylu romańskiego Niemczech dzielimy na pięć grup: I. Niemcy północne.

a) W *Gernrode* w górach Harcu stoi mały kościółek, budowany 961 r., kryty dachem płaskim, o wieżyczkach okrągłych.

b) Kościół zamkowy w *Kwendlinburgu* z kryptą (11 w.) i tum w *Hildesheim*.

c) Ciekawym zabytkiem jest kościół św. *Ulryka* w *Goslarze*. Są to dwie kaplice, leżące jedna nad drugą i połączone z sobą zapomocą otworu w podłodze. Piękne tumy zachowały się również w miastach: *Paderborn*, *Osnabrück*, *Ratzeburg*.

II. Grupa nadreńska.

Tumy romańskie (w *Wormacji*, *Spirze*, *Trewirze* i *Kolonii*), niszczone doszczętnie w czasie wojen z Francją za *Ludwika XIV.*, dźwigały się z gruzów jeszcze pyszniejsze.

III. Osobną grupę stanowi Szwajcarya i Alzacya (tumy w *Szafuzie*, *Bazylei*, *Zurychu* i *Sztrasburgu*).

IV. W *Wiedniu* starsze części katedry św. *Szczepana* i św. *Michała* są stylu romańskiego.

V. Do grupy południowo-niemieckiej należą tumy i kolegiaty (*Münster*) w *Augsburgu* i *Wittenberdze*.

We Francyi tylko na północy krzewił się niemiecki sposób budowania; na południu (przykładem katedra w *Awinionie* i *Notre-Dame du Port* w *Clermont*) zachowywały swoją przewagę tradycje rzymskie.

W Anglii powstaje dziwaczna mieszanina pierwiastków północno-francuskich z rodzimymi brytyjskimi.

W krajach północnych (Norwegia, Dania) sztuka romańska z trudem wypierała pierwotne tamiczne budowy z drzewa. Właściwością norweską jest szczególny rodzaj ornamentu z powikłanych rzemieni i skłębionych węży. Ornament tego rodzaju napotykały już na kamieniach runicznych.

Włochy dzielimy również na pięć okręgów, w których budowlę romańskie wykazują pewne typowe znamiona i odrębność: Rzym, Toskanię, Lombardię, Wenecję i Włochy dolne z Sycylią.

Rzym w onym czasie był jabłkiem niezgody, o które walczyli między sobą papież z antypapieżami, szlachta rzymska z wrogiem sobie mieszczaństwem, Saraceni i Normandowie. Wojna pożerała zasoby kraju; to też aż w głąb XII w. przebudowywano tylko stare bazyliki, używając do ornamentacji zewnętrznej kolumn i rzeźb staro-rzymskich. Powstaje nawet cech sztukmistrzów mozaikowych (*marmorati*), zwanych z grecka kosmatami (*piekroszki*) od *κοσμέω* = zdobię.

Toskania, nadszarpnięta silnie walką Gwelfów z Gibellinami, zdołała wszakże uratować niezawisłość najznamienitszych miast: Pizy, Lucca, Florencji. Ludność tych gwarnych i ruchliwych w średniowieczu rzeczypospolitych poświęcała bogactwa, zdobyte w handlu z dalekim Wschodem, na przyozdabianie swych grodów. Bazylika starochrześcijańska zmienia się też w trój- lub pięcionawowy tum romański.

Dzwonnicę wszakże (*campanile*) w całych Włoszech stawiano zawsze osobno. Przykładem tokańsko-romańskich budowli jest plac katadralny w Pizie (tum z r. 1063 i *battisterio* z arkadami).

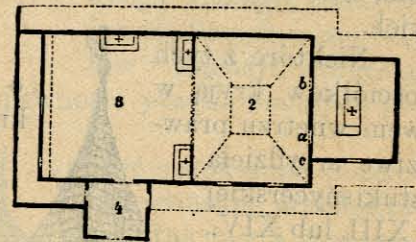
We Włoszech południowych styl saraceński i normandzki, zmieszany z bizanckim, daje początek fantastycznym kombinacjom, zwłaszcza w ozdobach zewnętrznych. Powstają też tam bazyliki z wieżyczkami normandzkimi (*belfried* = *beffroi* = Bergfried) o ostrych łukach arabskich i mozaice bizantyńskiej. Przykładem są tummy: w Palermo, Monreale i Cefalu na Sycylii; Salerno i Amalfi we Włoszech południowych.

Sztuka romańska dociera i w głąb półwyspu iberyjskiego, zajętego przez Maurów, gdzie od trzech wieków rozwielał się bogaty styl arabski. Katedry zatem w Santiago de Compostella, Korunna, w Salamance mają wprawdzie sklepienia beczkowe i okna łukowe, ale nadmiarem fantastycznej ornamentacji odbiegają daleko od stylu ściśle romańskiego. Lecz to już jest znamienne piętne nie tylko epoki romańskiej, ale i gotyki i odrodzenia — w ojczyźnie Kalderona.

II. Zabytki stylu romańskiego w Polsce.

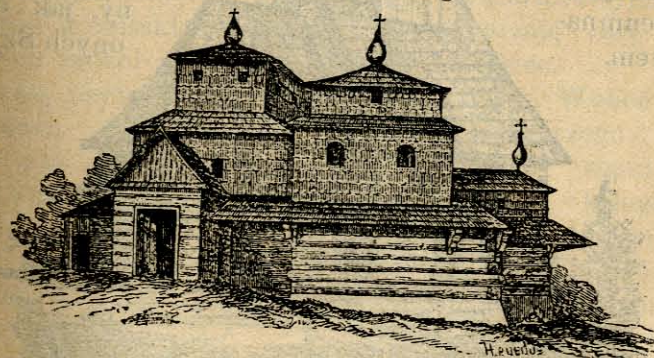
Jako „najmłodszy z Aryów“ po przyjęciu chrześcijaństwa z przyswajaniem sobie kultury z Zachodu braliśmy odeń i sztukę taką, jakąśmy widzieli u narodów, sąsiadujących o miedzę.

Pierwotną, może najwięcej charakterystycznie polską, architekturę stanowiły kościółki drewniane, zbliżone typem do norweskich. Te zaś składają się z prostokątnej nawy środkowej; po jednej stronie mieści się chór, z trzech innych rozciągają się nawy boczne, okalane kruzgankiem (*lop*) z okrągłolukowymi arkadami. Kościółki norweskie, w miarę potrzeb niewielkich osad ludzkich, są też i nieznaczne; najobszerniejsza z zachowanych dotąd gontyn w Hoprekstads na długość liczy zaledwie 24 m, najmniejsza zaś w Borgundzie (schyłek XII w.) tylko 10 m.



Plan kościoła w Zniesieniu.

Pewne podobieństwo planu uderza nas i dzisiaj n. p. w zarysie kościołka drewnianego we wsi Zniesieniu.



Kościół w Zniesieniu.

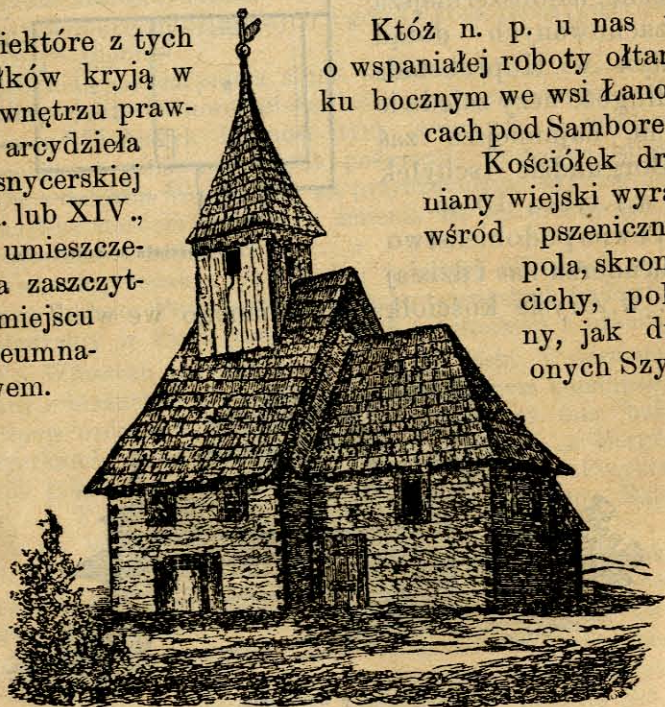
Nie dziwić się, że pierwsze świątynie budowano

u nas z drzewa. „Polska”) lesista i rolnicza musiała budować z tych materyałów, w jakie obfitowały jej ziemie. Więc niepożyty wiekami modrzew dostarczał tramów i desek, z których wiązał się budynek, dzieło wiejskiego cieśli, wysnute z wątku tradycji, zaczerpniętych jeszcze w słowiańszczyźnie pogańskiej. Taki kościół, ocieniony wiązami lub lipami staremi, stroi raczej natura jak sztuka.

Oto ołtarz ubrany gałęziami bzu, kalin, jarzębin, głógów i wieńcami kwiatów — podłoga wysłana szuwarem, a zioła, święcone w uroczystość N. M. Panny, oddechem łąk i pól ojczystych napęłniają świątynię“.

Przyjrzyjmyż się kilku takim modrzewiowym kościółkom, które coraz to więcej znikają z obszaru ziem polskich.

Niektóre z tych kościółków kryją w swem wnętrzu prawdziwe arcydzieła sztukisnycerskiej z XIII. lub XIV., godne umieszczenia na zaszczytnem miejscu w muzeum narodowym.



Kościółek pod Opawą.

Któż n. p. u nas wie o wspanialej roboty ołtarzyku bocznym we wsi Łanowicach pod Samborem?

Kościółek drewniany wiejski wyrasta wśród pszenicznego pola, skromny, cichy, pokorny, jak dusza onych Szymo-

*) Lucyan Siemiński: O architekturze chrześcijańskiej. 1847.

nów, Wojtków i Stachów, którzy obrabiali tramy modrzewiowe i wiązali je w węgły.

Zazwyczaj mają one przystawki i podcienia, zawieszane na słupach, niektóre z tych kościołów noszą nawet na sobie pewne piętno stylu.

Badacze architektury drewnianej, pp. Witkiewicz, inżynier Mokłowski¹⁾ z niewielu pozostałych resztek usiłują odtworzyć nasz ojczysty pra-styl — drogą analogii, indukcji i szczęśliwych nieraz rzutów fantazyi, rzucają-



Kościół w Cichawie.

cej ponad przepaściami niepewności przesła śmiałych pomysłów.

Rozwój stylu zakopiańskiego zdaje się zapowiadać, że kiedyś z okrucich rodzimej sztuki i czysto swojskich pierwiastków architektonicznych mozolną drogą czytania wstecz, mimo zagubione mnóstwo ogniw pośrednich, uda się zło-

żyć całokształt polsko-słowiańskiej architektury. Tak biegli anatomicie z jednej kosteczki przedpotopowego zwierzęcia intuicyjnie odtwarzają cały jego kościec.

Wobec dzisiejszego atoli stanu nauki możemy tylko mówić o przemianach, jakim na



Cerkiew w Wietrkowicach.

1) Mokłowski: Sztuka ludowa w Polsce. Lwów, 1904.

obszarze Polski ulegały style, przejmowane wraz z kulturą z Zachodu.

Kościół schyłkowego stylu romańskiego, a zatem z doby powolnego przeobrażania się jego w ostrołuk, nazywa u nas Długosz¹⁾, za nim Sobieszczański i Łepkowski — *duninowskimi stawianiem*.

Nazwa to wzięta od miana historycznej postaci z czasów Bolesława Krzywoustego, Piotra ze Skrzynny, zwanego Duńczykiem lub Włastem.

Kronikarze mówią, jakoby na obszarze całej Polski fundował aż 77 kościołów; Długosz widzi w nich budowę o jednym zakroju *ex lapide secto et quadrato*, upatrując we Włacie li tylko żarliwego krzewiciela stylu, społecznego w Niemczech i krajach ościennych.

Romańską bowiem farę w Kościelcu w Wielkopolsce, zbudowaną przez biskupa Wiesława, († 1292) także zowie budową *ex quadro lapide*. Ta fara jest prostokątną nawą, z okrągłym zakończonym prezbiterium (*apsis*) i wieżą czworoboczną, w której u dołu mieści się główne wejście.

Mimo nadbudowania ścian i wieży widać jeszcze pierwotny szkielet budowli. Stanowią go kostki granitu, spajane cienkimi warstwami muru; mur tworzą okrzeki kamieni, nalane wapnem w sposób *emplecton* Witruwiusza.

Wieża ma podziśdzień wąskie okienka romańskie, oddzielane po dwa jednym węgarem.

Apsyda, nadbudowana cegłą; pierwotne zaś sklepienie z kostek i klinków, układanych skośnie aż do kamienia zwornikowego w środku półkola, rozpinano się na szerokich żebrach. Dziś (od XIV w. zapewne) zastępuje je sklepienie ostrołukowe, gwiaździste.

Nawę przykrywa płaski pułap.

Front katedry w *Kruszwicy* stanowi podparta szkarpami wieża z wejściem głównym. Nawy boczne docho-

¹⁾ Długosz: Żywoty biskupów krakowskich i Vol. IV. r. 1124.

dążą tylko do transseptum (nawy poprzecznej, oddzielającej prezbiterium). U końca każdej nawy półkolista apsyda. Z obu stron nawy głównej ponad dachem naw bocznych, sięgających tylko do jej połowy, po cztery okna okroju łukowatego.

Nieco mniejsze okna znajdują się w wieży, nakrytej dachem szczytowym z łupku. Sygnaturkę osadzono na zejściu się dachów nawy, prezbiterium i *transseptum*. Budulcem tej pieleszy wszystkich kościołów polskich — do połowy granit, cięty w sześciangy i piaskowiec. Tylko górne piętra ścian wieży nadbudowano z kamienia, mieszanego z cegłą, szczyt zaś jej z samych cegieł.

Granit świątyń kujawskich miano przewozić Gopłem z okolic Konina.

Rozmiary kolegiaty kruszwickiej utrzymano ściśle w stosunku 1 : 3 = 20 kroków wszerz, 60 wzdłuż.

Poddasze obiega pas ze wzorzysto ułożonej cegły; kapitele oddrzwii i oprawa węgarów są zdobne w romański sposób. Wnętrze podzielone arkadami na nawy, które (oprócz podłużnej) nakrywa pułap belkowany, ubrany skrzyńcami (kasetonami) o żółtych gwiazdach na tle niebieskiem.

Podobne były kościoły św. Prokopa w Strzelnie i Inowrocławiu, na których ruiny patrzył jeszcze Łepkowski¹⁾.

Najcharakterystyczniejszą wszakże budowlą romańską jest katedra płocka. Zbudowana w formie krzyża o nawach bocznych niższych od środkowej. *Sanctuarium*. z wielkim ołtarzem, osobno kryte dachem, jest półokrągłe. Dwie wieże, od spodu czworograniaste, od szczytu ośmiboczne — zakopułkowano miedzią. Kopuła kulista z małą sygnaturką na środku wznosi się nad miejscem kwadratem (*Vierung*). Ramiona nawy poprzecznej kończą się półkolistymi kapliczkami.

¹⁾ Łepkowski: Sztuka — Zarys jej dziejów. Kraków, 1872.

Kościół w *Tumie pod Łęczycą* ma ściany, z zewnątrz wyłożone pięknie ciosanym granitem, wewnątrz cegłą, węgly zaś — z piaskowca.

Główne wejście prowadzi z boku, miejsce portalu zajmuje półokrągło zbudowany kapitularz, analogicznie odpowiadający apsydzie, znajdującej się na drugim końcu nawy podłużnej, bardzo wysokiej, otoczonej znacznie niższymi krążkami.

Wspaniałe, kute z kamienia oddrzwia, opisane łukami u góry, przyozdobione rzeźbą, są chlubą sztuki polskiej z XII. w. Łuki powleczone misternie odkutą koronką, wspierają się na czterech kolumnach o kapitelach, zdobnych w liście architektoniczne, wyobrażenia łbów zwierzęcych i ptaków.

Rzeźba pola łukowego nad prostokątnymi drzwiami przedstawia mocno przez wilgoć nadniszczoną postać Bogarodzicy, trzymającej na kolanach ciało Chrystusa, zdjętego z krzyża.

W kościołach t. z. Iwonowych, wznoszonych przez biskupa krakowskiego Iwona Odrowąża (1219—1229), objawia się już typ stylu przejściowego z romańskiego w ostrołukowy.

Tuby należało wymienić odbudowę kościoła Cystersów w Mogile pod Krakowem (po pożarze r. 1447), podobnikański kościół w Sandomierzu, w Końskich z bardzo starożytnym napisem nad drzwiami wchodowymi, św. Andrzeja w Krakowie.

Kościół¹⁾ św. Andrzeja (przy ulicy Grodzkiej) składał się z chóru, apsydy, trzech naw i dwu wież frontowych. Budowa była wyższą znacznie od dzisiejszej, gdyż teren otaczający ją znacznie się podniósł. Nad niskimi nawami bocznymi były galerie czyli empory, zwiększające pojemność szczupłego wnętrza naszych świątyń ro-

¹⁾ Leonard Lepszy i St. Tomkowicz: Kraków, jego kultura i sztuka. 1904.

mańskich. Służyły zaś dla książąt, dygnitarzy i ich świty.

Balkon w kościele św. Andrzeja mógł pomieścić do 150 osób. Empory te dzieliły nawy boczne, równej wysokości z środkową, którą przykrywał pułap drewniany.

Do empor dochodziło się z kościoła schodami kamiennymi w wieży północnej. Kościół św. Andrzeja był kościołem przygródka zamkowego czyli dolnego zamku z mieszkaniem książęcem; jego empory służyły za dworską lożę.

Mury są z piaskowca, użytego w kawałkach, starannie ociosanych dłutem, oraz z wapienia, branego z kamieniolomu według naturalnego układu warstw, okrziesanego tylko młotkiem.

Z piaskowca zbudowano węgly i lizeny czyli zgrubienia ścian, przypominające pilastry; służył on również za oprawę okien i drzwi. Z wapienia skonstruowano ściany.

Skromne prezbiterium i apsyda zdobne są w piękne fryzy arkadkowe i lizeny, powtarzające się też u wież frontowych i węglów nawy przedniej. Wejścia od zachodu kościół św. Andrzeja nie posiada zgoła, gdyż miał on charakter obronny.

Z pierwotnej romańskiej katedry na Wawelu (poczęto ją stawiać z końcem XI w., poświęcono w r. 1110) zachowała się tylko podziemna krypta św. Leonarda. Są to trzy nawy, równej wysokości i szerokości, poprzdzielane filarami, zamknięte od strony zachodniej wspólną im wszystkim trzem apsydą. Nawy pokrywa sklepienie krzyżowe. Filary są nadzwyczaj proste z kapitelami kształtu kostek o narożach zaokrąglonych.

Jedyną ozdobą baz attyckich w tej krypcie są nierzadkie zabki o jajowatej formie, stanowiące charakterystyczny motyw romański.

Pilastry mają kapitele rzeźbione w szachownicę. Fragmentem wybitnym jest część nadproża, wmurowana

dziś we wschodnią ścianę krypty. Nadproże to widocznie zdobiły dwa płaskorzeźbione, symetrycznie paszczami do siebie ułożone, potworki kształtu bazylijszków.

Podobną kryptę miał i kościół O. O. Dominikanów (budowany z początkiem XIII. w.) Zniszczono ją przy budowie dzisiejszego wielkiego ołtarza.

Kościółek św. Wojciecha na rynku krakowskim, przebudowany w XVII. i okryty tynkiem, zachował tylko część pierwotnego portalu i okno romańskie od strony wschodniej.

W stylu romańskim znikła wprawdzie bezpowrotnie starochrześcijańska budowa kolumnowa, ale wyobraźnia ludów północy stara się zastąpić wdzięk bazylik różnorodnością, jeżeli już nie powabem, równoważącym piękno helleńsko-rzymskie.

Styl ten przyjmuje wprawdzie w różnych krajach znamiona pewnej odrębności, ale ta pozorna wielopostaciowość jest tylko dowodem nadzwyczajnej żywotności i siły narodów średniowiecznych, zbratanych wiarą i jednością ideałów religijno-społecznych.

W świątyni romańskiej, monumentalnej co do sposobu wznoszenia murów, poważnej, urągającej niszczącej sile czasu, o wyraźnem piętnie zamczyska „króla wieków“, widzimy — zda się — zakłęta poważną wiarę wieków średnich i ich przetrwanie.

Podręczniki historii sztuki i estetyki mylą się, uważając schyłkowy styl romański za epokę jakiegoś odrębnego stylu przejściowego. Zwłaszcza w dziedzinie piękna panować powinna zasada: *non sunt multiplicanda discrimina sine necessitate*.

Styl romański miał w sobie zarody niesłychanej siły i rozpęd niewyczerpanego życia.

Jak zatem z centralnych budowli rzymskich rozwinął się styl „bizantyński“, którego koroną jest kościół św. Zofii, tak i on dowolnie przez estetów urojony *styl przejściowy* jest poprostu wyrazem żywo w dobie romańskiej

odczuwanej potrzeby zmiany, zapobiegającej przesyceniu zmysłu estetycznego w patrzeniu na jeden, wiecznie się powtarzający szablon. Na karb tego chyba tylko poczytać należy zmienianie półkola apsydy w wielobok — wiemy już — z jakich konstrukcyjnych przyczyn, tak pożądane po wprowadzeniu przesłań sklepień krzyżowych. Twórcza fantazja budowniczych romańskich, rozpuściwszy raz sięgi swych skrzydeł, nie mogła znaleźć miary w pogoni za coraz to innemi kombinacjami. Łuki przybierają kształt liścia koniczyny, ząbków, wachlarza — łoża bazy kolumnowej poczyną się stawać głębsze, przyczem znika liść, strojący jej narożniki; kapitel zmienia się w pęk owitego płatkami kwiatu; pod półkolumnami zjawiają się konsole. Niejedno z tych znamion oznacza rzeczywiście postęp, odnoszący zwycięstwo nad niepewną siebie, ciężką i ponurą konstrukcją sztuki romańskiej, zwłaszcza kiedy pierwsze dopiero stawiała kroki.

Niezaprzeczalnym wszakże pewnikiem, że gotyk tylko praktyczne wyciągnął wnioski i zastosował umiejętniej te wszystkie prawa, których twórczynią była sztuka romańska.

Architektura gotycka.

Nazwę stylu gotyckiego (po francusku *ogival*) wprowadzili Włosi, łącząc z nią wyobrażenie czegoś germańsko-barbarzyńskiego.

Francuski wyraz *ogive* (pierwotnie *augive* od średnio-wieczno-łacińskiego słowa *augiva* = od tematu *augeo*) oznacza właściwie zebra krzyżowe na sklepieniu gotyckiem, potem z dodatkiem „*arc en*“ łuk ostry.

Jeszcze z początkiem XIX. w. wszystkie zabytki architektury średniowiecznej w Niemczech nazywano „gotyckimi“ (lub „gockimi“), samą zaś sztukę gotycką poczęto pod sugestją romantyzmu przeceniać, jak dawniej niesłusznie nią pomiatano w dobie odrodzenia.

Właściwą ojczyzną stylu gotyckiego nie są Niemcy, jak długo powszechnie utrzymywano, ale północna Francja.

Styl ten powoli rozwijał się ze względów konstrukcyjnych wśród budowy świątyń romańskich. Wcześniej nauczono się należnie oceniać korzyści konstrukcyjne łuku łamanego. Duch zaś czasu zyczliwie witał śmiałe pomysły architektów, starających się spiętrzać budowy w niesłychane wyżyny; ciasnota zamkniętych w sobie i opasanych murami miast średniowiecznych chętnie przyswajała sobie rodzaj stylu, który na niewielkiej stosunkowo przestrzeni umożliwiał wznoszenie olbrzymich, tytanicznie w rozmachu swym śmiałych budowli.

Ostrołuk powoli stawał się normą wszechwładną i ogólnie obowiązującą nie tylko w architekturze, ale wciskał się w ornament i pismo; proste lub półkrągłe kształty liter pisma łacińskiego przedzierzgały się w kanciaste haki pisma gotyckiego mnichów. W ornamencie gotyckim obok form geometrycznych, składanych z odcińków kół ujawnia się pierwiastek nowy, naśladowy kształt swojskich roślin, które wypierają doszczętnie dawne okrągłe liście romańskie.

Styl ostro-łukowy powstaje we Francji około XII w., przedziera się ku zachodowi do Anglii i ku wschodowi do Niemiec, gdzie natrafił na silny opór. We Włoszech nigdy nie zdołał przyjąć się zupełnie; przeszczepiony w Hiszpanię pomieszał się tam z wielu pierwiastkami mauretańsko-romańskimi.

Wyobrażenie o pierwiastkach architektury arabskiej, pokrewnych gotykowi (n. p. łuk podkowisty i zębec sterzyn) da nam widok jednej z moszei (meczetów) w Kairze.

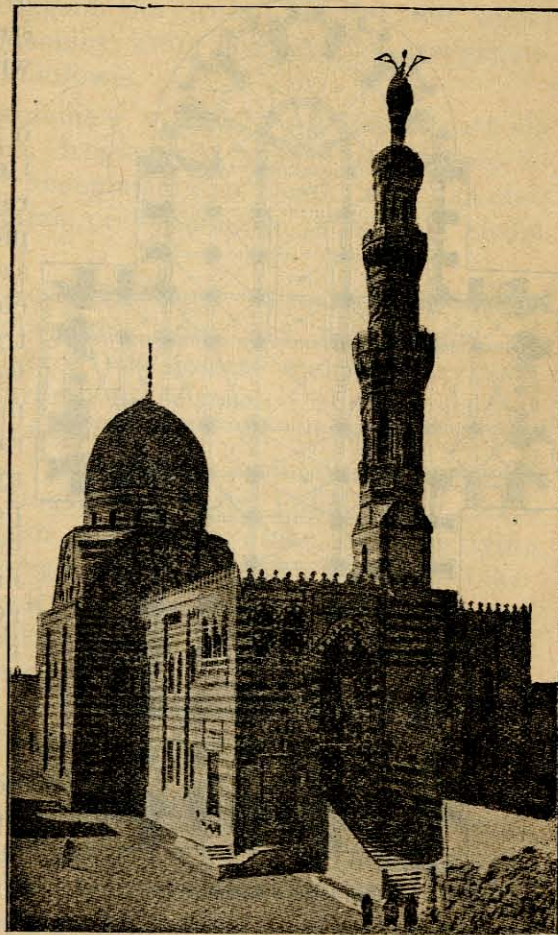
Wszechwładzę gotyki w dziedzinie sztuki łamie dopiero odrodzenie klasycyzmu, wszczęte we Włoszech około połowy XV. w.

Chociaż w dobie gotyki w Niderlandach i we Włoszech powstaje wiele okazałych pałaców patrycyuszów, giełd, hal kupieckich i ratuszów, wszakże i teraz jeszcze architektura poczytuje za jedynie zaszczytny cel swój — wzniesienie świątyni.

Rzut poziomy gotyckiej świątyni zmnaża liczbę naw; zazwyczaj bywa w takim tumie pięć naw podłużnych, trzy poprzeczne. Jedną tylko katedra w Antwerpii ma ich aż siedm.

Przypatrzmy się planowi temu w Kolonii.

Środkiem tej wspaniałej budowy jest największy kwadrat przecięcia się krzyża zasadniczego, gdzie dziś stoi ołtarz parafialny. Dawniej miały



Meczet z grobowcem Hassana w Kairze.
(Ze stalaktytowem sklepieniem).

tu spoczywać szczątki św. Trzech Króli, pod których wezwaniem tum poświęcono.

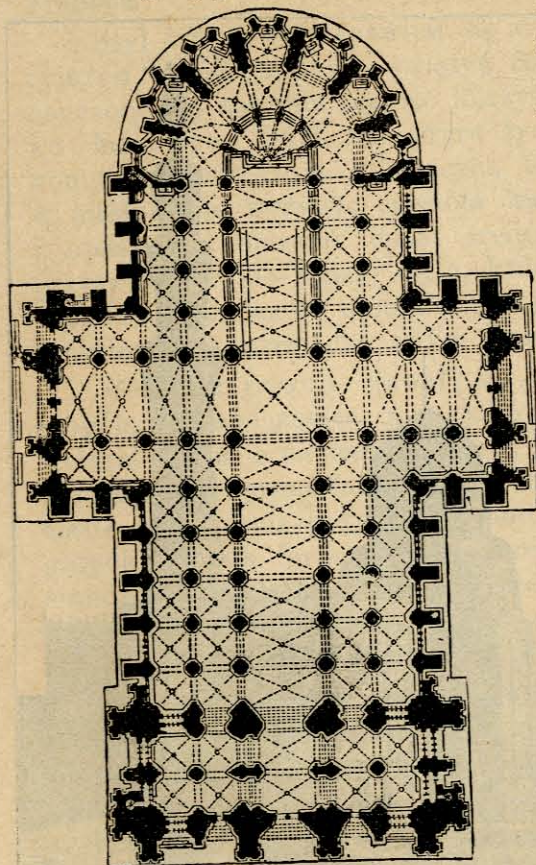
Od góry przytyka do tego kwadratu chór, zakończony półkolem, w środku którego stoi wielki ołtarz.

Chór zatem jest o pięciu nawach, jak i cały kościół. Czterem przęsłom rozpięć łukowych w środkowej części chóru (odliczyć tu trzeba jego piątą nawę, przytykającą bezpośrednio do kwadratu), uwidoczniomym na rysunku zapomocą przekątni, odpowiada obustronnie również po cztery $\frac{1}{2}$ tak szerokich i niespełna $\frac{1}{3}$ wysokich przęsł naw bocznych.

Z planu już zatem widzimy, że chór spoczywał na 14 filarach (ośm tworzy prostokąt; sześć zaś półkole).

Budowniczo tumu chcieli przez to, podobnie jak to się często działo we Francji, wyrazić głęboki symbol.

Sanctuarium z wielkim ołtarzem wyobraża jakoby Kościół, ugruntowany na Chrystusie i dwunastce Apostołów, do których zasłużenie zalicza się i Pannę Najśw.



Plan tumu w Kolonii.

Przemawiają za tem tłumaczeniem posagi Apostołów, stojące tu na zdobnych w liście podstawach, arcydzieło kolońskiej szkoły snycerskiej z XIV w.

Tylko nad posagami Chrystusa i Maryi Panny widać wieżyczkowate baldachiny, które podtrzymują przygrywający Chrystusowi aniołowie.

Pierwszem okoleniem wielkiego ołtarza jest arkada o siedmiu przęsłach, drugim zaś wieniec siedmiu pięciobocznych kaplic. Promieniają¹⁾ one niejako z środka chóru, z wielkiego ołtarza, przypominając mistycznie siedm św. Sakramentów.

W każdej mieści się ołtarz, zwrócony ku wschodowi i jakiś grobowiec; jedną zaś od drugiej oddzielają potężne filary. Dziś jeszcze możnaby wykazać ślady dawnej polichromii na ścianach i złocenia na kracie żelaznej, ogradzających chór od nawy środkowej. Każda płaszczyzna, każdy człon architektoniczny lśnił ongiś wspaniałem bogactwem barw. Polichromią szczerze zdobiono nawet obramienia okien, nawet i tylną ścianę suto rzeźbionego ołtarza w każdej kaplicy²⁾. Jakże wielmożnić się musiał ten chór, kiedy freski i rzeźby, chociażby jednej tylko kaplicy Matki Boskiej, świeciły jeszcze blaskiem świeżości tonu? Zdaje się, że zgoła nie błądzą krytycy, co w poetycznym opisie świątyni Grała upatrują tylko apoteozę tumu kolońskiego....

Objawszy wzrokiem chór, możemy skierować spojrzenie ku ramionom krzyża, rozciągniętym od północnego portalu do południowego, jak i ku nawie głównej, zamkniętej także—(bocznym)—portalem od strony zachodniej.

Wzrok ślizga się po sklepieniach, oknach i kolumnach, błądzi po ponuro półmroczonej głębi naw bocznych, zmęczony daremnymi wysiłki ogarnięcia naraz ogromu

¹⁾ Gerhard Gietmann S. J.: *Aesthetik der Baukunst*.

²⁾ Boissel: W miesięczniku: *Stimmen aus Maria Laach*. XIX. 134.

budowli. Dzieło to można bez przesady nazwać symbolem wszechświata i przybytkiem godnym — Stwórcy.

Ulatywanie myśli chrześcijańskiej ludów średniowiecza znalazło wymowny wyraz w tumie kolońskim, najdoskonalszym pierwowzorze całego kierunku sztuki gotyckiej.

Cechy charakterystyczne stylu gotyckiego.

Ojczyzną gotyki jest dzielnica królewska i niejako serce Francji, Isle de France, okolica najbliższa Paryża. Zasady jej rozwinęły się zatem na francuskiej ziemi, będąc jeno poprawką i usunięciem wadliwych braków stylu romańskiego.

Nowy ten styl, jako gotyk wczesny (*style primaire*), ujawnił się po raz pierwszy w budowie opactwa St. Denis (1135—1140). Mistrz, kierujący tą budową, słynny opat Suger po raz pierwszy zastosował w niej dwie wytyczne stylu gotyckiego: łuk ostry i ściśle filary.

Łuk ostry nie rozpiera tak ścian, jak łuk okrągły, wymaga zatem nietyle grubych murów, co silnych podpór w punktach swego wypływania.

Bezpośrednim tego wynikiem jest lekkość i strzeżoność budowli gotyckich, możność śmiałego piętrzenia się ich w górę i przeprowadzania wysokich murów olbrzymimi oknami, doprowadzającymi do wnętrza tyle światła, iż jego polichromia i perspektywa mogły zaświecić całym blaskiem swego piękna i majestatu.

1. Szkielet sklepienia tworzą poprzeczne i podłużne pasy, żebra, żyły, krzyżujące się z sobą, zwarte kluczem sklepiennym (*zwornikiem*). Sklepienie takie zatem ciśnie jedynie tylko na słupy i przypory (*służki*) żeber; ciśnienie i przeciwcisnienie znosi się w ten sposób zupełnie. W budowlu gotyckiej panuje więc linia pionowa zamiast poziomej. Skutkiem tego stawała otworem droga do szlachetnego wertykalizmu, unoszącego olbrzymią budowlę

w górę nakształt żywego, bogato uczłonkowanego organizmu.

2. W nawie niknie teraz podział na kwadraty, nieodzowny w romańskiej świątyni skutkiem okrągło-łukowego ich sklepienia.

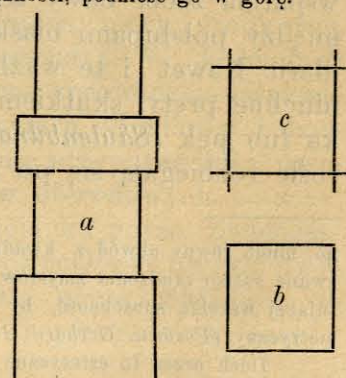
3. Filary zbliżone do siebie, tworzą teraz nie kwadraty, ale prostokąty pół sklepiennych. Skutkiem praw właściwych ludzkiemu patrzeniu sklepienie wydawało się teraz dłuższem dla większej ilości pół, szerszem — dla leżenia dłuższych ramion prostokąta w kierunku rozpięcia (*travée*) przęsła — skutkiem tego samego złudzenia wzrokowego¹⁾ zdaje się też ono i śmieiej mknąć naprzód.

¹⁾ Życie jest rozwojem i dążeniem naprzód. Człowiek żyjąc, patrzy i przyjmuje wrażenia od wszystkiego po swojemu, po ludzku — według wielomówiącej zasady: *Quidquid recipitur per modum recipientis recipitur* (wrażenie dostraja się zawsze według miary i jakości odbierającego te wrażenia, podmiotu).

Stąd samowiedza nasza nawet w figurach geometrycznych, w kwadracie lub trójkącie równobocznym, „pozornie obojętnym na dwa lub trzy wymiary, zawsze przecenia wysokość. W linii pionowej bowiem widzimy większy objaw siły, organizującej życie rośliny lub zwierzęcia.

Pragniemy niejako, patrząc na kwadrat, przez się sztywny i obojętny na długość i szerokość, poniekąd ruszyć go ze stanu obojętności, martwej sztywności i pracą, przeciwważającą siłę ciężkości, podnieść go w górę.

Silniej występuje to na jaw w połączeniu kwadratu z jednorodnymi utworami geometrycznymi w figurę o przeważającym kierunku wysokościowym. Jeżeli całość spiętrzymy na kształt wieży, kwadrat *a*, przyczyni się niezmiernie do podniesienia [długości, przyczem zawsze będziemy przeceniać jego wysokość. Jeżeli nad kwadratem znajdować się będzie wystający prostokąt, fantazja nasza nadaje mu czasowo biorący przewagę, w końcu zaś zwyciężony przez pęd do góry, kierunek przeciwny.



Czworoboki czysto zewnętrznie na sobie położone zdają się nabierać w organicznej spójności coś z rozmachu ku górze.

Dla tej samej przyczyny kwadrat *c*, którego boki poza rogi przedłużo-

4. Kamienie zwornikowe sklepienia były nielada jego ornamentem. Rozrzucone niby słońca po stropie świątyni, jaśniały precudowną i umiejętnie podmalowywaną rzeźbą. Podmalowywano zaś nie tylko zworniki, ale i przytykające do nich zebra, czasem zaś całe sklepienie dekoracją zmieniano niejako w symbol niebieskiej Jerozolimy. Odkryte pod narzutem tynku freski w tunie fryburskim z XIV. przedstawiają gwiazdy, kwiaty i palmy, jako symbole świętych, tryumfujących w niebie, o których powiedziano: *Justus ut palma florebit, sicut cedrus in Libano germinabit...*

Najlepsi znawcy gotyki francuskiej Viollet-le-Duc, Gonse¹⁾ i Cloquet²⁾ utrzymują, że kamienie zwornikowe w XII. w. tuż po wynalezieniu zeber, podtrzymujących sklepienie, przedstawiały często aniołów we wzlocie. Kiedy później z konstrukcyjnych względów musiano zworniki nader wzmacniać, pokrywano je jedynie sutym ornamentem liściowym.

5. Rdzenny kształt filarów okrągły ze słupkami zył sklepiennych—z postępem czasu przechodzi w kwadratowy gwiazdzisty.

Wykształcony filar składają cztery półsłupy dla wsparcia zeber nawy środkowej i bocznej. Wyżłobienia między półsłupami maskują zręcznie cylindrowy kształt filaru. Nawet i te wyżłobienia wypełniają jeszcze cieńsze pręty, skutkiem czego filar wydaje się jako wiązka lub pęk (*Säulenbündel*), z którego poszczególne wyrośle rozbiegają się po sklepieniu. Przekrój filaru u pod-

no, mimo równy obwód z kwadratem *b*, wydaje się odcień większym. Tak zwane zatem złudzenia zmysłów są objawem usiłowań wyobraźni, podchwytyjącej wszelką sposobność, by życie wnieść nawet w każdy utwór geometryczny. (Porówn. Gerhard Gietmann: *Baukunst*).

Duch przez to estetyczne dopowiadanie wyobraźni właściwie nie nie traci, przeciwnie zyskuje, wnosząc życie nawet i w martwe kształty.

¹⁾ Gonse: *L'art gothique*.

²⁾ Cloquet: *Les grandes Cathédrales*.

stawy przedstawia czworobok o ściętych narożnikach na nim zaś połwiełokąty ($\frac{10}{2}$ -boki po narożnikach, między nimi po dwa $\frac{6}{2}$ -boki) są rzutem pionowym półsłupów ze słupkami = *Stützen*).

W gotyce schyłkowej słup bywa często pniem przysiadłym, zyskującym lekkość głównie skutkiem ornamentu.

Filar, jako wiązka półsłupów, stanowi nie tylko w sobie zwartą całość, ale harmonizuje też ze sklepieniem. Kapitel staje się zatem zbędną ozdobą. Pominiecie go nie przerywa nigdzie ciągłości konstrukcyi. To też kapitel nie jest zgoła wymagalikiem stylu ostrołukowego; jest to raczej tylko przerwa linii pionowej, zaznaczająca, gdzie filar się kończy i gdzie zeń ma wybiegać łuk. W takim razie kapitel kielichowaty, zdobny i w liście lub fantastyczne gryfy (tutaj w Reims), obiega wieńcem naokoło całego filaru.

6. Mury obwodowe rozpadają się na podpory sklepienia, pomiędzy którymi całą przestrzeń wolną można było użyć na szerokie okna. Dla wzmocnienia filarów od strony zewnętrznej naw bocznych przystawiano przypory (*Strebe Pfeiler*), do których przypierano łuki odwodowe, wytrzymujące parcie sklepień nawy środkowej. (Przykładem katedra w Halberstadt). W kościołach o pięciu nawach—łuki przyporne sprowadzają ciśnienie nawy środkowej na przypory, wyższe od filarów i dzielące nawy boczne; stąd znów inne przyporne łuki przenoszą parcie na przypory murów obwodowych.

7. Filary przyporowe cieńszeją ku górze. Zwieńczeniem ich są szczytnice (*Fialen*), ostrosłupki i iglice, uwydatniające dążność gotycyzmu ku górze. Składają się z części zwężonej filaru (*Leib*) i piramidalnej nasady (*Riese*).

Miewają zatem kształt jakby wieżyczek, zowiąc się inaczej pinaklami (*aiguille, pinnacle, clochetons*). Nieraz

nakrywając szkarpę szczytową filaru, tworzą niby osobny maleńki budynek, podobny do kapliczki.

Rzeczy niepodobna rozdrabniać ni podawać nazwy wszystkich szczegółów i szczegółików. Każdy bowiem szczyt składa się z mniejszych szczyków, iglic i sterczyn.

Takie fale wieńczą też zdobne trójkątne przystawki u górnego wylotu łukowych okien i drzwi, zwane *wimperge* (*Windberge*).

9. Szczyt dachu i *wimperg* zdobią liście rzeźbione, leżące niższą, cięższą swoją częścią na krawędzi, wyższą i lżejszą zaś są wzniesione, jakby wiatr je chciał zwać z pochyłej powierzchni, do której przyległy nabrzękle wilgocią rosy. Zowią je żabkami (*Krabben*, *Giebelblumen*, *crochets*). Po polsku najlepiej byłoby je nazwać listkami. Mają bowiem kształt zgiętych listków, wieńcząc wieżyczkowate sterczyny dla przerwania nieodpowiadającej stylowi gotyckiemu linii prostej.

10. Odpowiada im wieńczący każdą iglicę u szczytu kwiaton (*panache*, *bouquet*, *finial* = *Kreuzblume*).

Składa się zaś kwiaton z czterech w krzyż ustawionych liści. Z kielicha jego wyrasta często znowu kwiat drugi i trzeci.

Jak zatem na drzewie powtarzają się równomierne, gałęzie, liście i kwiaty, tak w gotyce — może najwięcej z wszystkich stylów widzimy ciągle powtarzanie się jednych i tych samych motywów.

11. Okna, umieszczane zazwyczaj po dwa, są wielkie, wysokie, o łukowym górnym okroju.

Ponieważ mury obwodowe zwolniono teraz zupełnie od dźwigania ciężaru sklepienia, więc można je było w całej szerokości między filarami zmieniać w okna.

Aby zaś zdala wydawały się okna jeszcze wyższymi, dzielono je na pola zapomocą silnych, pionowych, laskowań. Pręty onego laskowania, wiążąc się u góry, tworzą rozmaite figury geometryczne, wypełniające pole łukowe okna. Wypełnienie takie zowią Niemcy *Masswerk*.

Rozumieć tu należy kombinację odcinków kołowych, opierających się o węgary czyli ramę okien i one laski.

Zasadą *masswerku* jest siatka, utworzona z łuków, opisanych na trójkącie, kwadracie, pięcioboku i t. d.

W dobie gotyki wczesnej siatkę *masswerku* robiono przez wyrzynanie kombinacji łukowych z jednej płyty marmuru. Okres piękno-gotycki układał ją z odpowiednio sprofilowanych sztab, przyczem łuk łamany począł brać górę nad dawniejszym okrągłym. Gotyka schyłkowa lubowała się w *masswerku*, powstałym z dowolnie powyginanej siatki i z rozszepień, niby w wieniec jeden powiązanych, gałązek i liści.

Słupem (nieprzejrzystym) *masswerkiem* zwiemy te same formy zdobnicze, użyte jako ornament powierzchni murów.

Okna okrągłe, romańskiego pochodzenia, zachowywano często nad portalem (*Fensterrose*), zdobiąc je tylko sutszem obramieniem i wypełniając jego wnętrze *masswerkiem*, idącym odśrodkowo na kształt szprych koła wozowego.

12. Portal główny mieści się zwykle w facyacie kościoła albo między dwiema wieżami albo w dolnej części jednej wieży. Boczne wejścia są u kończyn naw bocznych lub u wylotów nawy poprzecznej.

„Najwspanialszą jest zachodnia fasada tumu w Reims, arcydzieło mistrzów-budowniczych XIII. w. Fronton kościoła *Notre-Dame* w Paryżu nosi cechy stylu przejściowego, podobnie i tum w Laon. Obu nie można uważać za czysto gotyckie. W Amiens facyata jest zeszepecona śladem pracy kilku epok. Kościół gotycki w Chartres przedstawia tylko zlepek luźnych ułomków. *Bourges* i *Rouen* ujawniają mieszaninę stylu trzech lub czterech stuleci. Frontony świątyń w *Bayeux*, *Coutances*, *Soissons*, *Noyon*, *Sens*, *Sées* nieskończone, nieszczęśliwie nadrabiane i sztukowane, przedstawiają bezcelową pracę konstrukcyi bez ładu i składu. Jedna tylko facyata *Notre-Dame*

w Reims jest czystym wyrazem gotyki tak w zarysie ogólnego planu, jak i w każdym najmniejszym szczególe dekoracyi i plastycznej.¹⁾

Portal, występujący silnie naprzód muru, ma obramienie trójkątne. Brzegiem jego boków bieżą kończyste listki. Kwiaton zwieńcza sterczynę szczytową, przypadającą w środek okna kołowego, umieszczonego nad portalem głównym.

Portal, skośnie wyłobiony w coraz to głębiej idące wycięcia, oddzielone od siebie okrągłymi sztabami, wypełniają posągi i posążki. Wrażenie, jaki ten portal wywołuje, jest raczej malarskiem niż rzeźbiarskiem.

Żadna figura, brana pojedynczo nie stanowi w sobie całości; każda jest tylko nie znaczącym fragmentem. Dopiero całość złożona 2500 postaci, wykonanych w niepokątnym przez się piaskowcu, zastanawia ogromem misternej pracy i potęgą wyrazu. Postacie te, wśród których nie brak potwornych maszkar, dziwożonów, fantastycznych, gryfów i dyablików, mimo realistyczno-dzikiego wyrazu, świadczą wymownie o sile twórczej i rozmachu rzeźbiarzy średniowiecznych.

Zrozumienie pojedynczych cyklów, na jakie się rozpada rzeźba portalu głównego, nie jest ciężkiem, lubo i ówdzie nasuwają się poważne trudności.

Na filarze środkowym, dzielącym oddrzewia portalu widzimy posąg Matki Boskiej, której życie przedstawiono na polu łukowem. Trójkątne pole szczytowe nasady (*wimperg*) odtwarza scenę Jej koronacyi w niebiesiech.

Rzeźba portali bocznych stawia przed oczy sceny z życia Zbawiciela. Na lewo na polu szczytowem widzimy Ukrzyżowanie, odpowiednio zaś po prawej stronie zasiada Chrystus w tryumfie na tronie, jako Pan i zwycięzca.

¹⁾ Violett - le - Duc: *Diction. de l'archit.*

Ornament róży na drugim piętrze frontonu przedstawia herb i zawołanie P. Maryi, czczonej przez Kościół pod godłem *rosa mystica*.

13. Wieże wznoszą się zwykle na kilka pięter z czworobocznej podstawy, przechodząc u góry w ośmiobok.

Ściany ich dzielą nisze i laskowania, przez które zyskiwano linie, pozornie zwiększające wysokość wieży.

14. W budowlu zatem gotyckiej masa muru znika niemal zupełnie, czeźnie ściana we właściwym jej znaczeniu. Albo ją bowiem zasłaniają przypory, słuzki i łuki przyporne albo staje się przeźroczystą przez poprucie i porozrywanie jej wielkimi oknami.

Patrząc na tum gotycki — zda się — nie widzimy budowli z kamienia lub cegły, ale pełen życia las drzew o konarach, okrytych pęczem, kwiatem i liśćmi.

Nie cczą też retorykę zawiera charakterystyka stylu gotyckiego, jaką ongiś podał Kremer¹⁾:

„Materia, cios niby przestał być głazem twardym, ciężkim; on zrywa się z ziemi, wznosi się we filarach, strzela sklepieniem kościelnym, a wzbija się lekko, eterycznie, przeźroczysto pod obłoki wieżą dzierganą w koronki. Masy głuche materii są przemożone... Gotycka architektura jest niewyczerpanych form i kształtów, jak niewyczerpane było serce ówczesnych wieków. Hardość świata, butna, zaufana w sobie bez granic, jest tutaj budownikiem, ba, mądrość matematyki tutaj żyje organicznie, rośnie, niby coś żywego. To budowanie jest istic najcudowniejszym kwiatem i liczącą refleksy i niebolotnej fantazyi. Stan ówczesnej społeczności, rozdzielonej na całości osobne, jest podobny do życia drzewa, w którym także każdy konar, każda gałązka, listek i kwiat każdy — jest udzielną całością, poniekąd osobną

¹⁾ Kremer: Rozprawa o tryptyku.

rośliną. Przeto też i architektura gotycka w głównym rozkładzie swoim rośnie całym światem jednostek. Nawet zdołując się i strojąc, wytryskuje w nieprzebrane mnóstwo miniaturowych wieżyczek, iglic, kapliczek zdrobniałych. Zgodnie z wewnętrzną swą istotą pożyczka dla ornamentyki swej form roślinnych, niby hoduje kwiaty rzeźbione i pączki i liście. W epoce atoli najpiękniejszego rozwoju gotycyzm nie pożyczka tych form żywcem z roślinnego świata, ale przerabia je na architektoniczny język. Gdy począł nadużywać aż do przesady form wegetacyjnych, naśladować prawie wkrótce naturę roślinną, tworząc zwoje gałęzi, sploty konarów i kwiatów — już dogorywał żywot gotycyzmu w dziejach sztuki“.

15. Mimo takiego bogactwa kształtów gotyka cała wyszła z kombinacji kilku tylko form geometrycznych, pośród których naczelną rolę odgrywa równoboczny trójkąt płaski i sferyczny. Włoch Cezariano, tłumacz Witruwiusza, nazywa go też „sumą symetrii niemieckiej“, Walter zaś Rivius, który znów przełożył dzieło Cezariano, mieni trójkąt równoboczny „treścią tajemnic mistrzów-kamieniarzy“. Istotnie ta regularna figura stanowi formę zasadniczą wszystkich łuków; trójkąt równoboczny jest elementem twórczym umiarowego sześćcio- i dwunastokąta. Właśnie chór tumu kolońskiego zamyka pięć boków dwunastokąta, każdą zaś z kaplic tworzą trzy boki ośmiokąta.

Trójkąt równoboczny był wytyczną również i w tworzeniu *masswerku*, siatkowania okien u łukowego wylotu.

To powtarzanie się stałych form geometrycznych, jakby osi obrotu momentu ornamentacyjnego, nadaje tumowi gotyckiemu piękność poniekąd melodyjną. Rytmem jej są piękne stosunki liczb wymiarowych.

Jeżeli weźmiem za jednostkę miary tumu gotyckiego szerokość nawy środkowej (w katedrze kolońskiej = 15 m) i nazwiemy ją = 1, to długość przedstawi się nam jako wielokrotność = 9, szerokość = 3, wysokość = 3,

nawy boczne i interkolumnia = $\frac{1}{2}$; szerokość nawy poprzecznej = 2, jej długość = 5.

Pfeiffer dla wykazania, że tum koloński zbudowano istotnie według zasad złotego cięcia, za jednostkę miary brał przekątnię miejsca kwadratowego = 21 m.¹⁾

Dodać jednakowoż należy, że te pomiary, do których lubiała nawiązywać rozmaite symbole mistyka pisarzy niemieckich²⁾, nie zawsze dają dokładne cyfry wyników.

16. Wspaniałą ozdobą wnętrza tumów gotyckich jest rzeźba, czerpiąca treść z biblii, legendy, historii społecznej, naśladownictwa przyrody, z kopiowania obyczajów i strojów średniowiecznych. W traktowaniu przedmiotu każdego zastanawia nas wysoce rozwinięty zmysł obserwacyjny u mistrzów ówczesnych szkół snycerskich i spora u każdego doza humoru.

Rzeźby wielkich tumów w Paryżu, Senlis, Chartres, Amiens, Rheims jaśniały polichromią. Malowidło to wszakże było zupełnie odmiennem od polichromii nowoczesnej. Wychodząc z zasady, że rzeźby nie można traktować, jak obrazu płaskiego, brało odrazu w rachubę i modelunek rzeźby. Poczyna się wprowadzić ujawniać na tem lub owem malowidle ściennem pewna realistyczna dążność do nazbyt wiernego kopiowania życia w stroju i postawie, ale postacie Chrystusa, Panny Najśw. i świętych odtwarzano zawsze z majestatem. Taką była i rzeźba.

O ile n. p. grobowce w St. Denis są typem onej naiwnej naturalności i dziecięco-szczerej prostoty snycerzy średniowiecznych, o tyle widne tam postacie świętych, zwłaszcza Chrystusa, ani na krztę nie odstępują od typu idealnego.

¹⁾ Ennen: Dom zu Köln.

²⁾ Helmken: Dom zu Köln.

³⁾ Görres: Dom zu Köln.

Ślady malowidła ściennego, zazwyczaj w chórze, napotyamy częściej w Niemczech niż we Francji.

17. Witraże początkowo były mozaiką z różnobarwnych, przejrzystych ułomków szkła, spajanych w całość obrazu zapomocą ołowianej oprawy.

Pierwsze i najlepiej dotychczas zachowane witraże pojawiły się w Augsburgu i Tegernsee. We Francji najwspanialsze witraże posiadają tury w Poitiers, Chartres (146 okien) i Bourges (183 okien).

Okna barwne są niejako uzupełnieniem całokształtu piękna budowli gotyckiej. Mnóstwo okien bez witraży byłoby poprostu nieznośnem, dopiero barwa godzi je ze smukłymi murami. Barwne¹⁾ plamy okien odbijały wspaniale od białych ścian wnętrza, wobec których okna, kryte szkłem niebarwionem, musiałyby wyglądać tylko na psujące harmonię, luźne luki.

Witraży nie umieszczano zatem dla wywołania przesadnie akcentowanej i podnoszonej „mistycznej ciemni i półmroku wnętrza tumów gotyckich“. Budowniczowie ich umiejętnie pokrywali barwą wszystkie człony, na jakie się tum rozpadał i to odpowiednio do ich funkcji. Żebra sklepień barwili jaśniej, pola ich ciemniej, części pionowe pokrywali malowidłem, wzorzyście pnącem się w górę, kapitele złocili, wstęgowatym malunkiem odznaczali zaś części poziome. Złotem i barwą jaśniały rzeźby nawet i portalu; malowidło więc na szkłe uważać należy za ostateczny wyraz polichromii, rozsnutej architektonicznie po nieprzeźroczystych głazach wnętrza.

Dzieje gotycyzmu.

1. Wczesna gotyka wypowiada się jeszcze surowo, wykazując wiele powinowactwa ze stylem romańskim.

2. W okresie rozkwitu gotyki przeważa łuk ostry, równoramienny; części podpierające, zdobne w przeróżne sterczyny i to

¹⁾ Schnaase: *Kunstgeschichte* V. str. 557.

z biegiem czasu coraz obfitsze, przybierają kierunek coraz to więcej prostopadły i profil skomplikowany, nadający się do wywołania cudownej gry światłocienia.

3. Gotyk schyłkowy wysila się na ścisłość budowy, będąc przytem niewyczerpanym w rozgałęzianiu, dzieleniu i misternem czelowaniu tysiąca szczegółów i szczegółików.

W Niemczech styl gotycki począł się krzewić dopiero w pierwszym ćwierćwieczu XII. stulecia, przejmowany zrazu niechętnie i z ociąganiem jako natręt i przybysz obcy „opus francigenum“. Zwycięsko przekroczył wszakże ten styl granicę Renu w czasie wypraw krzyżowych. Sztuka romańska musiała przed nim zejść z placu. Z biegiem czasu objął wszechwładzę i prawo obywatelstwa w Niemczech tak dalece, że we Włoszech, gdzie tury gotyckie wznosili przeważnie budowniczowie germańscy, styl ten zwano pospolicie niemieckim „maniera tedesca“.

Budowniczowie i kamieniarze gotyccy w Niemczech wiaźali się nawet w cechy, stojące własnem prawem i organizacją (*Bauhütten*). Instytucje takie miały siedzibę w Strassburgu, Kolonii, Wiedniu i Bernie. Uprawnieni do budowy członkowie związku mieli na kształt herbów nadane sobie przez starszyznę cechową znaki czyli godła, które przedstawiały zazwyczaj rozmaite figury geometryczne. Cech stał na straży nie tylko karności życia członków, ale i zawistnie czuwał nad dochowaniem w tajemnicy pewników sekretnej architektury, zdobywanych drogą mozolnych omyłek, okupowanych nieraz śmiercią robotników, spadłych z rusztowania przy ociosywaniu jakiej rózyczki na zawrotnej wysokości wieży.

Cechy mistrzów kamieniarskich znamionowała głęboka pokora chrześcijańska.

Skutkiem tego się dzieje, że często zgoła nie wiemy, kto właściwie był twórcą tego lub owego tumu, portalu lub wspaniałego po sagu. Szczęśliwy to traf jeżeli drogą analogii i wnioskowań pośrednich, znak kamieniarski i godło budownicze pozwala odkryć nazwisko mistrza. W ten sposób z tabliczek i znaków cechowych tumu św. Szczepana w Wiedniu doszli archeolodzy do wniosku, że stawiał go mistrz z Krakowa Wolcner, jak również godło kamieniarskie pod popiersiem Piotra Arlera wskazuje, że tum św. Wita w Pradze jest dziełem mieszczanina krakowskiego — choć Niemcy wyznaczają mu Gmünden za miejsce rodzinne,



Podpis Wita Stwosza¹⁾, dochowany w aktach grodzkich Norymbergii, jest dowodem wszechwładzy stylu gotyckiego, który nawet dawne piękne, okrągłe litery pisma łacińskiego po przemieniał w kanciaste.

Wit Stwos



EIT STVOS
1292

Podpis (Fecit Stvos 1492), wykuty na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka przez znak tylko, widny u góry potwierdza, że i grobowiec Oleśnickiego, na którym spotykamy ten sam monogram, jest dziełem tego samego mistrza.

Około połowy XV. w. zjawia się gotyka i w krajach nadbałtyckich (z krzyżakami), ale do budowy używano tutaj nie granitu ni piaskowca, ale cegły. Skutkiem tego musiano w ryzach trzymać dążność do zbytnej

strzelistości.

Za to przybywał nowy ornament, gdyż fasadę i podłogę poczęto stroić w mozajkę z różnobarwnych cegieł.

Zabytki. 1. Saksonia.

Największym jest tum w Magdeburgu, którego budowa trwała z górą 150 lat (1207—1363).

Katedrę w Halberstadt budowano dwa stulecia (XIII—XV w.); kościół św. Piotra i Pawła w Görlitz jest z doby gotyku schyłkowego.

2. W Norymberdze kościół Panny Maryi budowali (1355—1361) bracia Jerzy i Fryderyk Rupprechtowie; kościół św. Sebalda rozpoczęto budować w stylu romańskim, skończono w gotyckim, wyposażając go w bogatą rzeźbę. Twórcą tumu w Regensburgu (1275) jest Andrzej Egl; wieże jego wykończono dopiero 1869.

Katedra w *Frankfurcie*, ta świątynia koronacyjna cesarzy niemieckich od Maksymiliana II., doczekała się odbudowy po pożarze dopiero 1867. Arcydziełem czystej gotyki wczesnej jest kościół o dwóch wieżach i halach św. Elżbiety w *Marburgu*. Je-

¹⁾ A. Grabowski: Dawne zabytki str. 160.

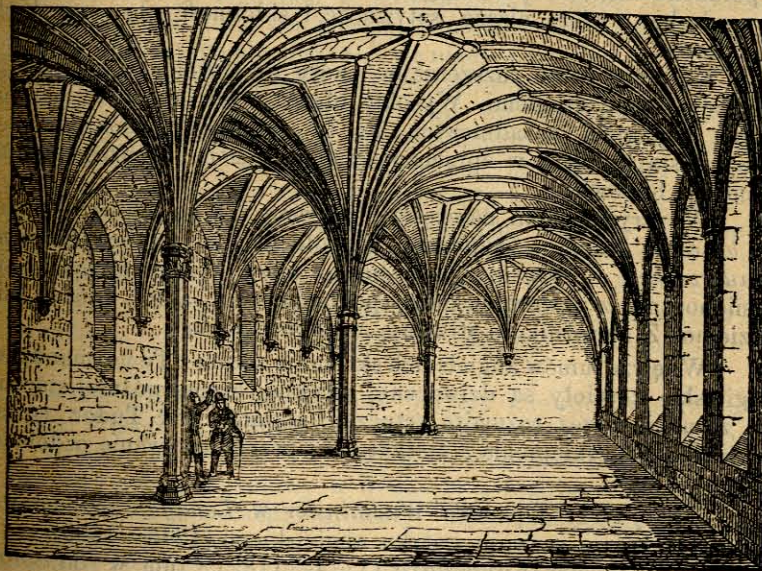
den z największych jest tum w Ulmie, dzieło architektury Macieja Böblingera (1307—1494). Ma wieżę wysokości 151 m.

3. W krajach nadreńskich wspaniałym jest tum we Fryburgu w Bryzgowii (Breisgau) r. 1122—1272 z piękną, portalem głównym przeprutą wieżą.

Katedra strasburska ma kryptę i chór romański, w toku budowy 30 m. wysokiej nawy nastąpiło nagle przejście do stylu gotyckiego. Fasadę i wieżę poczęł budować Erwin z Steinbachu 1277 r.; jego syn i mistrz Jan Hilz z Kolonii doprowadził do końca budowę jednej wieży (142 m wysokiej).

Tum w Kolonii rozpoczęto budować według planów mistrza Gerharda von Rile 1248 r., chór skończono 1322, 1388 wykończono jedną część nawy, 1447 r. południową wieżę aż po piramidę kończyny. Budowy przerwanej nie podejmowano zgoła przez 3 wieki od XVI—XIX, aż silne wzmożenie się poczucia jedności narodowej spowodowało gorączkową pracę około ukończenia tumu r. 1840. Prócz tego w prowincjach nadreńskich spotykamy przepyszne katedry w Xanten i Metzu.

Kościół św. Szczepana w Wiedniu był początkowo romańską budową, którą w XIV w. poczęto już dalej wykończyć w stylu gotyckim.



Krzyżacka hala o sklepieniu gwiazdźdźistym (Ordensremter) w Malborgu.

Na Pomorzu krzyżackiego pochodzenia są tury w Starogrodzie (Stargard), Kołobrzegu, Gdańsku i Braniborze (Brandenburg). Są to już budowle ceglane.

Gotyki krzyżacki. Zakon krzyżacki, praszczur pruskiej monarchii, który wraz z nią tak krwawo się zaznaczył w dziejach polskich, pierwszy począł stosować wiązanie i styl ostrołukowy w budowie domów mieszkalnych. Klasztor macierzysty wiarołomnego zakonu w Malborgu (Marienburg) powstał w latach 1280 — 1400, o pięknej „złotej bramie“, kilku kaplicach i aulach z których największa *aula redemptoria* (refektarz) ma 30 m. długości. Sklepienie gwiaździste opiera się na trzech słupach z granitu. W podobnym stylu jest *ratusz Gdańska* i *Artushof*, gmach giełdy kupieckiej z salami, przypominającymi aulę (Konventsremter) malborską.

Gotyckimi są również ratusze w: Pradze, Norymberdze, Monasterze, Brunszwiku, Lubece i Tangermünde.

Rynek Norymbergi zdobi t. z. „piękna studnia“. Tworzą ją gotycka kolumna z siedmiu kurfirstami i sześciu przedstawicielami żydostwa i chrześcijaństwa. Twórcą tego pomnika jest Henryk Beheim (1385 — 1396), znany z dziejów *Minnesingerów*.

Gotyki angielski. Styl ostrołukowy, przeszczepiony do Anglii z północno-zachodniej Francji, zachował zawleczone stamtąd cechy odrębne: wieże niższe, sztywność i skłonność do szerokich rozmiarów.

Kościół przez rozszerzanie chóru do rozmiarów nawy staje się niezmiernie długimi. Wysokie blanki i łuk lancetowy harmonizują z planem zasadniczym, za to stosunki wymiarów pionowych stają często w sprzeczności z poziomem rozprzestrzenianiem się budowli.

W zarysie okien najczęściej używany łuk lancetowy (*fenetre en lancette, lancet — window*). Wokoło dachu są zębecie (*Zinnen, Mauerzacken = creneaux, merlons = cops*). Wieże wznoszą się ośmiobocznie z czworobocznego podbudowania, albo kończą się poziomo. Z narożników strzelają małe wieżyczki.

Wnętrze tumów angielskich skromnie zdobne. Te normandzko-angielskie kościoły są dziwaczne, sztywne, czemu później starano się zaradzić przez rozmaite sztuczki: stępiony łuk Tudor (*four-centred arch*), sklepienia stalatyktowe i przeładowywanie ozdobami „masswerku“.

Zabytki: Opactwo *Westminster* w Londynie przedstawia wszystkie koleje rozwoju gotyku angielskiego (1245 — 1509).

Chór katedry *Canterbury* (1174 — 1182), tura w *Salisbury* (1219 — 1350), *Lincoln* (1186 — 1324). Opactwo *Holyrood* w *Edyn-*

burgu, katedra *York*, *Exeter*, *Gloucester* i *Peterborough*. Sławną jest kaplica kolegium królewskiego *Kings-College* w *Cambridge*.

Gotyki innych krajów Europy. a) *Niderlandy* w budowlach gotyckich wykazują ścieranie się wpływów niemieckich i francuskich. Budowy zarania stylu ostrołukowego noszą tu piętno trzeźwości, przenoszącej wygodne rozsiadanie się szeroko na ziemi nad wybujałe pięcie się w górę i strzelistość.

Później powstają wspaniałe ratusze i giełdy w bogatych miastach kupieckich.

Zabytki: Katedra w *Antwerpii* o pięciu nawach, smukłej wieży, 123 m. wysokiej. *St. Gudule* w *Brukseli* z okrągłymi kolumnami i dwiema tępymi wieżami, *St. Salvator* w *Brügge* XIII w., tury w *Utrechcie*, *Löwen*, *Ypern*.

Brügge posiada nadto potężną halę z dzwonnica (Belfried, beffroy, bell-tower) 107 m. wysoka; *Bruksela* słynie ratuszem. Giełdy ostrołukowe posiadają miasta: *Gent*, *Ypern*, *Löwen*, *Audenaarde*, *Mons* etc.

Na wzór tych hal i giełd zbudowano nasze krakowskie Sukiennice za Kazimierza W.

b) *Skandynawia* rozwija gotykę, naśladować w części wzory angielskie, to znów stosując do niej rodzimy styl swych gontyn pogaińskich. Dowodem tego tura w *Drontheimie* i *Upsali*, zbudowany przez powołanego z Paryża mistrza *Etienne de Bonneuil*.

c) W *Włoszech* nie przyswoił się nigdy w zupełności styl ostrołukowy, który nie odpowiadał ani potrzebom ani kierunkowi artystycznego smaku narodu, przywykłego do antyków. Kościoły odpowiednio do klimatu kraju, nienarażonego na śnieżne zamiecie i ulewne deszcze, zachowują charakter bazylik, mają dachy słabo pochylone, kopuły zamiast szpiczastych wież, oddzielnie stojące dzwonnice, mierne okna i tradycyjny sposób dekoracji romańskiej. Jeżeli czasem wprowadzano w zastosowanie łuk ostry, to bynajmniej nie myślano dla tego zmieniać planu konstrukcji. W *Toskanii* pokrywano chętnie mury gotyckich świątyń warstwami marmuru czarnego, białego lub żółtego, układanego we wzorzyste pasy.

Świeckie budowy ostrołukowe poczęły wznosić dwie rzeczypospolite: *Florencja* i *Wenecja*. Pałace florenckiej rzeczypospolitej, rozdartej na wrogie, zjadające się wzajemnie stronnictwa, są twierdzami; gotyckie budowy w *Wenecji* z loggiami, strzelającymi na morze, nadają „królowej *Adryi*“ wyraz malowniczy, wprost fantastyczny.

Zabytki: W *Assyżu* w *Umbryi* podwójny kościół nad kryptą św. *Franciszka* zbudował mistrz niemiecki *Jakób* (1228 —

1253). Kościół dolny ma trzy nawy, górny tylko jedną. W Siennie budowę tomu rozpoczęto w 1229 r., skończono aż w XIV. Wewnątrz i zewnątrz mury przyozdobione płytami marmuru, pod chórem krypta, dzwonnica czworograniasta. W tem samem mieście zbudowano gotycki ratusz *Palazzo publico* (1289—1305).

Katedrę we Florencyi rozpoczął r. 1298 *Arnulfo di Cambio*, facyatę wykończył *de Fabris* dopiero 1875. *Palazzo vecchio* jest dziełem Arnulfa 1298, *palazzo del Podestà* czyli *Bargello* budował *Agnolo Gaddi*.

Orsanmichele z XIV w. była halą, potem kościołem.

W Wenecyi pałac dożów miał w dzisiejszej postaci powstać 1350. Inne budowle, zasługujące na wymienienie są: *Cà Doro*, *palazzo Cavalli* i *pal. Contarini-Fasan, Foscari, Fondaco dei Turchi*.

W Weronie pięknym zabytkiem gotyckim jest grobowiec *Scaligerów*, którzy tam panowali 1260—1387.

d) Na półwyspie *pirenejskim* gotyk nie mógł się otrząść z wspomnień stylu *mauretańskiego*, nazbyt widocznego wprost w pomieszczeniu zewnętrznej postaci budowli i pośrednio w bogatej ornamentacji.

Zabytki: Katedra w *Burgos*, wzniesiona przez *Jana z Kolonii* 1221, naśladuje wzory francuskie. Tępy w charakterze schyłkowego ostrołuku posiadają miasta: *Barcelona* (1298—1442), *Segovia*, *Sevilla*, *Toledo*, *Leon*, klasztor Dominikanów w *Valladolid*. Klasztor *Batalha* w *Portugalii* z wspinałą fasadą wznosił Irlandczyk *Hacket* pod schyłek XIV. w.

Gotyk w Polsce.

Pierwszą budową, stawianą w tym stylu na obszarze ziem polskich, była katedra na Wawelu, którą przedsięwziął wystawić Władysław Łokietek na miejsce dawnego romańskiego kościoła (1332—1346). Budować rozpoczęto od wschodu z zachowaniem krypty i wieży północnej. Wzdłuż ścian prostokątnie zakończonego prezbiterium poprowadzono t. z. nawę obiegającą (przedłużenie naw bocznych), do której przyparto szereg kaplic, podobnie, jak w tumie kolońskim.¹⁾ Środkowem ogni-

¹⁾ Leonard Lepszy i Stanisław Tomkowicz: „Kraków. Jego kultura i sztuka” 1904.

wem wieńca symetrycznie rozłożonych kaplic była kaplica, znajdująca się na przedłużeniu choru.

Biskup Łubieński r. 1712 zniósł nawę obiegającą, przez co katedra straciła gotycki charakter, jakiego nie zdołała jej przywrócić nawet i dzisiejsza restauracya.

Pozostały tylko ślady pościńanych zeber i kroksztynów, jak i niepospolite na wiek XIV. sklepienie w kaplicy Maryackiej (Batorego). Chór prostokątny oświetlało dziesięć okien, zdobnych w laski i maswerki o barwnych witrażach. Arkady pod oknami łączyły chór z nawą obiegającą; dwie z nich za wielkim ołtarzem zamurowano przy końcu XVI w.

Kościół był pierwotnie poświęcony Chrystusowi Odkupicielowi, potem dopiero św. Wacławowi. Toteż rzeźby na zwornikach prezbiterium wyobrażają św. Salwatora, św. Wacława i Stanisława.

Gotycki portal mieścił się od strony zachodniej, z którego pozostały jeszcze drzwi obite blachą i płaskimi okuciami, ułożonemi we wzór skośnej kraty z literą *K* (Kazimierza W.) w polach, wyglądających z pod okuć.

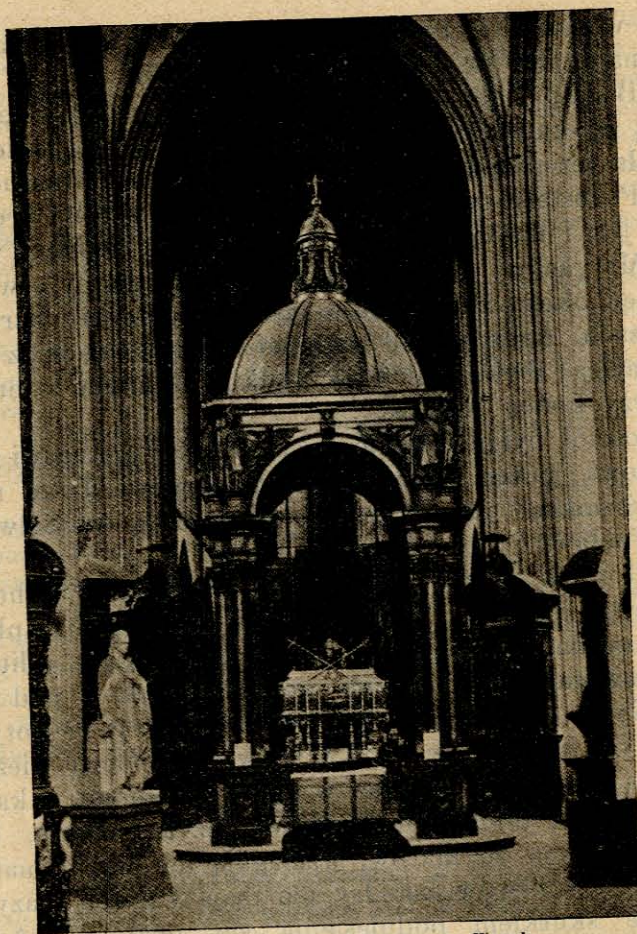
Nawa poprzeczna jest najpóźniejszą z gotyckiej części tej budowy; w w. XV. nawet północną wieżę romańską, wkraczającą teraz w nawę, zmieniono w kaplicę.

Zamiast łuków przypornych użyto szkarp, które przybudowane do filarów, wzmagają ich wytrzymałość.

Trzony filarów katedry nie mają kapiteli, bazy ich zakryte skutkiem podniesienia się poziomu. Arkady międzynawowe są zakresłone na podstawie trójkątów równobocznych.

Sklepienie naw jest zwykle krzyżowe o czterech trójkątnych polach.

Ozdobą nawy głównej są nysze ponad czterema środkowymi filarami. W trzech z nich stały rzeźby figuralne, wyszłe z pracowni Wita Stwosza, przedstawiające Ojców kościoła. Nad figurami wznoszą się bogate baldachimy, złożone ze szczytów i wieżyczek, ozdobio



Kaplica św. Stanisława w katedrze na Wawelu.

nych stylizowanym kwieciami — górne szczyty baldachimu przechodzą w zębra sklepieniowe.

Oryginalne maswerki okien znajdują się w kaplicy św. Trójcy i w kaplicy Olbrachta, (z r. 1501). W rysunku użyto właściwego gotykowi motywu płomyka (*style flamboyant*) i rybiego pęcherza.

Kościół stawiano z kamienia i cegły, jako materiału drugorzędного. Z ciosów są filary, części sklepienia, ar-

kady podłużne i poprzeczne, gzymsy wewnętrzne i zewnętrzne, cokół, oprawy wejść i okien jak i ozdoby dekoracyjne.

Chór budowany z piaskowca, transept z wapienia.

Cegły użyto tylko do murów głównych, wyzyskując w układaniu ich naprzemian krótszym i dłuższym bokiem ku powierzchni (główką czarną, wozówką czerwoną) różnice wiatku do artystycznej dekoracji powierzchni. Ten rodzaj ornamentu jest charakterystycznym piętnem gotyku polskiego.

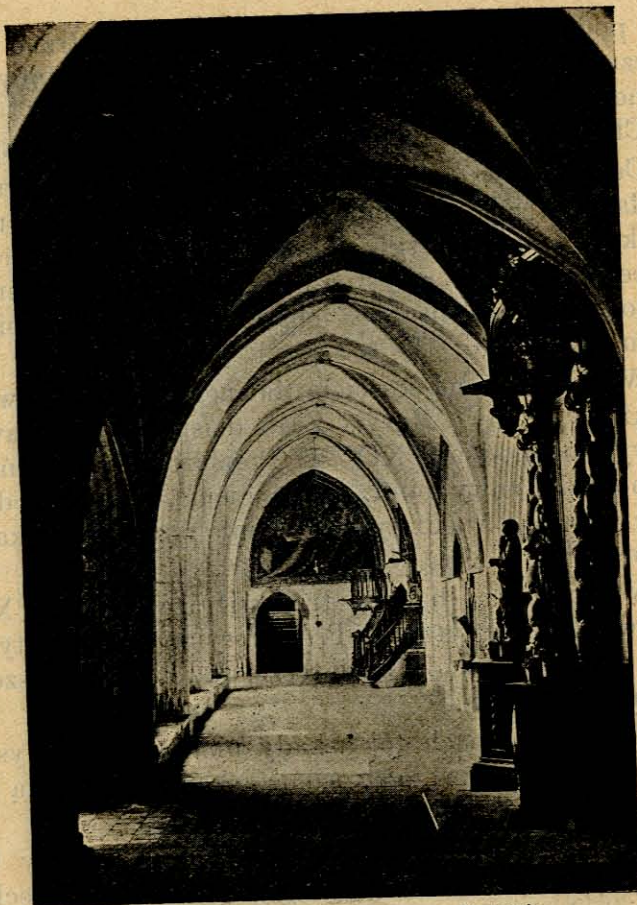
Widzimy to na kościele dawnego miszczaństwa krakowskiego Panny Maryi. Zrąb dzisiejszej trójnawowej budowy pochodzi z XIV w. Prezbiterium zakończone wielobocznie, nawy poprzecznej niema, nawa środkowa 28 m. wysoka, więc tylko 2 m. niższa od katedry w Strasburgu.

W oknach są barwne trzy witraże z XIV i XV w. obok wielu nowożytnych. Prezbiterium od reszty kościoła oddziela arkada czyli tęczą, pod którą umieszczono olbrzymi krucyfik.

Po obu stronach tej arkady umieszczono występujące filary, które zewężając samą arkadę, podnoszą efekt wysokości nawy głównej.

Sklepienie jest krzyżowe z żebrami. Z wieży tylko północna jest ukończona; w górnej części przechodzi w ośmiobok, tworzący tylko jedno piętro. Każda jej ściana ma długie wąskie okna. Całość kończy się stożkiem, otoczonym ośmioma wieżyczkami.

Kościół św. Katarzyny, wykończony na Kazimierzu, już r. 1399, ma sklepienie gwiaździste, prezbiterium z czasów późniejszych. Wzniósł je *murator* Hanusz (1505). Do kościoła przytyka od północy krużganek prostokątny. Planem, wykonaniem i rozmiarami podobnym do kościoła św. Katarzyny jest świątynia Bożego Ciała. Przed wejściem głównym znajdowały się kuny dla zamykania

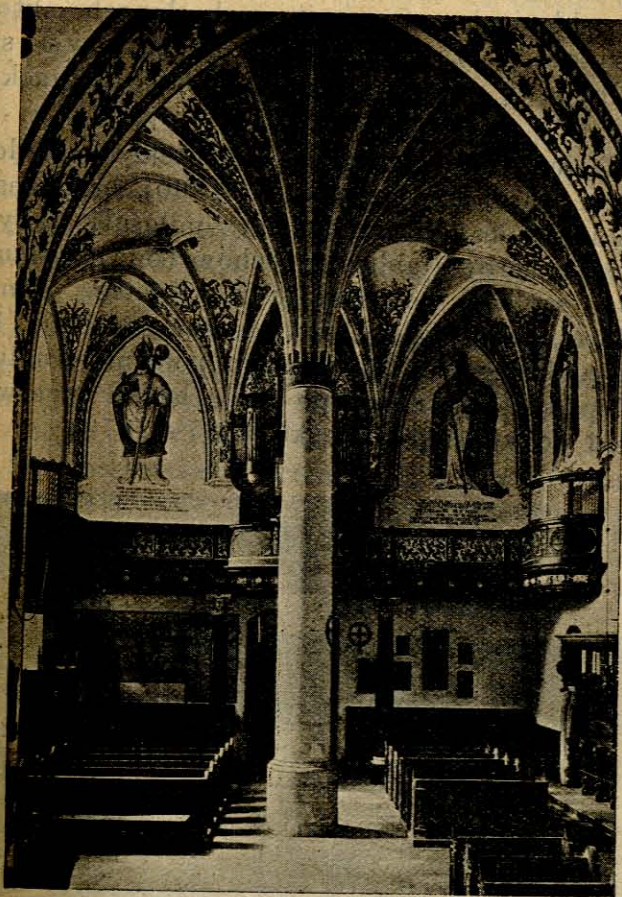


Krużganek kościoła św. Katarzyny w Krakowie.

jawnogrzezszników. Z zewnątrz przedstawia się jako budowa ceglana z dodatkiem kamienia. Szkarpy prezbiterium mają iglice i frontoniki.

Kościół św. Krzyża składa się z jednej nawy, prawie kwadratowej. W środku nawy stoi smukły okrągły filar, z którego rozsuwają się żebra gwieździstego sklepienia. Jest to prawdziwe artystyczne cacko; wązki filar rozwija się w palmę o żyłach sklepienia, ułożonych w gwiazdę.

Spód wieży tworzył przedsionek, wiodący do portalu kościoła.



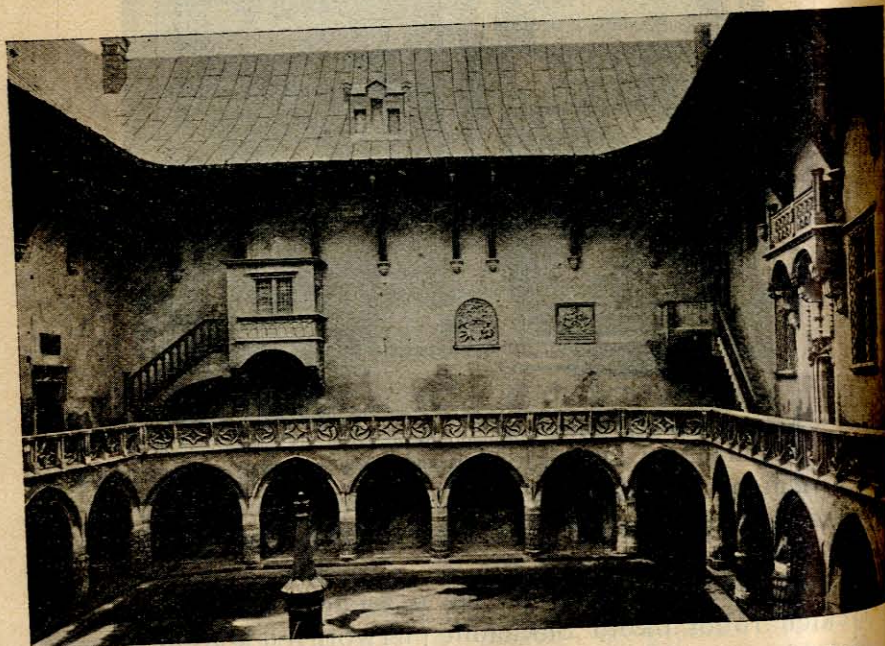
Wnętrze kościoła św. Krzyża w Krakowie (wzór sklepienia gwieździstego).

Z gmachów świeckich Krakowa średniowiecznego wymienićby należało: ratusz (zburzony r. 1820) i Sukiennice: odnowione przez Tomasza Prylińskiego (ur. 1847 † 1895).

W odbudowie starano się o zachowanie śladów gotyckich robót około Sukiennic pierwotnych Marcina Lindtolde i attyki renesansowej Jana Padovano.

Dokoła przeprowadzono podcienia. Po obu stronach podłużnych hali z kramami od wnętrza opierają się kryształowe sklepienia na granitowych słupach, których głowice rysował w części sam Matejko, zajmujący się swego czasu odbudową rudery, szpecącej od lat 100 rynek krakowski.

Collegium Maius, dzisiejszą Bibliotekę Jagiellońską odbudował Karol Kremer (1812†1860), brat znanego estetyka i filozofa, Józefa. Wielki miłośnik zabytków ocala drzwi, herby; tablice gmachów Uniwersytetu, skazanych na zagładę, wmurowując je w ścianę odnowionej budowy. Jemu należy zawdzięczać ocalenie (1838) gotyckiego krużganku, okalającego podwórze Biblioteki. Roboty, podjęte na nowo po wielu latach przerwy, doprowadził do końca Księżarski (1867—1870)



Podwórzec Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie. — Rekonstrukcja Feliksa Księżarskiego.

Podwórzec z owym subtelnym, późnogotyckim krużgankiem, z dachem wspartym na belkach drewnianych wywiera przedziwny urok. Język, którym architekt przemawia, jest średniowieczny, ale z jego składni bije renesansowa świeżość i pogoda.

Dziełem Księżarskiego jest odbudowa Collegii Novi (r. 1883—1887) z malowniczą, misternie obmyślaną klatką schodową. Kryształowe sklepienia przedsionka wspierają się na oryginalnych okrągłych słupach; schody rozbiegają i zbiegają się w okrągłych podestach.

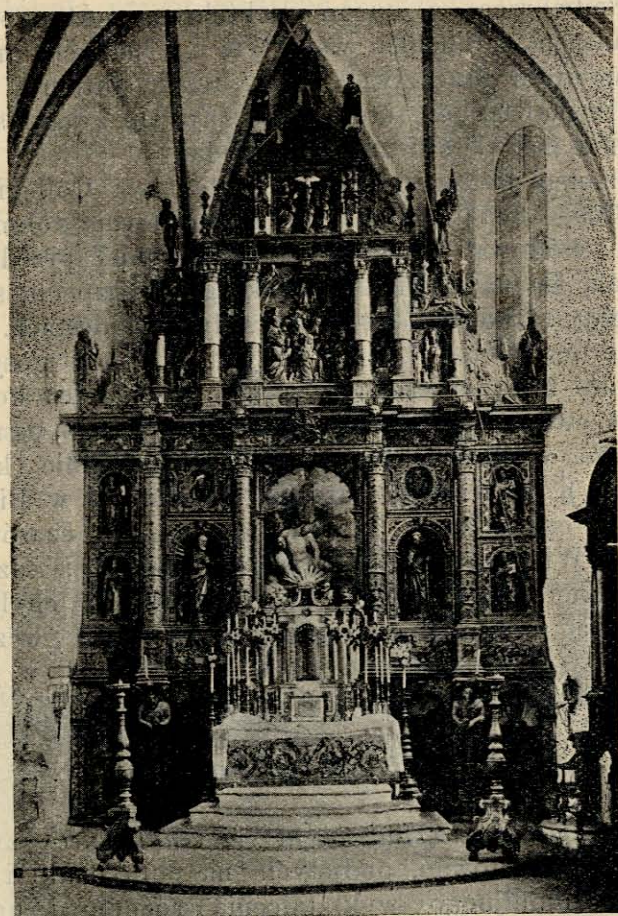
Oprócz tych i wielu innych budowli gotyckich w stolicy Piastów zachowały się wspaniałe kościoły naszego swojskiego, od Krzyżaków przyjętego ostrołuku ceglanego, w Płocku, Toruniu, Gdańsku, Wilnie (kościół św. Anny), w Wiślicy, Lublinie, Poznaniu i w Bieczu.

Styl ostrołukowy krzewi się u nas od czasów Kazimierza Wielkiego do Władysława Jagiełły; rozbijały za Kazimierza Jagiellończyka zaczyna się chylić ku upadkowi, ustępując miejsca renesansowi, wcześniej i świetniej zaznaczającemu się w Polsce, niż w jakimkolwiek kraju Europy.

Architektura Odrodzenia.

Odrodzeniem (*rinascimento = renaissance*) zwiemy wypadkową usiłowań, podjętych na polu nauki i sztuk około harmonijnego wykształcenia rozumu i uczucia, w myśl pojęć świata starożytnego, w przeciwieństwie do poglądów i sądów wartościowych społeczeństwa średniowiecznego, wychowywanego w tradycji szczerze kościelnej.

Hasłem gorączkowego ruchu umysłowego jest zrazu naiwno-szczerza, potem wmawiana w siebie, wreszcie udana, konwencyonalnie kłamliwa wiara w możliwość odrodzenia piękna Hellady i Romy, chociaż głębiej rzecz roztrząsając, wiara ta służyła tylko za *nom de guerre*, za wyraz poszukiwania nawskróś nowożytnych ideałów.



Ołtarz wielki i sklepienie gotyckiego kościoła w Bieczu.

Wyrażenie *rinascita*, *rinascimento* pierwotnie oznacza u przodowników nowego kierunku we Włoszech (przykładem *Vasari*) postęp sztuki przez studium antyków i natury. Treścią nowego stylu nie ma być całkowity rozbrat z przeszłością, ale odrodzenie, ożywienie dotychczasowej sztuki przez wchłanianie czynników staroitalskich, przede wszystkim zaś klasycznych. Renesans jest zatem zespala- niem przeżywającej się sztuki średniowiecznej ze starożytną.

Przeciwności raz pokojowo stykają się w tym nowym kierunku, to znów ścierają się z sobą wrogo, jak to zawsze bywa w walce o zasady, związane z życiem praktycznym, kwestią chleba, posad i stanowisk. W takich razach walka o ideę zmienia się w namiętną, brutalną utarczkę o faktyczny stan posiadania. Przeciwnik przeciwnika stara się koniecznie wysadzić z siodła i kark mu skrócić, chociaż obaj utrzymują, że chodzi im tylko o rycerski turniej i zabawę. Szczur rudy zjada szarego...

Pierwsze przebliski odrodzenia pojawiają się we Włoszech, stojących podówczas na szczycie ekonomicznej potęgi. Zamożna i wykształcona ludność bogatych miast zabytki sztuki grecko-rzymskiej, wydobywane z rumowisk i kurzawy zapomnienia, witała z zapalem, jako pamiątki swej własnej, wielkiej przeszłości. Uświadomione narodowo Włochy poczytywały się za dziedziców i jedynie prawowitych spadkobierców sławy i sztuki rzymskiej imperyi.

Ferment wszczętej reformy działa w podwójnym kierunku: formy i treści. Mimo to renesans nie jest niewolniczym powtarzaniem sztuki, ale raczej jej przetwarzaniem. Postęp bowiem ludzkości nie odbywa się po linii prostej, ale raczej posuwa się naprzód po linii falistej kolejnych wzniesień i upadków. To też i w dziejach sztuki, chociaż niektóre epoki zdają się mieć bardzo wiele punktów stycznych z dobą już przeżytą, wszakże po bliższym rozpatrzeniu punkty te leżą zawsze wyżej.

Odrodzenie, obejmujące niemal cały w. XV. i XVI., dzielimy na trzy epoki:

1. Renesans wczesny (*Quattrocento*) trwający niemal do 1500 r.

Znamieniem jego namiętne przyswajanie sobie form starożytnych we wszystkich dziedzinach życia, młodzieńczy rozmach i wiara w możność zhellenizowania całego świata.

Szał ogólny ogarnął nawet i mnichów. Zresztą nie należy zapominać, że na Stolicy Piotrowej zasiadali tacy entuzyści humaniści, jak Juliusz II i Leon X. Rozkwit odrodzenia (*Cinquecento*) z świadomością dojrzałego męża umie już zastosowywać prawa sztuki klasycznej, zdobyte drogą mozolnych poszukiwań w epoce poprzedniej.

Renesans schyłkowy „*Baroco*“, który objął wszechwładzę nad całą Europą w w. XVII., uważać należy za nowy rodzaj stylu. Pierwiastek narodowy uległ w nim zupełnie podporządkowaniu pod konwencyonalny „klasycyzm“.

Poza granicami Włoch zjawiają się te same okresy, ale oczywiście nieco później. Ściśle biorąc, odrodzenie trwa aż do naszych czasów, po dobę stylu żelaznych konstrukcyj. W budownictwie i dziś jeszcze uważa się hellenizm za ogólnie obowiązującą normę—wszystko zaś, co niema piętna naśladownictwa antyku, konsekwentnie wykluczamy ze sfery rozwoju renesansu. Niektórzy zaliczają doń nie tylko styl barokowy ale i *rococo*, który w części wybujał z posuniętej aż do niedorzeczności przesady schyłkowego renesansu włoskiego, w znacznej zaś części rozwinął się we Francji za Ludwika XV. z kapryśnego przystrajania wszystkiego w muszle i groty.

Ten rodzaj dekoracji nazwano *genre de rocaille* (rodzaj muszlowy), skąd wyprowadzają wyraz *rococo*. Już barok lubował się w przesadnym przeładownianiu ozdobami drzwi, okien i kominków, nie pozbywając się jednak cech siły i tężyzny; *rococo* (u nas w Polsce schyłek XVIII w.) jakby zawział się, tak unikał wszelkiej rozumnej symetrii i linii prostej. Silił się natomiast na najwięcej wymuszone łamańce i przesadną pozę.

Architektura odrodzenia nie połąpała się wszakże na zasadniczym błędzie, że ani olbrzymie rozmiary rzymskich ani prostota greckich budowli nie może licować z potrzebami życia nowoczesnego.

Przesadną i jednostronną jest odraza do sklepienia, jako nazbyt trącającego średniowieczną, gdyż i nawa podłużna i sklepienie jest szczerze rzymskiego pochodzenia. Zerwanie z linią pionową gotycyzmu drogą przeciwieństwa zapewniło znów wszechwładzę nisko trzymającemu się, poziomemu sposobowi budowania greckiego, przymuszając łączyć budowlę sklepieniową z kolumnami o czysto ornamentacyjnym charakterze.

Kościół św. Piotra w Rzymie, św. Pawła w Londynie i św. Michała w Monachium są wprawdzie dowodem, że i w tym stylu geniusz mógł wznieść i świątynie.

Mimo to architekci renesansu czuli sami, iż styl ich nie nadaje się do celów religijnych. Odrodzenie możnaby nazwać raczej stylem pałaców, zamczysk i willi możnych tego świata. W samej Florencji w ciągu jednego ćwierćwiecza (1450—1475) dźwignięto przeszło 30 pałaców; we Francji możemy naliczyć 30 zamczysk renesansowych z XVI w., spółzawodniczących z sobą co do okazałości i przepychu. Wnętrze ich zdobią dziedzińce arkadowe, wspaniałe klatki schodowe, sale zaś są pełne suto, ale celowo użytego ornamentu.

W budowie kościoła odrodzenie stara się zbliżyć styl starochrześcijańskich bazylik do pierwowzoru rzymskiej architektury, którą studyowano z dzieła Witruwiusza.

I. Budowniczym przełomowym renesansu wczesnego jest Brunelleschi, twórca wspaniałej kopuły kościoła *Sa Maria del Fiore* (1420).

W planie kościoła *San Lorenzo* (wykończył go *Manetti*) zużytkował Brunelleschi krzyżowy kształt bazyliki o płaskim pułapie spartym na monolitowych kolumnach.

Chór wszelako niema apsydy, miejsce kwadratowe nakrywa kopułą; przeżytkiem stylu romańskiego jest wysokość nawy środkowej, odpowiadająca szerokości i podział świątyni na kwadraty.

Nisze, odpowiadające kwadratowi naw bocznych, odgrozione jedna od drugiej uwiecznieni w ścianie pilastry o ornamentach gzymsowym, są naśladownictwem term Dyoklecjana i bazyliki Konstantyna.

Nad arkadami łuków między kolumnami wznosi się trójdzielne tramowanie greckie architrav, fryz i krajnik.

Sklepienie krzyżowe ustępuje miejsca beczkowemu, helleńska kolumna ruguje wiązkowe filary gotyckie.

Pułap płaski zdobią wnęki (*caissons* = *lacunars* = *lacunaria* = *Kasseten*). Są to zagłębienia stropu zdobne w przyczepki gipsowe między jego więzami. Czasem znów bywa pułap zdobny w (*crusta* = *stucchi*) malowidła i bogate złocenia.

Okna osłania silnie występujący gzyms, spoczywający zazwyczaj na bogatych zwornikach (*konsolach*) lub uwiecznionych słupach (*pilastrach*). Ulubionym motywem obramień okien i drzwi są: ślimacznice, zwoje, wieńce z kwiatów i postacie zwierzęce, traktowane architektonicznie jako karyatydy. Renesans przekształca w ornament wszystko — i malowidło ściennie starorzymskie i grotesk katakumbowy z czasów pra-chrześcijańskich. Nieważnym przyczynkiem ornamentu stały się i formy tarcz, zbroic i szyszków, zaczerpniętych z rycerskiego średniowiecza. Motyw rozwianych niby od wiatru lub zgiętych wstęg, ram (*cartouche*) i ksiąg roztwartych wcisnął się w kamieniarstwo zdobnicze pałaców renesansowych (n. p. nad oknami) z ówczesnego drzeworytnictwa i sztycharstwa.

Typowym pałacem z doby renesansu wczesnego jest pałac Pitti we Florencji, wykonany również według planu Brunelleschi'a.

Znamienną jest jego zewnętrzna budowa — *rustica* — z potężnych głazów ciosowych, chropowatych i tylko po brzegach wygładzonych. Są to t. z. surowce (*bossages* = *Buckelsteine*), nadające budowli wygląd ciężkiego zamczyska średniowiecznego (*castella* = *chateaux*).

Dziełem Brunelleschi'a jest wreszcie precudowna kaplica rodziny Pazzi na przednim dziedzińcu klasztoru S. Croce we Florencji. Podziwiają ją od wieków, jako prototyp budowli centralnej.

Słynny z tej epoki kościół S. Maria Novella we Florencji ma fasadę czysto renesansową, inkrustowaną marmurem o dwóch piętrach, z których górne odpowiada podwyższeniu nawy środkowej nad boczne. Budowa sama trzymana w stylu bazyliki. Wejście jest chlubą architektury fasady tej świątyni (był nim *Alberti*). Z obu stron bramy widać złobkowane pilastry, wnęki na łukach i dwie korynckie kolumny.

II. Renesans zenitowy (1500—1540) ideału świątyni szukał w budowie okrągłej. Umiarkowany w sypaniu ornamentem, stara się za to całokształtem, wywoływać potężne wrażenie, lubi raczej kontrast niż dekoracje, osią zaś wszystkich jego pragnień jest zestrzelenie szczegółów budowli w ogniskującej je harmonii całokształtu.

Przedstawicielami tej wspaniałej epoki architektury jest Bramante (*Donato d'Angelo* 1444 + 1515), *Rafael*, *Sangallo*, *Michelangelo*, *Carlo Maderna*.

Tę pyszną rasę wspaniałych, dziwnie wszechstronnych geniuszów powołują na swój dwór papież Juliusz II. i Leon X., powierzając im budowę kościoła św. Piotra, jako godne ich talentu zadanie.

Do pracy tej też przykładali rękę jeden po drugim: *Bramante*, *Rafael*, *Sangallo*, *Michelangelo*, *Carlo Maderna* i *Bermini*.

Bramante, wzniosłszy cztery filary pod kopułę, zamyslał nadać kościołowi formę greckiego krzyża o czterech równych naokoło głównej kopuły ramionach, zaokrąglonych półkolistymi przybudowami. Cztery kopuły boczne z główną środkową tworzą zatem znów krzyż równoramienny; całość przedstawia kwadrat, z którego boków występują tylko prostokątne wyloty apsyd, po bokach zaś małe kwadraty wież.

Michał Anioł zbudował kopułę o średnicy 42.6 m i zmienił nieco wewnętrzny plan budowy. Dziwny urok architektoniczny owłada duszę, kiedy po wejściu we wnętrze tej świątyni rozłoży się całość na jej istotowe, składowe części. Harmonijne spółdziałanie olbrzymich krzywizn, opasujących i sklepiających wnętrza św. Piotra wprawia duszę w uczucie zdumienia, jakiś pół-sen, pół-jawę, stan zachwyty, w którym niemal czuje się skrzydła u ramion i ulatywanie ducha w pozaświatowe marzenia. Takiego uczucia nie doznaje się nigdy we wnętrzu żadnej budowli świata¹⁾.

Odrodzenie w Polsce.

Życie duchowe rozwijało się zawsze u nas pod wpływem wyobrażeń zachodnich. Oświata polska, rozsuta na kanwie klasycznej, wsiąkała w siebie zwolna, ale statecznie wszelkie kierunki literackie, naukowe i społeczne, zaznaczając wspólność pnia i korzeni cywilizacji, łączącej Polskę od wiek wieków z Zachodem. Złoty okres Zygmunta jest dowodem, jak szybko odbywał się proces asymilacyjny naszej literatury i sztuki z kulturą humanistyczną Włoch, z którymi już zadziergnięto silny związek. Konieczność porozumienia się z cudzoziemcami, napływającymi wtedy tłumnie do Polski, częste podróże Polaków na zagraniczne wszechnice, zmuszały do przyswojenia sobie łaciny, będącej podówczas językiem międzynarodowym dyplomatów, literatów i artystów.

Kromer nie bardzo przesadzał, wyrażając się, że w Lacyum nie o wiele więcej możnaby znaleźć łacinników, niż w Polsce.

¹⁾ Burekhardt.

Znajomość łaciny wsiąka w najniższe warstwy społeczne. Woźnice arcybiskupa Przerębskiego po łacinie rozmawiają we Wiedniu z cesarzem Ferdynandem I. Królowa Bona w poufalej pogawędce umie gładko wyrażać po łacinie najsubtelniejsze odcienie myśli; Barbara Zapolska pisuje listy do męża stylem, jakiegoby mógł jej pozazdrościć Muretus lub Erazm Rotterdamczyk; Piotrowczykowa nawet wydaje udatne wiersze łacińskie. Społeczeństwo całe jest poniekąd duchem zromanizowane.

Stanisław Zaborowski pisze gramatykę łacińską, która ruguje używanego w średniowieczu Donata; Herbert kłóci się z Jakóbem Górskim o budowę peryodów; styl Nideckiego co do zacięcia i pompy jest szczerze cyceroniańskim.

Sławę polskiego humanizmu roznosi szeroko po świecie Krzycki, który po powrocie z Paryża i Bononii poświęca olbrzymi swój talent poetycki Muzie łacińskiej. Klemens Janicki, syn włościanina z pod Żnina, utrzymywany na uniwersytecie w Padwie kosztem Piotra Kmity, liryką utworów i szczerością uczucia poetyckiego dorównywa niemal Owidyuszowi i Katullowi. Dantyszek, syn mieszczanina gdańskiego, Flachsbinder, otrzymuje od cesarza Maksymiliana I. wieniec wawrzynowy i tytuł *poëta laureatus*, zwracając na siebie przez to oczy całej oświeconej Europy,

Około tych słonec poezji humanistycznej zajaśniały i pomniejsze gwiazdy: Grzegorz z Sambora, Jan z Wiślicy, Paweł z Krosna, Mikołaj *Hussorianus* i cała plejada innych nazwisk.

Głód wiedzy, postępu, nauki zaznacza się w dziejach Polski za Zygmunta I. potężnym ruchem umysłowym. Na katedrach uniwersyteckich w Krakowie i wśród gwarnej rzeszy zaków coraz częściej napotykanymi plebejów, szukających światła i karyery, onych bez nazwiska rodowego piszących się Olkuszan, Kośmiderów, Koby-

onych linków, Leopolitów—„łyków“, od niedawna osiadłych po miastach, zwanych z grecką *Neopolitanami*.

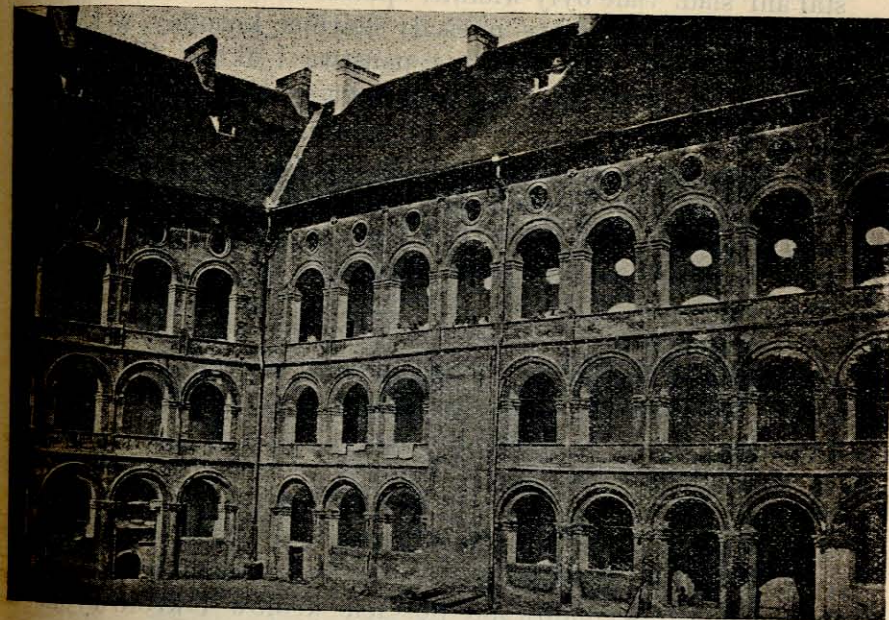
Z tej to arystokracji umysłowej w Polsce wyszedł wielki Mikołaj Kopernik, siostrzeniec mieszczanina krakowskiego, Łukasza Wacelrode, doradcy Jana Olbrachta I. Również i on po łacinie ogłasza nieśmiertelną swą pracę: „*O obrotach ciał niebieskich*“ w Norymberdze 1543 r.

Kopernik, jak i dzielni obrońcy Kościoła wobec zakusów protestantyzmu, Kromer i Hozyusz są przedstawicielami żywiołu niemieckiego wśród mieszczaństwa, które pod wpływem czasu i wypadków całkowicie się spolszczyło — niemieckie z pochodzenia zostało i czuło się polskiem z własnego wyboru. Ferment kultury zachodniej sprawił, żeśmy się wybili na czoło narodów wschodniej Europy. Kiedy zaś język polski z niewykształconej gwary ludowej pod wpływem rzutkiego Reja i genialnego Kochanowskiego zgasił krasę cieplarnianych kwiatów łacińskiej poezji Krzyckich i Dantyszków, jużśmy mogli stanąć na gruncie czysto narodowym. Wykształcenie języka polskiego na składni łacińskiej zapewniło mu zwycięstwo nad wdzierającym się od zachodu, czeskim językiem i napierającą od wschodu—ruszczyzną, panującą na dworze Jagiellonów.

Architekturę odrodzenia wprowadza do Polski Zygmunt Stary. Na dworze Macieja Korwina jeszcze jako królewicz, wszedł na Węgrzech w stosunki z wziętymi tam włoskimi artystami. Królewicz był jedynym z uczniów Kallimacha, który nie zawiódł nauczyciela. Tak dalece zainteresował się królewicz sztuką odrodzenia, że kupił nawet plany pałacu, marząc o wielkich budowlanych przedsięwzięciach. Toteż kiedy pożar r. 1499. zniszczył rezydencję krakowską, sprowadzony z Węgier artysta włoski „Italus“ przekształcił w stylu odrodzenia sieni, bramę wjazdową oraz związaną z nią część zamku.

Do budowy na wielką skalę przystąpiono dopiero r. 1510. pod przewodnictwem powołanego z Florencji

Franciszka della Lore. Do roboty użył Lore ¹⁾ Tatarów, więzionych w zamku. W ciągu lat sześciu postawił na Wawelu dwa pałace, ozdobione „niesłychanie“ kolumnami malowanymi i lazurem.



Dziedziniec Zamkowy na Wawelu.

Dziedziniec arkadowy kształtu prostokąta jest dziełem Bartłomeja Berecciego, któremu od r. 1522 pomagał w tej pracy Mikołaj Forentczyk z Castiglione.

Arkady te, dzisiaj podmurowane, wyglądają ciężko i niezgrabnie, pierwotna jednak ich struktura była lekka i pełna artyzmu. Oryginalną cechą kolumn są charakterystyczne koszyczki, zwłaszcza na drugim piętrze. Pułap zdobiły kasetony, wypełnione złocistymi rozetami. Szereg

¹⁾ Leonard Lepszy i Stanisław Tomkowicz: Kraków. Jego kultura i sztuka 1904.

olbrzymich okien gotyckich lub renesansowych w doryckim stylu otwierał widok do sal z galerii.

Dziś okna te zamurowano. Nad dziedzińcem panowała wysoka baszta, zwana Lubranką, z której nie pozostał ani ślad. Sale były wielkie, opatrzone oknami na dwie strony. Dolne komnaty mieściły skarbiec koronny, w którym przechowywano insygnia państwa i akty. Kuchnie i stajnie mieściły się poza Lubranką w skrzydle, nieopisadającym galerii.

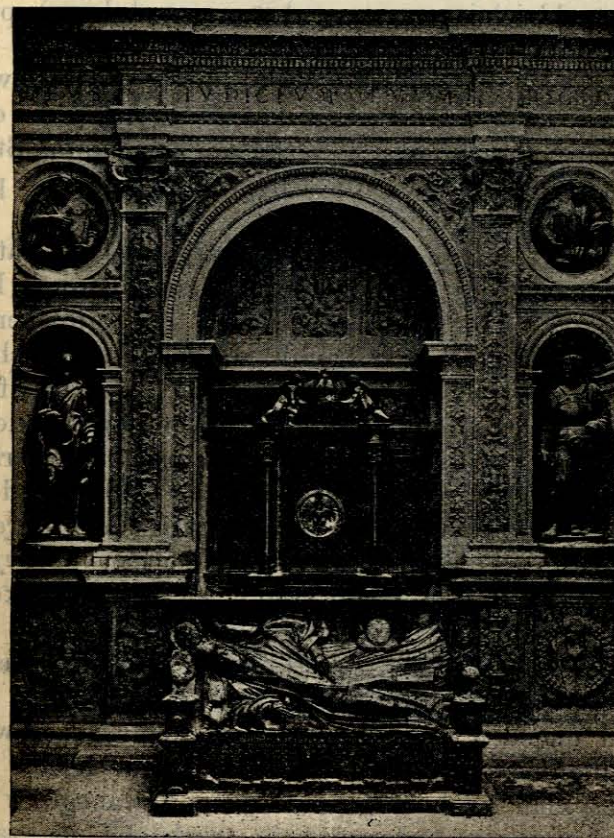
Sala poselska przechowywała się najdłużej, bo do końca XVIII w. Mieściła się na drugim piętrze; rozmiary jej wynosiły 16'60/12'20 m. Drzwi do niej wyłożono kosztownym drzewem, perłową macią i kością słoniową.

W suficie osadzonych było 193 piramid z gałkami złożonymi i między temi piramidami mieściło się 196 gęsto osadzonych, misternie snycerską robotą wyrabianych głów. W pośrodku sufitu widniały trzy orły ze skrzydłami i koronami, Pogoń i wąż, jako herb Bony Sforzy. W samym dopiero środku był pajak spiżowy, u którego widziało się lwa, dzierżącego herby Korony i W. Księstwa litewskiego. Poniżej fryzu sufitowego na ścianach sali wymalowano postacie królów i królowych. Tak ozdobiona izba służyła na przyjęcie posłów zagranicznych i dopiero r. 1663 stała się salą sejmową. Kilka głów z sufitu dochowało się w Krakowie u hr. Stanisława Tarnowskiego i w domu Matejki.

Za przykładem dworu poczęto stawiać w stylu odrodzenia i domy mieszczkańskie o rozwiniętym froncie, obszernych dziedzińcach, otoczonych kruzgankami na arkadach.

„Perłą wszakże odrodzenia z tej strony Alp“ jest Zygmuntowska kaplica, dzieło artystów: Berecciego, Jana Cini z Sienny i Antoniego z Fiesole. Kamień węgielny budowy położono 27. maja 1519. Zewnątrz przedstawia się kaplica w dolnej części jako budowa

kwadratowa bez okien, poprzedzielana bardzo starannie opracowanymi pilastrami, wspartymi na cokole. Między pilastrami mieszczą się rozmaicie ukształtowane pola, z których jedno wypełnia tarcza herbowa z orłem przepasanym literą S. Ponad czworoboczną podstawą wznosi się ośmioboczny bęben z oknem okrągłym na każdej stronie. Na bębnie wznosi się kopuła, ideał architektów odrodzenia, pokryta miedzianą łuską, pozłożoną później przez Annę Jagiellonkę r. 1550.



Ściana kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu z pomnikami Anny Jagiellonki, dłuta Santa Gucci.

Wyżej jeszcze stała latarnia o wydłużonych okrągłych łukowych arkadkach, poprzedzielanych pilastrami, których wnętrza wypełniono sznurowym ornamentem. Latarnia przechodzi w smukły ośmiobok, zakończony kulą, na niej stoi nagi aniołek, *putto* włoski, dźwigający koronę, nad którą góruje jabłko z olbrzymim krzyżem. Całej tej konstrukcji zewnętrznej odpowiada wewnętrzna.

Każda ze ścian kwadratowej części dzieli się w poziomym kierunku na cokół, na którym wspierają się pilastry, oddzielające nyzę, złożoną z łuku wspartego na impostach, wreszcie na gzyms i architrav.

We wschodniej nyzie stoi ołtarz, naprzeciw niej grobowiec królewski. Pierwotnie na wysokości cokołu znajdował się sarkofag z postacią Zygmunta Starego, który następnie podniesiono, by zrobić miejsce pomnikowi Zygmunta Augusta.

Figury, stojące w nyzach przedstawiają patronów kaplicy, medaliony zaś czterech ewangelistów i królów Dawida i Salomona. Ołtarz związał się z głównym wezwaniem Boga i Najśw. Panny Maryi. W narożach umieszczono herby Orła, przepasanego literą S. i herb Sforzów.

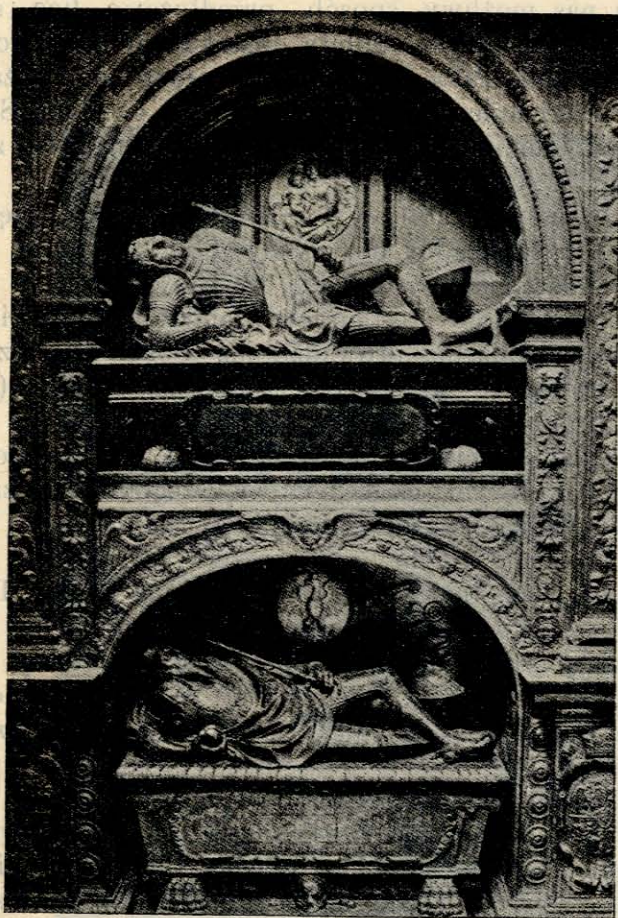
Bęben, jego okno, kopułę, słowem wszystkie pola, nadające się do dekoracji, pokryto ornamentem rzeźbionym. Dekoracja groteskowa należy w ogóle do najpiękniejszych zabytków w rodzaju ornamentu renesansowego, cała zaś kaplica pod względem proporcji architektonicznych części i wywiązania się z konstrukcji kopuły należy do arcydzieł architektury XVI w.

Z współczesnych zabytków odrodzenia zasługuje jeszcze na uwagę oratorium w kościele N. P. Maryi, którego niejedynym szczegółem ornamentacyjnym stracił wszakże swą subtelność w ciągu restauracji w w. XIX.

Przykład króla Zygmunta, rozmiłowanego w dostatkiem i pysznem budownictwie, podziałał na zamożne mieszczaństwo krakowskie. Ludzie epoki odrodzenia nie mogli się czuć dobrze w średniowiecznych kamienicach



Strona zewnętrzna ołtarza srebrnego w kaplicy Zygmuntowskiej
1538.



Pomnik Zygmunta I. i Zygmunta II. w nyzie zachodniej kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu.

o wązkich frontach, a długich w głąb ciągnących się dziedzińcach. Poczęto kilka domów łączyć w jedną całość, przestrzeń zaś na obszerny dziedziniec zyskiwano przez burzenie dawnych murów granicznych.

Po dziś dzień dochowały się fronty kamienie z dachami i szerokimi oknami, wykładanemi ciosem. Dachy dawne, skierowane szczytem do ulicy, zakrywano w je-

dyny u nas możliwy sposób, przedłużając lico ściany. Szczyty takiej attyki zdobiły maskarony albo koronka z wolut i kul. Taką attyką przystrojono po pożarze r. 1555 i Sukiennice od ulicy Brackiej i św. Jana. Szczyty mają ozdobne koronki, przechodzące w naczółki z obeliskami.

Projekt przyczółków i schodów do sali piętrowej dał Jan Marya Padovano, zwany il Mosca, który pracował w Polsce, jako architekt, od 1541—1573.

Roboty około restauracji zamku niepołomickiego w duchu odrodzenia prowadził już Polak Tomasz Lwoczyszek, zwany w aktach *arcis cracoviensis magister* (mistrz zamku krakowskiego).

Między architektami, używanymi przez mieszczan Krakowa w owym czasie, największego miru zażywał Gabryel Słóński, który naspół z Stanisławem Nierychłym, Janem Cichoniem, Tomaszem Sobiepanem i Stanisławem Degą budował wspaniały dom hrabi Tęczyńskiego, wojewody krakowskiego za kościołem św. Piotra, tuż pod murami miasta. Z dzieł tego architekty pozostał portal kamienicy dziekańskiej przy ul. Kanoniczej l. 21 z napisem na architrawie: „*Procul este profani*” z herbem Bróg.

Kaplica Zygmuntowska posłużyła za wzór braci-szkowi zakonnemu Janowi, który r. 1543 postawił znaną kaplicę św. Jacka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie. Wiodą do niej pyszne, renesansowe schody marmurowe, samą zaś kaplicę pokrywa rzeźba groteskowa, przypominająca motywy ornamentacyjne kaplicy Zygmuntowskiej.

Zabytkiem późnego renesansu, graniczącego z barokiem, jest w Krakowie kościół św. Piotra. Budowę prowadził Jezuita Jan Maryo Bernardone z Como, po jego śmierci r. 1605 Jan Gislenus, Rzymianin.

Za wzór służył kościół Jezuitów il Gesù, dzieło Vignoli.



Ambona w kościele Bożego Ciała w Krakowie.

Facyata kościoła rozczłonkowana architektonicznie, ozdobiona posągami i inkrustacją marmurową. Nawy boczne zredukowane, nawa środkowa obszerna, bo Jezuitom chodziło o skupianie wszystkich około ambony. Stosunek kopuły do naw i chóru obmyślany artystycznie.

Zabytkiem baroku jest również kaplica św. Stanisława na Wawelu. Kopuła jej jest drewniana, wyłaczana; dźwigają zaś ją słupy z czarnego marmuru, mensa i retabulum jest z czerwonego marmuru. Sarkofag srebrny, roboty gdańskiej z r. 1671., wspiera się na ramionach czterech klęczących aniołów.

Typowo barokowym jest kościół św. Anny; wymowny to dowód, jak architektura baroka posługuje się efektami malarskimi. Rzeźba wkracza w dziedzinę malarstwa przez to, że bardzo płasko traktowane płaskorzeźby (*stiuki*) naśladują malowanie, a malarstwo naśladuje rzeźbę przez odtwarzanie posągów.

Dawny pałac Wielopolskich, dzisiejszy magistrat krakowski, przypomina rzymski palazzo di Venezia. Jest on o pięknych sklepieniach, wspaniałych schodach, okazałych oknach, rzeźbach i napisach.

Z dzieł nowszych zrozumieniem ducha renesansu odznacza się gmach Tow. Ubezpieczeń (1886) i Zakład im. Helclów (1890).

Zakład ten przedstawia się jak pałac. Duża fasada i dwa potężne, idące w tył skrzydła. W podwórzu, utworzonym przez trzy boki prostokąta, wznosi się kaplica. Układ jej centralny; ponad ramionami greckiego krzyża z trzech stron empory o sklepieniach, ozdobionych kasetonami.

Od strony czwartej apsyda, w której się mieści ołtarz. Kopuła, górująca nad całą budową, posiada latarnię; płynące z niej światło pozwala oceniać układ kasetonów.

Pełnym indywidualności i olbrzymio samodzielnego talentu jest inżynier Teodor Talowski, dzisiejszy profesor

politechniki lwowskiej. Wyższy ponad konwencyonalność stylu, w słynnych kamienicach (n. p. Dom „pod pajakiem“ ul. Karmelicka l. 37 i cały szereg istnych cacek architektonicznych w ulicy „Retoryka“), stara się malowniczością motywów dostroić do ogólnego wrażenia starożytności Krakowa. Dlatego nadaje nowym budowlom pozory starodawności i sztucznej asymetrii, przez co te kamienice przedziwnie harmonizują z ogólnym tłem panoramy Krakowa.

Piętno historycznego renesansu noszą na obszarze ziem polskich kościoły: w Łasku pod Sieradzem, w Chrobrzu, Janowcu, Krasnem, Okszy, Pułtusk, Służewie, Supraślu i Szamotułach.

Możnowładztwo polskie zaznaczyło się też w dziejach wznoszeniem wspaniałych siedzib. Zamki te i pałace, dziś niestety albo doszczętnie zmiecione z oblicza ziemi, albo walące się i w gruzach, mogą być dowodem wysokiej kultury ich dawnych właścicieli.

Bez liku było zaś tych pełnych wygody i wykwintu pałaców i zamczysk „królewiat polskich“: w Brzeżanach (Sieniawskich), Dobromilu (Herburtów), Działoszynie, Grodnie, Gołuchowicach (pod Kaliszem), Siewierzu (biskupów krakowskich), Szydłowcu, Strzyżowicach, Szrensku, Tarnowie, Tuczynie i t. d.

O każdym z tych zamków możnaby podać osobny rozdział w dziejach architektury polskiej. Wystarczy jednak choćby raz jeden zwiedzić n. p. dawną siedzibę Sobieskiego w Podhorcach, by nabrać przekonania o niesłychanie wysubtelnionem poczuciu piękna, o smaku i artystycznych upodobaniach owych, napozór szorstkich i stwardniałych w wiecznych harcach z bisurmanem, rycerzy.

W okolicy Brodów—Podkamień, Począjów, Podhorce, Krzemieniec i te rzędy kurhanów i mogił tatarskich, ciągnące się aż po Zadnieprze są dokumentami dziejowego posłannictwa Polski na Wschodzie.

Zachód mógł się rozwijać ekonomicznie i społecznie,

mógł prawidłowo przeobrażać się z średniowiecznego feudalizmu w różniczkowane państwo nowożytne.

Miał po temu wszystkiemu czas, spokój i swobodę. Czuwało i borykało się zaś—*antemurale Christiani tatis*.

A potem padło i ono samo. . . .

RZEŻBA.

Granice i cele rzeźby.

Rzeźba różni się od malarstwa techniką i tworzywem, z którego artysta wykuwa posąg, naśladujący we wszystkich trzech wymiarach plastyczne kształty odtwarzanej postaci.

Malarz rozpościera płynną farbę na płótnie; stwarza obraz płaski, który dopiero skutkiem złudzenia artystycznego pozwala nam ocenić rozmieszczenie ciał w przestrzeni, odczuwać ich okragłość, głębię i trójwymiarowość.

Rzeźbiarz natomiast odtwarza postacie, jako trójwymiarowe bryły rzeczywiste, wypełniające rzeczywistą przestrzeń, oświetloną naturalnem światłem słonecznem.

Stąd wszystko, cokolwiek nie może podpadać pod nazwę piękna plastycznego, rzeźba z góry wyklucza ze swej dziedziny.

Urojeniem niemożliwości byłby rzeźbiarz, któryby marzył o odtworzeniu w marmurze wspaniałego krajobrazu o bujnej roślinności. Drzewo dla misternej budowy w nieskończoność rozdrabniających się gałązek, liści i kwiecica, dla przedziwnej wreszcie gry światłocienia—nie jest plastycznie pięknem. Za subtelny to przedmiot dla dłota, choćby najwytrawniejszego, artysty i jego kruchego materiału.

Cudowna gra barw przy wschodzie lub zachodzie

nów ku Laokoonowi. Jeden zwraca się doń z wyrazem współcierpienia z ogromem bóleści, zastygłej na twarzy ojca, drugi wyteża ku niemu ramiona z rozwartemi usty do krzyku o pomoc i ratunek. Zresztą zauważyć należy, że twórcom chodziło o czysto plastyczny moment, nie zaś o obraz malarski. Dlatego rzeźbę tę lepiej poczytywać za ściśle trójdzielną architektoniczną całość, dla której wadą byłoby takie zsunięcie postaci, jakie widzimy w niektórych rzeźbach nowożytnych.

Posąg n. p. Schillinga¹⁾ „Noc“ jest wprawdzie dowodem sprytnego prześlizgnięcia się przez Scyllę i Charybdę wolnych przestrzeni i luk, dotyka niebezpiecznych w traktowaniu grupy ale i on ma wady.

Postać niewieścia, (Symbol nocy), rozprzestrzeniwszy płaszc, przygarnia po macierzyńsku tulące się do jej nóg chłopię; drugi znów skrzydlaty geniusz nocy (Sen) z szeptem tajemnic słania się blisko do swej rodzicielki, że aż się w pół przechyla. Wszystkie więc trzy postacie zlewają się organicznie w jedną całość. Wrażenie jednak narażonem jest na szwank skutkiem pojęcia grupy przez artystę po malarsku; widoczne i przymusowo nadmierne zbliżenie Nocy i dwojga ich dzieciąt nadwątla wyrazistość plastyczną kształtów i formy zjawiskowej, jako takiej. A o to przedewszystkiem rozchodzi się rzeźbie.

Za to tem wdzięczniejsze pole stoi otworem przed artystą, jeżeli ma odtworzyć w rzeźbie postać jedyną, odosobnioną. Posąg przez się niejako rzuca urok na oczy widza, podnosząc duchowe znaczenie przedstawionej sceny charakterystycznej lub osobistości.

Rzeźba wyrывa niejako postać, odkutą dłotem, ze sfery małosłownych i zmiennych upodobań codziennych, przenosząc ją odrazu w pewien wyższy porządek bytu idealnego. Cechą zatem rzeźby jest pewna monumentalność, uroczysty, kaznodziejski ton, z jakim—rzeźby

¹⁾ Brühlowska Terasa w Dreźnie.

można — posąg każdy przemawia do stojących u jego stóp mas.



Posąg Mojżesza.

Dzieło Michała Anioła, znajduje się w Rzymie w kościele
S. Pietro in Vincoli (św. Piotra w Okowach).

Pomnik staje nadto zawsze na podstawie, zwanej z łacińska piedestałem lub z grecka — bazą.

Jest ona niejako uzupełnieniem, nieodzownym wy-

i wojewoda krakowski († 1505), przedstawion jest w zbroi, z proporcem w prawej ręce, lewą zaś wsparł na rękojeści miecza, jakby za chwilę miał wstąpić w turniejowe szranki.

Im więcej artysta w płaskorzeźbie uwypukla postacie, tem więcej zbliża się do rzeźby samoistnej; im więcej stara się przez płytki grawirunek wywoływać tylko światłocieniem wrażenie trójwymiarowej przestrzenności postaci odtwarzanej, tem więcej dzieło jego nabiera powinowactwa z obrazem.

Rozstrzygającym jednak w tej mierze czynnikiem nie jest tyle modelowanie płytsze lub głębsze, ile sam rodzaj kompozycji. Jeżeli przedstawia tylko piękność kształtów, kompozycja trzyma się zawsze w granicach rzeźby; zespolenie kilku postaci w jednej, wewnątrznie łączącej je akcji — jest obrazem.

Na pozór zdawaćby się mogło, że rzeźba, odtwarzając tylko piękność kształtów ciała ludzkiego, skazaną jest na obracanie się w nader ciasnych granicach.

Tymczasem w nieskończoną dal sięga różnorodność zadań plastyki. Jedną jest wprowadzić postać człowieka, ale jej piękność inną w każdym osobniku. Nawet i ten sam człowiek w każdym ruchu, postawie, uśmiechu, w każdym ważniejszym zdarzeniu inną przybiera postawę, inny wyraz oczu i uśmiechu. Jak życie zjawiskowo jest zmiennem i nieobliczalnem, tak w nieskończoność różniczkować się może inercja muszkułów twarzowych i ocznych człowieka, wywołując przedziwną grę jego fizyognomii i wyrazu.

To wszystko podchwytuje rzeźbiarz. Raz stwarza piękno o przewadze duchowego pierwiastka: siłę charakteru, potęgę myśli i woli, uwydatniającą się w poważnym zarysie naokół ust, lub w brózdzie „głębin myślowych“ wzdłuż czoła.

Są znów czynności życiowe, w przebiegu swoim nieprzechodzące poza sferę czysto fizycznych zjawisk jak chód, skok, bieg, w których dusza nie ujawnia się, chy-

ba tylko jako pierwiastek wszelkiego życia i ruchu człowieka.

Ale skok i bieg człowieka, jak i sus kota lub koci z tatrzańskiej, są wyrazem piękna organizacyi, mogąc przez to samo mieć prawo do traktowania plastycznego.

Dziedzina rzeźbiarza są również sceny, w których ruchy i gestykulacyę człowieka opanowuje namiętność, gwałtowne uczucie bólesci lub lęku, zmieniając je w niejako typowe, stale powtarzające się znaki ekspresyjne wzburzonego afektu.

Rzeźba starożytna stworzyła doskonałą, pełną zdrowia i tężyzny formę ciała ludzkiego, jako symbol wysokiej kultury umysłowej.

Duchowe pogłębienie, uczuciowość jest cechą rzeźby średniowiecznej, co z natury rzeczy doprowadzić musiało w czasach nowszych do niebywałego wzrostu malarstwa. Idealniejsza ta sztuka odgrywa pierwszorzędną rolę w estetyce nowożytnego, przez chrześcijaństwo bezwiednie, często i wbrew własnej woli, zidealizowanego społeczeństwa.

W tem tkwi klucz zagadki, czemu starożytne malarstwo ma pewne piętno plastyczne, skąd zaś rzeźbę wszystkich wieków chrześcijańskich opanowują tak łatwo pokusy do traktowania plastyki po malarsku.

Pogląd na dzieje rzeźby.

Rzeźba nie odrazu się zjawia w historii jako sztuka wyodrębniona i samoistna. Zawiazkiem jej zdobnictwo czyli t. zw. sztuka stosowana, której plody należeć mogą równocześnie do dziedziny plastyki i malarstwa. Pięknie wykończona urna etruska jest wprawdzie dziełem plastycznym (od *πλάζω* = tworzę), utworzonym z gliny, dodatkowe jednak ozdoby jej ścian, ornament barw i światłocienia wchodzi już w zakres malarstwa.

Sztuka stosowana jest wynikiem naturalnego popędu człowieka nie tylko do zaspakajania swych potrzeb fizycznych, ale do szukania w tem zaspakajaniu pewnego piękna formy. Gdyby

nie ta tęsknota piękna, wrodzona sercu ludzkiemu, i dziś w XX. chroniłaby nas od zimna, jak jaskiniowego pra-człowieka, tylko plecionka z giętkich zdziebeł lub skóra ubitego zwierzęcia.

Tkactwo i artystyczne przedzenie rozwinęło się, bo pra-człowiek nie tylko pragnął się okryć przed zimnem, ale i szukał w tem okryciu pewnego piękna: układał żdźbła według jaśniejszych lub ciemniejszych barw, spajał skóry zapomocą ości rybich lub włókien z trzewi zwierzęcych.

Przy zaczerpywaniu wody nie poprzestawał na czarce, ulepionej z podatnej i wilgotnej, na słońcu potem wysuszonej gliny, albo na rogu ubitego bawołu, ale wiedziony popędem piękna, przenikającym najtajniejsze fibry jego duszy, starał się czarce nadać kształt muszli, róg ozdobić nieudolną rzeźbą ubitego zwierzęcia.

Od punktu, linii prostej i zygzaku przechodził człowiek do zawilszych kombinacyj, kończąc naśladownictwem kształtów roślinnych i zwierzęcych.

O rzeźbie przedhistorycznej mówiliśmy w rozdziale, omawiającym początki architektury.

Jest to bowiem ciekawym objawem, że rzeźba i malarstwo doskonałą się w miarę postępu architektury ¹⁾

Już Carrière powoływał się na charakterystyczne pod tym względem Chiny.

Chiny posiadają bezsprzecznie najstarszą kulturę; w czwartym tysiącleciu przed Chr. znały już jedwabnictwo, wysoko rozwiniętą technikę wyrobów z porcelany i terrakoty, posiadały nawet sztukę odlewania i cyzelunku metali.

Nie starając się wszakże o budowę świątyni (jako moniści materialistyczni czczą sklepienie niebios jako bóstwo i równocześnie świątynię) i po dziś dzień nie mogli się zdobyć na prawdziwą architekturę. Dzieje sztuki bowiem stwierdzają, że dopiero budowa świątyni zmienia nieudolne budowle archaiczne w dzieło architektoniczne, poczęte według planu i wielkiej przewodniej myśli. Więc też jak budowle chińskie są po dziś dzień niedalekim jeszcze odskokiem od szalaśu, tak i rzeźba nie wyszła jeszcze z pieluch dzieciństwa.

¹⁾ Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst. Leipzig 1859.

Posążek Buddy lub Konfucjusza może nas zdumiewać doskonałością aliażu, skrupulatnością cyzelunku, nigdy wszakże nie dostrzeżem na nim śladu artystycznej koncepcji. Natomiast cechą każdej rzeźby chińskiej jest rzemieślniczo ściśle, aż w karykaturę przechodzące naśladowanie natury.

Zbliżoną pod tym względem do chińskiej jest rzeźba Japończyków, narodu wielce wyposażonego zmysł artystyczny.

Sztuka dekoracyjna japońska wywołała nawet rodzaj przewrotu w stylu europejskim, odkąd po otwarciu granic kraju dla wszystkich cudzoziemców r. 1853 więcej się z nią zaznajomiono. Cechą ornamentu japońskiego jest naśladowanie kształtów i barw świata zewnętrznego w duchu naturalistycznym, takie wszelako, że ornament zgola nie wywołuje wrażenia czegoś plastycznego.

Indowie.

Opisy ludnych i gwarnych miast w prastarych epopiejach indyjskich (*Ramajana i Mahabarata*) każą wierzyć w istnienie sztuk plastycznych na półwyspie Indyjskim przynajmniej w 3000 lat prz. Chr.

Ze zjawieniem się wszelako Buddy (Sâkjamuni) w VI. w. prz. Chr. rozpoczynają się dopiero właściwe dzieje kraju. Wielki ten działacz społeczny przeciwstawił bramanizmowi z potwornym podziałem ludności na kasty własną, na szczerze ludzkich pierwiastkach opartą, religię.

Za króla Assoki (200 prz. Chr.) buddyzm stał się już religią panującą. Zabytkiem rzeźby z owego czasu są słupy zwycięskie, około 13 m. wysokie, oplecione szczególnym ornamentem liściastym, z postacią lwa na szczycie, jako symbolu Buddy.

Miał je wznosić król Assoka na znak tryumfu nad bramanizmem. Rzeźbę bramańską cechuje skłonność do wybujałego baroku, silenie się na mnóstwo ozdób i ozdóbek, nie licujących z całokształtem.

W VI. w. po Chr. wyparto naukę buddystyczną z Indyj w głąb Tybetu, Chin i Cejlonu, co zamknęło epokę samodzielnej rzeźby budaistycznej. Późniejsze dzieła są przedziwną mieszaniną motywów staro-indyjskich, arabskich i klasycznych. Ostatnimi czasy na północy półwyspu wykryto rzeźby grecko-indyjskiej,

powstałe — niewiadomo kiedy i jak — pod wpływem kultury hellenistycznej. Typem płaskorzeźb indyjskich są ornamenty w świątyni bogini piękności (Lakschmu) w Mahamalaipur koło Madras.

Babilończycy i Assyryjczycy.

Biblia i Diodor z Sycylii (spółczesny Cezarowi) rozszerzyli po świecie przesadne wieści o skarbach sztuki w stolicach Babilonu.

Wykopaliska, dokonane około r. 1840 pod przewodnictwem francuza Pawła Em. Botta i anglika Henryka Layarda, zmodyfikowały nieco te wieści.

Na żyznej (skutkiem sztucznego nawodnienia) równinie między Eufratem a Tygrysem zmieniały się kolejno rządy i królestwa. Władali tu Babilończycy (państwo prastare), Assyryjczycy, wyzwoleni znów z niewoli u nich Babilończycy (państwo nowo-babilońskie), Medowie, Persowie, w końcu Macedończycy. Zwycięzca gromadnie przesiadłał pobitych mieszkańców kraju w dalekie strony; stosując do ujarzmionych całą grozę hasła „vae victis“, burzył ich siedziby. Domy z cegły niewypalanej, opustoszałe, pozbawione dachu pod wpływem deszczu rozsypywały się w pył i proch. Z biegiem stuleci potworzyły się z tego olbrzymie kurhany, kryjące we wnętrzu całe miasta. Odgrzebane tu płyty alabastrowe przedstawiają w płaskorzeźbie strój, zajęcia, ceremoniał dworski i towarzyski pra-mieszkańców Babilonu i Niniwy.

Podporą portalu pałaców królewskich (w pobliżu Hillah na południe od Bagdadu i koło Mossulu, na wzgórzach *Kujundżik*, *Chorsabad*, *Nimrud*) były rzeźbione byko-lwy skrzydlate o kądłubie lwa, z brodą głową starca, krytą kapłańską mitrą.

Włosy, broda i skrzydła odrobione z przesadną dokładnością, każdy niemal włos z osobna wymuskiwany. Charakterystyczną jest w tej rzeźbie byko-lwów piąta noga (właściwie trzecia przednia). Patrząc na nie z przodu, widzimy je w stanie spoczynku; podpatrywane z boku zdają się kroczyć.

Płaskorzeźby płyt przedstawiają: łowy, bitwy, oblężnicze prace wojowników, hołd składany zwycięskim królom itd. Rzeźbę znamionuje dokładne naśladowanie natury, wierne zachowanie stosunków wielkościowych; muszkuły i żyły bywają zawsze akcentowane nader wyraziście. Plastyka assyryjska nie mogła się zdo-

być na odtworzenie nogi ludzkiej w rzucie skróconego widzenia z przodu; dlatego nadaje zawsze posagom, widzianym całkowicie *en face* dwie nogi o jednakowym sprofilowaniu. Na płaskorzeźbie król przerasta zazwyczaj o głowę swe otoczenie. Z rzeźb okrągłych, samoistnych znaleziono tylko jeden posąg Sardanapala, przechowywany dziś w British Museum.

Medowie i Persowie.

Ujarmieni Medowie w niewoli Assyryjczyków pozostawali z górą 500 lat, póki po uwolnieniu się z niej około 700 r. prz. Chr. nie założyli własnego państwa ze stolicą Ekbataną. Wsoju-szu z Młodym Babilonem stracili z tronu ostatniego króla Sardanapala, po zburzeniu Niniwy (606) pięć wieków władali nad sąsiednimi ludami, póki Persowie pod wodzą Cyrusa (558) nie założyli własnej, światowładnej imperyi.

Rzeźba Persów i Medów mimo swe pochodzenie assyryjskie zdradza wiele podobieństwa z plastyką ludów semickich, sąsiadujących z nimi od zachodu (Fenicya, Palestyna)

Ozdobą architektoniczną jest kapitel kolumny z dwóch łbów zwierzęcych, wyrastających przeciwległe z jednego tułowiu. Persowie okrywali płaskorzeźbą także i ściany skalistych opok górskich.

Ludy semickie.

U żydów rozwój rzeźby i malarstwa zabijał w zarodzie zakaz obrazowego przedstawiania Jehowy, wydany przez Mojżesza w Pentateuchu. Do budowy świątyni musiał król Salomon powoływać mistrza z Tyru, Hiram (Hiram-Alif). Widocznie w kraju brak był nie tylko rzeźbiarzy, ale i architektów.

Opis świątyni o ścianach, zdobnych w rzeźbę z metalu, personifikacja aniołów w postaci ludzkiej z czterema skrzydłami (jak Persowie przedstawiali Cyrusa) wykazują zależność plastyki żydowskiej od assyryjskiej i perskiej.

Posągi bogów fenickich, zgodnie z okrutnym tłem kultu Molocha i Astarty, są zespoleniem form zwierzęcych i ludzkich.

Egipt.

Historię rzeźby egipskiej, podobnie jak polityczną historię kraju, podzielić można na cztery okresy: 1) od Menesa

do dynastii X. (Jedni szukają Menesa w 6., drudzy w 3. tysiącleciu prz. Chr., stąd niepodobna ściśle oznaczyć początku dziejów egipskich) 2) od dynastii XI. aż do zapanowania krą-jem przez semicki naród koczowniczy „Hyksos“. 3) Trzeci okres przypada na najświetniejsze czasy Egiptu po zrzuceniu jarzma intruzów, póki niezgoda i osłabienie wewnętrzne skutkiem waśni kasty kapłańskiej z kastą wojowników nie spowodowała niewoli perskiej i wcielenia potem w uniwersalną monarchię Aleksandra W. 4) W czasie czwartego okresu władają Egiptem Macedoń-czyzy, Grecy i Rzymianie.

Płaskorzeźba najstarsza w Egipcie nie odtwarza kształtów, wypukle odstających z płaszczyzny; była to raczej rzeźba wkle-sła, idąca rylcem w spód ściany (*koilanoglyfia*=*relief en creux*).

Te rzeźby w głąb z najdawniejszego okresu sztuki egipskiej znamionuje bystra dostrzegawczość w pochwyceniu wyrazu indy-widualnego. Zabytkami drugiego okresu (państwa średnio-egips-kiego od XII. dynastii, która stolicę z Memfis przeniosła do Teb w Egipcie Górnym) są grobowce, kute w skałach Beni-Hassan i obeliski, pokryte płaskim, ledwie dostrzegalnym orna-mentem.

Rzeźbę znamionuje pewien stale powtarzający się kanon; typ twarzy o wybitnie semickim wyrazie, gęstej brodzie i o buj-nych splotach włosów.

Rzeźbiarstwo trzeciego okresu tworzy jeszcze posągi olbrzy-mich rozmiarów. Surowa powaga wyrazu, sztywna postawa, prawie prostokątnie ułożone nogi, ramiona i ręce, szczelnie przylegające do kadłuba — są wadami, które w znacznej części przypisać należy trudnościom napotykanym w obrabianiu twardego granitu i syenitu egipskiego.

Rozwojowi rzeźby stał nadto na zawadzie dogmat i do skrajności posunięta symbolika religii. Posągi bóstw egipskich n. p. zamiast głów ludzkich mają rogi lub paszczęki rozmaitych świętych zwierząt (krokodyla, ichneumona, apisa). Płaskorzeźba przedstawia głowę i nogi z profilu, kadłub natomiast odtwarza-nej postaci *en face*. Wyraz ich zawsze senny, pełen martwoty, oczy przykryte napół spuszczone powiekami.

Czasy Ptolemeuszów.

Nowy okres rzeźby rozpoczął się dla Egiptu, kiedy po śmierci Aleksandra W., pogromcy Persów, rządy jego objął Ptolemeusz I. Obcy zdobywcy przyjęli religię egipską, starając się wskrzęsić tradycyjną sztukę, która wszakże musiała ulec wpływowi kultury hellenistycznej.

Grecya.

W dziejach rzeźby greckiej rozróżniamy trzy okresy: 1) od powstania państw do końca wojen perskich 460 prz. Chr. Znamionuje go surowa prostota i powaga stylu, zgodna z ogólnym, wysoce moralnym i karnym nastrojem narodu, ożywionego entuzjastyczną miłością ojczyzny.

2) Okres drugi trwa aż do utraty niepodległości r. 338 przed Chr.

Wojny perskie teraz dokonały zjednoczenia szczepów helleńskich w jeden naród, którego jedynym ale ostatecznym nieszczęściem stała się tylko zawiść plemienna między Atenami a Spartą.

3) W trzecim okresie Grecya pod panowaniem Macedonii popada w stan powolnego rozkładu, którego wtórnym objawem jest zanik rzetelnego artyzmu, przeszczepiony i do Rzymu z wcieleniem Grecyi do imperyum Cezarów.

Praojcem rzeźby greckiej w czasach bohaterskich zwan jest Dedalus, co miał być rzeźbiarzem, malarzem, architektem i mechanikiem w jednej osobie. Uważać go należy nie tyle za postać historyczną, ile raczej za zhipostazyowanie artystycznej twórczości czasów przedhistorycznych, zasutych mgłą mitu. Piłkę do obrabiania marmuru miał wynaleść Byzes z Naksos; Glaukos wpadł pierwszy na trop lutowania metali; Teodor zaś z Samos miał być wynalazcą sztuki odlewniczej.

W sposobie przedstawiania grup rzeźba grecka archaiczna (do r. 460) ma wiele punktów stycznych z wadami rzeźby asyryjskiej i egipskiej mianowicie: a) sztywną podstawę, b) nazbyt gwałtownie zaznaczone ruchy, c) okrągłe kształty ciała, d) przesadne akcentowanie muskulatury i tkanki żyłnej, e) profilowe ustawianie nóg, f) schematyczne traktowanie szat i włosów, g) wyraz twarzy, półsennie uśmiechnięty.

Z epoki tej pochodzi:

1) płaskorzeźba z Assos w Myzji (przechowywana dziś w Luwrze) i posąg Harpii z Ksantos w Lidyi (Azya Mniejsza) w British Museum.

2) płaskorzeźby fryzu świątyni w Eginie, rzeźbione ręką Glaukiasa, Kallona i Onateosa (r. 475), odrestaurowane przez Thorwaldsena, znajdują się dziś w Monachium.

Pole zachodnie przedstawia walkę Ajaksa i Achillesa z Trojanami, pole wschodnie Heraklesa, stojącego w obronie Telamona.

Rzeźbiarzami najslawniejszymi w epoce archaicznej byli: Dipoinos i Skyllis (około 580), Kanachos z Sycjonu, twórca Apollina milezyjskiego, Agaladas z Argos (508—456).

Już w tej pierwszej epoce rzeźby znano sztukę rycia wypukłych małych obrazków na muszli (kamee) lub wklęsłe rzeźbionych amuletów i pieczęci (*intaglie*). W epoce rozkwitu rzeźby greckiej (460—336) siedzibą sztuk stały się Ateny.

Powstają teraz dzieła, uważane za szczyt i ostateczny wyraz plastyki greckiej. Artysty jak anatomowie rozumieją się na budowie ludzkiego ciała; zamiast sztywnego ruchu, stereotypowego uśmiechu, skrupulatnego odrabiania włosów i drucikowatej brody według tradycji asyryjskiej — ujawnia rzeźba grecka podniosłość i pogodę wyrazu, piękny, prawdziwie dramatyczny rzut ruchu.

Mistrzami tej epoki są: 1) Pitagoras z Region (480—432), sztycharz i odlewacz form artystycznych w bronzie.

2) Kalamus (468—432) twórca rumaków z zaprzęgu rydwanu Ateny.

3) Myron z Eleutery (452—412) rzeźbił zapaśników i podziwianą w starożytności krowę spiżową.

4) Fidiasz, przyjaciel Peryklesa, twórca siedmiu posągów Ateny. Z tych najslawniejszą była statua bogini, jako pierwszej zapaśniczki (*Promachos*). Postać bogini, 20 m. wysoka, w rękę trzymała włócznię, która służyła za znak ostrzegawczy dla żeglarzy. Opływających niebezpieczny przylądek Sunion.

Drugi posąg Ateny dziewczęcej (Parthenos) ze złota i kości słoniowej miał być pomnikiem zwycięstwa Hellady nad barbarą Persów. Jowisz w Olimpii i dwa posągi Wenery niebiańskiej

wyszły także z pod dłóta Fidyasza, który doznał czarnej nie-
wdzięczności od ojczystego miasta.

Oskarżono go naprzód o sprzeniewierzenie złota, przeznaczonego na robotę chryzelefantyn. Niewinność artysta udowodnił przez odważenie wszystkich części posagu. Zarzucono mu zatem chęć bluźnienia bogom rzekomo z tego powodu, że umieścił własny portret na cokole posagu. Dokonał żywota w więzieniu.

Polyklet z Argos (450—410) wslawił się chryzelefantyną Hery posagami włócznika (*δορυφόρος*) i młodzieńca wdziwiającego na głowę zasłone.

Na Fidyaszu kończy się poważny styl rzeźby greckiej.

Nową szkołę, „młodą Grecję“ przedstawiają: Skopas z wyspy Paros (392 — 352) i Praksyteles (364 — 340).

Typ zmysłowo piękny staje się hasłem i ideałem plastyki. Praksyteles odtwarza z szczególnem zamiłowaniem zmysłowo nęcące postacie Afrodyty, Erosa i hulaszczego Dionyzosa. Jego dzieła znamionuje niesłychana miękkość linii i wdzięk.

W epoce hellenistycznej (336—146) rzeźba przeżywała jeszcze długo szczęśliwe czasy. Wodzowie Aleksandra W., podzieliwszy pomiędzy siebie otrzymany po nim spadek (Diadochowie), otaczali sztukę zapobiegliwą pieczołowitością. Żołnierze wczoraj, dziś nie odpowiadający przed nikim, samodziernicy rozległych i bogatych krain, dumę życia swego upatrywali w popieraniu sztuk, otaczaniu niebывалым przepychem swych siedzib. Powstają szkoły rzeźbiarskie na Rodos, w Pergamon i Efezie.

Cechą przekwitającej plastyki helleńskiej jest przesadne akcentowanie stosunków wielkościowych, poza i przesada w wyrażaniu namiętności.

Założycielem szkoły rodyjskiej był Chares z Lindos. Odlął w bronzie 30 m. wysoką statuetę Apollina, jako boga słońca. Trzęsienie ziemi r. 222 po Chr. zniszczyło tego kolosa rodyjskiego, typowy zabytek sztuki helleńskiej, popadającej w zwyrodnienie.

Grupa Laokoona jest dziełem trzech mistrzów tej szkoły: Agesandra, Polydora i Atenadorosa.

Byk farnezyjski, rzeźba zdobiąca muzeum w Neapolu jest

dziełem Apolloniosa i Tauriska, przedstawia zaś Dircę, wleczoną po ziemi przez byka.

Luwr posiada z tej epoki zapaśnika, Florencya medycejską Wenere; w Berlinie znajduje się płaskorzeźba fryzu świątyni w Pergamon, stolicy Attalidów; w Paryżu i Wiedniu przechowują rzeźby z Samotrake.

Grupa „Paetus i Arria“ w willi Ludovisi przedstawia wojowników gallickich z czasów królów pergameńskich; z tej samej epoki pochodzi Apollo Belwederski (w Watykanie) i umierający gladiator na Kapitolu.

Bardzo mało natomiast przechowało się do naszych czasów rzeźb z doby najwyższego rozkwitu plastyki greckiej.

Posągi, przewożone do Konstantynopola za cesarzów bizantyńskich, ulegały w większej części zniszczeniu.

Z dzieł Fidyasza znamy tylko szczątki płaskorzeźb fryzu i metop Partenonu. Zeus z Otricoli (Watykan) uchodzi za kopię Jowisza olimpijskiego. Naśladownictwem również jest Venus Milońska (Luwr w Paryżu), która wyszła z pod dłóta Skopasa.

Grupę Niobidów (Florencya) jedni przypisują Praksytelesowi, drudzy Skopasowi. „Chłopiec modlący się“ (muzeum berlińskie) ma być dziełem Lyzypa, który podobno pozostawił około 1500 rzeźb, między innymi kilka podobizn Aleksandra W.

„Herkules spoczywający“ (pałac Farnese w Medyolanie) według oceny znawców ma być dziełem Glykona z Aten.

Płaskorzeźba fryzu przewieziona 1882 r. do Wiednia z Gjölbaschi w Likyi (Azya Mniejsza) przedstawia kilka epizodów homeryckich: wymordowanie gachów Penelopy, łowy Meleagra itd.

Czasy rzymskie.

Rzymianie nie posiadali własnej rzeźby, przywołując w razie potrzeby artystów zrazu z pobliskiej Etrurii, potem zaś z Grecji.

Plastyka etruska, ma wiele znamion podobieństwa do azjatyckiej. Przykładem tego „Lwica“ (muzeum Kapitołińskie) i Chimera, fantastyczny dziwotwór z lwa, kozy i węża, widzialna we Florencji. Grzywa lwów traktowaną na tej rzeźbie jeszcze bardzo w sposób stylistyczny.

Zabytkiem późniejszej, już śmielszej co do techniki plastyki etruskiej, jest „Chłopiec z gęsią“ (w Leyden) i posąg „Mówcy w todze“ o silnie zaznaczonej indywidualizacji wyrazu twarzy. Etruskowie byli mistrzami zwłaszcza w sztuce odlewniczej. Stara świątynia Jowisza kapitolńskiego miała posiadać posąg bóstwa i zaprzęg czterokonny z rydwanem; obie rzeźby z terrakoty i etruskiej roboty. Muzea całego świata posiadają nieskończoną moc waz i urn etruskich z alabastru, szkatulek bronzowych z gawirunkiem (najsłynniejsza *Cista ficoroniana* w Muzeum Kircherianum w Rzymie, plastycznie przedstawia wyprawę Argonautów.

Skąpe wiadomości posiadamy o rzeźbiarzach z doby rzeczypospolitej rzymskiej, pod której schyłek sławiono zwłaszcza Pasitelesa. Za cesarstwa plastyka jak i sztycharstwo gemm i kamei pozostawały w ręku greckich artystów tak dalece, że nawet i mistrze krajowcy rzymskiego pochodzenia przybierali z grecka brzmiące nazwiska. Stąd to pochodzi, że wiele zabytków z tej epoki zaliczanych bywa do doby przekwitającej sztuki hellenistycznej. Za późniejszych cesarzy poczęto też na sposób ściśle grecki składać posągi z różnobarwnych bloków marmurowych, by tym fortelem odtwarzać naturalny koloryt przedmiotów. Wziętym za czasów Nerona był Zenodoros, twórca posągu tego cesarza w postaci boga-słońca; Diogenes, któremu przypisują posągi i karyatydy Panteonu wreszcie — Arkesilaos. Jego dziełem jest posąg Wenery-rodzicielki (*Venus genitrix*).

Zabytkiem wspaniałym rzeźby z czasów cesarstwa jest *posąg boga Nilu* (Watykan) i *rzeki Tybru* (Luwr); oba w postaci leżącej, otoczone czeredą płasających dzieci. Na Kwirynale widzimy *Dioskurów*, jako poskramiaczy rumaków; w Watykanie marmurową statuetkę *Augusta* z śladami wierzchniego malowidła.

Zbiory w Watykanie i na Kapitolu zawierają spory rząd biustów cesarów: Augusta, Nerwy, Karakalli — potem Armina, Tusneldy, Agrypiny itd. Muzea numizmatyczne całego świata obfitują w nieobliczone mnóstwo gemm i kamei, z których najpiękniejszą jest tak zwana *gemma Augusta* (Wiedeń), na której wyryto pochód tryumfalny cesarza Augusta.

Czasy chrześcijańskie.

Pierwsi wyznawcy chrześcijaństwa, prześladowani dla wiary,

szukali schronienia po podziemnych cmentarzach (*coemeterium* = *κοιμητήριον*), które od VI. w. poczęto zwać katakumbami.

W okolicy Rzymu i Neapolu ciągną się te podziemne chodniki i kapliczki z korytarzami, rozbiegającymi się w różnych kierunkach w ogólnej długości 186 mil.

Zabytkiem rzeźby pra-chrześcijańskiej w katakumbach są przede wszystkim sarkofagi męczenników i znaki, symbolizujące postać Chrystusa, jako zbawcy świata: okręt, palma, krzyż, kotwica lub winna latorośl. Znacznie później dopiero wyobrażenia plastyczne poczynają przybierać charakter historyczny. Chrystusa malowidło ścienne katakumb i rzeźba uosabia raz jako dobrego pasterza, to znów jako Orfeusza, za którego śpiewem podąża wszelkie stworzenie, innym razem jako Mojżesza, dobywającego uderzeniem laski źródło żywej wody z opoki, lub wreszcie jako Daniela w lwiej jamie.

Rzeźba z czasów późniejszych, kiedy już chrześcijaństwo odniosło zwycięstwo, jako przez cesarów uznana religia państwowa, nosi znamiona upadającej sztuki rzymskiej. Do zabytków tej epoki należą: posągi Konstantyna i jego syna (Kapitol), Juliana (Luwr) i płaskorzeźba cokołu obelisku cesarza Teodozjusza w Konstantynopolu.

Rzeźby bizantyńskie z doby wczesnej znamionuje wielka piękność i podniosłość wyrazu. Herezya obrazoburców (ikonoklastów), która stała się zarzewiem krwawych zamieszek i fanatycznego prześladowania, przez dwa wieki (VI — VIII w.) przeszkadzała też rozwojowi plastyki greckiej. Synod z r. 842. uznał wprowadzenie obrazy za dopuszczalne w kościele, klątwą wszakże obłożył wszystkich, co by się poważyli odtwarzać posągi świętych w marmurze. Plastyka, tak ograniczona, jęła się zatem tylko robót dekoracyjnych około relikwiarzy, kielichów i świeczników. Malarstwo zaś zmuszone ograniczeniami synodu do trzymania się ściśle pewnych typów, zwolna wyradzało się w rzemieślnicze kopiowanie sztywnych pierwowzorów.

Rzeźba średniowiecza na Zachodzie Europy.

Jak dla architektury, tak i dla innych ściśle z nią wiążących się sztuk, celem najwyższym i ostatecznym zadaniem

było w wiekach średnich — przystrojenie domu bożego i kult świętych.

Neoplatonizm pokutujący wszakże na dnie ówczesnych poglądów o naturze, jako wytworze zlej, wiecznie z Bogiem w rozterce pozostającej duszy świata (demiurga), którą należy w sobie zgłębić i unicestwić, nie dowalał wyrobić się szczerze ludzkiemu i pogodnie chrześcijańskiemu poczucia piękna.

Rzeźba para się niestrudzenie około przyozdabiania tympanonów, portali, okien, kazalnicy i chrzcielnic. Posągi mają wyraz zawsze jakiegoś sztywnego majestatu; głowa w stosunku do tułowia bywa za wielką, ruch i gest odtwarzany niezręcznie, gdyż artystom nieznanem i wzbronionem było studyowanie natury na żywym modelu. Ulubionem jest personifikowanie pojęć oderwanych, symbolika zwierząt, zestawianie podobnych zdarzeń z Nowego i Starego Zakonu. W rzeźbie ówczesnej, podobnie jak i w stroju wieków średnich, onych fałdzystych talarach i bufiastych kaftanach, przypominających togi rzymskie i greckie chitony — odbija się jakoby echo dawnych, bezpowrotnie minionych epok, z którymi wszakże zrywać stanowczo — zdejmował jeszcze ludzkość strach i lęk.

Pierwszymi rzeźbiarzami u nas, jak i na Zachodzie Europy byli: Benedyktyni i Cystersi. Później dopiero powstają osobne korporacje *tailleurs en pierre*, do których zaliczano kamieniarzy, murarzy i rzeźbiarzy.

Na czele takiej korporacji, która zwykła wędrować z miasta do miasta, stoi mistrz t. z. *parler*.

Onto ma naczelne kierownictwo nad robotami, które wyznacza podwładnym, specjalistom do rzeźby figuralnej, heraldycznej i ornamentacyjnej. Pierwsi, obeznani z symboliką i ikonografią najwspanialszych tumów romańskich i gotyckich, szerzą sztukę po dalekich krajach Europy; drudzy kują na zwornikach godła herbowe i heraldyczne zwierzęta. Obeznani dobrze z heraldyką zachodnią i do Polski wprowadzają w XIV. w. znaki szlacheckie, ujęte w formy herbów. Do trzeciej grupy należą rzeźbiarze, których specjalnością są roślinne ozdoby na kapitelach i portalach. Do XII. w. w ornamentacyi panuje niepodzielnie klasyczny liść

akantu. Dopiero w architekturze romańskiej aron i lilia wodna wciska się zrazu nieśmie, w końcu zaś zupełnie ruguje liście akantusa z kapiteli.

Tematem ornamentyki roślinnej w w. XII., XIII., i XIV. jest nadto klon, paproć, dąb i wielki ulubieniec artystów średniowiecza, winograd.

Posągi ówczesne charakteryzuje stale pewien konwencyonalizm w oddawaniu wyrazu twarzy. Układ draperyi z cienkiego materiału wykazuje już niejaki naśladownictwo przypadkowych załamania fałdów i uwydatnia formy ciała, atoli w odtwarzaniu nagich jego części widocznym zawsze brak studyów z natury.

Z końcem XIII. w. ciało przegina się literę S tak dalece, że przegięcie to stanowi cechę charakterystyczną rzeźby czternastowiecznej.

1. Niemcy. Zabytki:

1. Niemcy. Tum w Hildesheim posiada moc posągów bronzowych i od drzwi spiżowe z 16 płaskorzeźbami, których ojcostwo artystyczne przypisują biskupowi Bernwardowi († 1023). Te od drzwi posłużyły prawdopodobnie za wzór podobnym portalom w Gnieźnie, Nowgorodzie (roboty niemieckiej) i Augsburgu.

Wspaniałe płyty grobowe ze spiżu kryje wewnątrz tumów: w Magdeburgu, Merseburgu, Miśni (Meissen). W Goslarze dumą miasta jest tron cesarski z kamienia i spiżu nadto i t. z. *Krodoaltar*, szafka metalowa, podtrzymywana przez dwie klęczące postacie. Najprawdopodobniej był to ongiś relikwiarz.

Tumy w Akwisgranie i Essen posiadają cudownej roboty, średniowieczne chrzcielnice i świeczniki.

2. Włochy.

Dzięki dwom mistrzom plastyka i malarstwo włoskie otrząsły się w XIII w. z sztywnej pozy bizantyńskiej i zstąpiły wreszcie z koturnu sztucznego majestatu.

Jednym z nich *Nicola Pisano*, który wykształciwszy oko na rzeźbach sarkofagów klasycznych, stworzył (1260—1278) cały szereg dzieł, napiętnowanych szczerem zrozumieniem natury.

Takiego samego przewrotu w dziedzinie malarstwa dokonuje drugi wielki mistrz: Giovanni Cimabue z Florencji (1240—

1302). Dziełem *Pisana* jest kazalnica w Baptisterium w Pizie z płasko rzeźbionymi scenami Narodzin Chrystusa, Hołdu trzech króli (Matka Boska w postaci Junony), Ukrzyżowania i Sądu ostatecznego.

Te same sceny z przyczynkiem jeszcze Mordu niewiniatek odtworzył Pisano i na kazalnicy w katedrze sienieńskiej (Matka Boska jest tu już naśladownictwem śpiącej Aryadny). W Perugii dziełem Pisana jest słynna studnia, którą wykonał na spółkę z synem swym — Giovannim (1240 — 1321).

Był to talent dziwnie wszechstronny. Jako architekt zbudował Campo Santo w Pizie, jako złotnik pierwszy wprowadził w płasko-rzeźbę emalię z farb przeświecających, lał nadto dzwony i dokonał mnóstwo prac snycerskich.

Jego dziełem wielki ołtarz w Arezzo, fasada tumu w Orvieto, kazalnica w kościele S. Andrea miasta Pistoii, grobowiec Benedykta XI. w Perugii i posąg Madonny w tumie florenckim. Leżące obok baptisterium posiada jego roboty odrzwia spiżowe, przedstawiające na 28 tablicach żywot i losy św. Jana Chrzciciela.

3 Francya.

W Dijon wspaniałym zabytkiem rzeźby średniowiecznej jest grobowiec księcia Burgundyi Filipa Śmiałego († 1404), zbudowany w kształcie krużganka z białego i czarnego marmuru. Przedstawia Filipa w postaci leżącej, naokół widać ślicznie zgrupowanych 40 posążków.

Twórcą tego dzieła jest Niderlandczyk Claus Sluter.

4 Anglia.

W Westminster wzmianki godnym jest pomnik króla Henryka III. († 1272) i królowej Eleonory († 1290); oba wyszły z pod ręki Wilhelma Torell, którego niektórzy uważają za Włocha o właściwym nazwisku Torelli.

Rzeźba renesansu.

Jak celem architektury odrodzenia staje się budowa wykwiintnej siedziby „boga tej ziemi“ — człowieka, tak i jedynym marzeniem rzeźbiarza jest samo odtworzenie klasycznej piękności ciała ludzkiego, podziwianej, na płaskorzeźbach sarkofagów i na fryzach świątyń greckich i rzymskich. Studium natury i zabytków klasycznych

nadaje rzeźbie odrodzenia wiele piękna formy, wycofuje atoli prawie zupełnie jej dzieła z służby Kościoła, któremu tylko renesans wczesny pozostaje jeszcze jako tako wierny.

Technikę w obrabianiu marmuru doprowadzono w tym czasie do mistrzostwa, podobnie jak i sztukę odlewania z metalu.

Z warsztatów złotniczych wychodzi cały zastęp znakomitych rzeźbiarzy i malarzy, którzy dokazują istnych cudów w cyzelowaniu i wypalaniu emalii.

Naśladowanie mauretańskich fajansów (Majolica) wiedzie do powstania nowego rodzaju plastyki z terrakoty. Mistrzem w tej sztuce był Lucca della Robia we Florencyi (1399—1482). Z synowcem swoim Andrzejem i jego synami Janem i Hieronimem założył szkołę rzeźb terrakotowych, która przetrwała cały wiek. Ornamenta ich wypalane z gliny malowane są czterema kolorami: żółtym, zielonym, niebieskim i fiołkowym. Są to wypukło-rzeźby i postacie samoistne, powlekane czasami szkliwem.

Rzeźba renesansu wczesnego.

Mistrzem w tym okresie byli: 1) Lorenzo Ghiberti, florentyńczyk, ur. 1378—1455. Znano go pod innemi przezwiskami *di Cione*, *di Ser Benacorso*; był słynnym złotnikiem, rzeźbiarzem i odlewnikiem. Ubiegając się o nagrodę, wyznaczoną za najlepszy odlew drzwi do baptisterium kościoła św. Jana we Florencyi (1414), wykonał takie cudo sztuki, że Michał Anioł nazwał te odrzwia bramą godną niebios. W konkursie tym odniósł zwycięstwo nad rzeźbami tej miary, co Brunelleschi, della Quercia, Arezzo, Valdambrino, da Colle. W duchu średniowiecznej, poważnej płaskorzeźby przedstawił sceny z dziejów Starego Zakonu z przepysznie wykończonemi 24 głowami. Na drugich drzwiach, nad którymi pracował aż do r. 1452, traktuje już po malarsku wypukło-rzeźbę z perspektywicznym zaznaczaniem tła i osób drugorzędnych. Rozumiał się też na budownictwie i robieniu witraży, a nawet pisywał o dziejach sztuki.

2) Głową szkoły realistycznej w rzeźbiarstwie był Donattello (Donato di Betto Barbi) z Florencyi 1386—1466. Andrea Verocchio łączył w sobie talenta złotnika, rzeźbiarza, malarza i muzyka. Pochodził również z Florencyi (1435—1485). Papiież

Sykstus V. powołał go do Rzymu dla wykonania kilku posągów apostołów do kaplicy swego imienia.

Dziełem jego dłota są grobowce: książąt Jana i Piotra Medyceuszów, Dawid w Ufficyach, Chrystus i św. Piotr w Orsanmichele we Florencji i statua jeźdźca Colleone w Wenecji.

4) Dziełem Piotra Lombardi są słynne grobowce: Dantego w Rawennie i Moceniga w kościele S. Giovanni e Paulo w Wenecji.

Rzeźba z doby rozkwitu renesansu.

Piętno znamienne całej tej epoce nadaje Michel Angelo Buonarrotti. Jest to jeden z największych artystów wszech czasów: malarz, rzeźbiarz i budowniczy. Pochodził (ur. 6. marca 1475 w pobliżu Arezzo; † 17. lutego 1564 w Rzymie) z starej rodziny hrabiów Canossy. Ojciec jego był podestą w Caprese około Florencji. Oddany na naukę malarstwa do Dominika Ghirlandaja, wnet prześcignął mistrza i poprawiać go począł w rysunku. Wawrzyniec Medyceusz wziął podziw budzącego młodzieńca do założonej przez siebie szkoły rzeźbiarzy. Po wygnaniu rodziny protektorów Medyceuszów z Florencji ruszył Michał Anioł w świat (1492) do Wenecji, Bononii, gdzie w kościele św. Dominika wykonał posąg anioła klęczącego. Zaproszony do Rzymu przez kardynała Giorgio, rzeźbił Bachusa, r. 1499 Pietà, grupę, ustawioną zaraz w kościele św. Petroneli, potem św. Piotra. Wróciwszy do Florencji za rządów Franciszka Medyceusza, panującego jako stronnik ludu z przydomkiem Popolani, wykuł z jednej olbrzymiej bryły marmuru wspaniałą posąg Dawida (1503). W roku następnym kartonami do obrazów, których treść miała być zaczerpniętą z wojny Florencji z Pizą, odnosi młody Michał Anioł zwycięstwo nad pięćdziesięcioletnim Lionardem da Vinci.

Karton Michała Anioła przedstawiał chwilę, kiedy trąba wojenna powołuje do boju oddział Florentczyków, kąpiący się w rzece.

Mistrz wybrał umyślnie taki moment, by wykazać swoją znajomość anatomii. Toteż karton ten wywarł ogromny wpływ na ówczesne malarstwo; rzeźbiarz Bandinelli z zazdrości miał go ukradkiem pokrajać w kawałki. Powołany przez Juliusza II. do Rzymu

(1505), rozwija cały ogrom swej genialnej twórczości. Papież polecił mu wykonanie swego mauzoleum. Grobowiec ten miały zdobić posągi, wyobrażające odzyskane prowincje państwa kościelnego, sztuki piękne, postacie Mojżesza i św. Pawła, jako przedstawicieli zakonu ziemskiego i duchownego. U góry miały wieńczyć grobowiec alegoryczne rzeźby nieba, rozweselonego na powitanie papieża i ziemi, zasmuconej jego stratą.

Michał Anioł na wykończenie tak wielkiego dzieła żądał ustawicznie od papieża pieniędzy. Juliusz II., podrażniony tem, odmówił raz posłuchania artyście. Tem urażony uciekł Michał Anioł potajemnie do Florencji, skąd dopiero powrócił na usilne prośby papieża dla malowania sklepienia kaplicy Sykstyńskiej. Roboty pomocników tak mu się nie podobały, że poodbijał z muru wszystkie ich obrazy, zamknął się sam w kaplicy i dokonał olbrzymiego dzieła w przeciągu lat trzech. Malowidła te przedstawiają stworzenie świata i ludzi, grzech pierworodny i potop, pełen grozy i dramatycznego wyrazu. Śmierć Juliusza II. (1513) przerwała pracę Buonarrottego około mauzoleum już według uproszczonego planu. Klemens VII. polecił mu wykonanie Sądu ostatecznego na głównej ścianie kaplicy sykstyńskiej i Upadku Lucyfera nad wejściem. Sąd jest rozmiarów olbrzymich; mieści nieskończone mnóstwo skłębionych ze sobą postaci; rysunek mistrzowski. Paweł IV., zgorszony golizną, święcącą istne orgie na tym obrazie, chciał go zniszczyć, ale Daniel de Volterra podjął się poczynić poprawki miejsc, najwięcej rażących. Poprawki te robiono aż do XVIII., skutkiem czego obraz sam wiele ucierpiał usterek. Lucyfera nie zdołał już mistrz wykonać. Również i wykonanie grobowca, za które miał Michał Anioł przeznaczoną sumę 10.000 potem 16.000 dukatów, przechodziły siły nawet tak tytanicznie wielkiej jednostki. Paweł III. wyjednał u spadkobierców Juliusza II. zmianę kontraktu w tym kierunku, że z wyjątkiem Mojżesza do wszystkich postaci mistrz mógł użyć pomocy innych rzeźbiarzy (spadkobiercy chcieli obkłuwanie dłótą przez samego Michała Anioła rozszerzyć do sześciu postaci, Paweł III. zrazu do trzech). W ten sposób dopiero po 42 latach pracy stanął on grobowiec

w kościele św. Piotra w Okowach. Mojżesz przedstawiony w chwili wybuchu gniewem na Żydów, oddających hołd złotemu cielcowi.

Jako starzec dla odkupienia grzechów własnych podjął się Michał Anioł bezinteresownego kierownictwa budową kościoła św. Piotra.

Dziełem jego jest nawa poprzeczna, gdzie zamiast ośmiu ołtarzy, projektowanych przez Bramantego stanęły tylko trzy. Zajmował się nadto robotami na Kapitolu, pałacem Farnese, warowniami Florencji i Rzymu. Zwłoki jego w dwa tygodnie po śmierci uwiózł potajemnie z Rzymu do Florencji synowiec Michała, Lionardo Buonarrotti, który mu też nad grobem familijnym wznosił nagrobek z popiersiem mistrza (dłóta Batysty Lorenzi i z trzema posągami: malarstwa, rzeźbiarstwa (Valerego Cioli) i budownictwa (Giovanniego dell' Opera.)

Michał Anioł jest jedynym zjawiskiem w dziejach sztuki. Geniusz samotwórczy i oryginalny, jakiego w dziejach świata nie było, nie uznawał żadnego zadania za nazbyt ciężkie do spełnienia dla sił swych.

Pomnik Juliusza II. stał się cierpieniem jego wieku męskiego; starość zatrula mu troska o budowę kościoła św. Piotra. Tragizm czerwoną nicią przewija się przez życie tego duchowego tytana. Najwspanialsze plany swego natchnienia widział zniszczone tylko połowicznie i w skoszlawieniu. Wielbiciel prawdy życiowej musiał nieraz w tworzeniu zadawać gwałt naturze i jakby na urągowski doczekał się chwili, że jego naśladowcy przesadne (michelangelowskie) układanie pozy obwołali regułą, choć on ją tylko uważał za coś najwyżej okolicznościowo dozwolonego. W życiu obywatelskim los wikłał go także w sprzeczności. Patriotyzm Michała Anioła kazał mu wbrew osobistym uczuciom przyjaźni i zobowiązania dla Medyceusów, jako protektorów sztuki, stanąć na czele ludu, toczącego z nimi wojnę, jako z swymi tyranami. W r. 1509. widzimy go też, kierującego obroną miasta ojczystego przeciw wypędzonym gnębiicielom, od których wszakże po ich zwycięstwie znów musi z tragicznym poddaniem się przyjmować przebaczenie. Tragizm ten ściga Michała Anioła i po śmierci. Kiedy bowiem sam uważał się za rzeźbiarza, rzeźbiarstwo zaś i budownictwo za właściwe

swe powołanie, dziś powszechnie freski kaplicy Sykstyńskiej po-czytują za najwspanialszy płód jego ducha, budownictwo zaś za najslabszy odcień jego talentu. Dla przekonania się, jak ten geniusz jedyny w dziejach świata pracował, wystarczy powiedzieć, że samej anatomii uczył się lat dwanaście.

Dzieła plastyczne M. Anioła.

Prace młodzieńcze: Głowa Fauna w Ufficyach i walka Centaurów w Pal. Buonarrotti w Florencji, około 1500. Pietà w kościele św. Piotra w Rzymie; olbrzymi Dawid we Florencji; około 1504. posągi do niewykonanego mauzoleum Juliusza II.: Mojżesz w Rzymie; „Dwaj więźniowie“ (Luwr), jeden gladyator klęczący na zwyciężonym we Florencji; 1530. Grobowiec Medyceusów we Florencji: Lorenza myśliciela „il pensiero“ i Giuliana; ranek, wieczór, dzień i noc; 1545. posągi do grobowca Juliusza II. według uproszczonego planu; Marya z dzieciątkiem Jezus w kościele w Brügge.

2. Andrea di Domenico Contucci, zwany od miejsca urodzenia Sansovino (1460—1529). Powołany do Lizbony, zbudował tam pałac królewski i dokonał wielu rzeźb z marmuru, gliny i drzewa.

Z polecenia Juliusza II. po powrocie do Italii wykonał dwa nagrobki: kardynała Girolamo Basso i Askaniusza Sforzy. Cudowną też jest grupa w kościele S. Agostino w Rzymie, przedstawiająca św. Annę i P. Maryę z Dzieciątkiem (1502). W kościele loretańskim, zbudowanym przez Bramantego, wykonał „Zwiastowanie“ i „Narodzenie“ płaskorzeźbą. Z utworów jego wieje prostota i czystość smaku, mimo styl wielki, przypominający antyki.

3. Baccio Bandinelli z Florencji (1493 — 1560.) Na uczczenie pobytu w tem mieście Leona X (1615) stanął jego Herkules i Cacus przed Palazzo vecchio. W wielkim ołtarzu katedry florencjskiej znajduje się jego dłóta ciało Chrystusa, trzymane przez anioła, nad niem błogosławiący Bóg Ojciec. Artysta ten miał być pełnym pychy wobec uważanych za niższych od siebie, w zawiści zaś wobec wyższych był nieokiełznanym. Michała Anioła nienawdził. Utrapieniem jego życia była nienasycona chciwość zysku, próżność i chęć sławy.

4. Agostino Busti „il Bombaja“ (1480—1550), twórca pięknego

grobowca Gastona de Foix, który wszakże znajduje się rozrzucony częściami po najrozmaitszych miejscach Europy.

5. Benvenuto Cellini (1500—1570) był synem florenckiego rzeźbiarza i budowniczego. Ojciec chciał zeń zrobić muzyka, ale widząc nieprzewyciężony wstręt chłopca do tej sztuki, oddał go na naukę złotnikowi Sandro.

Klemens VII. mianował go swym nadwornym muzykiem i złotnikiem.

Sławę szczególną w onym czasie przyniosły mu złote medaliony, noszone ówczesnym obyczajem na kapeluszu, stampilie i pieczętki.

Życie jego było splotem ciągłych awantur, które sam Cellini gadatliwie opisuje. Tak celnym strzałem z murów obleganego miasta miał zabić Bourbona (1527.) Szczególne względy papieża zjednała mu stampila monety, mająca z jednej strony postać Ecce-Homo, z drugiej papieża i cesarza, usiłujących postawić krzyż.

Za Pawła III. musiał Cellini uciekać do Florencji przed karą za zabicie złotnika w Rzymie. Niebawem wszakże dał się papież przebłagać dla robót Celliniego. Prześladowany przez zawistnych uszedł do Paryża, gdzie wykonał słynną solniczkę. Znajduje się ona dziś w Wiedniu, gdyż darował ją Karol IX. arcyks. Ferdynandowi (1570.) Po latach pięciu powrócił do Florencji, gdzie mimo zawiść Bandinellego wykonał posąg Perseusza.

Dla zmuszenia powagą sukni duchownej króla francuskiego i księcia florenckiego do spłacenia długów, Cellini w 51. roku życia zostaje mnichem. W dwa lata wszakże prosi o zwolnienie go od ślubów. Autobiografia jego, doprowadzona do r. 1562 jest ciekawym przyczynkiem do dziejów kultury odrodzenia.¹⁾

Niby maskarada karnawałowa przesuwają się przed nami cały świat ówczesny; gmatwanina dziwnie z sobą poplątanych cnót i zbrodni, sieć intryg, zawiści i namiętności, skorych każdej chwili sięgnąć po sztylet skrytobójczy lub użyć trucizny. Sam Cellini jest zlepką potwornych sprzeczności. Umie być lisem i lwem; raz łaje wprost papieża, w gniewie morduje przeciwników, to

¹⁾ Życie Benvenuta Celliniego—przekład Hieronima Feldmannowskiego 2 tomy Poznań 1868.

znow kruszy się, pokutuje, miewa zachwyty i widzenia niebieskie. Prototyp dzisiejszego dekadenta—narwańca Huysmansa.

Odrodzenie w rzeźbie niemieckiej.

W Niemczech rzetelne studium antyków nie zdołało utrzymać w ryzach namiętnego ugania się za „prawdą życiową“. Stąd mimo wpływu, jaki renesans włoski wywierał na rzeźbę niemiecką, nie było możebnem odrazu się otrząść z właściwości i wad czysto niemieckich. Głowę posągu i rysy twarzy znamionuje wprawdzie szlachetna czystość linii, głębia uczucia i prawda wyrazu, ale zato szaty—dla braku studyów anatomicznych i zmysłu dostrzegawczego—traktowano zawsze z pewną manierą i obyczajem snycerzy średniowiecznych układano w kanciaste, sztywno marszczące się fałdy. Zauważyć przeto należy, że rozterki religijne, wszczęte reformacją Lutra, skutkiem racjonalizmu, przeważającego pierwiastku w protestantyzmie, a tak przeciwnego uczuciu i wszelkiemu jego przejawu w sztuce, niewiele mogły się przyczynić do rozwoju rzeźby.

Norymberga też tylko zaznacza się w dziejach szkołą, której przedstawicielem naczelnym Adam Krafft (1450—1517), artysta o wybitnem piętnie naturalistycznym.

Dziełem jego jest siedm, wypukłe w piaskowcu rzeźbionych, stacyj Męki Pańskiej w Norymberdze i Sąd ostateczny w kościele św. Sebalda.

Do wykonania słynnych rzeźb na zamku w Heidelbergu powołano Aleksandra Colinsa z Mecheln (1526—1612), który także był niemało czynny i w Innsbrucku. W Ulmie trwałe ślady mistrzowskiego swego dłota pozostawili obaj (ojciec i syn) Grzegorzowie Syrlin (1469—1514); w Würzburgu Tylman Riemenschneider z Osterrode (1460—1531), w Lüneburgu Albert von Soest (1566—1583), których dzieła po większej części przeszły z kościołów do muzeów, gdzie przechowują je jako cenne relikwie artystycznej przeszłości Niemiec. Kazalnica w tumie św. Szczepana w Wiedniu jest dziełem mistrza Pilgrama.

Francja.

Rzeźba francuska długo nie mogła się ocknąć ze snu sugestywnego, w jaki ją wprawiała malarska szkoła z Fontainebleau,

styl Benvenuto Cellini i architektura miejscowa z doby renesansu schyłkowego. Grobowce królewskie w St. Denis zmuszają nas wszakże do uznania wielkiego artysty w ich twórcy, Janie Juste z Tours (1477 — 1566.) Wykonał posąg Ludwika XII. i Anny Bretońskiej; natomiast pomnik Franciszka I. i jego małżonki jest trwałym znakiem chwały Piotra Bontemps, współczesnego również niesłychanie płodnemu mistrzowi tego samego fachu: Germain Pilonowi z Paryża († 1590).

Twórca wszakże całego szeregu głośnych na cały świat róbót dekoracyjnych w dawnych siedzibach królewskich: Fontainebleau, Ecouen, Anet — jest Jean Goujou, który jako protestant padł pastwą pamiętnej w dziejach nocy św. Bartłomieja r. 1572.

O potężnym rozmachu i oryginalności jego dłota świadczą charakterystyczne karyatydy w Luwrze i *Fontaine des Innocents* w Paryżu.

On jeden potrafił wyłamać się z pod wpływu szkoły Fontainebleau, której twórcami byli dwaj przez Franciszka I. z Włoch powołani malarze, Francesco Primaticcio (Bolończyk 1490-1570) i Rosso de' Rossi (maître le Roux, 1496 — 1541), przemycający zasady zmanierowanego renesansu włoskiego do Francji, jako czystej treści dogmata sztuki, „wpatrującej się w przenajświętsze lica prawdy.“

Rodzicem osobnego rodzaju plastyki jest Bernard Palissy (1510 — 1590), dekorujący groty i naczynia w postaci zwierzęce i roślinne, które mimo sporą dozę fantazyi tchną pewnym naturalizmem.

Anglia.

Najwspanialszy zabytek rzeźby angielskiej z XVI. w., bogaty sarkofag Henryka VII., jest dziełem Włocha, Pietro Torrigiano (ur. we Florencji 1470). Tylko ogradzająca ten grobowiec krata mosiężna jest roboty angielskiej. Torrigiano, należąc, jak zresztą wszystka działość Apollinowa, do niespokojnego, wędrownego płaństwa, zwiął niebawem swą siedzibę w Anglii i nie oparł się aż w Hiszpanii, gdzie dokonawszy dwóch precudnych dzieł (św. Hieronim i płaskorzeźba w katedrze sewilskiej), potknął się w pościgu za sławą. Zmarł w więzieniu (1522.)

Grobowce królewskie w Burgos są dziełem Gila de Silóe, jego syn Diego († 1583) przekazał nam w spuście spory poczet rzeźb katedry w Granadzie.

Rzeźba barokowa i rococo.

Wszelka reforma: religijna, społeczna czy artystyczna — zawsze z dwóch płynie źródeł, z których jedno tkwi w idealnej konieczności ludzkiej do szukania coraz to wyższego piękna, drugie zaś gubi się w błotnistych głębiach zmysłowej natury człowieka. Dwa te pierwiastki złożyły się na przewrót w dziejach Kościoła: idealny, którego objawem są marzenia szlachetnych umysłów o reformie duchowieństwa *in capite et membris* w myśl ascetycznego ideału św. Pawła i Franciszka z Assyżu, póki nie znalazły ostatecznego swego wyrazu w soborze trydenckim — i pierwiastek buntu zmysłowości ludzkiej, głupiej i krótkowzrocznej. Znakiem jej — żeniaczka mnichów, zagrabienie dóbr kościelnych przez chciwych a zubożałych książąt, wreszcie dogmat, jakoby sama wiara wystarczała.

Podobnie rzecz się miała i w dziejach reformacji artystycznej — zwanej odrodzeniem.

Poszukiwanie idealnego piękna formy niebawem ustąpiło miejsca namiętnej gonitwie za czczym i zmysłowo tylko pięknym ornamentem, jak i przecenianiem malarskich pierwiastków nawet w architekturze i rzeźbie.

Po olbrzymim rozmachu sił owej rzeszy geniuszów renesansu wczesnego i zenitowego nastać zresztą musiała, jak po wszelkiem ekstatycznym uniesieniu, chwila wyczerpania i zmęczenia.

Do upadku sztuki przyczyniły się niemało długoletnie, zacięte wojny we wszystkich krajach, ustanowienie absolutnych rządów i polityczne przeobrażanie się stosunków Europy. Sztuka zmuszona szukać przytułku tylko po dworach książąt panujących, traktowana niedbale, jako kopciuszek gwoźli krotochwili i zabawie — tylko tyle miała znaczenia, ile mogła przyczyniać się do przysporzenia blasku i pompy w występach i popisie próżności ówczesnych dynastów.

Służalcza dworskość, uganianie się za zewnętrznym blich-trem i manierą cechuje też rzeźbę barokową.

Samą nazwę „*barroco*“ poczytują jedni za wyraz portugalski na określenie pereł, dotkniętych atrofią lub szpecącymi ich wyglądem naroślami.

Inni wywodzą tę nazwę od włoskiego słonia „*parruca*“ (peruka), gdyż istotnie panowanie tego stylu rozpoczyna się prawie równocześnie z modą noszenia peruk.

W każdym razie wyraz „*barroco*“ kryje w sobie znaczenie czegoś sztucznie nastrzępionego i wymuszonego. Francuzi rozróżniają trzy epoki stopniowego, coraz to większego — wyradzania się renesansu, oznaczając je imionami trzech ostatnich królów przed rewolucją: *Louis-Quatorze*, *Louis-Quinze*, *Louis-Seize*.

Doliczyćby tu można na śmiało i styl *empire*, cechujący epokę Napoleona W.

W Niemczech nagły odskok od przeładowywania każdego dzieła sztuki ozdobami bez żadnej zgody myśli o planie całości do surowszych pod tym względem form klasycznych wywołał sztywny, rzekomo zdrowym rozsądkiem tylko kierujący się *Zopf*.

Przedstawicielem rzeźby barokowej jest Bernini (posągi jego znajdują się wszystkie w Rzymie: *Porwanie Prozerpiny*, *Apollo i Dafne*, *Ludovica Albertoni*), Twórcą grup dziecięcych, tchnących przedziwnym powabem, jest zromanizowany Niderlandczyk, Franc. Duquesnoy (Fiaminingo) † 1642.

We Francji prym między rzeźbiarzami w XVIII. dzierżą Piotr Puget (1622—1694) i Jan Pigalle (1714—1785), którego dziełem jest wspaniały pomnik marszałka Maurycego saskiego w Strasburgu.

Niderlandy posiadają w Artusie Quellinusz z Antwerpii (1609—1668) rzeźbiarza, posiadającego wiele rysów duchowego podobieństwa z mistrzem Duquesnoy. On to przyozdobił ratusz w Antwerpii wspaniałymi karytydami i płaskorzeźbą.

Wyzwolenie z pod wpływów baroku włoskiego i powrót do rodzimej, sztuki niemieckiej, co tak świetnie zajaśniała w dziejach szkoły norymberskiej, zaznacza w Berlinie: Andrzej Schlüter — we Wiedniu: Grzegorz Rafał Donner (1693—1741).

Dziełem pierwszego są: maski umierających wojowników,

zdobiące dziedziniec arsenału w Berlinie i posąg Fryderyka I. w Królewcu.

Donnera dłóto znowu wyrzeźbiło słynną studnię Perseusza w dawnym ratuszu i drugą studnię (*auf dem Neuen Markt*), jak i statwę Karola VI. w wiedeńskim Belwederze

Zupełnego przełomu w dziejach rzeźby nowożytnej dokonuje Wenecyanin Ant. Canova (1752—1822), którego dzieła posiadają wprawdzie wielką miarę piękna formy, nie są wszakże wolne od zarzutu pewnej przesady i sentymentalności. Posągi tego artysty (w Wiedniu „*Tezeusz i Minotaurus*“, grobowiec arcyks. Maryi Krystyny; „*Amor i Psyche*“ w willi Carlotta nad jeziorem Como; statua Napoleona, biust Leticji Bonaparte; Hebe i Psyche są niejako utrwaleniem w marmurze onej wynaturzonej, przesadnej *tkliwości*, kładącej piętno kłamstwa i obłudy na polityce, stroju obyczajach towarzyskich, poezji i muzyce ludzi XVIII. w.

Szlakiem wytyczonym przez Canowę kroczył i Bertel Thorwaldsen (1770 — 1844). W młodości, którą spędził w Kopenhadze, zarabiał na życie jako snycerz. Od r. 1797. osiedlił się we Włoszech, gdzie wykształciwszy się na rzeźbie klasycznej, umiał pogodzić jej powagę i czystość form z nowożytnym uczuciowym sposobem patrzenia na przedmiot rzeźby. Dzieła jego napotykamy rozrzucone po całej Europie: W Stuttgarcie stanął jego dłóta posąg Szyllera; w Monachium jego roboty jest pomnik elektora Maksymiliana na koniu; w Kopenhadze w kościele P. Maryi stanął jego Chrystus z Apostołami; Anglia posiada Jazona; fryz z płaskorzeźbą pochodzą Aleksandra (w oryginale) znajduje się na Kwirynale w Rzymie. Gdzieindziej są tylko gipsowe odlewy tego fryzu.

Uczeń Thorwaldsena H. W. Vissen (1789—1860), rodem ze Szlezewigu, w duchu swego mistrza ozdabiał wiele budowli w Kopenhadze.

Gotfryd Schadow, Berlińczyk, (1764 — 1750), całą potęgę swego talentu objawia głównie w znakomitej charakterystyce, dla tego udawały się mu przedewszystkiem portrety n. p. Lutra w Wittenberdze. Jego rówieśnikami byli: Jan Sergell w Sztokholmie (1740—1814), Franc. Zauner w Wiedniu (1746 — 1822), John Flaxmann w Londynie (1755—1822), A. D. Chaudet w Paryżu

(1763—1781), którego najznamienitszym dziełem jest kilka posągów Napoleona. O Ludwiku Schwanthalerze z Monachium (1802—1848), powiedzieć można, że w rzeźbie hołdował estetycznym poglądom romantyzmu. Gorączkową pracę w tym kierunku wszczął wszakże uczeń Schwanthalera Maks Widumann (w r. 1812), wślawiony posągami Ludwika I., Szyllera, Goethego. Natomiast Józef Knabl dostarczył całego szeregu rzeźb kościelnych. Co do płodności w działalności twórczej mógł z nim iść o lepsze jeden tylko Gedon (1843—1893), który wszakże w architekturze i plastyce zbytnio skłonił się ku nadmiernemu barokowi.

Krystyan Rauch w Berlinie (1777—1857) umiał szczęśliwie zespolicć kierunek realistyczny swego mistrza Schadowa z dążeniem do idealnego piękna formy, skutkiem czego po dziś dzień wywiera stanowczy wpływ na całe społeczne nam rzeźbiarstwo niemieckie.

Nazwać go też można duszą i natchnieniem licznej rodziny wyszłych z jego szkoły artystów; Ernest Ritschel (1804—1860), przeszczepił kierunek Raucha do Drezna, gdzie jego wpływowi niebawem uległ zupełnie młodszy Juliusz Hähnel (1811—1891).

Przeciwnie więcej samodzielni okazali się: Jan Schilling ur. 1828., G. Kietz ur. 1826., A. Wittig, 1816—1893., A. Dondorf, ur. 1835.

Kierunek Raucha w samym Berlinie krzewił dalej: F. Schiesselbein (1817—1867), F. Drake (1805—1882), G. Bläser (1813—1874).

Emila Wolfa (1802—1879) dla wiernego naśladownictwa nazwałby trzeba epigonem Thorwaldsena. Albert Wolff (1814—1892), R. Siemering ur. 1835., przejęci duchem modnego podówczas realizmu, skrajny ten kierunek przemycają i w dziedzinę rzeźby. Fryderyk Schaper, ur. 1841 i Encke, (1843—1896), celują jako znakomici modelisci portretów, kiedy tymczasem R. Begas ur. 1831 ugania się przeważnie za efektem malarskim.

W Wiedniu przez długi czas działała drużyna artystyczna, natchniona zasadami i poglądami szkoły Schwanthalera: A. Fernhorn, 1813—1877 i wielki realista w pojmowaniu życia Jan Gasser (1817—1868).

Oba kierunki: idealny i skrajnie realistyczny przedstawiali następnie w stolicy nad modrym Dunajem: G. Kundtman, ur. 1838; Jan Benk ur. 1845; O. König, ur. 1838.; prof. Zumbusch, ur. 1830; Hellmer, August Kühne † 1895. itd.

Zaznaczyć należy, że przewrót ekonomiczny, wywołany zastępowaniem pracy rąk ludzkich maszyną, odbił się też potężnie i na dziejach rzeźby. Rozrost wielkich centr pracy i wszelkich dykasterij ześrodkowanych rządów, przemysł wielkofabryczny i wzmożona produkcja wywołały niebywałe zwiększenie się miast stołecznych, które w pierwszej połowie XIX. w. poczynają przybierać nagle charakter kosmopolityczny. Gwarne, zaludnione krociami tysiące bezdomnego proletariatu, stolice Europy jako siedziby nie tylko dworów książęcych, ale burżuazji i dumnej plutokracji, dla której hasłem było: *Enrichissez-vous et jouissez!* — pokrywają się lasem wspaniałych pomników, stawiają salony sztuk, zbiory i muzea, wszczepiające miłość piękna bezwiednie nawet i w gawieź uliczną. W samych Niemczech powstały przeszliczne pomniki: Królowej Luizy w Charlottenburgu, Fryderyka II., Blüchera i innych bohaterów z wojen napoleońskich w Berlinie, Zwycięstwa w Walhalli — wszystko to są dzieła *Raucha*. *Ritschel* obdarzył swą ojczyznę posągiem Goethego; Szyllera w Weimarze, Lessinga w Brunszwiku. Jego pomnik na cześć reformacji w Wormacji dokonali dopiero uczniowie mistrza: *Kietz* i *Donndorf*. *Hähnel* wstawił się, jako twórca posągów: Karola IV. w Pradze, Fryderyka Augusta II. i Teodora Körnera w Dreźnie; Rafaela i Leibniza w Lipsku; ks. Schwarzenberga w Wiedniu.

Schilling upiększył Drezno grupowym odtworzeniem pór dnia, Wiedeń wspaniałym pomnikiem Szyllera, Lipsk usymbolizowaniem zwycięstwa „Reformacji.“

Kietz dziełem jest poeta Uhland w Tübingen; *Wittiga*: „Pożegnanie Zygryda“ i Carstens w Berlinie.

Drake w tem samym mieście rzeźbił monument Fryderyka Wilhelma III. i Schinkla; w Kolonii zaś Wilhelma I.

Posągi Fryderyka Wilhelma III. i IV. w Kolonii, gdzie tak żarliwie starano się o apostołstwo przywiązania do pruskiej monarchii, są dziełem *Bläsera*.

Grupy na moście, wiodącym do zamku cesarskiego, wyszły z pod ręki *Alb. Wolffa* i *C. Wolfa*. Pierwszy z nich wyrzeźbił nadto monument Fryderyka Wilhelma III. na koniu, drugi „zabijacza lwa“ w Berlinie.

Schaper dobił się majątku jako twórca pomników: Goethego w Berlinie, Lessinga w Hamburgu, Bismarka w Kolonii; *Siemering* stworzył płaskorzeźbę do słynnych łuków tryumfalnych w Berlinie, Kassel — i on znany pomnik zwycięstwa „*Siegesdenkmal*“ w Lipsku.

Słynna królowa Luiza, która to ofiarą wdzięków swoich umiała sprytnie u Napoleona po upokarzającym pokoju w Tylicy okupić pewne względy dla Prus, doczekała się jeszcze jednego pomnika w berlińskim zwierzyńcu (Tiergarten), nad którym pracował *Encke*.

Szyllera i studnię zamkową; Wenerę i Amora w Berlinie rzeźbił *R. Begas*, niesłychanie skłonny do traktowania posągu po malarsku. W Wiedniu stanęły dłota *Fernkorna* dwa posągi wybitnych zwycięzców austriackich: arcyks. Karola i Eugenuisa sabaudzkiego.

Gasser jest twórcą pomnika Wielanda w Weimarze i *Donauweibchen* w Wiedniu. Ta stolica zawdzięcza *Kundtmannowi* pomnik muzyka Szuberta, admirała Tegethoffa i tragika Grillparzera. Apoteozę Austrii w Arsenale; Heliosa i Atenę na kopułach muzeum nadwornego rzeźbił *Benk*. Wybitną pracą *prof. Zumbuscha* jest posąg króla Maksymiliana II. w Monachium, pomnik zwycięstwa w Augsburgu; Beethoven, Marya Teresa i Radetzky w Wiedniu.

Biusty portretowe z których najznamiensza jest maska Mozarta, wychodziły z pracowni *Tilgnera*. Oblężenie Wiednia w tumie św. Szczepana jest pracą *Hellmera*, który wszakże w umieszczeniu i przedstawieniu Sobieskiego, jako drugorzędnej postaci nie umiał się ustrzedz od zarzutu małodusznego nacjonalizmu.

Niemcy posiadają nadto piękne pomniki *Nattera* w Zurychu — *Zwinglego* w Bozen i *Waltera von der Vogelweide*.

Przedstawicielami włoskiego kierunku w rzeźbie niemieckiej jest nadto: Józ. Kopf z Wirtembergi, ur. 1827, Wojc. Hildebrand

z Hesyi, ur. 1847, Kauer z Kreuzenach (1828—1885), który większą część życia spędził we Włoszech. Eman. Maks, ur. 1810, stworzył w Pradze bardzo wiele postaci świętych i pracował nad pomnikiem marszałka Radetzky'ego.

W *Francji przedstawicielem realizmu* w rzeźbie jest Franc. Rude (1784—1855), twórca posągów Joanny d'Arc; God. Cavaignac; twórca płaskorzeźb na Arc de l'Etoile w Paryżu i słynnego „Chłopca z żółciem“.

Drugi tego samego typu artysta *Duret* (1804—1865), stworzył „Chrystusa i Gabryela w kościele Madeleine, oraz i znanego z ilustracji „Tancerza neapolitańskiego.“

P. J. David z Angers, (1789—1856), różnił szeroko po świecie sławę swego imienia pomnikami: Gutenberga w Strasburgu, księcia Condé, Talmy, Cuviera w Paryżu; Corneille'a w Rouen. Z pracowni jego wyszło nadto niezliczone mnóstwo biustów: Goethego, Coopera, Chateaubrianda, Lafayette'a, Lamartine'a, Wiktora Hugo, poety piosnek ludu Bérangera, Washingtona, Rougeta de l'Isle—słowem wszystkich znakomitości literackich, społecznych i wszystkich działaczy reformatorów Francji w. XIX.

W nowszym czasie w rzeźbie francuskiej, podobnie jak i we wszystkich przejawach ducha ludzkiego, tętni silnie nuta dobrze zrozumianego idealizmu. W plastyce uwydatnia go wyraziście *Eug. Guillaume*, znany ze swych alegoryj i *Carrier-Belleuse* (1824—1887), który w swych biustach terrakotowych nie umie wszakże oprzeć się pokusom pewnej kokieteryi i czysto nadsekwańskiej galanterii.

Spółczesna nam *plastyka włoska* stara się wdzięk Canowy dostroić do ducha czasu, którego cechą jest wyrafinowany realizm, drażniąca zmysły lubieżność i teatralna patetyczność afektu.

Te cechy występują na jaw w rzeźbach grup i wyodrębnionych postaci, napotykanych po salonach sztuk pięknych w ważniejszych miastach Italii. Ponad tuzinkową i przeciętną pięknoscią rzeźb nowożytnych Włoch górują dziwnie artystyczne i głęboko obmyślane prace tak potężnych talentów, jak: *Giov. Dupré* twórcy grupy Pietà i pomnika Cavoura—Piemontczyka, *Gust. Monteverde*

ur. 1837., jak i niezrównanego w ornamentacyjnych robotach z marmuru i drzewa Wenecyanina, *Val. Panziera—Besarel*.

Artystyczny dorobek *rzeźbiarstwa amerykańskiego* streszcza w sobie *Henry Brown* którego wspinałem dziełem jest monument Washingtona (na koniu) — w Nowym Jorku.

Dzieje rzeźby polskiej.

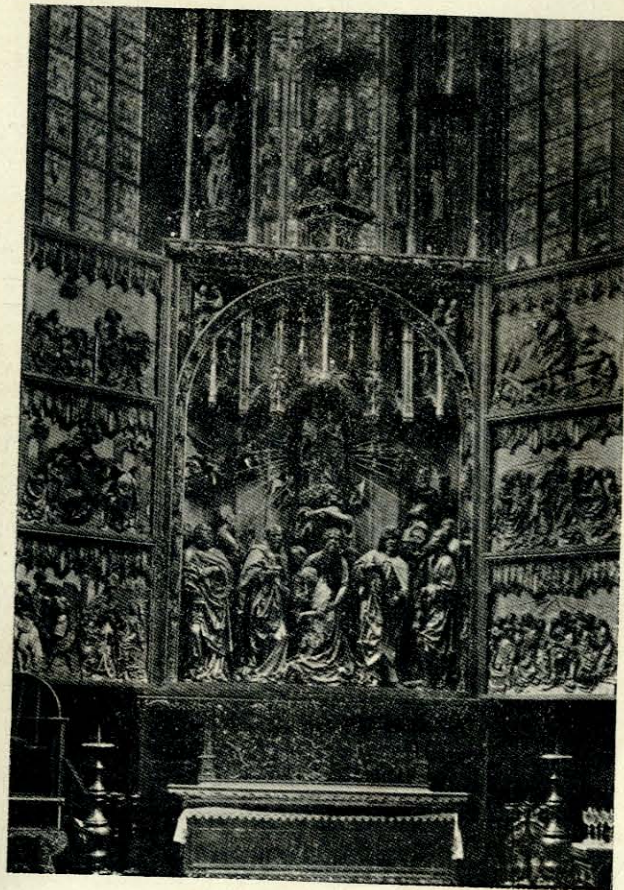
Sztuka niemiecka, a więc rzeźbiarstwo, dwoma korytami płynęły do nas z Zachodu. Do połowy XV. w. przeważają w Polsce wpływy czeskie za pośrednictwem Franciszkanów; dopiero pod schyłek XV. w. Kraków poczyną ulegać stylowi rdzennie niemieckiemu.

„Cudzoziemcy, którzy tutaj z kolonizacją przybyli, bogacą się, fundują liczne kościoły i ołtarze, a gdy miejscowi artyści nie są w stanie zaspokoić ich artystycznych wymagań, zwracają się przeważnie do Norymbergi, która podówczas była punktem środkowym artystycznej produkcji całych Niemiec. Przybywają więc do nas liczni rzeźbiarze, snycerze, złotnicy, osiedlają się tutaj, zenia z Polkami i t. z. *Germani polonicati* ołgrywają w tym ruchu artystycznym wielką rolę.“¹⁾

Najznamienitszym z tych obcych przybyszów jest mistrz Wit-Stwosz. Ojczyznę jego najprawdopodobniej osada saska w Siedmiogrodzie, gdzie urodził się około r. 1440. Z Norymbergi przeniósł się w r. 1477. do Krakowa, gdzie wielkiego zażywał znaczenia jako starszy cechowi i znaczną nawet zebrał fortunę.

W r. 1496. wraca do Norymbergi, gdzie zawikłany w proces z Radą miasta dopuszcza się nawet fałszerstwa dokumentów. Kroniki miasta charakteryzują go jako „unruhig heyloser Bürger — irrig und geschreig mann.“ Skazany na piętnowanie na rynku przez kata, ucieka się

¹⁾ Leonard Lepszy i St. Tomkowicz: „Kraków. Jego kultura i sztuka.“ 1904.



Wielki ołtarz N. P. Maryi,
(Dzieło Wita Stwosza).
Grupa wewnętrzna, przedstawiająca zasnięcie N. P. Maryi.

pod opiekę cesarza Maksymiliana, który wszakże nie może mu przywrócić utraconego szacunku. Umiera starcem 95-letniem.

Nad wielkim ołtarzem kościoła Maryackiego pracował Stwosz lat dwanaście (1477—1489.)

Na predelli z wyobrażeniem drzewa genealogicznego Jessego wznosi się olbrzymi tryptyk (największy w Europie) z przedstawieniem scen Zaśnięcia, Wniebowzięcia i Koronacji Matki Bożej. Wątku do obrazu dostarczyła artyście Złota Legenda Jakóba de Voragine († 1298), z której mistrze średniowieczni czerpali natchnienie do swych dzieł.

W poczuciu artystycznej miary Stwosz przedstawia umierającą P. Maryę nie w łóżku, ale w postaci klęczącej, kiedy już duch z niej uleciał. Pograżoną w śnie śmierci Matkę Chrystusową podtrzymuje apostoł Jakób Starszy. Po lewej ręce św. Piotr z otwartej księgi śpiewa hymn. Po prawej św. Jan z twarzą pełną bolesnego spokoju unosi w górę rąbek płaszcza. Św. Andrzej przedstawion z trybularzem w ręce, obok niego drugi apostoł z naczyniem na wodę, inny trzyma kadzielnicę. Niewiasta, zdmuchująca lampę na dalszym planie, to Marya Jakóbową. Ponad tą grupą na tle niebios, zasianem gwiazdami, unosi się Chrystus, przyjmujący duszę Maryi, przedstawioną w duchu symboliki średniowiecznej w postaci cielesnej. Grupę tę otaczają Aniołowie, grający na organkach i śpiewający chwałę Maryi. Obraz zamyka łuk renesansowy, w którego wnękach stoją na filarach figurki proroków pod baldachinami. Te znów służą za podstawę dla następnych figur.

Pod baldachinem na kwadratowej kończynie ołtarza nad szafą ołtarzową przedstawioną jest chwila koronacji Matki Bożej, której Bóg Ojciec i Syn Boży wkładają koronę na głowę.

Po obu stronach tej grupy grają aniołkowie na organkach i gitarze. Świadcami zaś tej uroczystej sceny

są patronowie Polski: św. Wojciech i Stanisław. Na sześciu polach obu skrzydeł tryptyku przedstawił mistrz rozmaite sceny z życia Chrystusa Pana i Maryi; każdą postać znamionuje bezwzględny realizm, dramatyczność i niepokój specyficzny i tak wadliwy sposób układania draperyi, kątowatość i ostrość konturów, nacisk na szczegóły, przeładowanie układu, wreszcie akcent ciepły, żywy, i pełen ruchu. Wykwintności, elegancji i miary, oszczędności środków, delikatności uczuć u Stwosza nie szukać, ale jest tu za to siła, charakter, pełność życia i prawdziwie mistrzowska pewność siebie.¹⁾

Dziełem Wita Stwosza jest nadto płaskorzeźba kamienna, wmurowana dziś w dom przy pl. Maryackim l. 8. z przedstawieniem modlitwy Chrystusa w Ogroju.

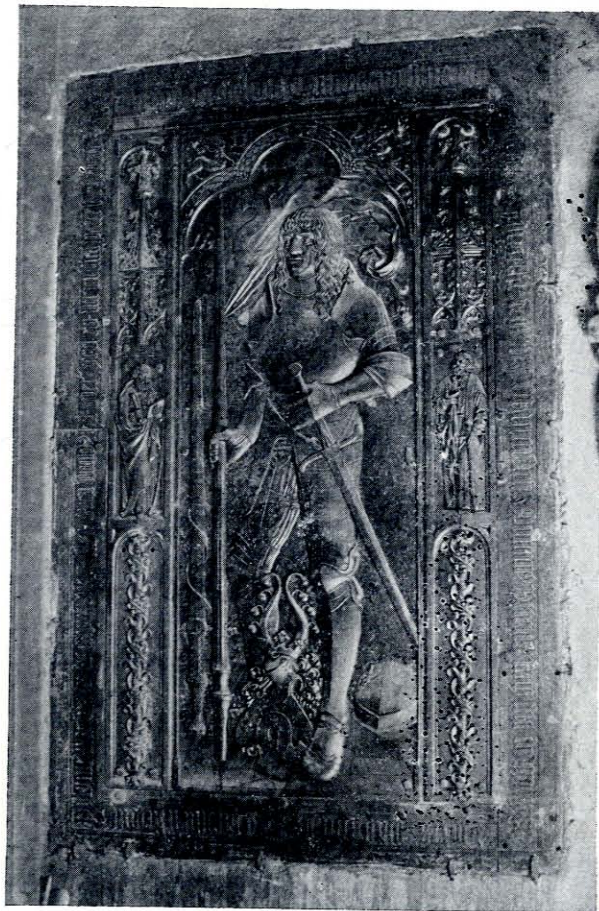
Również i pomnik Kazimierza Jagiellończyka według modelu Stwosza wykonał w r. 1492., Jorg Huber z Passawy, kamieniarz.

Drugą monumentalną rzeźbą z tej epoki, której twórcy wszakże nie znamy, jest sarkofag Władysława Jagiełły († 1434.)

Tumbę po bokach zdobią płaskorzeźby, wyobrażające stany oplakujące zgon króla, oraz herby ziem, należących do korony. Psy goniące sokoła u spodu grobowca są symbolem śmierci króla, rozmiłowanego w myślistwie.

Porównując ten sarkofag z pomnikiem Władysława Łokietka, niepodobna nam dostrzedz znacznego postępu w kompozycji. Wprawdzie i pomnik Łokietka wyraża wielką doskonałość. Głowa króla o typie wybitnie słowiańskim (widocznie portretowana z natury) spoczywa na poduszce, nogi opierają się o architektoniczną konsolę, zdobną w liść winogrodu. Płaskorzeźby, ustawione we framugach naokół tumbi, wyobrażają bolejące stany po stracie króla: stan dziewiczy, wdowieński, zakonny i duchowny. Figury te jednak, wyszłe z pod dłota kamieniarzy

¹⁾ Rocznik krakowski VII.



Pomnik Piotra Kmitę († 1505) w katedrze krakowskiej.
Dzieło Norymberczyka Piotra Vischera, odlewacza w bronzie.

tej samej korporacji, która podjęła się około r. 1320 gotyckiej budowy katedry, ustawione są tylko symetrycznie. Natomiast na pomniku Władysława Jagiełły mimo powtórzenia motywu stanów, oplakujących zgasły majestat króla, widzimy figury ugrupowane obok siebie harmonijnie o pewnej już mierze dramatycznego zacięcia. Warsztat Wita Stwosza wywierał wpływ na całą Polskę. Z tej to pracowni wyszedł krucyfiks, umieszczony na tarczy kościoła Maryackiego, fundowany przez mieszczkę krakowską—Dorotę Schusterin. Jemu przypisują nadto tryptyk z Lusiny, przechowywany dziś w zbiorach Akademii Umiejętności, św. Annę Samotrzecią w kościele Bernardynów i figurę św. Hieronima w katedrze. Kierownictwo nad warsztatem ojca dzierżył syn Wita, Stanisław przez lat 30 z okładem, póki w r. 1527. na zawsze nie opuścił Krakowa.

Dziełem tego snycerza jest tryptyk w kaplicy XX. Czartoryskich na Wawelu i ołtarz św. Stanisława w kościele Maryackim. Stanisław Stwosz to natura zupełnie spokojna, prawie ze flegmatyczna. Jego figury poprawnie zmodelowane, krótkie, barczyste, o twarzach szerokich, grubych stopach i rękach. Największą atoli ich wadą brak—ducha i rozmachu.

Oprócz Stwosza drugi także Norymberczyk trwale zespolił swe imię z dziejami rzeźby polskiej. Był nim Piotr Vischer.

Zwiastunem rzeźby renesansowej w Polsce był Filip Kallimach Buonacorsi, nauczyciel synów Kazimierza Jagiellończyka, który wszakże przeważny wpływ wywarł tylko na młodociany umysł Zygmunta. Dzięki jego zabiegom stanął (1501—1505) przepyszny pomnik Jana Olbrachta w kaplicy Bożego Ciała na Wawelu. Twarz królewska portretowana z natury; gotycka korona i gotycki liść zdobiący berło królewskie jest jeszcze przypomnieniem epoki średniowiecznej. Wpływ włoskiego *cinque-*

centa wykazują: ozdobna nysza i późno rzymskie pilastry, ujęte w delikatne ramy.

Rzeźba rozkwitowego renesansu obejmuje u nas lata od 1501—1610. Z epoki tej pochodzi pomnik biskupa Tomickiego († 1535), dzieło Bartłomieja Berecci, tego samego, co to budował i kaplicę Zygmuntowską. Ornament tej kaplicy jest groteskowy, przedstawia najrozmaitsze pierwiastki: medaliony, maski, zbroje, hełmy, ptaki, zwierzęta, potwory, mitologicznych faunów, kandelabry, dzwigające całe figury, zakryte wieńcami kwiatów, łodyg i liści. Groteskowym zwie się zaś ten rodzaj ornamentu od odkrytych i żarliwie studyowanych w epoce odrodzenia podziemi i ruin budowli starorzyskich (*grote*), których wnętrze poczęto zrazu odtwarzać w rzeźbie. Podobne groteski znajdujemy w kaplicy św. Jacka.

Pomnik biskupa Gamrata († 1545) i Piotra Boratyńskiego wykuł w marmurze Gianmaria Padovano, twórca attyki Sukiennic, wspaniałych medali Zygmunta i Bony, jak i grobowca tego króla. Do wykonania pomnika miało go umyślnie zawezwać z Padwy. Król spoczywa na tumbie, sparty na łokciu prawej ręki, w lewej trzyma berło, u nóg jego znajduje się porzucony szyszak. Anna Jagielonka poleciła podnieść tumbę grobowcową Zygmunta Starego dla umieszczenia pod nim zwłok jego syna Zygmunta Augusta, dla którego pomnik wykonał Santi Gucci.

Sztuka plastyczna onych czasów nie spoczywała wszakże tylko w ręku włoskich artystów, ale także polskich i niemieckich kamieniarzy i snycerzy. Ci jednak nie mogli odczuć ducha odrodzenia ni jego szlachetnej dążności do monumentalnego piękna. Nazbyt przywykli do naiwnego średniowiecznego naturalizmu nie wzbili się (zwłaszcza Niemcy) nad gubiące się w drobiazgowych szczegółach artystyczne rzemiosło.

Z polskich artystów odznaczał się szczególnie Jan Michałowicz z Urzędowa, zwany polskim Praksytelesem.



Ornat Kmity z r. 1500. przechowywany w skarbcu na Wawelu.

Dłóta jego stanęły pomniki biskupów: Filipa Padniewskiego i Andrzeja Zebrzydowskiego († 1560),

Kościół św. Katarzyny zdobi wspaniałe mauzoleum Wawrzyńca Spytka Jordana († 1568), pana na Zakliczynie i Melsztynie. Jest to dzieło dłóta Bartolomea Ridolfi, który wstąpiwszy w służbę króla polskiego Zygmunta Augusta, wykonywał dlań wielkie popiersia, dekoracje stiukowe, płaskorzeźby i medale.

Za przykładem królów, senatorów i biskupów stawia też i mieszczaństwo pomniki, wprawdzie skromniejsze, ale zgoła nie ustępujące wawelskim co do szlachetności stylu.

W samym kościele Maryackim znajdujemy renesansowy pomniki Cellarich, Montelupich (pierwszych dzierżawców poczty królewskiej), Marcina Leśniowskiego († 1593.)

W kościele Dominikanów podziw budzą monumenta Andrzeja Studnickiego († 1560.), Jana Grota († 1570.), Stanisława Włodka i jego żony Katarzyny.

Pomnikami brązowymi o wysokiej mierze piękna są: płyta dolna pomnika Fryderyka w katedrze na Wawelu i Zofii z Betmanów Bonerowej w kościele P. Maryi.

Typ Madonny, przed którą klęczy kardynał, mając w tyle za sobą św. Stanisława i Piotrowinę, jest czysto niemiecki. Aniołki ubrane, dalekie od włoskiego typu nago przedstawianego *putto* wskazują, że wyszły z odlewni rzeźbiarza niemieckiego.

W dobie renesansu schyłkowego wybujała ornamentyka — jak to widzimy na zabytkach starożytnego Krakowa — przechodzi w nienasycony pęd do życia, ruchu i przepychu. Wszystko dąży do ornamentu, którego żadna sztuka nigdy nie ma dosyć. Jest to t. z. styl papuzi (*il stilo papagallo*), którego wady najsilniej występują na jaw w rzeźbie.

Dłóto rzeźbiarza nawet usiłuje w zimnym marmurze

odtworzyć wszystkie nastroje duszy i namiętności, czego należycie oddać nie potrafi nawet i malarz mimo całe bogactwo barw i innych środków technicznych. Wywołanie nastroju w widzu miało być wypadkową—ruchów gwałtownych i dzikich, włosów rozwianych, szat powiewnych i dziwnie fantastycznie ułożonych na rzeźbie. Artysci starają się przekraczać naturalne granice plastyki; kuszą się o przedstawienie w rzeźbie rzeczy nie podobnych do odtworzenia w gipsie lub marmurze: obłoków, powiewu wiatru, głębokich wzruszeń.

Modnem staje się *stucco*, czyli rzeźba w gipsie, nadająca się bardzo do wywoływania malowniczych efektów światłocienia. Mistrzami w tej rzeźbie malarskiej byli również Włosi: Mendrisio, Como, Lugano — przybywający do nas z nad jezior alpejskich, gdzie już za czasów rzymskich rodzili się słynni murarze-stukatorzy.

Przeniesienie stolicy państwa polskiego z Krakowa do Warszawy (za Zygmunta III. r. 1619), ustawiczne wojny i ciężkie terminy Rzeczypospolitej—przyczyniły się niemało do upadku rzeźby.

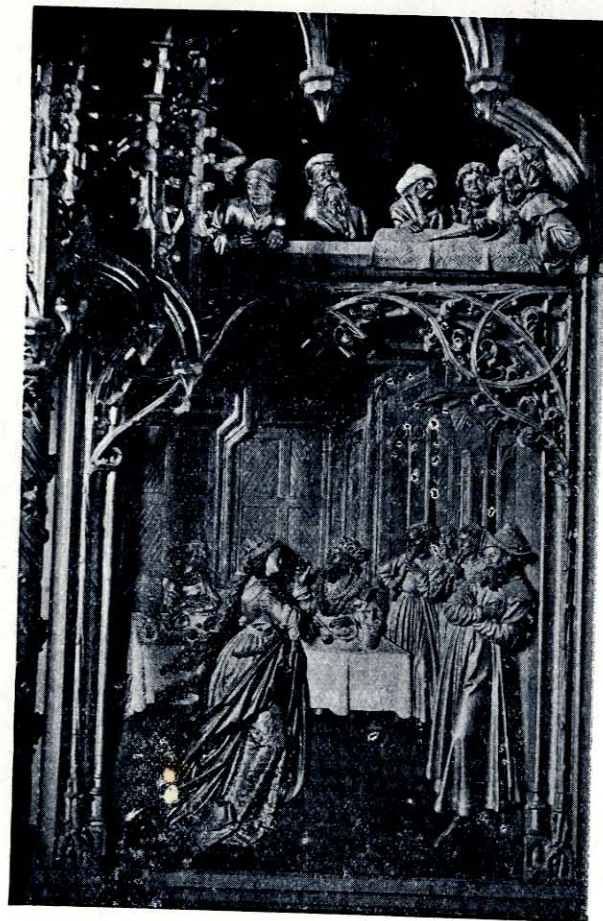
Figury dwunastu apostołów i posagi świętych zakonu jezuickiego przed kościołem św. Piotra w Krakowie znamionuje też już poza teatralną i przesadną gestykulacją.

Jan Pfister, rzeźbiarz wrocławski, przybyły do Polski w r. 1612., wykonuje w Małopolsce i na Rusi wiele pomników alabastrowych, z których najpiękniejszą wypukło rzeźba Najsw. P. Maryi z Dzieciątkiem w obłoku w kościele Bożego Ciała (1632.)

Baltazar i Franciszek Fontanowie z Como, sprowadzeni r. 1695. przez Ks. Piskorskiego, prefekta kościoła św. Anny, dokonują stiukowej ozdoby tej świątyni.

Dziełem ich jest tumba św. Jana Kantego którą dźwigają cztery posagi, wyobrażające cztery fakultety Uniwersytetu.

W pomnikach Jana Sobieskiego i Michała Korybuta



Uczta Herodyady
Rzeźba Wita Stwosza (część tryptyku).

odzwierciedla się najlepiej bezduszna pompa i czcza go-
nitwa za efektem, charakteryzująca epokę upadku życia
umysłowego i politycznego w Polsce.

Kraków zmarniał podówczas doszczętnie, geniusz
sztuki, spłoszony szczękiem oręża, uleciał z tego grodu
pod skrzydła opiekuńcze Stanisława Poniatowskiego, który
w trudnych dla państwa chwilach wołał raczej być estetą,
niż liczącym się z potrzebami chwili—monarchą.

Założona w. r. 1818. szkoła Sztuk pięknych przy
Uniwersytecie niewiele przyczyniła się do podniesienia
rzeźby. Uczyli jej dwaj Wiedeńczycy: Józef Riedlinger
i Józef Schneider; były to miernoty, niewybijające się
zgoła ponad miarę tuzinkowego uzdolnienia.

Elias Gall na żądanie rektora Uniwersytetu, ks.
Sierakowskiego wykonuje (1822) w Krakowie nieudolny
pomnik brązowy Kopernika w kościele św. Anny.

Thorwaldsen, który dla zbadania zabytków Krakowa
bawił w tem mieście r. 1820., przyczynił się nader do
rozbudzenia życia artystycznego w ośpałym i zrujnowanym
grodzie Jagiellonów. Za jego to namową Potoccy polecają
wiedeńskiemu architektce Piotrowi Nobile (1832—1840)
przebudowę kaplicy Padniewskiego w stylu greckiego
odrodzenia.

Thorwaldsen na ich zamówienie wykonuje prześlicz-
ną statwę Włodzimierza Potockiego i posąg Chrystusa;
florencecy zaś rzeźbiarze, Tadolini i Ricci, wykonują pł-
skorzeźbę grobowca Natalii Sanguszkowej i nagrobek
Skotnickiego.

Tradycję Thorwaldsena zachowywał w Polsce jego
uczeń, Karol Ceptowski, który zresztą wysoce się wy-
kształcił przez długoletni pobyt we Wrocławiu, Mona-
chium, Poczdamie i Paryżu.

Duchowymi spadkobiercami jego w historii rzeźby
polskiej byli: Leon Schubert (wcześnie zmarły), bracia
Stehlikowie: Edward i Zygmunt (zdolni kamieniarze)
i Marcin Rogoziński.

Dziełem Rogozińskiego jest supraporta w Muzeum narodowym, przedstawiająca Chrystusa, kuszzonego przez szatana, pełna subtelnej obserwacji natury i charakterystyki.

Lepsze dla szkoły rzeźbiarskiej zaczęły się czasy za profesury Henryka Kossowskiego (1850—1870), twórcy biustów Piotra i Jana Kochanowskiego w kościele Franciszkanów.

Nietyle sam artystycznie twórczy, co znakomity pedagog i wytrawny kierownik młodych, rwących się na wyżyny sztuki talentów, wykształcił Kossowski Parrysa Filippiego, Franciszka Wyspiańskiego, ojca wsławionego poety „Wesela“ i — Walerego Gadomskiego.

Najlepszym z dzieł Gadomskiego jest pomnik Kopernika (1872), zdobiący klatkę schodową Akademii Umiejętności, potem Herodyada przechowywana w depozycie Muzeum nar.; posągi Zygmunta Augusta i Jana III. w ogrodzie strzeleckim.

Marcelin Guyski, ur. 1830. w Krzywoszyńcach gub. Kijowskiej; † 1893, celował w rzeźbie portretowej zwłaszcza kobiecej.

Był uczniem Ludwika Amici, bawiąc jednak długo w Paryżu, potrafił sobie Guyski przyswoić francuską subtelność i finezyę dłota w charakterystyce.

Arcydziełem Guyskiego jest terrakotowy portret Modrzejewskiej. Muzeum narodowe posiada wszakże jeszcze jego „Anioła śmierci“ (z datą 1859), rzeźbę wczesną, o widocznym śladzie wpływów akademickich. Ostatniem jego dziełem było popiersie Adama Mickiewicza, wykonane w glinie r. 1890, odlane w bronzie r. 1892.

Nad marmurowym posągiem „*Ecce Homo*“ w kościele św. Piotra strawił artysta długie lata, nie zdołał go wszakże wykończyć.

Niezwykłej miary artystą jest Guyskiego uczeń, Tadeusz Błotnicki, twórca wielu medalionów, posągów i pomników. Muzeum narodowe posiada wspaniały biust Stefa-



Ścięcie św. Jana Chrzciciela,
rzeźba Wita Stwosza (część tryptyku).

na Buszczyńskiego, kilka miast prowincjonalnych zawdzięcza Błotnickiemu prawdziwie artystyczne pomniki. Trzeba zwiedzić jego pracownię, by zrozumieć wielkie myśli łopoczące się po artystycznej duszy Błotnickiego. Czegoby ten artysta nie dokazał, gdyby nie owa przysłowiowa „nędza galicyjska“, co tyle już olbrzymich talentów zabiła niemal w zarodzie. ...

Z uczenie Guyskiego wymienić należy: Antoninę Różniatowską, celującą w odtwarzaniu delikatnie odczutyh główek kobiecych i Tolę Certowiczównę, twórczynię pomnika ks. Augustyna Kodeckiego w kościele Paulinów na Skałce.

Ze szkoły Gadomskiego wyszli: Tomasz Dykas, laureat konkursu na pomnik Mickiewicza, Roman Lewandowski, stałe mieszkający w Wiedniu i Antoni Pleszowski, niestety przedwcześnie zmarły, twórca podziwianej w Muzeum narodowem bronzowej figury „*Smutek*“.

Dzieło to mogłoby służyć za wzór przy wykładzie estetyki o zasadniczych podstawach sztuki plastycznej, taka znamionuje je głębia wyrazu i delikatna harmonia linii.

Poetyczne postacie Lilli Wenedy i Grażyny (na plantacyach w Krakowie) odtworzył Alfred Daun, uczeń Gadomskiego i profesor rzeźby w Szkole sztuk pięknych (1891—1898.)

Antoni Madeyski, studia swe w rzeźbie, pobierane w Krakowie pod Gadomskim, uzupełnił nauką u profesorów Akademii wiedeńskich: Hellmera i Zumbuscha.

Niepowszedniem jego dziełem jest sarkofag z białego, kararyjskiego marmuru królowej Jadwigi na Wawelu, naprzeciw kaplicy Zygmuntowskiej. Z twarzy uwielbianej królowej bije majestat i niebiański spokój, jej ciało okrywa płaszcz, z pod którego wychylają się złożone do modlitwy, prześliczne ręce. Królowa naturalnej wielkości spoczywa w koronie na głowie na tumbie, około której u góry obiega ornament z orłów płaskorzeźbionych w za-

głębieńiach ścian. Sarkofag z jednej bryły marmuru kararyjskiego, lekko stonowanej barwą złotawo-brunatną, wzniesiono kosztem niewątpliwie największego dziś znawcy sztuki w Polsce i estety-magnata, hr. Karola Lanckorońskiego.

W r. 1899. powołano na katedrę rzeźby do Krakowa Konstantego Laszczkę, ucznia prof. Jana Kryńskiego w Warszawie. Dziełem jego tablica jubileuszowa, przybita na ścianie Uniwersytetu Jagiellońskiego w pięćsetną rocznicę jego istnienia. W biustach kobiecych, niesłychanie subtelnym, objawia prof. Laszczka kierunek modernistyczny.

Do rozwoju rzeźby odrodzonej w Polsce niezmiernie przyczyniło się ogłoszenie konkursu na pomnik Mickiewicza w Krakowie i Warszawie (1880—1890.) W konkursie tym brali udział: Tomasz Dykas (odniósł pierwszą nagrodę), Pius Weloński, Gadomski, Antoni Kurzawa i Teodor Rygier.

Tragizm prześladowający wszystkie nasze większe przedsięwzięcia społeczne i narodowe, zaznaczył się też w smutnej historii stawiania pomnika wieszczowi. Małomiasteczkowe intrygi klik, podżegane artykułami dzienników, wytaczających przeciw komitetowi budowy pomnika i komisji znawców kolubryny najcięższych zarzutów, nie tylko spowodowały znaczne spóźnienie pomnika, ale i niemało przyczyniły się do umieszczenia go w miejscu niewłaściwym, gdzie wobec tła Sukiennic i wielkich wolnych przestrzeni nie robi pomnik Adama takiego wrażenia, jakiegoby mógł wywołać.

Wieszcz stanął na granitowej podstawie, którą otaczają cztery grupy: Naród, Nauka, Poezya i Patryotyzm. Postawa poety pełna szlachetnego majestatu; w prawej ręce trzyma księgę, lewą podtrzymuje na piersiach fałdy płaszcza, na twarzy jego wyraz zadumy i tęsknej, nieodstępnej od dusz prawdziwie wielkich, melancholii.

Z grup symbolicznych najpiękniejsze są dwie, uosabiające Naród i Poezyę. Narodem jest kobieta o maje-

statycznym wyrazie twarzy, w której rękę artysta postawił tablicę z krótkim napisem: „On kochał naród!“ U jej stóp legło orle. Poezyę hipostazuje Muza z lirą w rękę, w której pieśń wsłuchuje się małe dziewczę.

Projekt na pomnik Mickiewicza Antoniego Kurzawy, który zmarł r. 1898. w nędzy i zapomnieniu, znajduje się dziś w Muzeum narodowym. Widny na tej grupie stygmat prawdziwie genialnego pomysłu. Wieszcz przedstawiony, jak siłą cudotwórczego talentu budzi skrzydłatego chłopca, zrywającego się do lotu na słowa jego pieśni. Twarz chłopca pełna artystycznego wyrazu w skurczu muszkułów na licu chłopięcia jakby przyczyniało się zdziwienie, że źrenic szeroko rozwartych oczu bije zachwyt i niemal przestach.

Po niewczasie załują dziś wpływowi ludzie Krakowa, że tej siły oddziaływania i wyrazistości w oddaniu wzajemnego stosunku między Wieszczem a duszą narodu nie pozwolono artyście wykonać w większych rozmiarach.

Weloński, ur. w Warszawie r. 1849., kształcił się w swym mieście rodzinnem u Cenglera i Pruszyńskiego. W Akademii sztuk pięknych w Petersburgu otrzymał dwa medale złote i nagrodę wielką, t. z. *prix de Rome*.

Szeroko, nawet i za granicami Polski, Weloński wślawił się, „*Gładyatorem*“ i rzeźbą zatytułowaną: „*Sclavus saltans*“ (Płasający niewolnik). Oba te dzieła przechowuje Muzeum narodowe.

Gładyator o żylastej budowie ciała, z twarzą o rysach wybitnie północnych wyciąga prawą rękę na powitanie cezara, rozchyliwszy zlekka usta od okrzyku: *Ave Caesar imperator, moriturus te salutat*. . . .

Na biodrach gładyatora widać pas metalowy i krótki miecz zapaśniczy *sica* u prawego boku, z ramion zwisa mu sieć, w lewym rękę dzierży podniesion do ataku na napastnika trójząb. Hełm, leżący u jego stóp pokrywa umiejętna płaskorzeźba.

Sclavus saltans — to młody niewolnik w płasającej

pozie ciała, z lutnią w ręku, w metalowym rzeźbionym pasie naokoło bioder.

Piotr Wojtowicz, (ur. 1862 w Przemyśle), również uczeń prof. Zumbuscha, wzbogacił rzeźbę polską: „Porwaniem Sabinki“ i „Dziewczyną zaplatającą warkocze“. Grupa pierwsza jest umiejętnym wykonaniem artystycznych antytez; tak piękny znajdują w niej wyraz i brutalna siła mężczyzny i potężna mimo pozorne swe ubezwładnienie moc — niewieściego uroku.

Cyprian Godebski jest twórcą pomnika młodego Kopernika z globusem w ręku, w stroju scholara Jagiellońskiego Uniwersytetu. Bluszcz, oplatający granitowy blok pomnika jest symbolem łączności światowej sławy astronoma z tradycjami *Almae Matris Jagellonicae*, w której dziedzińcu pomnik ten stanął.

Naprzeciw gmachu Towarzystwa sztuk pięknych widno dziś w Krakowie pomnik Artura Grottgera, którego twórcą jest Wacław Szymanowski, nader skłonny do modernizmu, ale zawsze pełen jasno wypowiedzianej myśli. Kompozycja pomnika nader piękna. Pośród półokrągłej ławki wznosi się słup zakończony biustem Grottgera.

Twarz twórcy „Wojny“ i „Polonii“, modelowana bardzo starannie, z zachowaniem podobieństwa rysów. Płaskorzeźba na trzonie pomnika przedstawia dwa nęco za naturalistycznie traktowane trupy mężczyzny i kobiety oraz i samego malarza, zadumanego nad nieszczęściami wojny.

W Warszawie wszystkie niemal rzeźby powstały dzięki zabiegom króla Stanisława Poniatowskiego i rozbudzonego przezeń zamiłowania piękna u pokoleń następnych. Co do wartości estetycznej jednak żadna świątynia ni budowla „syreniego miasta Warszawy“ nie może pod żadnym względem iść w porównanie z Wawelą, nie nadaremnie przezwaną Akropola ziem polskich.

Ciekawie też tak się złożyło, że historia tej świątyni

jest zarazem jakby streszczeniem dziejów architektury i siostrzanej jej sztuki — rzeźbiarstwa polskiego.

Z krótkiego przeglądu historycznego rozwoju naszej rzeźby ojczystej dochodzimy do następujących wniosków:

1) Wprawdzie aż do XIX. w. nie możemy się wykazać wielu zabytkami, któreby świadczyły o rodzimej prawdziwie polskiej rzeźbie. Przyczyną tego nie brak uzdolnienia lub smaku artystycznego, ale tylko nieszczęsne położenie Rzeczypospolitej, narażonej ze wszech stron na zapady najezdników.

Wiadomą zaś rzeczą, że w imię zasady „*inter arma silent musae*“ geniusz królewskiej sztuki rzeźbiarskiej, rozmiłowanej w marmurowych dziedzińcach i łukowych krużgankach nie mógł się czuć bezpiecznie w krainie, gdzie człek był niepewien jutra, rolnik z drżeniem powierzał ziarno ziemi, gdzie z za węgla każdego domu wyzierały: śmierć i zniszczenie.

Ale — ku chlubie ojców naszych musimy powiedzieć, że nawet i wśród tak burzliwych czasów umieli godnie zaznaczyć znawstwo i smak artystyczny, dając tem samem wymowne dowody wysokiej kultury umysłowej i szlachetnego nastroju swej duszy.

Na wezwanie szczodrych, rozmiłowanych w pięknie Jagiellonów i wstępującego w ich ślady, patrycyatu krakowskiego przybywają do Krakowa wędrowne rzesze artystów z Niemiec i słonecznej Italii, które pozostawiają w monumentalnych rzeźbach trwałe ślady swego pobytu w gościnnej Polsce.

2) Wbrew teorii Taine'a że sztuka, zwłaszcza malarstwo i rzeźba, tam tylko się rozwijają, gdzie znajdują najkorzystniejsze środowisko i odpowiednie warunki rozwoju, u nas niebывały, może jedyny w dziejach świata rozkwit sztuk plastycznych w najniepomyślniejszych warunkach bytu świadczy chyba tylko o żywotności niezniszczalnej myśli polskiej i niezniszczalnego ducha polskiego.

3) Jeżeli co do rzeźby nie możemy wytrzymać współzawodnictwa z zagranicą, winą tego nie brak talentów. Te bowiem zarobkują u obcych za granicą. Jedynym powodem słabego rozwoju naszej rzeźby jest materialny upadek, zubożenie kraju i brak należyte pod względem ekonomicznym wyrobionego stanu trzeciego.

We Włoszech w czasie odrodzenia i dzisiaj w Holandyi, wszędzie zamożne mieszczaństwo przewodniczy rozwojowi sztuki, wznosi monumentalne gmachy, przyozdabiając je w stiuki i posągi.

U nas lud wiejski pędzi skapane życie jak za Piasta i Rzepichy, w nędznej lepiance pod słomianą strzechą, stan średni w Galicyi — jest zgłupiałą z szablonowej roboty, parafianstwa i nędzy klasą urzędniczą, gdzieindziej ten stan średni jest wychodzącą z fermentu warstwą, dopiero to „zaciór“ na dorobku tężyny, arystokracja zaś nasza bez kapitału ruchomego, przywiązana do ziemi, nakładającej większe zobowiązania nad faktyczny stan owego „habet“, nie może podołać ciężarom, spadającym na nią z tytułu tradycji i społecznego *d e c o r u m*.

Nie stać nas na monumentalne gmachy, których wykwarem i odrosłą niejako bywają posągi. Toteż artyści-rzeźbiarze nasi parają się jeno około drobnych robótek: biustów pamiątkowych, medalionów, tablic, co najwyżej nagrobków. Niejeden talent żywszy niezdolny przystosować się do marnych warunków istnienia, przepada marnie; wielu z wyżyn sztuki zejść musi pod znak cechu kamieniarskiego, a tylko szczupła garstka w odmęcie nędzy i gorszych od niej zawiści potrafi na paizy swej utrzymać nienaruszone godło rycerza, poszukującego niebieskiego kwiatu ideału.

A być błędnym rycerzem ideału wśród piargów i bagna życiowego tak trudno, prawie nie podobna.... Cześć więc tym nielicznym!

Układ posągu.

Posąg powinien być wyrazem artystycznej jedności, co znów jest symbolem pewnej jakiejś myśli i idei. Myśl objawia się w ruchu; dla ruchu uznajemy członki ciała za żywe — a więc przedstawienie pewnego przebiegu życiowego musi być pierwszym celem plastyka.

Oś życia i wzrostu ciała ludzkiego działa zawsze w kierunku prostopadłym, przeciwnym sile ciężkości. Bez pierwiastku życiowego, działającego w człowieku za pośrednictwem muszkułów, ciało ludzkie, zmożone przeciwdziałającą siłą ciężkości, musiałoby runąć na ziemię, głowa musiałaby zwisnąć na ramiona, ciężar tułowia zmógłby elastyczne ścięgna bioder i ud.

A więc sama już podniesiona podstawa bez żadnego ruchu jest znakiem napięcia życiowej energii, co prawda słabym, ale zawsze trudnym do naśladowania w sztuce. Stąd postać młodzieńca z Tenei, przechowywana w Glyptotece monachijskiej, uważana jest za pierwszy znak postępu w rzeźbie.

Muszkuły ciała znajdować się mogą albo w stanie spoczynku, albo w napięciu lub skurczu, który wymienia się z następczem wygięciem. O tę wymianę gry muszkułów zaczepić musi artysta, któremu chodzi o umiejętnie oddanie przebiegu jakiegoś życiowego zjawiska.

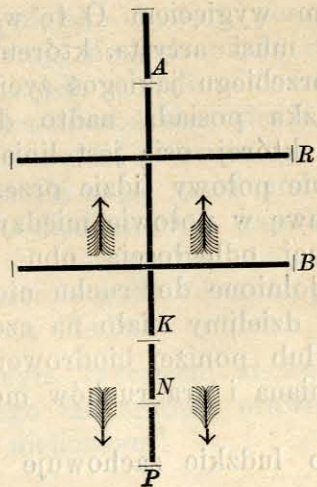
Postać ludzka posiada nadto dwa zasadnicze kierunki: długości, której osią jest linia, dzieląca ciało na dwie symetryczne połowy (idzie przez środek czoła, padając na podstawę w połowie międzykrocza) — i szerokości, zaznaczonej odległością obu bioder od siebie. Ramiona są uzdolnione do ruchu niezależnie od głowy i tułowia. Stąd dzielimy ciało na część górną i dolną, leżącą powyżej lub poniżej biodrowej osi poprzecznej, w których wymiana i gra ruchów może być w każdym razie odmienną.

Kiedy ciało ludzkie zachowuje tylko prostą po-

stawę, napięcie mięśni części dolnej skierowaniem jest tylko ku dołowi dla przeciwdziałania ciężarowi tułowia. Jeżeli ciężar ciała spoczywa tylko na jednej nodze, biodro z tej samej strony wydaje się nieco naprzód wygięte i więcej też uwidoczni się z tej strony ruch ku górze. Spierające tylko lekko na ziemi golenie zachowuje pozę spoczynku. Charakterystycznym jest, że górna część ciała po stronie stopy, twardo stojącej na ziemi (*Standbein*) wprowadzi a górną część ciała niejako w ruch ku górze.

Oprócz osi pionowej, idącej przez środek ciała, do której obie jego połowy układają się symetrycznie, oprócz osi biodrowej i ramionowej, można i inne osie poprowadzić n. p. przez t. z. *atlasa*, kręgosłup głowy, oba kolana i kostki nóg.

Jeżeli zatem człowiek stoi prosto i sztywno, w dolnej części ciała przeważa ruch ku górze, ku kolanom. Mięśnie są bowiem napięte dla utrzymania golenia w sztywnej postawie prostej, z której siła ciężkości tułowia stara się je wyprowadzić. Ponieważ ramiona zachowują się biernie, więc też działanie mięśni zlekka skierowuje się w nich ku górze. Schemat układu sił w postawie stojącej ludzkiego ciała przedstawiałaby zatem figura.



P przedstawia oś pionową ciała, *R* linię, idącą przez oba ramiona, *B* oznacza oś biodrową, *A* oznacza wytyczną kierunkową osi szyjnej; przez *K* poprowadzić można moment obrotu kolan, *N* byłoby punktem zwrotnym kostek w pięcie.

Schemat ten oczywiście odpowiednio się zmienia jeżeli ciało ludzkie przebierze pozę stania na jednej nodze, skoku lub biegu.

Działanie osi górnej znosi całkowicie oś biodrową, cośmy naznaczyli kierunkiem strzałek.

Wyrazem takiego układu sił jest posąg Hestia Giustiniani, wyobrażający boginię ogniska domowego w postawie stojącej, z obiema nogami, spartymi pełną stopą na ziemi. Ponieważ niema różnicy między stopą wolną a spoczywającą na ziemi, szata spada na dół w regularnych fałdach; część odzienia górnego w sfałdowaniu namiłki (*peplos*) wykazuje wprost przeciwieństwo z traktowaniem narzutki dolnej — chitona. Część górna jest niemal niesfałdowana dla oznaczenia, że wierzchnia część ciała spoczywa wprost na biodrach, kiedy sfałdowanie szat dolnych zdaje się dążyć ku górze. Bez sfałdowania szat ruch ku górze biodrowej części ciała nie byłby widocznym i tylko szata daleko jaśniej wypowiada grę mięśni niżby ją można na nagim ciele. Skutkiem tego statua ta (zachowywana w zbiorze *Torlonia* w Rzymie) staje się potężnym wyrazem niewziuszonego stróżowania domowego ogniska, jednej z najważniejszych podstaw kultury ludzkiej.

Zresztą istnieje mnóstwo rzeźb, na których uszykowanie szat ciała w części górnej i dolnej — wykazuje wprost przeciwieństwo, by przez to tem dosadniej oddać moment statyczny. Karyatydy n. p. *Erechtejonu*, dźwigając znaczny ciężar na głowie, napięciem mięśni szyi i sfałdowaniem *peplosu* ku górze wyrażają przeciwdziałanie naciskowi dźwiganego ciężaru.

Karyatydy Watykanu, te naśladownictwa rzeźb staro-



Athena dziewczęca (według posągu Fidjasza.)

Przykład pozy stania, podobnie jak w posągu Hestii Guistiniani.

nie zaznacza stosunek części górnej do dolnej tak dalece, że ciało zda się przez nie przeświecać. U góry napięcie uwidocznia się w kierunku od strony prawej ku lewej, wytyczną osi biodrowej wskazuje fałd łukowy.

żytnych przez pierś podaną naprzód, szyję i głowę wytężoną wyrażają ten sam motyw przeciwdziałania dźwiganemu ciężarowi; spuszczone tylko na dół kosy zaplecionych warkoczy zdają się łączyć część górną z dolną dla oddania jednego momentu życiowego.

Posąg Sofoklesa, przechowywany w Muzeum laterańskim, mimo pewne podobieństwo z karytydą, wyraża zupełnie inny układ ruchu. Przedewszystkiem uderza nas różnica między stopą stania a wolną. Ta wolna stopa wprowadzie zupełnie spoczywa, ale biodro podnosi się do tej samej wysokości z przeciwnem. Sfałdowanie szat przedziw-



Sofokles. (Rzym, Lateran.)

Do biustu z natury rzeczy musi zatem należeć cała szyja i przynajmniej część partyi ramion; inaczej niepodobna wyrazić wymian i przeciwieństwa ruchów. Nawet i w biuście jedno jest prawo miarodajnem, żeby czynne napięcie głowy i szyi zaznaczało się stanem spoczynku w sfałdowaniu szat i dolnej części ubrania. Hermy starożytne osiągały ten cel przez samo kończaste ścinanie pnia ku dołowi. Oko bowiem chętniej podąża ku punktowi, gdzie linie kierunkowe ogniskowo jednoczą, niż ku stronie, gdzie zdają się rozbiegać.

Na biustach odrodzenia (n. p. biust neapolitańskiej księż-

Posąg ten jest pierwowzorem rzeźby portretowej, której w tej dziedzinie sztuki należy się osobne, zaszczytne miejsce. Między portretem malarskim a rzeźbiarskim istnieje wielka różnica. Malarz może jedynie w głowie samej wyrazić nastrój, afekt i rysy charakterystyczne portretowanej postaci. Dla plastyka twarz zyskuje należny wyraz dopiero przy pomocy kierunkowych osi ruchu górnej i dolnej części ciała. Głowa bez szyi i ramion jest zawsze plastycznie tylko nieruchoma; jej ruch uwidocznia się dopiero w jej stosunku do innych części ciała. Podniesienie lub schylenie, głowy, zwrot, skinienie, nawet tyk każdy może być uwidoczniiony jedynie jako funkcyja stosunku jej do innych części ciała: ramion, kadruby, bioder i ud.



Poza stania, pojęta w stylu bizantyńskim. Sfałdowanie szat oznacza kierunek osi obrotu ciała.

kierunek ruchu ciała w górnej i dolnej części.

Dotychczas między estetami nie przyszło do porozumienia, jaki motyw właściwie wyraża postać św. Jana Chrzciciela z plastrem miodu (Muzeum berlińskie), a to dlatego, że rzeźba przedstawia go zupełnie nago. Jeżeli wielu artystów tylko zapomocą szat wyrażali grę zmieniających się kolejno ruchów, ich wyrazistość, siłę i wzajemny stosunek, należy zatem motyw szat uważać nie

nieczki dłota *Francesco Laurana*) sztywne napięcie głowy wyraża silnie uwidoczniła sztywność muszkułów szyi; bramowanie szat i koronki po bokach ramion i karaku wskazują jednak zasadniczo ten sam kierunek ku dołowi, co i ślady dłota na starożytnych hermach.

Stąd zupełnie błędną okazuje się zasada, jakoby jedynie dopuszczalnym w plastyce było przedstawianie obnażonego ciała. Gdyby ta zasada była ogólnie obowiązującym pewnikiem, musielibyśmy posągi, przedstawiające osoby w ubraniu n. p. posąg Mojżesza Michała Anioła lub jego Madonnę w Brügge nazwać mniej plastycznie pięknymi od nagiej Wenery lub Apollina Praksytelesa. A przecież tego nie odważyłby się twierdzić i najzapamiętałszy zwolennik golizny w rzeźbie. Owszem — do świadczenia stwierdza, że nawet na żywym modelu, pozującym tylko do aktu, bez dodatku wierzchnich szat nadzwyczaj trudno oznaczyć

tylko za dopuszczalny w plastyce, ale i za prawdziwie plastycznie piękny.

Są oczywiście wypadki szczególne n. p. w grupie Laokoona, gdzie dodanie szat przyniosłoby ujmę i uszczerbek artystycznemu wrażeniu. Chodziło tu bowiem o odtworzenie boleści, rozlanej po całym ciele i ujawniającej się skurczem wszystkich mięśni i muszkułów. Logicznym błędem wszelako byłoby uważać przedstawianie nagiego ciała — zalecalne i wskazane tylko w wyjątkowych razach — za normę i kanon, ogólnie obowiązujący.

W posagu ujawniać się ma nie tylko motyw samego ruchu i przebieg jakiegoś życiowego zjawiska, ale przede wszystkim ma posąg odzwierciedlać plastycznie jakiś wyraz duchowy i nastrój. Przez to tylko zdoła posąg przykuć uwagę widza i rzucić niejako urok na jego oczy.

Jest to najwyższe, ale zarazem i najtrudniejsze zadanie rzeźby.

Polyklet, rzeźbiąc włócznika dla Olimpi, zgoła nie miał na myśli przedstawienia tylko rozkroku i chodu fizycznego. Całkiem inny cel stawał przed oczyma jego duszy: był nim ideał greckiego młodzieńca w pełni sił, zdrowia, tężyzny duchowej i fizycznej.

Dla ucieleśnienia tej idei wybrał artysta czysto fizyczny motyw chodu wojownika, wstępującego na arenę; posąg też Hestii, jako bogini domowego ogniska, nie jest czczem odtworzeniem samej tylko pozy stania, ale raczej spleta się z symbolicznym znaczeniem tej mistycznej postaci. W każdej zatem rzeźbie musi być urzeczywistniona jakaś myśl. Ta myśl musi być niejako pochłonięta przez ciało i wyrażać się w każdym jego ścięgnię i każdej fibrze nerwu.

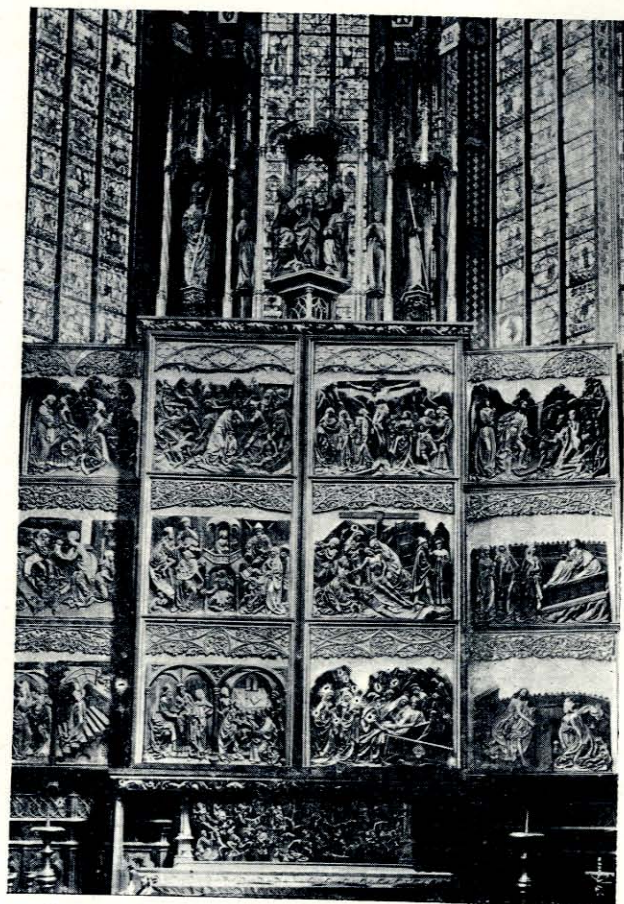
Karyatyda i „Włócznik“ nie wyraża wprawdzie żadnego duchowego nastroju, dlatego są te postacie jeno obrazem *gestu*, jako śladu duchowego zjawiska. Włócznik kroczy przed naszymi oczyma, jako prototyp muszkułatury spartańskiego młodzieńca, natomiast posąg Sofoklesa

Zasady piękna w sztuce.

samą postawą swą wyraża genialną osobistość. Skądinąd wiemy, że Sofokles wśród tragików greckich dzierży palmę pierwszeństwa. Był to najwybitniejszy geniusz poetycki Aten, który przyćmił sławą nawet sędziwego Eschyla; duchowy to król i mocarz, z którego dzieł wszakże przebija się rys miłej, względnej na nieudolność, człowieka wyrozumiałości. Cieleśnie musiało się to wyrazić w postaci skończenie pięknego człowieka. Szaty dolnej nie widzimy na jego posągu (patrz rycinę); jako myśliciel i filozof charakterystycznie jest owinięty tylko w płaszcz — himation.

Poeta przedstawiony w chwili, kiedy stojąc w miejscu teatru, zwanem orchestra, przypatruje się próbnym ćwiczeniom aktorów w grze jednej ze swych tragedij. Przyjawszy tę sytuację, łatwo wytłumaczyć całą postawę posągu. Górna część ciała podana w tył z lekkim zwrotem na prawo, głowa przeciwnie, zwrócona na lewo, rzutem swym i podniesieniem wyraża spokój i równowagę, połączoną wszakże z napięciem pewnego oczekiwania. Oczy mają jednak wyraz świadomego celu, z całą uwagą ku przedmiotowi zwróconego spojrzenia; nie zaznaczają, jak posąg Apollina (Musagetes), zatopionego samego w sobie natchnienia, lecz patrzą jasno przed siebie, jak przystało na męża, pełnego poczucia własnej godności. Górna i dolna część ciała, pochylona ku stronie stopy stania, wywiera wrażenie, jakoby całym ciężarem ciało ku niej się przechylało. Doskonale to odzwierciedla moment oczekiwania. Zaostrza ten rys i jeszcze silniej go akcentuje wysunięcie ku przodowi ramienia i sparcie ręki o bok. Postawa taka miałaby coś wyzywającego, gdyby nie łagodził całej pozy pełen majestatycznego spokoju układ drugiej ręki, łagodnie zwieszanej ku dołowi.

Wyraz artystyczny jest właśnie momentem, który rzeźbę podnosi na wyżyny sztuki. Dlatego też w patrzeniu na każdą rzeźbę przedewszystkiem należy szukać wyrazu. Właśnie to jest ciekawym objawem artystycznej



Strona zewnętrzna wielkiego ołtarza w kościele
Maryackim w Krakowie.
(Dzieło Wita Stwosza).

twórczości, że plastyk-artysta każdą i najwięcej oderwaną myśl potrafi odziać w namacalne kształty.

Ciekawym w tym względzie przyczynkiem do dziejów rzeźby jest książka p. Bolesława Biegasa: „*Wędrowka ducha myśli*¹⁾).

Autor (rzeźbiarz i literat) stworzywszy sobie własny system ciekawej filozofii, plastycznie, powiedziałbym — dziwnie po rzeźbiarsku — wyraża najwięcej oderwane kontemplacje. Ryciny książki są jakby kartonami rzeźby symbolicznej, jaką z pewnością stanie się w przyszłości.

Oto — jak Biegas wyobraża sobie nieubłagane *fatum*, jako piastunkę księgi wyroków: ') „W pomroku siedziała na pieńku postać kobiety, odziana białą lnianą płachtą — zaledwie widać było jakby kościste oblicze, omszone naokoło złotymi włosami... smutek zakrywał oczy niebieskie... zęby białością świeciły z uchylonych ust, piersi falowały jednostajnym taktem... Od czasu do czasu głębszy oddech i westchnienie, uroniła łzę spadającą na starą księgę, w której była zaczytana z jakąś nieskończoną uwagą. Wszystko w koło się zmieniało... jedyna postać kobiety była wciąż pogrążona... i spokojna w tych samych liniach.“

Ciekawym, doprawdy psychologicznym to dokumentem, jak wyobrażnia tego jedyne u nas pisarza, zbliżonego duchowo do Edgara Poëgo, plastycznie modelować potrafi nawet tak oderwane pojęcia, jak Bóg i wieczność.

„Na ugorach podwalin życiowych Bóg zakorzenił trwałość wszystkiego w jednolitej całości... Nie zgaśnie światłość i nic nie zginie w przemianach cielesnych i duchowych, bo on ukochał swoje arcydzieło i okwiecił boskością gwiazdy małe i duże... On jest wiecznością... on jest wielki posąg święty, na piedestałach wiecznie kwitnącego życia, a w piersiach jego i w całej postaci obraz

¹⁾ *Wędrowka ducha myśli*. Kraków. Główny skład w księgarni Krzyżanowskiego. 1904. str 64.

miłości podobieństwa swego... Dwie linie wzdłuż... jeden uścisk czarodziejskiej całości... jedna wieczność zapatrzona w nieskończoność i jedno słowo określenia wszystkiego.“

Ta książeczka, uważnie, gdzieś w ciszy lasów przeczytana, tłumaczy nam lepiej niż wszystkie przykłady zaczerpnięte z dziejów sztuki, dlaczego rzeźba musi być plastycznym znakiem pewnego wyrazu i nastroju duszy tworzącego artysty. Poprostu — jak rodzą się ludzie, niesłychanie wrażliwi na barwy lub ton, tak są również jednostki, które myślą i czują — plastycznie. Wyobrażnia ich modeluje wszystko w namacalne, uchwytnie kształty, ich psyche uczuwa nieprzepartą chęć uzewnętrzniania tych kształtów w trwałym materiale o takiej spoiwości, w jakiej czują wynurzające się z mózgu swe własne obrazy. Gdyby rzeźba była nieznana, z konieczności rzeczy powołałyby ją do bytu takie organizacje psychiczne, jak autor zacytowanej książki, która pozwala nam głębiej wniknąć w istotę, granice i tajniki sztuki rzeźbiarskiej, niż długie a czcze estetyki niemieckie.

Rzeźba jako sztuka zdobnicza.

Upodobanie i odczuwanie potrzeby ozdób plastycznych nie jest zgoła oznaką tego lub owego stylu, gdyż posągi i pomniki zdawien dawna zwykły przyozdabiać świątynię pańską. Już w tworzywie ich tkwi pewne powinowactwo z architekturą; posąg wymaga, jako się już rzekło, odpowiedniego ustawienia. Tego chyba nigdzie łatwiej znaleźć nie można, jak w monumentalnie trwałej, na skarbnicę dzieł sztuki przeznaczonej, budowl.

Za gotyki sztuki rzeźbiarskiej nie poczytywano — jako to dzisiaj się dzieje — za osobny zawód artystyczny. Architektura uchodziła podówczas za królową wszystkich sztuk, czem się tłumaczy, że nawet tak potężne geniusze twórcze w innej dziedzinie piękna, jak Rafael i Michał



Część środkowa tryptyku, ze zbioru p. Jarosińskiego.

Anioł, zapobiegliwie starali się o przysporzenie sobie sławy dobrych architektów.

Starszyzna cechów budowniczych (*Bauhütten*) kreśliła nie tylko plany tumów, ale wydawała kamieniarzom bardzo dokładne szkice plastycznego ornamentu budowli. A że styl gotycki nie szczędził kamieniarzom trudnych zadań do spełnienia, więc mógł się rozwinąć cech kamieniarski, którego członkowie mimo przeciętne uzdolnienie tworzyli dzieła trwałej wartości.

Jest to bowiem cechą rzeźby gotyckiej, że nie jeden posąg z onej doby, uważany sam w sobie, nie odpowiada wymogom estetyki i rościć sobie nie może prawa do miana arcydzieła, wszakże jako ornament, ze względu na miejsce swe, całkowicie zadowala nawet najwybredniejszego estety. Rzeźba gotycka, wzięta jako całość, jest całkowicie zależną od bezwzględnego władania nad nią architektury.

Wszakże i w tej plastyce, która powstawszy z płaskiego ornamentu świątyni, nie może być jeszcze nazwana sztuką samoistną, występuje na jaw różnica między rzeźbą grecką a chrześcijańską.

Skulptura starożytna traktuje przedewszystkiem byt rzeczy, piękno i doskonałość form ciała ludzkiego. Dlatego nie lubuje się zgoła w przedstawieniach grupowych, któreby tylko myśl wewnętrzna wiązała w całość.

Tymczasem rzeźba chrześcijańska już w I. w. na tej ważkiej przestrzeni, jaką jej dawał mały skrawek rąbka sarkofagu, usiłuje przedstawiać dzieło zbawienia człowieka w szeregu wiążących się z sobą scen.

Chrześcijaństwo dało duchowi ludzkiemu nawskróś nowy światopogląd i cały szereg idei, wobec których artysta na drugi plan usuwał wzgląd na zewnętrzną piękność postaci.

To duchowe pogłębienie piętnuje nie tylko płasko-rzeźby cykliczne n. p. na stalach i ołtarzach szafiastych (tryptykach), ale i posągi samoistne, w których mistrzom

rozchodzi się głównie o rysy uzewnętrzniające ducha, charakter i nastrój. W starożytności ciało doskonałe i bez skazy uważano za obraz i zwierciadło ducha; w chrześcijaństwie przeciwnie tężyzna i podniosłość duszy ma niejako przeświecać przez ciało, podnosić równocześnie jego piękność.

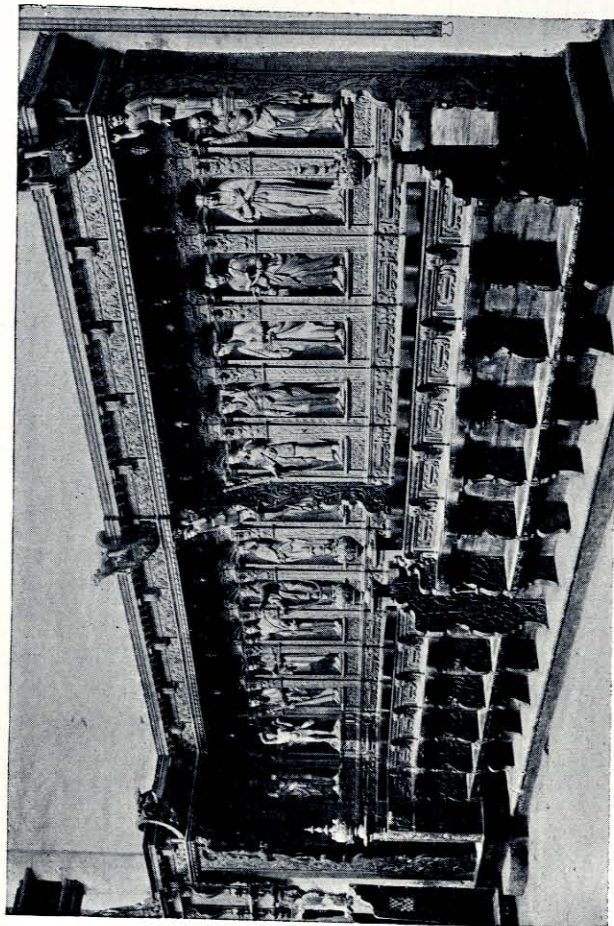
Rzeźba romańska, która w Niemczech dochodzi do rozkwitu w XIII. w. w tumach we Fryburgu, Bambergu, Naumburgu, stwarza szereg postaci o trwałej wartości artystycznej. Znamionem piętnem ich — pewna powaga, męska świadomość własnych sił i moralnego dostojęstwa.

Na twarzy czyta się zawsze poważny, prawie tęskny nastrój; silna postawa i układ głowy wyraża godność i energię, noga prawa wysunięta naprzód; skurcz ręki, spoczywającej na głowni miecza, bywa niejako skamieniałym wyrazem dziwnego rozmachu woli. Mimo to nigdy nie wyradza się w pozę wyzywającego zuchwalstwa lub buty, jakaby zresztą usprawiedliwiał charakter średniowiecznych, rycerskich feudalów. Kobiety przedstawiano stereotypowo bez opierania ich plecami o mur świątyni; natomiast ciało ich bywa podane naprzód w ruchu, znamionującym powagę i dostojęstwo matron.

W XV. w. w Niemczech i równocześnie u nas w Polsce, rzeźba ornamentacyjna poczęła pracować nie w kamieniu, ale w drzewie, do czego głównym bodźcem było dla niej upodobanie w szafiastych, trójdzielnych ołtarzach i wieżyczkowych ich nasadach, które dla lekkości i przesuwalności poczęto robić z drzewa.

Ściśle biorąc, nie oznacza to wielkiego postępu w rzeźbie. Ślad noża snycerskiego w drzewie inne daje linie niż działanie młota, uderzającego w dłuto. Robota snycerska nie może tak organicznie zespalać się z całością kształtem monumentalnego tumu, jest nietrwałą z powodu tworzywa i więcej podległą samowolnym kaprysom artysty.

Z drugiej jednak strony podnieść należy, że try-



Stalle w kościele parańskim w Bieczu. (w. XVII.)

tyki średniowieczne doskonale wywiązywały się z roli ornamentu świątyni. Grupę główną ujmowała zawsze rama traktowana architektonicznie, przez co płaskorzeźbione postacie (jak to widać na tryptyku Wita Stwosza) występowały z wyraziście zaakcentowaną grą światłocienia i ze wszystkich stron widziane, jednakowe wywierały wrażenie. W stylu ówczesnej plastyki objawia się nadto przedziwna siła indywidualna i ton opowiadawczy. Do rzeźb swych snycerze czerpią treść z pamięci, ze studium żywej natury, w końcu z żywego modelu. Czasami widno wprawdzie ich zbyt i nieco za szorstki realizm, zawsze jednak przedziwną jest na tych tryptykach przejrzystość grup i jasność epiczno-naiwnego opowiadania, znamionującego skądinąd wszystkie utwory sztuki średniowiecznej. Ręka w rękę z tym malarskim efektem snycerstwa idzie w parze polichromia tryptyków. Zasadą średniowiecza było, że ołtarz powinien jaśnieć bogactwem i przepychem. Starano się to wywołać świecąca pozłotą. Barwy drzewa, choćby najszlachetniejszego gatunku, nie znoszono zgoła; wszystko utrzymywano w tonie złotym, apoteozującym niejako treść przedstawianych plastycznie scen biblijnych. Barwami pomocniczymi były błękit i czerwień. Niemi oznaczono rąbek szat i podszewkę odwiniętego płaszcza. Barw tych koniecznie trzeba było używać dla zmatowania i zadamaszkowania nadto jaskrawego blasku sutej pozłoty.

Plastyczne ozdoby domu mieszkalnego.

Siedziba człowieka, jego dom i królestwo — według angielskiego przysłowia: *my home is my kingdom* — ma być przede wszystkim wygodną, przyjemną i miłą. To świadek wszystkich trudów człowieka, jego mazałów, radości i cierpień, jakie z sobą przynosi każdy dzień i każda niemal godzina.

Wszystko zatem powinno tu dawać rękomię wy-

gody i tchnąć powabem; majestat pomnikowy sprzętów i monumentalność ozdób byłyby tylko raziącym anachronizmem, wprost czemś potwornem.

Z architektów polskich jeden może inżynier Talowski umie w rozmieszczeniu ubikacyj i układzie planu swoich kamienic wyrażać ten charakter domowego zacisza i cichego kąta, za którym człowiek tęskni po znoju dnia na zgiełkliwej targowicy życia. Ale to tylko dlatego, że Talowski zrywa stanowczo z tradycją renesansu.

Dom odrodzenia o przewadze linii prostej i regularnego prostokąta zawsze tchnąć musi pewnem zimnem i przymusową niewygodą. Pierwiastkiem romantycznym w budowlach średniowiecznych jest właśnie łączenie przestrzeni jasnych z ciemnymi, niskich zakamarków z strzelistymi wieżyczkami, co wszystko drogą kontrastów wywiera na nas dziwny urok.

Oczywiście plastyka ornamentacyjna może niejednak brak architektoniczny zakryć, gdyż właśnie zadaniem jej uzupełnianie dzieł architektury i przysparzanie im blasku.

Dla tego ornamentator musi się należycie obliczać z celem każdej ubikacji. Pokój przyjęć oczywiście inny musi mieć ornament i sprzęt niż alkowa małżeńska, jadalnia, biblioteka lub sala bilardowa. Wytrawny smak właściciela mieszkania objawia się w należytej ocenie stosunków światłocienia, w wyborze i w pewnej oszczędności w użyciu kilku, ale za to potężny efekt wywołujących, środków dekoracyjnych. W wielu wypadkach np. na zamkach siedzib królewskich i w wielu domach arystokratycznych walnym środkiem do wywołania potężnego efektu estetycznego jest dostrajanie barw sprzętu i ścian pokoju do pewnego tonu zasadniczego. Poprostu wybiera się jakiś ton za jednostkę np. różowy, błękitny, biały, adamaszkowy i odpowiednio do tej jednostki szykuje urządzenie sprzętu i wnętrza pokoju. Efekt jest wspaniały, jeżeli rozchodzi się o przybranie w ten sposób całego szeregu pokoi np. u nas w Podhorcach. Ta różno-



**Relikwiarz złoty na przechowywanie głowy św. Stanisława,
ze skarbca na Wawelu.**
(Robota krakowskiego złotnika Marcina).

rodność sprzętu jest wyrazem majestatycznego, prawdziwie magnackiego przepychu.

Daleko to dosadniej akcentuje jedność t. z. przynależność wszystkich ubikacyj do jednej, pańskiej siedziby niż urządzenie jednego pokoju w stylu mauretańskim, drugiego w porządku bizantyńskim, trzeciego w stylu renesansu lub *rococo*. Daje to wprawdzie pozory bogactwa, budzi wszakże uczucie egzotyczne pewnego niesmaku. Całość robi wrażenie nie domu mieszkalnego, ale raczej przemysłowego muzeum. W każdej sali stajemy oko w oko przed nowym światem, jego upodobaniami i kulturą, o których jakoś trudno przypuszczać, żeby je wiązał w całość wspólny dach domu.

Polacy w urządzeniu siedzib domowych dążyć powinni do zaznaczania swej odrębności szczepowej i narodowej, której tradycje, jak i one dworce szlacheckie, futory i sadyby chłopskie, uwielbiane przez Mickiewicza, Wincentego Pola i Morawskiego coraz więcej zmywa z oblicza ziemi, przewalająca się przez nas, fala pseudo-kultury Zachodu, tak lubiącej brać wszystko pod jeden strychulec banalnej przeciętności.

Mieszkania nasze, jak ludzie; ludzie, jak ich fraki i krawatki—bez cienia indywidualizmu. Wszędzie szablon i tandeta, boć jeśli kultura przynosi z sobą demokratyzację społeczeństwa, to jest nią tylko jeden — *demokratyzm używania*.

Dla tego należy współpracować z ludźmi, co przydziewek dzieci i strój osób dorosłych i całe urządzenie domu mieszkalnego starają się, jak pp. Witkiewicz, Mokłowski, sprowadzić do motywów rodzimych. Dzieci w kuchach zakopiańskich, jakie dziś widno na deptaku miejsc kąpielowych i ulicy ludnych miast, meble snycerskiej roboty w domach prywatnych, reklamowanie w Tygodniku „zakopiańskiego urządzenia“ nawet i salonu i sali balowej — wszystko to potwierdza naszą żywotność

owo: „Jestem!“, wobec którego bezsilne zakusy banalnej i powierzchownej tynktury kosmopolitycznej.

Dzisiejszy mieszczech napróżno rozglądałby się w swym pokoju za tym charakterem rodzimego, polskiego piękna, jakie kryło się we wnętrzu dawnych sal rycerskich, świetlic lub łóżnic. Ściany były zazwyczaj tylko bielone, podłoga bez dywanów i makat, chyba najwyższej skóra ubitego łosia lub niedźwiedzia, rozpostarta przed łóżem. Pułap z wystających, oczernionych belek; wzdłuż ścian ławy, nakryte kilimkiem lub zdobycznym perskim dywanem; na jednej lub drugiej z nich wezglowie, przed ławą silny stół dębowy na rozstawionych na krzyż nogach. W jednym kącie kominek, w drugim łoże—przesłonięte ciemnymi firankami. Po kilku stopniach z jednej strony zstępuje się do wirydarzaka w dziedzińcu, z drugiej znów również po schodach prowadzi wejście do komnaty „jejmości dobrodziejki“.

Nad łóżkiem zawieszono dwie karabele z króciwą w pośrodku, u jego głowy płonie migotliwym światłem lampka przed obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej, naprzeciw rozwieszono portrety antenatów w zbroi husaryj, jazdy petyhorskiej — biskupów w fioletach.

Takie urządzenie mieszkania kosztownem nie było, ale rzewniej przemawiało do duszy i więcej świadczyło o poetycznym nastroju jego posiadacza nad dzisiejsze tandecne ekrany, portyery, makaty, przetykane szyciem i meble *empire*, rzeżane w banalne zygzaki.

Przechodząc do szczegółów, na ścianie należy zaznaczyć jej główne zadanie. Cokół, niejako stopa ściany, zaznaczana brózdą już przez architekta, określa jej kierunek ku dołowi, ku górze sztaba wystająca lub wymalowana borta lub smuga odgranicza rozprzestrzenianie się powierzchni ściany od sufitu. W stosunku zaś do sufitu należy ściśle określić rolę ściany, jako momentu dźwigającego. Podobnie jasno należy wypowiadać kończenie się ściany w kierunku na prawo i lewo, w czem

nie od rzeczy będzie położyć pasek, odpowiadający tonowi i nasyceniu jej koloru.

Ściana więc w kierunku pionowym rozpadać się powinna dekoracyjnie na trzy części: na cokół lub stopę, zwieńczenie czyli głowę, pasek z prawej i lewej strony, z wolną powierzchnią w środku.

Wszelka, choćby najwięcej kaprysem wyobraźni powodująca się, dekoracja ścian musi baczyć na ten trójdział. Odgrzebane pod popiołem szczątki domów mieszkalnych w Pompei wykazują, że nawet w malowaniu ściennem mieszkań starorzemych przestrzegano tego porządku. Jeszcze więcej zaleca się on u nas na północy, gdzie ze względu na klimat w dekoracji domu pierwszorzędną rolę odgrywać muszą tapety i drzewo. Oczywiście fantazja dekoratora może zwiększać dział cokołu do znacznych rozmiarów, środek ścian sali zmniejszyć znów na kształt nieznacznego fryzu, cokół sam można zakończyć wygiętym ku przodowi grzymsem, który przyozdobion w prywatnym budynku szeregiem waz starożytnych i wystawnych talerzy, nadaje wnętrzu cechę malowniczego zbytku.

Między „salą“ a „pokojem“ niema żadnej różnicy, krom mniejszych lub większych ich rozmiarów. Zato hala lub aula różni się od zwykłego pokoju nie tyle jakościowo, ile zupełnie odmiennym rodzajem dekoracji. Hala nie jest zgoła miejscem zbornem życia prywatnego, ale raczej obchodów publicznych i uroczystych. Wymaga więc pełni światła, motywów ornamentacyjnych, tryskających życiem i ruchem, jak ruchliwym jest samo psychologiczne usposobienie i nastrój mas. Tajemniczy półcień, pożądany w salonie, nie byłby tu zgoła na miejscu.

Ściana domu prywatnego nie wymaga już takiego konstrukcyjnego przepychu. Konsekwencyę ścisłą stylu można przeprowadzić z całą prostotą środków. Górną jej część godzi się pozostawić bez ozdoby; jedna tylko wklę-

sła lub wypukła krzywizna dostatecznie już zdolną zaznaczyć granicę ściany i sufitu. Linie faliste przerw, osiągane za pomocą konsoli, wywołują w pokoju pożądaną zmianę tonu, przestrzeń między drzwiami i jednokowej z niemi wysokości szafami doskonale wypełniają obrazy olejne.

Krzesła i stolik dobrze jest umieszczać nie wzdłuż salonu; ale w kącie, przez co — amerykańskim obyczajem — stwarza się rodzaj *cichego szeptaku* dla zabawy dam. W dobieraniu farb wnętrza siedzib ludzkich każdy wiek ma swe odrębne upodobania. Średniowieczna lubowała się w silnie nasyconych barwach lokalnych, dążąc we wszystkim do jaskrawej, mimoto jednej pełnej miary i harmonii polichromii; renesans w sądach wartościowych o jakościach barw uznawał za normę i najwyższą zasadę piękną harmonię i jedność; czas rokokowy lubował się w żywych i jasnych barwach; czasy zaś nasze żarkie i jaskrawe barwy starają się zespolić z wdziękiem górującej nad pozornymi sprzecznościami kolorytu — harmonii.

W XVII. w. rozpanoszyła się moda przystrajania ścian nawet domów mieszczańskich krajobrazami, które ożywiano rozmaitymi motywami z życia pasterskiego i innym estafażem. W siedzibach magnackich w Niderlandach napotykałyśmy wiele takich obrazów, wyszłych z pod pędzla Mouchersona, Govaerta i Flinksa. u nas zaś w Polsce w pałacach przybieranych w stylu francusko-saskim, ornament ten był obowiązującą regułą. Tkaniny z jedwabiu nie odpowiadają w salonie celowi; kosztowność i cena tego materiału w żadnym zgoła nie pozostaje stosunku z jego dekoracyjnym działaniem. Jedwab, atlas i adamaszek wymaga cienia, by drogą kontrastów mógł wywoływać charakterystyczną grę światłocienia. Napięcie jedwabiu na ramach gubi jego cały efekt.

Dziś tapety grają przeważną rolę w zdobieniu

ścian i dodać potrzeba, że do tej przewagi doszły zgoła nie kaduczym prawem.

Każdy ornament na wszelkiej tkaninie, czy jest nią gobelin, czy makata — zrasta się z treścią przedziwa. Przeciwnie na papierze wszelki ornament zawsze zda się być tylko zewnętrznie malowanym, a przeto płaskim, jakim z natury rzeczy powinno być wszelkie malowidło ściennie.

Tapety można nawet wyposażać w samoistny, nowo wynaleziony ornament, byleby nie starał się osiągać samoistnego efektu malarskiego, ale dostrajał dekoracyjnie do wrażenia całokształtu. Jako skrawki papieru, nie mogą iść tapety w zawody z malowaniem *al fresco*. Stafaż i obrazek rodzajowy byłby na nich pewną sprzecznością, natomiast zupełnie usprawiedliwionym będzie wszelki płaski, stylizowany ornament, w którym nie masz kłamstwa ni gwałtu, zadanego naturze. W stylizacji np. liścia klonowego na tapetach traci przyroda tylko swą zewnętrzną przypadkowość, zyskuje za to matematyczną wyrazistość typu, według którego tworzy liść klonowy. Nie będzie zatem od rzeczy wyrazić właśnie tę jedność symbolu. W sali łowieckiej odpowiednie okażą się wrzosi i liście paproci, z pośród których wychyla się raz ramię trębacza, dmącego w róg myśliwski, to znów łucznik który strzałą napina cięciwę. Artysta ma jednak — uwidaczniać życie lasu, tylko kilku znamienitymi rysami nakazując, je niejako wyczuwać i przygotowywać się do całej pełni wrażeń w lesie rzeczywistym. Zadaniem jego tutaj nie jest ani plastyka, ani modelunek, ani zaznaczanie głębi rysowanych postaci, tylko ich szkicowanie i to tego rodzaju, iżby dawało szerokie pole do rozmyślań i najbujniejszej wyobraźni.

Kosztowniejszym, zato daleko więcej efektownym jest rodzaj tapetów skórzanych, które w średnich wiekach poczęto najpierw wprowadzać w użycie w Hiszpanii,

odkąd Zachód Europy wskutek wypraw krzyżowych wszedł w bliższą styczność z przemysłem Lewantu.

Skóra jest czemś pośredniem między tkaniną a papierem, drzewem a kamieniem.

Ornament musi być niejako we wnętrzu skóry wdrukowywanym, skutkiem czego na niej powstają wgłębienia i wypukłości, nadające jej pozory powinowactwa z tworzywami sztywniejszemi: drzewem i kamieniem,

Wypukłości te można nadto zwiększać od strony spodniej i dla trwałości wypychać je jakąś trwałą masą, watą lub pakułami. Każda bowiem skóra posiada wierzchnią błonkę, naskórek, a ten należy szanować.

Jeżeli zatem tapet skórzany, który równie łatwo jak papier przyjmuje ton barwy i chciwie wpija w siebie wszelkiego rodzaju bajcowanie, w miejscach wypukłych jeszcze ozdobić smugiem złotą, zyskujemy ornament o pozorach monumentalnej trwałości.

To też nie dziw, że tapety skórzane poczynają znowu być *en vogue*.

Posadzka, lśniąca za czasów rzymskich przepychem mozaik, dzisiaj należeć musi do rzadkości wprost dlatego, że praca ludzka skutkiem przeobrażenia się stosunków społecznych w czasach nowożytnych niesłychanie podrożała.

Jeden taki pawiment tumu w Sienie, przedstawiający w mozaice spotkanie Achaba z Eliaszem, lub mozaikowa apsyda w kościele S. Maria *in Transtevere* w Rzymie, pochłaniały pracę kilku pokoleń ludzkich.

Tak samo sądzić należy i o mozaikowych atrjach domów patrycyuszów rzymskich, z których żadne nigdyby nie przyszło do skutku, gdyby nie istniał wyjątkowy stan niewolników, pędzących nędzny żywot w *ergastulum*, by panowie mogli dochodzić do najwyższej, dla człowieka możliwie osiągalnej kultury i używania.

Dziś mozaikę zastępuje dywan. Rozwieszony na ścianie, powinien harmonizować z motywem przewodnim

ściennej dekoracji rozłożony zaś na podłodze nigdy niema się starać o dorównywanie w modelu obrazowi olejnemu, mozaice lub witrażowi z postaciami ludzkimi. Te bowiem nie nadają się zgoła do deptania ich nogami.

Dlatego od wiek wieków zawsze najwyższej ceniono dywany perskie, które najlepiej rozwiązują problem dekoracyjnego znaczenia dywanu. Składa się on z brzegu i zawartego przezeń środka, który można dekorować albo czysto stylizowanym kwieciami, albo gałązkami niejako luźnie z garści rzuconymi. Dopuszczalnym wreszcie jest motyw ogrodu lub grządki, zasianej kwieciami. Naturalistyczna wszakże ścisłość w naśladowaniu życia na dywanie wywołałaby jeno uczucie lęku i zakłopotania, że stąpamy po żywym kwieciu i pęczu.

Dlatego rysunek i koloryt kwiatów dywanowych ma być niejako zwleczone z życia i jak postacie tapetów tylko stylizowanym, jako artystyczne przypomnienie form, widzianych w naturze. Barwy pożądane na dywanie—to plamy jaskrawe ale harmonijne, przez co zyskiwałby dywan pewne podobieństwo z witrażami gotyki rozkwitowej. Brzeg, czyli rąbek dywanu składa się zazwyczaj z trzech części. W pośrodku jego widno pas najszerszy, równający się jednej trzeciej, najwyższej połowie pasa skrajnego. Ornamentem jego są kwiatuszki drobne lub rozety, podtrzymywane dla ładu i rytmu za pomocą wiotkich, wplecionych w ich środek gałązek. Z obu stron pasa średniego biegną prążki, przedstawiające wprawdzie podobne motywy, ale kolorytem i rozmiarami zasadniczo mu podporządkowane. Smuga zewnętrzna rysunkiem musi nadto niejako wyprowadzać oko z pośrodku dywanu.

Ornamentacja pułapu również się liczyć powinna z jego właściwym zadaniem. Sufit jest powierzchnią płaską; a więc malowana lub stiukowa borta oznaczać ma jej pole środkowe podobnie, jak i na zwykłej ścianie. Centrum pola środkowego harmonijnie przystroi odpowiednia ro-

zeta. Sufit przez się mniej zwraca uwagi niż każda rzucająca się nam wprost w oczy ściana. Dlatego, ściśle rzecz biorąc, powinienby być traktowany niedbale, jako coś podrzędnego. Mimo to od czasów odrodzenia, poczęto z szczególną zapobiegliwością krzątać się około przyozdobienia stropu.

Powstała cała szkoła artystów pod przewodem takich mistrzów jak: Corregio, Veronese, Tiepolo i daleko od nich wcześniejszy Melozzo da Forli, która ze szczególnem zamiłowaniem rzuciła się do malowania sufitowego o osobnym rodzaju perspektywy dla patrzenia z dołu.

Ten nowy rodzaj malowidła, całkowicie nieznany starożytnym nie bierze zgoła w rachubę powierzchni sufitu, jako takiej, ale liczy się tylko z przestrzenią. Figury, malowane na suficie, nie zajmują zgoła tylko poziomego położenia, ale są niejako skończone. Nogami zdają się być do nas zbliżone, głową zaś uciekają gdzieś daleko. Niektóre z tych malowideł np. „Jutrzenka“ Guercina (1691—1666) we willi *Ludovisi* uderzają dziwną prawdą życiową, inne atoli rażą zmysł wytrawnego estety nazbyt skromnym wyglądem perspektywnym, który przy łada braku artystycznej biegłości wyradza się zaraz w karykaturalne monstrum.

Jeżeli belki i tramowanie sufitu jest widoczne, nie masz oczywiście miejsca na malowanie obrazów, które w takim razie zastąpić musi robota snycerska i rzeźba. Sufit rzeźbiony nadaje ludzkiej siedzibie charakter pierwotnej niejako siły, dostrajając się do symbolicznego znaczenia tego niewypowiedzianego *at home*, które z ludów Europy najgłębiej i najczulej pojęli Anglicy.

Kasetonowa ozdoba sufitu powstaje, jeżeli belki poprzeczne dzielą podłużne na kwadratowe pola, odpowiednio przystrojone rzeźbą skulpturalną. Przedziwnie wymownem i wspaniale pod względem architektonicznym potężnem jest rodzaj sklepień w angielskich „*okapels*“

i we wszystkich, zbliżonych do nich rozmiarami aulach. Sklepienie, wyrastające bujnie z kapitelu filaru, żyłkami swemi, gałęziami i liściem zdaje się naśladować plecionkę konarów żywego lasu. Kapitele, które rozszerzają się w formie wachlarzy, zdają się żyć i drgać ruchem wegetatywnym, choć sufit sam nie wyraża nic innego jak tylko konstrukcję belkową, wypowiadającą się wszelako w formie nawskroś poetycznej.

MALARSTWO.

Fizyczne podstawy malarstwa.

Oko nasze w działaniu podobnem jest do ciemni optycznej fotografów; jego siatkówka jest niby kliszą, czułą na światło, na której obrazy, odbite od świata rzeczywistego pozostają nieruchome, póki oko nie zmieni swej pozycji. Każdy ruch widza wywołuje też zmiany obrazu na siatkówce. Zmiana ta wszakże różniczkuje się przez to, że na świat patrzymy nie jednym, ale dwójgiem oczu. Te zajmując nieco odmienne miejsca w przestrzeni, okazują nam przedmioty w dwu nieco odmiennych obrazach perspektywicznych. Stąd płaskość malowidła rozpatrywanego dwójgiem oczu, zaraz się nam z przyzwyczajoną siłą narzuca, kiedy przeciwnie wypukłość rysunków stereoskopowych, rozpatrywanych w stereoskopie, występuje z całą siłą i żywością.

Przyczyną złudzenia w stereoskopie jest, że od świata zewnętrznego, rozpatrywanego dwójgiem oczu, odbieramy dwa obrazy z dwu odmiennych pozycji. Z tego powstają dwa, nieco odmienne zdjęcia fotograficzne. Prawem okiem widzimy nieco więcej przedmiotu i tła zasłoniętego przez przedmiot; lewem okiem widzimy nieco więcej lewej części przedmiotu i tła. Stąd rysunek stereoskopowy, sporządzony dla każdego oka z osobna, wywołać musi — co do kształtu — wrażenie rzeczywistości. Rysunek lub obraz przeciwnie rozpatrywany dwójgiem oczu, musi robić wrażenie przedmiotów wyobrażonych na płaszczyźnie. Żywość i wypukłość obrazu zatem zyska,

jeżeli przyglądnijemy mu się jednym okiem, zwłaszcza przez ciemną rurę.

W galerii jednak nie oświetla obrazów bezpośrednio słońce, ale natężenie jego nawet wobec najlepszej konstrukcji okien sali wystawowej będzie daleko mniejszem; najjaśniejsza biel obrazu na ścianie galerii może mieć $\frac{1}{20}$ jasności, którąby ta sama biel posiadała przy bezpośrednim oświetleniu słonecznem. Zwykle jednak jest tylko $\frac{1}{40}$ -stą częścią jasności oświetlenia słonecznego.

Tak samo biel, którą artysta maluje n. p. jaskrawy strój beduinów, będzie wyrażać zaledwie $\frac{1}{20}$ rzeczywistej jasności tych szat.

Biel obrazu, przeniesiona na pustynię Sahary, wydałaby się ciemno szarą, boć i sadza, oświetlona bezpośrednio słońcem, tylko dwa razy wydaje się ciemniejszą od bieli, jaką widzimy w jasnym pokoju.

Tą samą bielą, co służyła do malowania płaszczy beduinów, artysta maluje na innym krajobrazie księżycowym tarczę księżycową i jej refleksy w wodzie choć w rzeczywistości księżyc ma zaledwie $\frac{1}{3}$, jego refleksy wodne jeszcze znacznie mniejszą część jasności tej bieli. Szaty zaś białe lub marmurowe posągi, nawet po nadaniu im przez artystę szarego tonu, będą dziesięć do dwudziestu razy jaśniejsze niż są istotnie — w oświetleniu rzeczywistej pełni księżycowej.

Najciemniejsza czerń: (sadza, czarny aksamit) — przy silnem oświetleniu wydaje się tylko szarą; światło zaś pełni księżycowej według Wollastona równa się światłu świecy, płonącej w odległości 12 stóp. Przy pełni czytać nie można, ale można to wygodnie czynić w odległości $1\frac{1}{2}$ metra od świecy.

Artysty więc zadaniem nie jest i być zgoła nie może stwarzanie dokładnej kopii rzeczywistości. On raczej przekłada wrażenie, wywołane przez rzeczywistość, na inną skalę wrażliwości spoglądającego oka. Stan widza, ogłą-

dającego malowidła jest wypoczęty; oko jego posiada tylko pewną przeciętną wrażliwość.

Przeciwnie oko podróżnego, przyglądającego się karawanie na rzeczywistej Saharze, jest znieczulone przez nadmierny blask słoneczny; oko zaś człowieka, błędzącego po nocy księżycowej, jest wypoczęte i posiada pewną przeciętną doskonałą wrażliwość. Artysta w stworzonym przez się obrazie stara się zatem, by pustynia namalowana wywierała to samo wrażenie, co rzeczywista na oko oślepione, by noc księżycowa namalowana takie wywoływała wrażenie, jak rzeczywista na oko wypoczęte.

Przy zbyt wielkiem natężeniu światła oko podlega znużeniu, skutkiem czego jego wrażliwość nie może *pari passu* podążać za bodźcami zewnętrznymi. Stąd choćby istniały między przedmiotami znaczne różnice natężenia światła, wydadzą się one wobec zmęczenia oka jednakowo jasne. Dowodem tego proste patrzenie na słońce, które na swym obwodzie ma dwa razy mniejsze natężenie światła niż w pośrodku tarczy. O tem łatwo przekonać się można, jeżeli popatrzymy na słońce przez szkła zaciemniające, które natężenie światła obniżą do należytego poziomu.

Stąd jeżeli artysta chce wyobrazić lśniący zar słoneczny, nadaje na swym obrazie wszystkim przedmiotom prawie tę samą jasność. Przez to malowanie jaskrawemi farbami odtwarza wrażenie, jakie blask słoneczny sprawiłby na oślepionem oku widza. Malując znów noc księżycową, tylko najjaśniejszym przedmiotom, a więc odbiciom światła księżycowego, nada barwę jasną, czyli wyraża *objektywnie niewrażliwość oka na niewielkie różnice w zbyt silnem lub zbyt słabem świetle*.

Świat zewnętrzny przedstawia się oku z bardzo różną absolutną jasnością, zależną i od siły oświetlenia i od każdorazowego stanu wrażliwości naszego oka. Niezmienne stałym jest tylko stosunek jasności, z jaką

przy tem samem oświetleniu występują powierzchnie ciał bryłowatych o rozmaitych barwach.

Ten tylko stosunek jasności jest zmysłową podstawą naszych sądów o ciemniejszym lub jaśniejszem zabarwieniu ciał widzianych. On właściwie modeluje i kształci ich. Stąd artysta, opierając się bezwiednie na prawie Fechnera, odwarza ten stosunek i przez to wzbudza w nas takie samo wyobrażenie, jakieby budziło ciało, rzeczywiście widziane.

Według prawa bowiem Fechnera *różnice natężenia światła wydają się we wrażeniu naszym równie wielkie, jeżeli stanowią jednostkową część porównywanej siły światła*. Dlatego kopia zgodna z naturą powstanie, jeżeli artysta, malując np. oświetloną słońcem Saharę, takich użyje farb dla odmalowania wydmy piasku i w dal szarej oazy, jakaby Sahara i oaza posiadała istotnie, gdyby się znalazła w tem samem oświetleniu, jakie ma galeria obrazów lub pracownia malującego ten obraz artysty.

W tem właśnie, że artysta odtwarza nie barwę samą przedmiotu, ale wrażenie, wywołane przezeń na oku widza, streszcza się całe mistrzostwo i tajemnica dobrze rozumianego impresjonizmu.

Tylko dzieci i narody, u których malarstwo zatrzymało się na dzieciennym stopniu rozwoju, naśladowają farbami każdą barwę przedmiotu, nie biorąc w rachubę wywołanego przezeń wrażenia.

Natomiast odstępstwo od kolorytu natury, którego dopuszczali i dopuszczają się artyści w wyborze barw i skali ich jasności, nie tylko jest dopuszczalnem, ale wskazaniem na zasadzie prawa Fechnera tem więcej, że od tego prawa pewne uchylenia dadzą się wykazać tylko — przy oślepiającem lub zbyt słabem świetle.

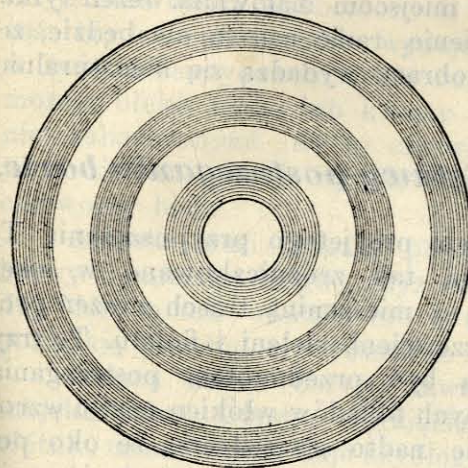
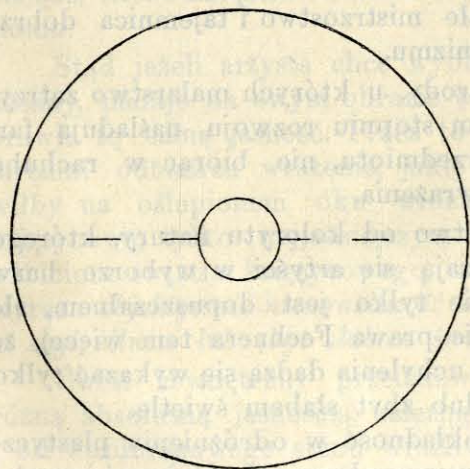
Stąd łatwość i dokładność w odróżnieniu plastyczności samego obrazu (zawarunkowanej różnicami jasności

powierzchni przedstawionych ciał) jest ta sama i przy najwyższym świetle dziennym i przy małej świecy.

W malarstwie artystycznym używanie farb oddających najdokładniej barwę wyobrażanych przedmiotów, zaleca się tylko w tematach o małej rozciągłości głębinowej w malowidle płaskim — w portrecie. Barwy ciemniejsze oddają tu tylko cienie obrazu.

Starsi mistrzowie *clairobscur'u*, zwłaszcza Rembrandt, starali się malowidłem wywołać wrażenie, jakiegoby się doznawało wobec rzeczywistości. Na jego obrazach jaskrawe i świecące części przedmiotu odtwarzają jaskrawe i świecące barwy żółtawe, odskok atoli od światła do cienia jest tak znaczny, że nieco ciemniejsze przedmioty pogrąża na obrazie prawie nieprzenikniona ciemność. Mimo to jednak ciemne tło i całość obrazu dają wrażenie słonecznego zjawiska; pogłębienie cieniów uwydatnia tylko kształty i na pierwszy plan wysuwa plastykę twarzy. Wszystko jednak, nawet te cienie i ciemność trzymana jest w żółtym sosie, pokryta żółtawym mglistym odbłyśkiem, jaki sprawiają silnie oświetlone masy powietrza.

Ten sposób malowania jest uzasadnionym fizyologicznie, i nawet bardzo ciekawym przyczynkiem do zrozumienia zasad oświetlenia malarskiego. Rembrandt nie bez głębokiej racji fizyologicznej, którą przeczuł tylko własną intuicyą, zwiększał nieco ponad rzeczywistość różnicę między światłem a cieniem. Złudzenie artystyczne co do jasności barw przedmiotów



przedstawionych opiera się zatem i na tych obrazach na prawie Fechnera. Prawo to można stwierdzić nader prostem doświadczeniem. Wykrójmy z sztywnego papieru dwa krążki. Jeżeli tarcza taka obraca się z chyżością 20—30 razy na sekundę, wystąpią na niej trzy szare pierścienie; szarzysta ich wszelako po-

dobną jest zaledwie do delikatniuchnego cienia.

Dzieje się to skutkiem tego, że przy szybkim obrocie tarczy każde miejsce pierścienia wydaje się tak oświetlonem, jakby cała padająca nań ilość światła była równomiernie rozdzieloną na cały obwód koła. Oczywiście szarzysta kół, w których znajdują się czarne kreski będzie wybitniejsza, gdyż zmniejszone jest w nich natężenie światła białego tła. Matematycznie można nawet obliczyć to zmniejszenie, jeżeli porównamy szerokość kresek z długością połowy obwodu odpowiednich pierścieni. Wewnętrzne znów pierścienie będą ciemniejsze od zewnętrznych, gdyż ten sam ubytek ilości światła rozdziela się w nich na mniejsze powierzchnie. Owóż doświadczenie stwierdza dalej, że najdelikatniejsze cienie widzialne są na wirującej tarczy przy natężeniu światła, odpowiadającym oświetleniu karty papieru od światła dziennego, ale nie dają się dostrzedz, gdy na nią padają bezpośrednie promienie słońca. Stąd malarz dla zachowania wyrazistości najdelikatniejszych cieni i uwypuklenia przez to kształtów może skutecznie uwagę widza główną przez sztuczne zwiększenie stosunku światłocienia

skierować ku jasnym miejscom malowidła. Jeżeli tylko odda wyraziście ich cienie, razić nas to nie będzie, że najciemniejsze miejsca obrazu wydadzą się nienaturalnie ciemnymi.

Fizyologiczne podstawy postrzegania barw.

Według powszechnie przyjętego przypuszczenia T. Younga wszystkie nasze, tak zróżniczkowane w swej skali, wrażenia barwne są mieszaniną trzech wrażeń prostych i zasadniczych: czerwieni, zieleni i fioletu. Te trzy barwy zasadnicze mają być przedmiotem postrzegania trzech, zupełnie odrębnych układów włókien nerwu wzrokowego. Fizyologicznie nadto stwierdzono, że oko posiada największą wrażliwość na chwytywanie cieniowania błękitu, najmniejszą dla czerwieni. Natomiast przy wzmożeniu jasności czerwień mniej oko razi i oślepia niż błękit.

Wrażenie białości powstaje, jak to uczymy się już w fizyce elementarnej, przez zmieszanie wrażeń obudzonych w naszym oku przez barwy widma słonecznego, zawarte w świetle białym. Ze zwiększeniem natężenia światła białego wzrasta w oku i natężenie wrażenia czerwieni, żółtości i zieleności więcej, niż natężenie wrażenia błękitu i fioletu. Dlatego malarz, chcąc oddać wrażenie oblanej słońcem bieli dnia letniego, miesza do białej farby nieco żółtej, podkreślając przez to ton zasadniczy jaskrawszej bieli, oddziaływujący odpowiednio na nerw wzrokowy. Malarz czyni tu to samo, co my, gdy przez żółte szkło spoglądamy na zachmurzony krajobraz, przez co nadajemy mu pozory widoku oświetlonego jaskrawym światłem słonecznym.

Odwrotnie biel księżycową, a więc o słabym natężeniu, robi artysta błękitną, jaka w naturze właściwie nie istnieje. Farby bowiem na obrazie dla wywołania artystycznego złudzenia muszą mieć większe natężenie,

niż istotne barwy wyobrażonych przedmiotów. W naturze zaś bardzo słaba biel wydaje się błękitną. Dlatego w świetle księżycowym tylko barwę niebieską rozpoznać można; błękit nieba lub kwiaty błękitne wydają się silniej zabarwionymi. Za to czerwień i żółcień występują jako ciemne plamy na tle ogólnej, niebieskawej lub czerwonej bieli.

Artysta musi zresztą podnosić natężenie jednej barwy domieszką drugiej, gdyż na palcu swej nie znajduje farb o tak wielkiej lub o tak małej jasności, jaką posiadają przedmioty, oświetlone słońcem lub księżycem.

Zmiana zatem barwy, zawarunkowana wrażeniem subiektywnym artysty, starającego się je utrwalić na płótnie, uzasadnić się daje fizyologicznie prawem tak zwanego *kontrastu*.

Rozumiemy pod tem mianem zjawisko, że barwa i jasność jednej powierzchni zmienia się przez sąsiedztwo drugiej powierzchni o innej barwie i o innej jasności.

Przez sąsiedztwo jasnej powierzchni druga powierzchnia ciemna wydaje się ciemniejszą, przez sąsiedztwo jednej płaszczyzny zabarwionej zwykły udzielać drugim barw t. z. dopełniających. Jest to tak nazwany przez Chevreula *kontrast współczesności*, widoczny zarówno w świecie rzeczywistym, jak i malarstwie. Dlatego farby zupełnie inaczej wyglądają na palcu, niż na obrazie. Niemniej ważnym jest także działanie *kontrastu następczego*. Polega on na tem, że wrażenie wywołane w oku przez każdą barwę zmienia się nieco przez to, że przypada na miejsca siatkówki, wystawione przedtem na działanie odmiennej barwy i jasności, przez co ich czułości nerwowe, mają zmieniony nieco sposób oddziaływania na światło i barwy.

O istnieniu tego kontrastu następczego przekonują nas *ujemne wtórne obrazy słońca* t. z. ciemne plamy, przesuwające się po polu naszego widzenia, jeżeliśmy przedtem długo patrzyli wprost na zachodzące słońce. Te części

siatkówki, na które wprost padał obraz słońca, stają się teraz mniej wrażliwe na światło i przez to widzą sklepienie nieba tylko jako ciemne plamy.

Jeżelibyśmy znów nadto długo nieruchomie spoglądali na ćwiartkę czerwonego papieru, to obraz wtórny na nagle na jej miejsce wysuniętej ćwiartce papieru szarego przybierze barwę dopełniającą zielono-niebieską. Po papierze różowym obraz wtórny będzie czysto zielony; po zielonym — różowy, niebieski — da obraz wtórny żółty — a żółty znowu da naodwrot niebieski.

T. Young zjawisko kontrastu następczego tłumaczy przypuszczeniem, że w nerwach ocznych istnieją trzy układy włókien, z których jeden bez względu na rodzaj bodźca otrzymuje wyłącznie wrażenie czerwoności, drugi — zieleni, trzeci zaś fioleto. Barwa zielona silnie zatem pobudza, a przez to wyczerpuje energię włókien, przeznaczonych do odbierania wrażeń zieloności. Jeżeli na to samo miejsce padnie potem światło białe, ze skali widma światła białego wypadnie lub przynajmniej będzie osłabione wrażenie zieleni. Natomiast zaakcentuje się wrażenie czerwoności i fioleto, suma zaś tych dwu wrażeń złoży się w wypadkowe wrażenie purpury, która z białą tła zmiesza się na barwę różowo-czerwoną. Stąd smuga czerwona, umieszczona na szarem tle, skutkiem obrazów wtórnych czerwieni wydaje się na krawędziach, graniczących z tłem słabo niebiesko-zieloną. Ta pozorna zmiana tła występuje na jaw tylko w miejscach szarego tła, które leżą najbliżej czerwonej smugi.

Z tej samej przyczyny malarz musi mieszać farby, gdyż nawet te nieliczne, bardzo soczyste farby proste, jak ultramaryna i cynober, są stosunkowo dość ciemne. Farby wodne i kredki pastelowe mają wprawdzie znaczne natężenie barwy, za to jednak ton ich jest białawy. Stąd artysta nie mogąc farbą dojść do natężenia barw, widzianych w naturze, musi odmalowywać kontrasty, sprawiane przez te przedmioty. Malarz zatem i rysownik gładką,

równomiernie oświetloną płaszczyznę maluje ciemniej tam, gdzie graniczy z jasną — jaśniej zaś, gdzie styka się z płaszczyzną ciemną. Szarym płaszczyznom nadaje odcień żółtawy, jeżeli za nimi zaczyna się barwa błękitna; odcień różowy, jeżeli graniczy z zielenią. To samo widzimy i w naturze. Promienie słoneczne, które przedarły się przez gęste listowie lasu, dla oka znużonego widokiem otaczającej go zewsząd zieleni, wydają się różowo-czerwone; białe światło dzienne w porównaniu z czerwono-żółtem światłem świecy wydaje się niebieskawem. Tak też malować je musi malarz, gdyż farby jego bez pomocy kontrastu nigdy nie byłyby w stanie oddać natężenia i wyrazistości barw widzianych w naturze.

Nie mało pomocnem jest artyście i w tem zjawisku irradycyi. Pod tem mianem rozumieć należy zjawisko, że światło lub jasna barwa jakiegoś przedmiotu rozszerzają się też i na inne przedmioty, znajdujące się w jego pobliżu w naszym polu widzenia. Im jaśniejszy jest przedmiot, tem większą jego irradycya. Światło jej jest najsilniejsze w bezpośrednim sąsiedztwie jasnego przedmiotu, słabnie zaś w miarę zwiększającego się jego oddalenia.

Artysta tem więcej starać się musi o należyne oddzielenie zjawisk irradycyi, że zadaniem jego nie jest oddanie rzeczywistych barw przedmiotów, ale tylko *wrażenia wzrokowego* z ich widoku tak, żeby to wrażenie wywołać mogło i żywe wyobrażenie przedmiotów, jak gdyby były rzeczywistymi. Irradycya zaś należy do wrażeń subiektywnych patrzącego oka, w którym ani rogówka ani soczewka nie są zupełnie przejrzyste. Są to tkanki o jednostajnej budowie, których mętność powoduje pewne rozpraszanie się światła. Malarz zatem w malowidle zachowuje tylko najistotniejszą cechę zjawisk widomych w świecie rzeczywistym i stopniowanie światła i barw.

Tu otwiera się wolne pole dla objawienia indywidualności artysty, który za przykładem Rembrandta może dla otrzy-

mania plastyki kształtów zwiększać odskok między światłem a cieniem. Może on nadto jak Fra. Angelico zmniejszać ów odskok i przez to łagodzić twarde cienie ziemskie, przenosząc przedstawione postacie w jakieś sfery oświetlenia gloriy niebieskiej, apoteozującej nawet i materę szat i cielesność. Holendrzy znów równie dobrze mogli zaznaczać światło rozlane w atmosferze, nadawać mu pozór słoneczny, by wywoływać w widzu nastrój zależny od oświetlenia dnia; inni wreszcie artyści mogą przedstawiać osoby w powietrzu niezmaconem, a więc w stopniu poniekąd obiektywnej jasności, niezależnej od nastrojów subiektywnych. To szkoła realistów. Ostatnią wreszcie w rozwoju jest reforma światłocienia i irradycyi, podjęta przez modernistów, która malowidłem stara się naprzód wywołać przeżyty przez samego artystę nastrój, potem dopiero stwarzać w widzu dostosowane do doznanych ongiś wrażeń samego wrażenia.

Malowidło więc prawdziwie artystyczne daje obraz pełen pozornego życia, ale nie nuży oka zbyt jaskrawem światłem rzeczywistości. Dlatego wszystkie obrazy z wyjątkiem fresków, które można oglądać w pełnem świetle słonecznem, z wyjątkiem dyoram i dekoracyj teatralnych, przeznaczonych tylko do wystawienia w silnem świetle sztucznem, acetylenowem lub elektrycznem, malowane są albo farbami stosunkowo ciemnymi lub przeznaczone do oglądania w świetle umiarkowanem. Najdelikatniejsze cienie i wyrażoną przez nie plastykę dostrzegamy najlepiej tylko przy pewnem średnim natężeniu światła.

Teorya Younge'a doskonale też tłumaczy, dlaczego artysta musi oględnie używać barw pełnych i soczystych.

Obraz ma działać przedewszystkiem na wyobraźnię widza, w której wywołać się stara to wyobrażenie, jakiego powstać mogło skutkiem postrzegania rzeczywistego przedmiotu.

Ponieważ działanie obrazu jest nawskróś psychologiczne, więc liczyć się musi z wszelkimi prawami

widzenia optycznego, a więc i z fizyologią nerwów wzrokowych. Doświadczenie zaś mówi nam, że wprowadzie barwy zasadnicze pełne przekonają uwagę widza, ale też prędzej wyczerpują energię jego oka, co objawia się olśnieniem, zmęczeniem, mrużeniem powiek itd.

Nadto każda barwa czysta wobec domieszek innych barw jest jakby ciemnem tłem, na którym uwidoczniają się natychmiast nawet i najmniejsze różnice odcieni. Dlatego to tak plamiste są nie tylko suknie białe, ale i różowe, jasno-błękitne, żółte; natomiast na materyałach „dzikich“ w kratkę, na szarych i szarobrunatnych, stosunkowo tak mało znać plany.

Teorya Younge'a tłumaczy doskonale to zjawisko. Według niej wrażenie każdej barwy zasadniczej wywołane jest podrażnieniem układu włókien nerwowych, reagujących właśnie na tę barwę zasadniczą (czerwieni albo zieleni albo fioletu), podczas gdy oba pozostałe układy albo wypoczywają zupełnie, albo też przynajmniej są słabo zadrażnione. Energia ich zatem nie będąc niczem zaangażowaną, *ohne in Mitleidenschaft gezogen werden*, jak mówi Wundt, jest dziwnie wrażliwą na domieszki innych barw.

Dlatego barwy czyste w języku malarskim zwą się „ekspresyjne“: przykuwają wprawdzie potężnie oko widza, ale równocześnie są nader wrażliwe na najdrobniejszą zmianę oświetlenia.

Nadto jeżeli taka barwa czysta okrywa znaczną przestrzeń, łatwo wywołuje zmęczenie, równoznaczne z osłabieniem wrażliwości właśnie na tę barwę. Dla tego nikt nie zniósłby jasno zielonych tapetów; suknie kobiece jednokolorowe dla tego już nie są lubiane, przez panie, że na twarz i ręce noszącej je osoby rzucają często niepożądaną barwę dopełniającą. Błękit wytwarza wtedy żółcień, purpura — zieleń, szkarłat — barwę błękitno-zieloną.

Malowidło, na którym artysta szczerze użyłby barw mocnych, rozpraszałoby tylko uwagę widza tak, iż mu nie-

podobna byłoby rozróżnić osób na pierwszym planie tła zasadniczego.

Dlatego malarz, nie chcąc przedrażniać oczu nazbyt pełnemi barwy, faktycznie albo je umieszcza tylko na niewielkiej przestrzeni i to tam, gdzie skierować pragnie główną uwagę widza albo też grupuje obok siebie różne mocne barwy, które sprawiają w oku pewne zrównoważenie podrażnień. Dzieje się to na zasadzie prawa fizyologicznego, gdyż te różne silne plamy barwne przez swe kontrastowe obrazy wtórne wzajem muszą się odświeżać i przez to wywoływać wrażenie silniejsze. Zieleń, wzmocniona padającym na nią obrazem wtórnym zieloności od widzianej przedtem purpury, wyda się żywszą i pełniejszą.

Tu roztwiera się przed malarzem szerokie pole rozmaitych kombinacji barwnych, skutkiem których powstają mniej lub więcej harmonijne *tony barwne*.

Jakie zestawienie barw byłoby na obrazie najwięcej harmonijne, nie da się *a priori* oznaczyć. „*Estetyki barw*“ prof. Struvego dziś nikt, nawet sam autor chyba nie bierze na seryo, gdyż w malarstwie ani barwa, ani jej natężenie, ni cała gra światłocienia nie jest ostatecznym celem, ale tylko walnym środkiem w ręku artysty, by uwagę widza skierować ku najważniejszym punktom obrazu.

Wobec wyższych, poetyckich i psychologicznych celów artysty, zmysłowo przyjemne działanie tylko barwnemi plamami schodzi na drugi plan, gdyż obraz—to nie dywan lub makata, od której niczego nie żądamy okrom harmonijnego zgrupowania na niej barwnych deseni.

Przeciwnie na obrazie zawsze jedna barwa górować i niejako musi brać przewagę nad innemi z tego powodu, że on zawsze jest i być musi naśladownictwem stosunków fizycznych, w oświetleniu istotnie zachodzących.

W naturze zaś, gdy n. p. słońce zachodzące bogate

jest w promienie żółte, to oświetlone niem przedmioty, żółte dachy strzechy lub liście zwiędłe—wydadzą się więcej żółtemi niż niebieskawe niebo. Dzieje się to z tej przyczyny, że przedmioty żółte odbijają wprost wszystkie promienie żółte, niebieskie zaś chłoną żółte promienie słońca, odbijając tylko drobną ich część. Skutkiem tego błękit nieba, od którego się odcinać będą żółto oświetlone masy powietrza, przybierze szary cień.

Istota i granice malarstwa.

Malarstwo jest więc sztuką, która w barwnym odbłyску daje nam doskonały pozór zjawisk świata cielesnego tak, jak one się przedstawiają, rozpatrywane z jednego punktu widzenia.

Rzeźbiarz w tworzeniu posagu nie jest zgoła zmuszonym do trzymania się jednego miejsca. Obkuwając blok marmuru w posąg, przesuwając oko swe i ręce naokół przedmiotu, który ma odtworzyć. Wynikiem jego artystycznej twórczości jest *ciało rzeczywiste*, postać trójwymiarowa, zgodna we wszystkich kierunkach z rzeczywistością. Malarz rozporządza tylko płaszczyzną i farbami, zjawisko realne odtwarza tylko z jednego punktu widzenia, jednak mimo tak szczupłych i ograniczonych środków technicznych i swego tworzywa, wywołuje przedziwne efekty. Widoma piękność rzeczywistego świata najwspanialej się objawia w malarstwie. Obraz jest wprawdzie tylko ułudą, pozorem rzeczywistości, ale takiej ułudy i pozoru nie jest nam zdolną dać żadna sztuka okrom malarstwa.

Udatny obraz, choćby nawet nie był jeszcze arcydziełem, jest wybitnym przejawem piękności świata zmysłowego o jakimś radośnie—muzykalnym rysie charakterystycznym.

My słabi, zawiśli od energii nerwów — ludzie, by dojść do idealnego rozkoszowania się pięknem, jako

takiem, musimy zwrócić się do „lekarki dusz“, do sztuki. Zjawiska życia rzeczywistego dają nam za wiele lub za mało. Sztuka jedna zdolna jest stwarzać wartości, dalekie od praktycznych celów osobistych.

Dlatego pozwala nam właśnie zapomnieć o brakach rzeczywistości. Stwarza ułudę i tylko pozory świata realnego, o których rzeczywistości my, patrząc na obraz, najgłębiej jesteśmy przekonani. A jednak napawamy się ich urokiem, jak wonią narkotycznego kwiatu, który pozwala nam bodaj w iluzji wznieść się nad rzeczywistość, pełną braku, skaz i chyb, by bodaj przez szczylinę dojrzeć ten sam rzeczywisty świat, skąpany i ogrzany w sztuce światłem ideału.

„Dzieło ¹⁾ sztuki, obraz ma przykuć i ożywić uwagę, ma jakby dla nienужącej igraszki obudzić tysiączne drzemiące w nas szeregi wyobrażeń, oraz z nimi skojarzone uczucia i skierować je do wspólnego celu, by wszystkie rysy ideału, które leżą zagrzebane w pamięci, rozbite, rozrzucone i przysypane losem wypadków, zebrać w całość jednego zjawiska.“

Rzeczywistość do wrażeń, które daje, dołącza coś, co przeszkadza, rozprasza uwagę lub ją drażni. Malarstwo zaś może dla zamierzonego wrażenia skupić wszystkie czynniki, by mogły działać bez żadnych ograniczeń. Tem się też tłumaczy, że obraz działa silniej niż rzeczywistość. Prawdopodobnie w tem tkwi też ostatnia, najwyższa tajemnica estetycznego używania, jakim spoglądamy na obraz.

Piszę te słowa, siedząc na werendzie w Rymanowie. O kilka kroków, ode mnie widno gościniec, po którym z turkotem wloką się wozy, obładowane kamieniami. W dali zieleni się cypl Góry zamkowej, z willi rozsiedlonych po obu brzegach potoku dolatuje przycichła wrzawa rozbawionej dziatwy i okrzyki kolonii wakacyjnej z Gniewoszkówki. Werendę moją mija właśnie długi szereg

¹⁾ H. von Helmholtz: Optisches über Malerei.

wozów, naprzeciw którego z kraju lasu staje grupa pstrokato ubranych cyganów.

Wóz pierwszy, nie mogąc ich na czas wyminąć, zatrzymuje się, inni woźnice zeskakują z drabinek... zgiełk... wrzawa, dopytywanie.

Główna grupa: cyganie i prześliczne cyganiątka na krawędzi leśnej polanki w spotkaniu oko w oko z szeregiem wozów, których właściciele wśród spiekoty dnia ciężko pracują na chleb, wobec cudownej, dalekiej panoramy na Górę zamkową i Gniewoszkówkę, gdzie szarzej mundurki defilującej dziatwy — stanowią precu-downy obrazek rodzajowy.

A przecież niewątpliwie widok ten, przedstawiony na obrazie, daleko żywiej przemówiłby do duszy. Wyobrazenia bowiem nasze, kiedy patrzymy na obraz, przepływają harmonijniej, żywiej i jakoś zgodniej. Nie roztrąca ich ani za zbyt silne, ani za zbyt słabe oświetlenie, nie rozprasza uwagi naszej ni zgiełk, ni wrzawa, ni asocjacje wyobrażeń, wprowadzających poza próg świadomości myśli i uczucia, dalekie od czysto estetycznego nastroju.

Celem malarstwa jest zatem przedstawienie piękności, objawiającej się w świecie czysto materyalnym. Obraz o tyle tylko może wyrażać idee i nastroje, o ile one uchwytnie, jako w symbolu, odbijają się w ruchu, geście i wyrazie twarzy człowieka. Istotą zatem malarstwa jest przedstawianie nam przedmiotów świata rzeczywistego w naturalnym, pełnym życiowej prawdy — układzie przestrzennym.

Rzeźba albo zgoła nie oddaje albo tylko nieudolnie i to tylko w płaskorzeźbie — może odtwarzać stosunki przestrzennego zgrupowania osób. Wprawdzie przebieg jakiegoś życiowego zjawiska i czyn ludzki jest zarówno ostatecznym celem rzeźby — jak i malarstwa.

Wewnętrzna jednak treść i wartość czynu ludzkiego, nadająca mu wyrazistą cechę czynu człowieka, czyli po-

Zasadę piękna w sztuce.

prostu *nastroj i namietność*, daleko się skuteczniej dadzą urzeczywistnić w obrazie niż w rzeźbie.

Same zresztą napozór tak skromne i skape środki, jakimi malarstwo rozporządza, odcinają je stanowczo od sztuk innych, będąc zarazem rękojmią jego odrębności i przewagi nad rzeźbiarstwem.

Malarz przedstawia postacie swe na płaszczyźnie. Płaszczyzna i barwy—to cała jego armatura i cały zasób rozporządzalnych przezeń środków.

Płaszczyzna atoli przez się stanowi już podstawę artystycznej jedności obrazu. Nie tylko bowiem zewnętrznie spręga i podtrzymuje postacie, ale z natury rzeczy jest pomocną także i do wewnętrznego, organicznego zespolenia ich w scałkowaną grupę. Płaszczyzna bowiem sama przez się domaga się, by malarz oddawał planimetryczne rzuty ciał i ten tylko pozwala mu zużytkowywać widok, który odbieralnym jest jedynie z jednego punktu patrzenia artysty.

Barwa zaś domaga się już sama przez się rysunku, modelacyi i malarskiej perspektywy.

„Artysta¹⁾ bowiem musi wybrać odpowiednią perspektywę swych przedmiotów: dać im należyte położenie i układ, odpowiedni rozkład światła i cieni, abyśmy mogli objąć jednym rzutem oka wielkość, kształt i odległość wyobrażanych przedmiotów.

Malarska perspektywa jest tylko środkiem pomocniczym, by płaskie tło płótna, na którym się maluje, zużytkować do przedstawiania głębi przestrzennej.

Obraz różni się tem wreszcie od rzeźby, że artysta nadaje mu zawsze pewne, właściwe tylko temu obrazowi oświetlenie. Posąg domaga się wprawdzie także odpowiedniego ustawienia, by światło odpowiednio modelowało jego części; ale ostatecznie do wywołania wrażenia piękna przy patrzeniu nawet na najwięcej po malarsku traktowaną rzeźbę przyczynia się zwykle światło słoneczne, blask

¹⁾ H. von Helmholtz: Optisches über Malerei.

dnia, nie zaś zamierzona przez artystę transpozycja jego natężenia, jaką widzimy na każdym obrazie.

Każde malowidło zatem, nawet i portret przez to samo, że jest przedstawieniem rzeczy cielesnej, musi mieć pewną dal głębinową; gdyż wyobrażenie wszelkie ciała spleta się z wyobrażeniem trójwymiarowej przestrzenności.

Średniowieczni malarze starali się wprawdzie do minimum redukować wyobrażenie przestrzeni w obrazach. Postacie ich świętych stają zazwyczaj na małym skrawku ziemi, na ledwie zaznaczonych dwóch lub trzech deskach podłogi, z którymi bezpośrednio się łączy tło obrazu, raz w formie rozwieszonego kobierca, to znów muru lub też zwykłego podmalowania złotą farbą.

Figury przez to istotnie nader plastycznie występują z tła obrazu, nadto niemałą jest też i wartość kolorystycznego kontrastu malowidła właściwego z jednolicie zabarwionem tłem.

Ale zawsze niemile odczuwa oko w tych obrazach brak przestrzenności.

Toteż pierwszy wielki malarz średniowiecza *Giotto* (1267--1337) oznacza już wielki postęp malarstwa przez zerwanie z tradycyjnem złotem tłem bizantyńskim, usiłując na jego miejsce wprowadzić powietrze, niebo i naturę.

Oczywiście musiało to być jeno nieudolne zrazu szkicowanie przestrzeni, którą, jako integralną część odmalowywanego zdarzenia czy historyi świętej, pojął dopiero *Masaccio* (1401—1428).

Odtąd mistrzowie coraz to więcej doskonalały się w zużytkowywaniu przestrzeni i tak umiejętnem jej traktowaniu, że *Madonny Perugina* (1446—1526) lub *Rafaella* mistyczny czar swego powabu w znacznej części zawdzięczają misternemu umieszczaniu ich w przestrzeni. Zazwyczaj rozpinają nad niemi jasno-błękitną oponę niebios, po której przemykają łabędzio białe chmurki — w dali zaś u spodu horyzontu smuga wyrazistego światła

przykuwa oko, roztaczające nad obrazem, niby nad jakąś wizją, aureolę glori i wyższych natchnień.

Całe powodzenie szkoły flamandzkiej i niderlandzkiej tłumaczyć można tem, że w obrazach swych zawsze umiejętnie wyprowadzają oko widza przez roztwarte drzwi lub okna z dusznej izby, miejsca rozgrywania się rodzajowej, czasem nader trywialnej sceny, na szerokie, widne w dali horyzonty.

Ducha ludzkiego nieskończonego w swych zapędach mierzi wszelka duszność i ciasnota. Człowiek nawet i w obrazie szuka szerokich horyzontów. Każda scena rodzajowa daleko więcej podobać się będzie, jeżeli zaznaczymy związek tego małego wycinka z wielkim światem zewnętrznym.

Dlatego wielcy mistrze flamandzcy wypełniali tło nawet i religijnych obrazów kompozycją krajobrazową, z czego zgoła nie można im robić zarzutu, jakoby tematy święte przez to obniżali. Tło Madony Nieuwenhoven w Brügge lub tryptyk Weydena z Miraflores (w Berlinie) serdeczniej i jakoś rzewniej przemawia do duszy niż złoczone blachy, lub frankowe opony bizantyńskie od których ledwie że sztywno odstają szablonowe głowy świętych. To przestrzeniowe działanie obrazu — z naciskiem zaznaczyć należy — nie jest rzeczywistem, ale idealnem. Przestrzenność rzeczywiście odtwarza tylko rzeźbiarz, natomiast malarz wywołuje jedynie jej złudę czyli stwarza warunki, w których przedstawione pędzlem ciało tak na oko oddziałują, jakby było istotnie przestrzennem.

Akt widzenia jest nader skomplikowany.

Każde ciało jest przestrzennem, posiada pewną plastyczną formę, szerokość, wysokość i głębie.

Obraz jego wszakże na siatkówce jest płaski, gdyż siatkówka oka, jako płaszczyzna, zdolna jest tylko pochwycić szerokość i wysokość przedmiotu.

Dopiero skutkiem doświadczenia uczymy się po-

strzegać cielesność każdego przedmiotu, rozróżniać jego części dalsze i bliższe, czyli modelować jego kształty.

Pomocnemi są nam do tego czucia dotykowe i wrażenia *zmysłu mięśniowego*. Głębie przestrzeni *tz.* odległość jednej rzeczy od drugiej uczymy się oceniać również na podstawie doświadczenia, mierzenia i porównywania. Jednostek cielesnych (każdej bryły z osobna) nie modelujemy, jako plastycznych odrębnych jednostek, ale przy pomocy, każdy z nich mierzym równocześnie całą przestrzeń.

Przeźrenie nie jest niczem innem, jak tylko obok położeniem przedmiotów, z których każdy skutkiem samego swego umieszczenia odgrywa ściśle oznaczoną rolę przestrzenną. Tak zwolna dochodzimy do poznania, że pewne odległości głębinowe narzucają się równocześnie z widokiem rzeczy, że wreszcie same nasze wrażenia wzrokowe odbywają się według praw i reguł przeźrenia.

Trójwymiarowy zatem świat rzeczywisty wywołuje w naszym oku obraz płaski, w którym dopiero na zasadzie doświadczenia uczymy się niejako przypuszczać kierunek i dal głębinową.

Malarz daje nam też tylko płaszczyznę, od której wszakże wyczekujemy takiej siły wyrazu w oznaczeniu przestrzeni i formy, żeby z nią zespalać się mogło, równie jak z bezpośrednim obrazem wzrokowym — wyobrażenie przestrzenności.

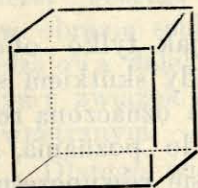
W obrazie musimy zaraz dostrzegać podwójną rolę, jaką każde przedstawione ciało odgrywa samo dla siebie i w stosunku do innych.

Przedmioty obrazu muszą się objawiać jako człony jednego wielkiego organizmu przestrzennego. To zaś jest treścią i zadaniem *perspektywy linearnej*.

Perspektywa linii.

Perspektywa liniowa jest nauką, przy pomocy której na drodze konstrukcyjnej możemy tak odrysowywać każdy przedmiot, jak istotnie się on przedstawia naszemu oku.

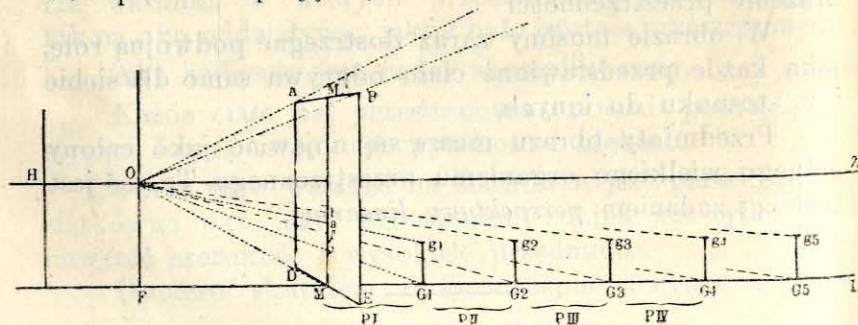
Ten sposób jego przedstawiania różni się wielce od formy geometrycznej. Kostka geometrycznie przedstawiona składa się jak wiadomo z rzutu poziomego i pionowego.



Ta geometryczna forma wielce się różni od liniowo-perspektywicznego sposobu przejmowania przestrzeni przez oko ludzkie. Co tego sposobu mistrze odrodzenia Lionardo da Vinci i Leonbattista Alberti pozostawili przepisy, rozświetlające głębię wzrokowego postrzegania przedmiotów.

Zasadniczą tezę ich wywodów jest zdanie: *Obraz równa się tafli szklanej, umieszczonej prostopadle w pewnym ściśle oznaczonym oddaleniu od oka, do którego dochodzą odbite pozorne obrazy przedmiotów rzeczywistych dopiero po przejściu tej tafli szklanej.*

To określenie obrazu było pierwszą zasadą ich teorii malarskiej; z jej pomocą mogli odrazu przedstawić sobie szkielek każdego obrazu w geometrycznej konstrukcji. Niechże nam *A, B, E, D.* przedstawia taką tafnię szklaną. W *O*, znajduje się oko, które spokojnie i w niezmiennym położeniu przyjmuje promienie świetlne przenikające



przez oną tafnię. *H, O, Z* jest linią poziomą, która pada prostopadle na tafnię w punkcie *C*. Tafnię tę można uważać za otwór w murze lub okno.

Przestrzeń leżącą w tyle, uważać można za pokój, w którym znajduje się widz i spogląda w stronę wolnego pola ku *Z, L*.

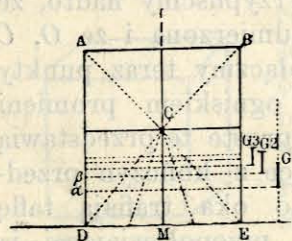
Linia *G M L* niechaj nam wyobraża równię, na której przypuszczamy rozmieszczenie dowolnych przedmiotów *G¹ G² G³* w równych odstępach. Przypuśćmy nadto, że odległość oka od tafli jest ściśle odmierzoną i że *O, C* jest dwa razy większą od *P¹*. Połączmy teraz punkty dolne przedmiotów *G¹ G² G³* z ogniskiem promieni ocznych *O* zapomocą prostych; to proste te przedstawiają nam promienie świetlne, wychodzące z kończyn przedmiotów, które na drodze swej do oka trafiają tafnię w punktach, oznaczonych na linii przepoławiającej ją *M M¹* — literami $\alpha \beta \gamma$. Dla uzupełnienia poprowadźmy również z punktu oka *O* promienie do punktów górnych przedmiotów.

Promienie te przecinają środkownicę *M M¹* w punktach *a, b, c*. Z rysunku tego widzimy, że na tafli, a zatem i na obrazie *Mx* przedstawia wymiary wielkościowe planu pierwszego *P¹*, $\alpha \beta$ oddaje wymiary planu drugiego *P²*, gdyż w przestrzeni rzeczywistej *P¹ P²* widzimy pod tym samym kątem widzenia jak *Mx* lub $\alpha \beta$.

Jeżeli przedmioty, ustawione w głębi przestrzeni, będą jednakowej wielkości np. jeżeli będą to ludzie o przeciętnym wzroście 1, 8 m odrazu widzimy, jak ich wielkość musi się na obrazie zmniejszać w miarę oddalenia przestrzennego; αa oddaje wielkość postaci ludzkiej między pierwszym a drugim planem, βb tę samą wielkość między drugim planem a trzecim.

Zapomocą więc czystego, geometrycznego rysunku otrzymamy ściłą skalę perspektywiczną wielkości nie tylko wzrostu człowieka na obrazie, ale i wszystkich przedmiotów. Skalę tę można wyrazić z matematyczną ścisłością w liczbach stosunkowych.

Jeżeli na przebieg całego faktu widzenia optycznego będziemy patrzeć nie z boku ale z przodu, a więc z punktu widzenia malarza, leżącego na linii między H O, jednym rzutem oka dostrzeżemy zmianę konstrukcji. Tablica A B E D, przedstawi się w takim razie następująco: Punkty O i C nakryją się nawzajem. Skutkiem tego zyskujemy tak zwany perspektywiczny punkt w środku obrazu C.



Linia pozioma, poprowadzona przez ten punkt środkowy, daje nam horyzont obrazu. Linie C A, C B, C D, są projekcją promieni wzrokowych O, A, B, O, O, D, O, E.

Ponieważ wszystkie linie równoległe, padające na obraz prostopadłe, przecinają się w ognisku widzenia wzrokowego, więc linie te wskazują też normę, według której zwięzać należy części powierzchni o równej szerokości w kierunku doobrazowym.

Dolna część obrazu będzie w takim razie tylko geometrycznym planem, który odrazu rysować można, choćby przedstawiał podłogę, nakrytą dywanem, jak np. na obrazie Holbeina.

Światło-cień.

Światło rozchodzi się prostolinijnie ze swego źródła po oświeconych przedmiotach.

Stąd zawsze na obrazie jednej części oświeconej odpowiada druga zaciemniona. To wzajemne odpowiadanie sobie światła i cienia modeluje dla oka kształt i ogólny zarys każdej rzeczy.

Już architektura zużytkowuje ku swym celom tę własność załamывania się światła.

Monotonne i przez się nudne płaszczyzny, ożywia

zapomocą żłobkowań, filarów, gzymsów; wszakże całe estetyczne znaczenie tych dodatków w budownictwie występuje na jaw dopiero pod wpływem światła.

Wypukłości bowiem zaznaczają się z całą siłą przezto uwydatniają że na nie silniej działa światło, przeciwnie zagłębienia siebie skutkiem pokrywającego je cienia.

Promień słońca, spływającego po trzonie kolumny, trzyma niejako na uwięzi każdą wklęsłość żłobkowania a żywa gra jego refleksów, światłocien, miarkuje zbytnią jaskrawość gładkich powierzchni słupa jońskiego lub korynckiego. W tem tkwi cała tajemnica estetycznego działania greckiej kolumny.

Fizyczne światło słońca również i w rzeźbie jest współczynnikiem estetycznego wrażenia. Cały bowiem spryt i umiejętność rzeźbiarza zasadza się w tak uszykowanej kompozycji, iżby części posagu, na które najczęściej należy zwracać uwagi, występowały silnie zaznaczone czy to jaskrawem światłem czy też umiejętnie użytym cieniem.

Granice poszczególnych części ciała musi zaznaczać cień we wcięciach między szyją, kadrubem, partją ramion, piersi i ud.

W malarstwie wszelako światłocien dochodzi do najwyższego znaczenia, gdyż cały kunszt i mistrzostwo największych artystów polega właśnie na umiejętnym zużytkowaniu plam jasnych i ciemnych. Przez światłocien dopiero rzeczy przedstawiają się jako ciała i obraz, rysowany na płaskiej powierzchni, tylko przez światłocien daje pozór i złudzenie cielesności. Jedno tylko malarstwo z wszystkich sztuk plastycznych stwarza naraz: figury, przestrzeń i światło. A chociaż oświetlenie malarskie co do natężenia może być stokrotnie słabszem od żywej siły słonecznego oświetlenia, to jednak obraz każdy ma tę przewagę nad rzeźbą, że jego estetyczne działanie jest niezależne od zmian oświetlenia dziennego.

Pierwszem prawem w traktowaniu światła na obrazie

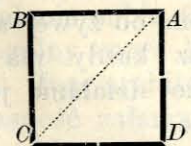
jest jego jednolitość, odpowiadająca punktowi widzenia malarza, w oddawaniu i pojmowaniu przestrzeni. Pełno jest wprawdzie zjawisk w naturze, w których światło naturalne i sztuczne — np. pełni księżyca i pochodni — splatają się z sobą w efekt, pełen tajemniczych akcentów.

O odtworzenie ich kusić się mogą tylko wybitne talenta. Zasadą dla malarstwa wogóle jest zawsze jednolite oświetlenie obrazu.

Światło rozchodzi się promienisto, prostolinijne od swego źródła. Promieni tych wszakże nie dostrzegamy samych w sobie, ale tylko w ich skutkach — w jasnych, polach na powierzchni oświetlonych ciał. Całe więc zadanie malarstwa streszcza się w umiejętnym rozdziale onych miejsc jasnych. Widz śledzi faliste rozprzestrzenianie się światła na obrazie od strony jego padania aż do wychodzenia poza ramy. Dostrzeganie rytmu w działaniu światła i przeciwdziałaniu cienia jest właśnie przyczyną estetycznego używania widza.

Z biegiem czasy wyrodziły się rozmaite sposoby traktowania światłocienia na obrazie. Z tych na szczególnie uwagę zasługuje t. z. *clairobscur* mistrzów holenderskich, ze wspomnianym już Rembrandtem (1606-1669) na czele.

Pod mianem *clairobscur* rozumiemy takie zespalanie na obrazie miejsc jasnych z ciemnymi, że plamy te nawzajem się przenikają i miarkują tak, że postacie ani w cieniu nie stają się nazbyt niewyraźnymi, ani płaskojaskrawymi w świetle. Zalety Rembrandtowskiego oświetlenia szukać zatem należy w miękkości przejść z światła do cienia.



Niech kwadrat A B C D wyobraża nam obraz; w górnej jego krawędzi A aż do c znajduje się miejsce dowolnie wybrane, któredy światło spływa w przestrzeń.

Zgodnie z naturą swą przebiegną

promienie światła tę przestrzeń w kierunku prostoliniżnym, by wyjść z jej granic w punkcie C. Skutkiem tego powstanie na obrazie strefa świetlna odpowiadająca przekątnej A C; cienie zaś skupią się u wierzchołków D B oświetlanych tylko refleksami promienia głównego i światłem przezeń rozproszonem. Wobec takiego uszykowania światłocienia czuje się niemal namacalnie, jak jasne miejsca rozdzielają cienie, które zdala od figur chronić się muszą w obojętne miejsca obrazu. Przykładem takiego oświetlenia jest słynny obrazek Rembrandta „Uczniowie w Emaus“, znajdujący się w *salon carré* w Luwrze.

Przeciwieństwem tego sposobu malowania jest modny dziś impresjonizm, wszczęty około połowy XIX w. przez Edwarda Manet (1833-1883) we Francji.

Zaletą impresjonistów jest wprawdzie wielka dbałość w rysunku przedmiotu i przestrzeni, ale zasadniczym ich błędem jest że pojmują obraz, jako wyraz swego wrażenia podmiotowego, nie jako dzieło sztuki.

Impresyoniście nieswojo i markotnie wśród czterech ścian, choćby najobficiej oświetlonej, pracowni; obraz i model ustawia zatem *en plein air*, kapie go w pełni światła słonecznego.

Zasadą jego jaskrawość barw nasyconych „*bright colour*“, uważany w myśl Ruskina za rzetelną tradycję Rafaelowską i — symbol.

Hunt¹⁾ cały dramat pasyi wyraził gestem Matki Bolesciwej, wskazującej na cień krzyża, zarysowującego się na jakimś murze.

Tony barw ostrych, śmiałych i żywych tak podobały się Ruskinowi, że dla nakłonienia publiczności do oświadczenia się na ich korzyść pisze taką ich apologię: „Wszystko, cokolwiek w świecie jest niewinne, czyste, dziewicze, Bóg opatrzył przedziwnie żywą krasą i wyrazistym tonem barwy; kolor przymglony, szary, nie-

¹⁾ Karol Wróblewski: Współczesne malarstwo angielskie. „Przełom“ — Wiedeń, zeszyt sierpniowy 1895.

wyraźny albo znamionuje rzeczy marne albo ostrzega swą szarzyzną przed ich niebezpieczeństwem i szkodliwością.

Popatrzcie na śnieżno-białą szyjkę gołębia porównajcie ją z szarym grzbietem węża.

Rozglądnijcie się w obrazie wszechświata, porównajcie tęcze, wschody słońca, barwy róż, motyli, drogich kamieni — z mgławicą, ciemnością, jadowitymi węzami, z wszystkim, co symbolizuje kłamstwo, śmierć i upadek i rozkład, naówczas poznacie, jak należy się zapatrywać na kontrowersję między kolorystami a zwolennikami kompromisowego *clair-obscur'u*.

A więc „*brillancy*“, ćmąca oczy jaskrawość barw jest jedynie prawdziwą „świętą, moralną.“

Te wielkie myśli Ruskina nazbyt jednostronnie brał impresjonizm wczesny, który usiłował przedstawiać świat, jakby widziało go oko nieuprzedzone, *pozbawione przesądów estetycznych i optycznych*.

Malarze tej szkoły prometejską pięścią odgrazali się powadze i wszelkiej tradycji. Bezwartościową błahostką było dla nich wszystko, w czem mistrze dawniejsi upatrywali najwyższą chlubę.

„Nauka proporcji jest zbytęczną, marnotrawieniem czasu ćwiczenia w perspektywie i kompozycji, funta kłaków wart cały kram przepisów estetycznych.“¹⁾

Dzisiejszy impresjonizm, który uważać należy tylko za fazę przejściową i szukanie nowych dróg w malarstwie, mniej jest już w tej mierze rewolucyjnym.

Przed przesadą impresjonizmu ostrzegał i potępiał ją sam Ruskin, kiedy barwy na obrazie Burne-Jonesa i Madoksa Browna wyśmiał jako roztopione chrysocalium (aliaż naśladowujący złoto).

Zaletą dzisiejszego *plein air'u* i impresjonizmu jest

¹⁾ Schultze-Naumburg: Der Entwicklungsgang des modernen Malers; fer. von Öttingen, Lützows Zeitschrift VIII. 128.

poprawny rysunek, jak nadzwyczaj ściśle odtwarzanie stosunków przestrzennych.

Nie zawsze szczęśliwie udaje się „prawda życiowa“, pod którą dzisiejsi malarze rozumieją używanie i przedstawianie pełni światła dziennego.

Tylko wybitne talenta zdołają zapomocą tych magicznie silnych odbłyśków i przedziwnej poświaty działać na wzrok niejako hipnotyzująco, wywołując przedziwne efekty nastrojowe n. p. *Gierymski* i *Podkowskiński*.

Nadmiar bieli atoli, mającej odtwarzać świetlny blask słońca, wywiera po większej części na dzisiejszych obrazach wrażenie, jakoby przedstawione na nich przedmioty były przesypane warstwą cieniuchnego proszku gipsowego. Z tego to powodu zwolennicy *plein air'u* muszą dziś przestrzennie miarkować natężenie światła, przedstawiając przedmioty niejako w środowisku szaro złagodzonego oświetlenia. Nie oznacza to jednak zgoda powrotu do dawnego sposobu malowania; *clair-obscur* jest dziś okrzykanym przeżytkiem, zadającym — rzekomo — gwałt naturze.

Przeciwnie — cała moc światła dziennego ma się swobodnie i równomiernie rozlewać po obrazie, w którym artysta tylko ma zmodyfikować jego jaskrawość.

To znów jest niejako cichem wyznaniem, że cała „prawda życiowa“ przez się już nie pozwala się odtwarzać. Miarkowanie zaś oświetlenia ma nadto tę praktyczną niedogodność, że pora akcji, nawet tam, gdzie osnowa obrazu koniecznie się domaga jej wytknięcia, staje się niemożliwą do uwydatnienia.

Charakterystyczna jaskrawość zasadniczego tonu utrudnia niezmiernie oznaczenie pory dnia; ranek, południe, zmrok i wieczór są do siebie dziwnie i aż do możliwości nieporozumień w tych obrazach podobne.

Barwa.

Wyraz „barwa“ przyjmujemy w dwojakim znaczeniu i jako pigment czy roztwór, rozpościerany pędzlem artysty na płótnie (farba) i jako różniczkowanie się żywego promienia słonecznego.

Widmo słoneczne, jakieśmy już słyszeli, jest rozszczepieniem białej mieszaniny promienia, złożonej z części barw zasadniczych: *czerwonej*, *pomarańczowej*, *żółtej*, *zielonej*, *niebieskiej*, *fioletowej*.

Zasadniczymi zwiemy je jedynie przenośnie, gdyż w widmie słonecznym, w którym jest nieskończona moc odcieni, nieuchwytnie dla oka przechodzących z czerwieni w fiolet, łatwo tych sześć barw dostrzedz możemy.

Wiemy już, że dla różnego sposobu oddziaływania na nerwy wzrokowe dzielą się te barwy na proste: *czerwień*, *żółcień*, *błękit*) i na złożone *pomarańczowa*, *zielen* i *fiolet*, w których oko dostrzega nie jeden, ale współbytność dwóch odcieni. Dlatego czerwień, żółcień, błękit nazwano barwami pierwotnymi; pomarańczową, zieloną i fioletową objęto mianem barw drugorzędnych.

Z tych kilku promieni świetlnych powstaje cały przepych i wspaniałość kolorytu natury.

Światło słońca, którego tajemnicę w tęczy rozwiązała kropla rosy, tak samo i tu na ziemi rozszczepia się w nieskończoność zróżniczkowanych odcieni. Jedno i to samo światło słoneczne pada na wszystkie ciała, ale ciała niejednakowo zachowują się wobec wszystkich, ukrytych w świetle promieni.

Wybredna nierówność, z jaką ciała ziemskie jedne promienie chłoną, inne zaś na wszystkie strony odbijają, jest twórczynią całego bogactwa barwnego obrazu świata widzialnego.

Gdyby się świat przedstawiał tylko w formach stopniowania światłocienia, byłby dziwnie jakiś mdły i nieznośnie nudny. Barwa bowiem dopiero daje znamię charakterystyczne ukrytej istoty przedmiotu. Ona też jest

walną przyczyną estetycznego naszego upodobania w patrzeniu na świat.

Jak śpiew i muzyka są wyższą potęgą tonu, jako ruch, i następstwa w czasie, tak barwa znów jest pewnem skończeniem i doskonałością rozciągłości przestrzennej.

Przez nią pół-wid, pół-cień chaosu stał się dopiero „światem“ (od *świtu*).

Odblask świata rzeczywistego daje nam w barwnym obrazie artysta.

Jeżeli rozmażemy na jego palecie pigmenta w porządku i następstwie barw widma słonecznego, natychmiast przekonamy się, że wszystkie farby złożone: pomarańczowa, zielona i fioletowa — są istotnie mieszaniną farb prostych, leżących po prawej i lewej ich stronie.

Wszelka żółcień w połączeniu z jakąkolwiek farbą niebieską przybiera odcień zielonawy, czerwień pomieszana z żółcieniem zabarwia się znowu pomarańczowo.

Nadto łatwo można zrobić doświadczenie, że trójtone barwy, czyli takie kombinacje pigmentów, w których wyraźnie wchodzą farby zasadnicze np. zieleni (= żółcień + błękit) i czerwień zlewają się w obojętną fizyczną jednostkę. Tą wszelako neutralną barwą nie jest biel, jak w żywym promieniu słonecznym, ale farba jakaś, mniej więcej czarna.

Kolor pigmentów zatem nie jest niczem innem, jak tylko barwą odbitych przezeń promieni słonecznych, od których farby się tem tylko różnią, że promień słońca świeci sam, farby zaś są ciałem oświeconem.

Dlatego też artysta posiada w swem ręku możność odtwarzania złudnego obrazu wszystkich zjawisk barwnego świata przedsobnego.

Istota farb i natura naszego zmysłu widzenia warunkuje już, prawa których musi się trzymać artysta w kolorycie obrazu.

A więc:

1. *Koloryt musi być prawdziwy.*

Oczywiście nie może tu być nowy o absolutnej

zgodności z naturą, jak to wykazał już Helmholtz. Paleta malarza nie posiada ani jednej barwy jasnej, któraby dorównywała bieli słońca, ani czarnej, zdolnej dokładnie odtworzyć natężenie bezwzględnej ciemności.

Artysta tylko w granicach, zakreślonych mu przez naturę, marzyć może o dorównaniu w naturze.

Dzieje sztuki i bogate zbiory arcydzieł malarskich stwierdzają, że wielkim talentom w znacznej mierze udaje się podchwytywanie kolorytem charakterystycznych barw przyrody.

Za przykład niech służy wspaniały kontrast w kolorystyce karnacyi twarzy i wyzazu w obrazie Tycjana (1477-1576) „Chrystus z srebrnikiem w ręku i faryzeusz.”

Wspaniała karnacja twarzy Chrystusa, wyższego ponad wszelką ułomność ludzką, stanowi świetny kontrast z obliczem faryzeusza, na którym w ponuro przygnionych barwach streszcza się niejako cała podłość duszy idącego krytym szlakiem szalbierza. Sam rysunek nigdyby nie zdołał wyczerpać takiego kontrastu w przeciwstawieniu dwóch światów — prawdy i kłamstwa — jakim jest właśnie ten obraz.

2. Koloryt ma być harmonijny.

Osiąga się to zapomocą barw dopełniających i umiejętnie użytych kontrastów. Oko bowiem, utkwione długo w jeden kolor, odczuwa naturalną potrzebę widzenia jego barwy dopełniającej. Samo to prawo więc normować powinno rozmieszczenia i wzajemny stosunek w obrazie.

Estetycy¹⁾ za wzór umiejętnego traktowania barw podają obraz Tycjana: *Chrystus w Emmaus*.

„W pośrodku za stołem usiadł Chrystus, błogosławiący chleb, po obu stronach dwaj uczniowie. Z lewej strony paż wnosi do komnaty potrawę na półmisku, podczas gdy z tyłu miesza się drugi sługa do rozmowy.

¹⁾ Johannes Sörmser: *Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst* Freiburg: Breisgau 1901.

Zbawiciel odzian jest w szatę niebieską i w czerwono-mieniący się fiolet. Uczeń na prawo ma wierzchnią narzutkę czerwonawą, spodnie ubranie i kapelusz brunatny. Te, niezbyt jaskrawo użyte barwy, podnoszą wyrazistość błękitu i fioletu postaci głównej, którą uważać należy za punkt środkowy barwnego zjawiska całości.

Figura, na lewo od Chrystusa trzymana jest w tonie zielonym, który dla pokrewieństwa swego z błękitem akcentuje wyraziście błękit postaci głównej; przez zawarty w sobie żółcień przygotowuje do bezpośrednio następującej barwy pomarańczowej.

Samo tło obrazu i prześliczny, w dali przez okno zarysowujący się, krajobraz wieczorny odtworzył mistrz w przeważającym tonie, brunatno-niebieskim.

Farby w tej części obrazu tak rozmieszczono, że działają na siebie dopełniająco. Przyłączająca się do tych barw zieleń działa niejako pośrednicząco, przyczem nie należy i tego przeoczyć, że Tycjan bezpośrednio z zieloną barwą łączy i czerwień (czapka sługusa, stojącego z tyłu za Chrystusem) dla współdziałania i wzmocnienia barw zasadniczych. Z lewej strony Chrystusa stoi paż w pięknym, pomarańczowym kaftanie. Skuteczność tej barwy dziwnie się zaznacza w całości. Jeżeli zakrywszy jedno oko, nie pozwolimy tej barwie na nas oddziaływać, natychmiast cały obraz straci na wyrazistości. Wszystkie odcienia brunatnawe, tony niebieskie, fiolet, błękit i zieleń zyskują dopiero niejako duszę i życie jedynie skutkiem tego kaftana o barwie pomarańczowej.

Ta barwa bowiem dopełnia dominujące tony niebieskie, jej żółcień cieniuje fiolet, wreszcie jej rdzawy odcień cieniuje barwę zieloną.

Cała tajemnica żywego kolorytu polega zatem w mistrzostwie odtwarzania wrażeń, subiektywnie odczuwanych barw.

Teorii wszakże o barwach dopełniających, należnem ich stopniowaniu, o przejściach łagodnych od jednej do

drugiej i starej zasady malarskiej, że ciepłe tony (od bieguna czerwieni) muszą mieć cień trzymany w tonie zimnym (ku biegunowi fioletu) nie należy uważać za najwyższą, niewzruszoną zasadę i za kabalistyczne niejako *magnum magisterium* wszelkiej harmonii i piękna.

Koloryt w malarstwie jest dotychczas jeszcze nierozwiniętą zagadką, w której przedewszystkiem naczelną gra rolę twórcza fantazyja i techniczne wyrobienie artysty.

Dziela Rembrandta zadają kłam wszelkim teoryom o harmonii barw, gdyż niewielu tonami umiał wywoływać przecudowne symfonie. Naprzekór wszystkim zasadom kolorystyki; słynny portret „niebieskiego chłopczyka“ Gainsborough (1727-1788) wymalował niebiesko na niebieskiem tle, osiągając mimo to arcydzieło harmonii.

Historya rozwoju i coraz większe doskonalenie się malarstwa rzuca ciekawe światło na rozwój i postęp samego pocucia kolorytu i harmonii barw.

Jak wszystko w świecie, widać i to pocucie wzmaga i różniczkuje się coraz więcej, w miarę rozwoju wyższych ośrodków świadomości — w mózgu i w miarę doskonalenia się systemu nerwowego.

Obrazy egipskie, mimo finezyi w wykończeniu technicznym, mimo kontury łagodne i wyraziste, wykazują nieliczną tylko ilość jaskrawych farb, bez mieszaniny i przejść.

Cienia zgoła na nich nie masz, powierzchnie są pociągnięte farbą równomiernie.

„Taka“) perspektywa i koloryt zgrozą przejmując nowoczesnego oko: wszystkie figury są jednakowej wielkości z wyjątkiem nierównie większego króla; przedmioty bliskie i dalekie wydają się jednakowo wielkie.

Skrócenie perspektywiczne wykluczone. Sadażawka z ptastwem wodnem umieszczona w płaszczyźnie pio-

1) Prof. Dr. E. Mach: O widzeniu i o symetrii. Odczyty popularne przełożył Br. Go. Warszawa — Wydawnictwo: „Książki dla wszystkich.“

nowej w taki sposób, jak gdyby powierzchnia wody w rzeczy samej była pionowa. Postacie ludzkie wyobrażone takimi, jakimi się ich nigdy nie widuje: nogi po bokach, twarz z profilu. Pierś całą szerokością spoczywa w płaszczyźnie rysunku. Łeb wołu—odwrócony profilem; rogi zaś znowu w płaszczyźnie rysunku, w którą postacie te wtłoczono, jak rośliny w zielnik.“

Nie znali więc Egipcyanie kolorytu w dzisiejszem znaczeniu wyrazu, ale i perspektywicznego sposobu odzwierciedlania widzianych przedmiotów. Rysowali tak, jak i dzisiaj poczynają rysować nasze dzieci. Widząc u ludzi rzeczywistych ręce i nogi w naturalnej długości, wtłaczali wprost postacie w płaszczyznę rysunku, gdyż dla tego wydawały się im więcej podobne do rzeczywistych. Perspektywa i malarstwo bowiem rozwija się historycznie dopiero z płaskorzeźby.

Chińczycy mają wprawdzie pocucie perspektywy i cieniów, ale nader niekonsekwentne i zamacone.

Malowidła ściennie w Herkulanum i Pompei znamionuje także pewne pocucie perspektywy i oświetlenia, ale i w nich widać wymijanie skrótów, skutkiem czego członki jawią się w pozycji nienaturalnej.

Skrócenia perspektywiczne spotykamy tu częściej w figurach, odzianych niż w nagich.

Koloryt zaś malarzy XIV. w. ma np. silne powinowactwo z manierą średniowiecznych miniaturzystów, którzy, operując na stosunkowo bardzo małej powierzchni, mogli używać barw nasyconych i czystych, bez narażania się na zarzut pstrokaczyny. A ta odrazu rzucałaby się nam w oczy, gdyby postacie miniaturowych obrazków malowano w powiększeniu, lub w naturalnej wielkości. Rozszerzenie zatem tła obrazu pociąga za sobą zmniejszenie stopnia nasycenia barw. Mimo to jednak między malarzami scen z Pisma św. z XV. stulecia a miniaturzystami istnieje ściśle podobieństwo: błękit i czerwień są w tych obrazach dominującym akordem. Z rozwojem

malarstwa historycznego ten naiwny, starszy sposób koloryzacyi stracił na wartości i poprzestawano na kilku, w półcieniu i realistycznie trzymany barwach; oko zdobywa obie już wrażliwość odczucia głębi i ciepła tonów, jak i jednolitej harmonii współdziałania barw więcej miękkich i rozszczepionych.

Upodobanie w obrazkach rodzajowych (*genre*) i w krajobrazie, wszczęte głównie w Niderlandach, jeszcze silniej przyczyniło się do rozwoju kolorytu.

Zasadą dawnej szkoły włoskiej była wielobarwność; krajobrazy mistrzów flamandzkich dążą zato do jednobarwnej monochromii. Zarzucają Niderlandczycy zatem harmonię, łącząc farby w jedność tonu.

Przedmioty wszystkie przedstawiane są na ich obrazach bez barw swoistych (lokalnych), ale jako współzależniki, podporządkowane pod przewagę jednego, zazwyczaj przyćmionego, tonu.

Ten sposób malowania usprawiedliwi sama psychologia malarzy holenderskich.

Nad ojczyzną ich, o jednostajnem ukształtowaniu ziemi i nader nudnej wegetacyi, gęstą oponą unosi się szare, mgliste powietrze, w którym ginie wszelki koloryt krajobrazu. Brak zewnętrznego blasku i przepychu barw nagradzają też ci mistrzowie trafnością i głębią nastrojowego wyrazu.

Pośrednią drogę między temi skrajnościami wybrali zwolennicy tzn. srebrnego i złotego tonu, starający się połączyć zalety wielobarwnej harmonii z wdziękiem, konsekwentnie przeprowadzonej, jednolitości tonu.

Złotawy ton zasadniczy (Rembrandt) zyskuje jeszcze więcej przez laserunek.

Laserowanie, w przeciwieństwie do pastowego nakładania farb, polega na powlekaniu już obeschłego malowidła farbą przeświecającą.

Przeświecanie to osiąga się albo zapomocą laków, albo odpowiednio sporządzonych farb rozcieńczonych

Tło zatem, przeświecające przez inny ton wierzchni -- daje tony laserowane, których harmonijność zawisła znów od zgodności tła z tonem przejrzystym.

Tego kunsztu zażywała szkoła wenecka, odtwarzając karnację twarzy drogą powlekania jednej warstwy farby drugą, trzecią i t. d.

Na farbę cielistą o odbłyску kości słoniowej szła żółcień, potem błękit, w końcu zaś brunatnawy półcień.

Ton złotawy oczywiście nie jest stosownym w każdym obrazie. Otrzymywać go zaś można albo laserunkiem, albo przez dostrajanie poszczególnych tonów do złotawego odcienia przez odpowiednie -- mieszanie farb na palecie. Oczywiście niezbędnym do tego warunkiem jest niesłychanie wprawne oko i nadzwyczajna biegłość techniczna.

O ile ogólny ton złotawy jest ciepłym, o tyle przeciwieństwem jego jest zimny ton srebrny, ponętny dla swego, charakterystycznego odbłyску.

W tym tonie utrzymał *van Dyk* (1599-1641) słynny portret Karola I. i *Paolo Veronese* (1528-1588): „Wesele w Kanie galilejskiej“.

Impresyoniści zrywają i w kolorycie z wszelką tradycją.

Tonem, dominującym u nich, jest barwa zielonawoniebiesko-szara, którą, mimo zasadnicze różnice z szkołą Antwerpską, zowią nawet „tonem srebrnym“.

Widzimy więc, że w miarę doskonalenia się środków technicznych i różniczkowania się zdolności odczuwania, zawisłej znów od ewolucyi komórek mózgowych, rozwija się i komplikuje także i sam koloryt.

Zalety dobrego obrazu.

1. Prawda życiowa.¹⁾

Stanisław Witkiewicz nazwał „prawdę życiową“ najwyższym i ostatecznym zakonem sztuk plastycznych.

¹⁾ Stan. Witkiewicz: *Sztuka i krytyka u nas*. Lwów. Tow. wydawnicze.

Z całą szlachetnością powołuje się też na niesłychany postęp malarstwa od czasu wynalezienia fotografii.

Aparat migawkowy dopomaga bowiem artystom nie tylko w studyowaniu ruchów ludzkich, ale uczy ich też „układania obrazu” — kompozycji.

Najlepsza jednak fotografia nie zastąpi równego jej co do poprawności rysunku, lub artystycznego malowidła.

Nie sama jednak barwa daje obrazowi tę przewagę, ale mniej lub więcej szczęśliwe pochwycenie siły, której zewnętrzna tylko powłoka jest kształt i zabarwienie przedmiotów. Tą „siłą” jest życie, które pogłębiać i odtwarzać — jest głównym zadaniem artysty.

Dlatego malarz podchwytuje szczególne, charakterystyczne znamiona rzeczy — wszystko, cokolwiek objąć można mianem „malowniczości.” W przedmiotach natury, zwierzętach i w rysach twarzy ludzkiej widzimy nieraz rys jakiś, znamię, które jest jakby znacznikiem, wypowiadającym wewnętrzną ich istotę.

To „coś charakterystycznego” ma dla nas szczególny urok, szukamy i gonimy za nim, jako za „malowniczością.”

Postać lub twarz ludzka wtedy tylko zwróci na siebie oczy malarza, jeżeli łączy w sobie charakterystykę (gatunku) typu z wybitnie zaznaczoną, bujną indywidualnością.

Tej dążności odtwarzania życia podporządkowuje artysta wszystko: moment ruchu, wyraz oczu, sfałdowanie nawet szat.

W każdym pociągnięciu pędzlem mistrzynią ma mu być „prawda życiowa.”

„Nawet w fałdach sukni — pisze Lionardo da Vinci — linie muszą dawać takie wytyczne ruchu przedstawionej postaci, iżby widz ani chwili nie mógł pozostawać w wątpliwości co do jego kierunku.”

Dlatego rażą nas one Madonny malarzy staroniemieckich i flamandzkich, o tak konwencyonalnie udra-



Madonna wśród rodziny burmistrza Mayera.
Obraz Holbeina młodszego, znajduje się w Darmstadzie, własność prywatna.

powanych szatach, że tysiąc fałdów i fałdzików nie pozwala odgadnąć, gdzie poczynają się i kończą poszczególne części ciała, tułów, ręce, piersi.

Madonna Angiola Bronzino (1502-1572), widna w galerii obrazów *Pitti*, dowodzi, że i dobrego nieraz artystę może uwieść pokusa wpadania w drugą ostateczność. Odział bowiem swoją madonnę (typ drażniąco zmysłowej Afrodyty) w tak obcisłe szaty, że nadmiernie przez to uwydatniają się tylko piersi.

Mistrzostwo pędzla pokazuje się nie tylko w oddaniu plastyki fałdów, ale i działań świetlnych; inne bowiem refleksy wywołuje odzienie z płótna, inne znów wełna, jedwab lub puszysty aksamit.

Artystycznym traktowaniem wszelkiego rodzaju tkanin celowali w swych obrazach Niderlandczycy; Albrecht Dürer (1471-1528) jest znów nader trafnym spostrzegaczem w wiernym oddawaniu fałdów sukni, jako funkcji ruchu.

Jeden fałd główny (n. p. w obrazie św. Jana i Piotra, przechowywanym w Pinakotece monachijskiej) oznacza właściwy motyw akcji, rząd zaś sfaldowań pobocznych, wywołując odpowiednią grę światłocienia, podkreśla ten główny motyw.

Z miedziorytów Dürera nietrudno wywnioskować, że nie obce mu były przepisy Lionarda da Vinci: „Marszcz suknie w fałdy w miejscach, gdzie je podtrzymuje ręka lub ramię; reszcie pozwól swobodnie spadać, jak to i z natury rzeczy działać się musi.“

Artysta, byleby i tu oddawał „prawdę życiową“, może i ten czynnik, tak drobny na pozór, wyzyskać ku wielkiemu efektowi.

Kiedy odziani w długi płaszcz zrobimy krok naprzód, płaszcz, jak i wszelką szatę, zatrzymuje powiew powietrza i to w kierunku przeciwnym naszemu ruchowi. Z chwilą ustania ruchu spadłyby i suknie natychmiast w swoje naturalne położenie. Malarz zatem zapomocą tych

wstecznych fałdów doskonale może uwydatniać ruch i dramatyczny rozmach malowanych postaci.

Michelangelo przedstawił Jehowę na suficie kaplicy Sykstyńskiej w chwili stwarzania człowieka i utwierdzania w potężnym rozpędzie wszechpotężnej Woli — firmamentu niebios. Obraz powszechnie znany z reprodukcji. Odejmiemy jednak tej postaci płaszcz, w gwałtownych krzywiznach w tył sfałdowany i wywołujący wrażenie szarpanej wichrem kitajki, a cała postać natychmiast ujawni pożądanego zwisania w powietrzu.

Znakiem zstępstwa Madonny z głębi hal niebieskich — w obrazie Michała Anioła „Sąd“¹⁾ — w majestatycznym pół-chodzie, na poły zaś w powolnem spływanii, jest jedynie drżące sfałdowanie powiewnej zasłony i silne odwiniecie jej płaszcza z przodu. Zmarszczona szata staje się niemal momentem kinetycznym samego ruchu Madonny, tem misterniej przeprowadzonym, że Madonna, z Dzieciątkiem Jezus na ręku, wychodzi z obrazu wprost naprzeciw widza, szaty więc jej, ściśle rzecz biorąc, przybieraćby powinny odruch przeciwny — w kierunku doobrazowym.

2. Piękno wyrazu.

Pochwycenie charakterystycznego momentu ruchu jest tylko jednym z wielu czynników do utrwalenia na płótnie typowych i indywidualnych znamion duchowego nastroju przedstawionych postaci.

Zwie się to „pięknem wyrazu“. W charakterystyce twarzy i ruchu dwa należy rozróżnić momenta: zasadniczy, niezmienny ton charakteru osoby (ἡθoς) i każdorazowe, momentalne ujawnianie się tego pierwiastka w danej sytuacji (πάθος).

Wysokie poczucie tego dwoistego piękna wyrazu znamionuje wszystkie niemal dzieła Matejki.

„Kazanie Skargi“ doskonale nam tłumaczy istotę

¹⁾ Julian Klaczko: „Causeries florentines“ Revue de deux mondes, Paris 1880.



Portret własny Rembrandta van Rijn (1607-1669.)
(przechowywany dziś w galerii obrazów Muzeum król. w Berlinie.)

piękna wyrazu i charakteru (ascetyczne rysy kaznodziei; jego czoło ściągnięte w podkowę; ujawnianie się popędliwego charakteru szlachcica polskiego, którego asceza ujęła w ryzy, zmieniając go w pełnego zapału dla świętych spraw proroka) i piękna wyrazu sytuacji. Tem się też tłumaczy, że szczytem marzeń malarzy o mistycznej organizacji psychicznej jest zawsze odtworzenie tajemniczego piękna duszy, przezierającego z ocz idealnotypowej kobiety lub mężczyzny.

Oczy i twarz modelu to krynica, z której artysta całą garścią czerpie najszcześniejsze rzuty pędzla i najlepsze natchnienia. Zimny i majestatyczny kamień nawet pod dłutem najtęższego rzeźbiarza, już dla swej sztywnej plastyki, nie zdoła odtworzyć drgającej wszystkich fibrami ciała namiętności, jak to udaje się właśnie artystycznemu malarstwu.

Dość popatrzeć na głowy Apostołów w obrazach Dürera, na obrazy Belliniego, z naszych mistrzów zaś na „Wojnę“ Grottgera i każdy obraz Matejki, by zrozumieć, że artyzm zdoła niejako wnikać w najskrytsze tajniki charakteru, skłonności i upodobań duszy, ujawniających się w znakach ekspresyjnych gestu i inercji twarzy.

Niezrównanym w tej sztuce jest dotychczas Rembrandt.

Każdy malarz-artysta zatem, by sprostać swym wielkim zadaniom, musi być dobrym psychologiem i bystrym znawcą ludzi.

Rozumieć się musi doskonale na przebiegu każdej namiętności i uzewnętrznianiu się wszystkich jej faz w typowych pozach: zachwyty, zdumienia, gniewu i bolesnej rezygnacji.

Nawet i te ruchy, które z uczuciem człowieka nie zdają się stać w żadnym związku, jak chód, rozkrok, pozycja leżąca w czasie snu — powinny w obrazie drgać

życiem, jako funkcyę misternie skombinowanego systemu rdzenio-mózgowego.

W tytanicznych postaciach Michała Anioła lub Rubensa — zda się — krew obiega po wszystkich tętnicach, falą potężną odżywia mózg i znów potem krąży, jak w żywym organizmie, po wszystkich mięśniach. Nie masz tam ani punkcika, kóryby nie grał pełnią inercji i życia.

„Żali ten człowiek krew ludzką mieszał do swych farb?...“ — zapytał Guido Reni (1575-1642), stanawszy przed obrazami Rubensa.

Miękkie, żywe tony ciała, zlekka zabarwionego krwią, drgające pełnią życia, są i były zawsze ostatnim ideałem malarstwa.

Jest¹⁾ w nowelach Edgara Poë jedna p. t. „Portret.“ Pewien malarz maluje tam portret swej ukochanej, a z takim przejęciem to robi i ona tak się oddaje urokowi jego malowania, że nie widzą oboje, jak malarz już nie farby, ale wprost elementy życia tej kobiety na płótno przenosi, ciało i duszę jej zabiera i w chwili, gdy arcydzieło skończone — ona gaśnie.

Patologicznie to brutalny, jak wiele innych nowel Poëgo, ale trafny i dosadny symbol fanatycznych wysiłków prawdziwych artystów, w pościgu za „prawdą życiową“.

Niedarmo też u nas Witkiewicz z takim zapalem głosi „prawdę życiową“, jako najwyższy zakon, jako rękojmię postępu malarstwa jego i odrodzenia. Prawda życia — to jego najwyższa poezja, jak w literaturze świata *Vita nuova* Dantego.

Słynnym z oddania tej prawdy życiowej w karnacyi jest obraz rodziny Pesaro, pędzla Tycjana.

Z przedziwną trafnością wyrażono tu, ujawniające się w karnacyi różnice wieku.

„Płeć²⁾ twarzy dziecięcej, pokrytej ledwie dostrze-

¹⁾ Antoni Lange: „Studia i wrażenia“, str. 110. Warszawa 1900.

²⁾ Lützows Zeitschrift für bildende Kunst XII. 11.

galnym puszkiem brzoskwińowym ma odcień przejrzystości różany, widny tuż obok senator o siwych, w długich splotach spadających włosach, ma cerę śniadą; młodzieńca o minie buńczucznej cechują już jaskrawsze tony karnacyjne. Najwspanialszym wszakże jest on tak wzruszająco blady, a tak mądrze z obrazu wyglądający chłopczyzna“.

Piękno wyrazu, ten wgląd w najskrytsze tajniki duszy, musi się łączyć z pięknem postaci, jako zjawiska, by powstało dzieło sztuki — obraz ideału, bytowania prawdziwie ludzkiego, ku któremu w naturze jest wprowadzić rozmach, ale który da się urzeczywistnić jedynie — przez sztukę.

3. Grupa.

Obraz jest organiczną całością, we wszelkim zaś organizmie człon jeden wewnętrznie splata się z drugim, jest jego funkcją tak, że każda część organizmu służy całości, ta znów pracuje dla dobra każdej cząstki.

W naturze nadto artystycznego tworzenia leży, że każdy malarz w pierwszym zarysie przyszłego swego dzieła, zaraz na pierwszy rzut oka, widzi odrazu całość.

Tylko tacy, po omacku szukający swej kompozycji, oryginałi, jak A. Decamps (1803-1860), zabierają się do pracy, nie wiedząc, co właściwie mają przedstawić na płótnie.

Opowiadają o nim, że w obrazie „Wspomnienia z Turcji“ najpierw namalował dziedziniec, potem ulicę, w końcu osłę.

Kiedy zaś już to wszystko było gotowem, przyczynił jeszcze staw z pływającymi po nim kaczkami.

Rzadko kiedy udaje się takie zsztukowywanie obrazu, zazwyczaj malowanie „na raty“ kończy się grubym paractwem. Rzetelny artysta już w pierwszym rozpędzie wyobraźni twórczej, *sub uno intuitu*, w mglisto zarysowującym się w jego wyobraźni szkicu — odrazu chwytą

¹⁾ Rosenberg, Geschichte der mod. Kunst I. 72.

takie zgrupowanie części, izby rzucało się w oczy harmonią, sprzęgającą szczegóły w jedną całość.

Grupę, równie jak i pojedynczą postać, znamionować ma piękno układu i wyrazu: ład mas i należyte wyzyskanie wyrazu każdej postaci, branej z osobna i łącznie z innymi.

Ogromną biegłość w kompozycji zdobyli sobie najpierw mistrze włoscy.

Malując *al fresco* po sklepieniach świątyń, wieżach i lunetach nad drzwiami i oknami, zmuszeni więc do skrupulatnego wyzyskiwania przestrzeni, wcześniej uczyli się rozkładać całość przedstawionej akcji na poszczególne momenta współdziału w niej tak osoby głównej, jak wszystkich osób podrzędnych.

Upatrywanie w tym rytmie grup pewnych osi stałych, dochodzenie w rozmiarach obrazu ziszczenia się zasad złotego cięcia (np. w Rafaela: „Szkoła ateńskiej” lub Caravaggia: „Złożenie Chrystusa do grobu”) jest kramem przestarzałych i dziś już bezwartościowych formułek, nie tłumaczących zgoła piękna kompozycji.

Aparat migawkowy wykazał, że każda przypadkowa grupa, nawet kiedy się zgoła nie myśli o żadnej *ligne dominante*, ni o złotym cięciu, skutkiem również przypadkowego tła, może się wydać piękną.

Malarstwo polskie.

W omawianiu ogólnej teorii symetrii, kolorytu, piękna wyrazu i grupy, przyjrzelśmy się już zasadniczym różnicom i znamienym piętnom poszczególnych szkół, jakie z biegiem czasu wyłaniały się, w miarę psychologicznego rozwoju człowieka i doskonalenia się środków technicznych.

Nie miejsce tu ni pora na przegląd historyczny szkół i wybitnych artystów, gdyż im więcej chciano być podobne uwzględnianie momentu historycznego, tem łatwiej byłoby wbrnąć w chaos nazwisk, dat i faktów.

Takie rejestrowanie zaś byłoby bez rzetelnej korzyści, boć pamięć ludzka łatwo zawodzi w chwytaniu tylko historycznej strony jakiegokolwiek zjawiska.

Cóż dopiero mówić o tak rozległych przestworach bezbrzeżnego ogromu, jaki przedstawiają dzieje nowoczesnego malarstwa?

Ciekawi zasięgnąć mogą rady w stokroć lepszej od książki Lübkego¹⁾, lub od foliałów Albina Schultza²⁾ w krótkiej, ale zwięzłej „Historii malarstwa”, prof. Ryszarda Muthera.³⁾

Grzechem wszelako byłoby zbyć, bodaj bez jakiego takiego szkicu, dzieje malarstwa polskiego, którego bujny rozkwit od lat pięćdziesięciu, w najniepomyślniejszych warunkach naszego bytu ekonomicznego, odrazu wysunął nas na czoło kulturalnych narodów Europy.

Mam przed sobą rozłożony zeszyt prześlicznego pisma *Moderne Kunst*.“

Na pierwszej stronicy rysunek Fałata, na drugiej fototypia dyabło rozhukanej trójki ukraińskiej Wierusz-Kowalskiego, na trzeciej prześliczna heliografura, wprowadzającej w Dantejskie piekło cierpień i bólów, „Melancholii” Jacka Malczewskiego. Pod tem wszystkim zaś artykuł, pełen entuzjastycznego dla nas podziwu, szlachetnego Niemca, Fritza Stahla.

Rozpoczyna go najdroższe nam hasło... i potężne twierdzenie: „*Es gibt doch eine grossartige, polnische Kunst!!!* —

Z ust Niemca usłyszeć te słowa.. skrzepia wiarę w postęp. Ludzkość raz musi przejść punkt martwy, ohydny w nienawistnych instynktach, nacyonalizmu i raz

¹⁾ Grundriss der Kunstgeschichte von Dr. Wilhelm Lübke. Stuttgart 1882. 10. wydanie.

²⁾ Allgemeine Geschichte der bildenden Künste — Dr. Alwin Schultz Berlin. 1895.

³⁾ Historia malarstwa prof. Ryszarda Muthera — przełożył St. Wyrzykowski. Warszawa 1904.

wreszcie musi szukać wyzwolenia od potęg zła i ciemnoty — w idei człowieczeństwa.

Sztuka jest właśnie tej idei przesłaniczką; ona to prostuje drogi Pańskie, przygotowuje nas do nowego porządku bytu w królestwie Bożem, w odrodzeniu narodów przez ludzkość — bestyi człowieka przez człowieczeństwo.

Niedawno, echem odbite od kruzganków Malborskiego zamczyska, starego gniazda krzyżackiej gadziny, rozległy się pamiętne wyrazy po całej Europie: „Polska bezczelność i sarmackie pretensje podnoszą głowę i chcą ubliżać niemczyźnie....“

Historia w niedalekiej przyszłości zaliczy te wyrazy, jak i wysiłki Komisji kolonizacyjnej i wszystkie wraże zakusy „najsierdeczniejszych“ do patologicznych zbroczeń nacjonalistycznego obłędu.

Istnieje przecież potężna sztuka polska, zmuszająca do szacunku i czci twórczych zdolności narodu.

Dwór berliński czyliż nie darzył przyjaźnią Kossaka? gdzie wisi „Rejtan“ Matejki i rysunki Grottgera? gdzie pracował Siemiradzki... a Fałat... Pochwański... Horowitz... Gierzyński... Jestże kąś na kuli ziemskiej, gdzie by nie było znane nazwisko Chopina, Paderewskiego, Moniuszki?

Taka to nasza bezczelność, takie sarmackie pretensje....

Początki malarstwa polskiego.

A) Miniatury.

Za pierwsze pomniki malarstwa w Polsce uważać należy miniaturowe kodeksy, które na dwory Piastowiczów, szukających żon w państwach ościennych, przywożą z wianem obcokrajowe księżniczki i towarzyszący im zazwyczaj mnisi, przyszli krzewiciele wiary chrześcijańskiej i cywilizacji.

Tak n. p. Ryksa, żona Mieszka II., przywiozła z sobą z Cividale kodeks z miniaturowymi obrazkami. Córka¹⁾ jej, a żona Izasława, zabrała go z sobą na Ruś, skąd znów powrócił ze Zdzisławą, żoną Bolesława III.

Miniatury owe były irlandzkie, do których dodano potem kilka ruskich.

Mieszko II. miał i drugą księgę iluminowaną, otrzymaną w darze (1028) od Matyldy, córki Hermana, księcia Szwabii. W muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie znajduje się ewangelarz roboty opata benedyktyńskiego. Bożyciecha z Sazawy czeskiej, który *ex voto* w katedrze plockiej złożyła matka Bolesława Krzywoustego.

Taki sam drugi ewangelarz znajdował się z daru tej księżniczki (córki Wratysława II.) w skarbcu katedry gnieźnieńskiej.

Również i druga żona Władysława Hermana Judyta, córka cesarza Henryka III., przywozi z sobą do Polski ewangelarz *emeramski*.

Po dziś dzień dochował się on w skarbcu na Wawelu; oprócz inicjałów znajdują się w nim wspaniałe miniatury świętych, wielka postać cesarza wśród rzeszy poddanych. Ci przedstawieni są jako karliki.

Gallus, pierwszy kronikarz Polski, niedarmo zwał sam siebie „przyjacielem sztuki malarskiej“. Prawdopodobnie on to przywiózł z sobą iluminowane homilie (t. z. kodeks kruszwicki), przechowywane dziś w Gnieźnie.

Księgi liturgiczne z XI. i z XII. stulecia, wychodzące z klasztorów cysterskich i benedyktyńskich, rzucają światło na całą kulturę ówczesnej Polski. Ścierają się w nich z sobą wpływy zachodu Europy z motywami wschodnimi.

Księga ośmiu proroków z XI. w., znajdująca się dzisiaj w Bibliotece petersburskiej, zawiera między innymi postać mityczną syrina. Ptak to z głową ludzką, zaczerpniętą z wierzeń ludów wschodnich.

¹⁾ Leonard Lepszy i Stanisław Tomkowicz: Kraków. Jego kultura i sztuka 1904.

Odkąd Władysław Herman stolicę państwa przeniósł z Krakowa na Mazowsze, odrazu stał się Płock ogniskiem sztuki.

Na stolicy biskupiej zasiadał wówczas w Płocku Aleksander ze Szreńska h. Dołęga (1129 † 1156), wychowanek Benedyktynów belgijskich w Malonne i szermierz kultury zachodniej. Zbudował on katedrę płocką, do której sprawił słynne wrota brązowe, zdobiące dziś cerkiew Sofijską w Nowogrodzie wielkim.

Kapelan dworu płockiego w onym czasie Leopold (1130) jest domiemywanym twórcą wspaniałej miniatury „Księgi rodzaju.“

Oparta na wzorach celtycko-karolingskich poczuciem pięknych kształtów ciała ludzkiego przypomina malowidła ściennie w Hildesheimie, różni się wszakże od nich zbyt widocznym wpływem bizantynizmu i motywów starochrześcijańskich. Ta perła rękopisów malarskich jest dzisiaj chlubą Biblioteki petersburskiej, dokąd się dostała z księgozbioru Załuskich.

W Warszawie dochował się wspaniały mszał opactwa benedyktyńskiego w Tyńcu, które słynęło z bogatwa kodeksów. Zrabowali je i marnie poniszczyli żołdacy szwedzcy w czasie „potopu“ inwazji Karola Gustawa.

Księgozbiór z cennymi zabytkami miniaturowymi w klasztorze Dominikanów krakowskich, padł pastwą płomieni w czasie ostatniego pożaru Krakowa.

Treścią tych wszystkich miniatur jest gloryfikacja tematów religijnych, hierarchicznych i dynastycznych. Stały brak wyrazu i gry fizyognomii napróżno stara się w nich zastąpić pompa, bogactwo mieniących się kolorów złota i majestatyczność.

W symbolice zwierzęcej i trwałem upodobaniu odtworzenia scen Starego i Nowego Zakonu ujawnia się głęboko w pamięci młodych ludów wryta, przełomowa ich chwila, przejście z pogaństwa w świat wierzeń chrześcijańskich.

Szczerym jest tylko ornament z świata roślinnego. Jedna „Księga rodzaju“ z niepospolitą siłą wyrazu, z dobrą kompozycją i prawdziwym poczuciem artystu w doborze ornamentu, przedstawia w medalionach sceny stworzenia rodu ludzkiego. Medaliony ułożone są wśród bujnego łątowania roślinnego; postacie ludzkie przedziwnie wystudowane.

B) Obrazy.

W XIII. stuleciu poczyną się w Polsce krzewić kult obrazów. Z zachodu przywożą kupcy bogactwem lśniące Madonny i z Bizancjum mozaiki, z których jedną błogosławiona Salomea przewozi z sobą z klasztoru Klarysek w Zawichoście do kościoła św. Andrzeja w Krakowie.

Zamiłowanie do obrazów i poczucie ich piękna musiało być już w ówczesnej Polsce znaczne, kiedy Ciołek¹⁾ (około 1230) wsławia się na cały świat dziełem o perspektywie.

Oczytany w klasykach i dziś już nieznanych rękopisach greckich i arabskich autorów, rzuca Vitelio-Ciołek podwaliny pod artystyczne przedstawienie krajobrazu, tworzenie planów i pod pogłębianie tła w nieskończoność.

Niewiadomo, do jakiegoby dorobku cywilizacyjnego doszła już Piastowa Polska, gdyby nie nawała mongolska. Tatarzy, nawiedziwszy ją (r. 1241), zaledwie marne pozostawili okruchy z pomników dawnego malarstwa polskiego.

Stare kodeksy w archiwum kapituły krakowskiej i mozaikowy obraz w klasztorze św. Andrzeja dochowały się tylko dlatego, że Tatarzy ani grodu na Wawelu, ani przygodka zamkowego z klasztorem Klarysek dobyć nie mogli.

Po klęsce lignickiej i morowej zarazie nastaje doba gotyku.

¹⁾ Vitelionis: De perspectiva.

Pierwszym malarzem, o którym pod r. 1327 wspominają „*Najstarsze księgi miasta Krakowa*“ jest niejaki Konrad. Wzmianka o dobrym jego stanie majątkowym świadczyłaby korzystnie o popycie za obrazami wśród ówczesnego społeczeństwa.

Popyt ten wzmógł się za Kazimierza Wielkiego. Państwo posunęło wtedy znacznie swe granice na wschód, ożywione stosunki z Pragą (wnuczka Kazimierza W. wyszła za cesarza Karola IV.) tłumaczą i nagły rozwój malarstwa i czeski kierunek w przedstawianiu postaci. Madonny tracą już teraz sztywność i surowość bizantyńską; twarz ich ożywia uśmiech (konwencyonalny), i wyraz macierzyńskiej miłości.

Taką widzimy *Madonnę z Frysztaku* (dziś w muzeum ks. Czartoryskich) z dzieciątkiem, przytulającym prawą rączką do piersi szczygła. Obraz pochodzi z r. 1395 z kaplicy zamku w Odrzykoniu. Jest to wierne naśladownictwo, podobnie jak i druga taka *Madonna z ptaszkiem* (w zbiorze prywatnym p. T. Ziemięckiego), czeskiej Madonny z Zbrasławia. Trzeci wreszcie obraz P. Maryi o widocznym śladzie wpływów czeskich dochował się w Trzemesznie, niedalekiej wiosce od Krakowa. Jeszcze dobitniej zaznacza się czeszczyzna w witrażach wielkich okien kościołów: P. Maryi, św. Katarzyny i Dominikanów. Najwięcej powinno być z tymi witrażami są kolorowe miniatury, o których posiadamy z owych czasów więcej już wiadomości.

Mikołaj z Lubina np. malował legendy o św. Jadwidze (1353), *Świętosław z Wilczowa* iluminował graduał płocki (1365).

Zbiór wycinków z psalterzów, hymnaryów, graduałów i antyfonarzy z XIV-XV. w., owoc żmudnych poszukiwań *J. Sierakowskiego*, przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej, świadczy o wielkiem rozpowszechnieniu u nas miniatur włoskich.

Archiwa lwowskie posiadają z tego czasu miniatury antyfonarzy tyńskich; muzeum ks. Czartoryskich zaś

t. z. kodeks Świętosława (z r. 1449) ze statutami Kazimierza W.

Cechą wspólną tych miniatur jest, mniej lub więcej udatne, naśladownictwo motywów czeskich z epoki Karola IV. i króla Wacława. Słynnym illuminatorem jest w tym czasie *Jan Klobuk* o przezwisku Kropacz, ongiś student praskiego uniwersytetu.

Zupełnie niemal wolne od wpływów czeskich są miniatury ormiańskie. Muzeum ks. Czartoryskich posiada takich sześć rękopisów z epoki XIV-XVIII. stulecia.

Malarstwo miniaturowe wyzwała się w tym czasie, z celi klasztornej i przestawszy być wyłącznem zajęciem mnichów, zostaje sztuką zawodową artystów, związanych w cech

Niejaki *Hanka* jest pierwszym wzmiankowanym w r. 1338 malarzem świeckim. W kościele Bożego Ciała w Krakowie znajdujem z tych lat obrazek Madonny, malowany *temperą*. Dzieciątko Jezus strojem i greckim sposobem błogosławienia stwierdza, że obraz oparto na wzorach bizantyńskich.

Hołdował temu stylowi, wszechwładnemu już wówczas na Rusi, król Władysław Jagiełło.

Sprowadzeni przezeń malarze cerkiewni malowali pod przewodnictwem władzy kaplicę Maryacką (dziś Batorego) i komnaty królewskie na Wawelu.

Niebawem jednak nadwornym malarzem został *Mikołaj Speckfleisch*. Umiał on wykonaniem polichromii na trzech przęsłach kościoła P. Maryi wzbudzić w królu upodobanie we wzorach zachodnich.

W r. 1410. zawiązuje się za jego wpływem cech malarski należący do niego *szczytnicy*, malujący rycerskie przybory: kropieże, kołczany, siodła — malarze religijni *złotarze*, klepiący złoto do powlekania tła obrazu, *szklarze* witrażów i *siodlarze*.

Patronem cechu był św. Łukasz; jego godłem trzy

tarcz z potrójnymi punkcikami rombowymi w polu czerwonym.

Statuta, ułożone na wzór praski wyznaczają czteroletnią naukę i dwa lata artystycznej wędrówki, zanimby uczeń mógł być dopuszczonym do przedłożenia starszyźnie cechowej obrazu Maryi z dzieciątkiem, krucyfiks i św. Jerzego, jako dowodu uzdolnienia, nadającego mu prawo do tytułu mistrza.

Wędrujący artyści podróżowali głównie po krajach nadreńskich; przez nich to docierają do nas wpływy szkoły kolońskiej.

Obrazy w Ruszcy pod Krakowem, zwłaszcza obraz nagrobny Wierzbity z Branic (r. 1425) i św. Grzegorza, „Narodziny P. Maryi“ w kościele św. Katarzyny, portret Jana Ognasda z r. 1450 (zbiory Ossolińskich) piórką wykonany portret kardynała Zbigniewa Oleśnickiego (w kodeksie kapituły krakowskiej z r. 1445) świadczą wymownie o wyżynach, na jakie się wzniosła krakowska szkoła malarzy.

Pierwszą wielką kompozycją średniowieczną jest alegorya czynów królowej Jadwigi i pogromcy Krzyżaków, Jagiełły.

Dochowała się ona tylko w kopii drzeworytniczej z XII. w. Obraz Madonny „z Tuchowa“ (Muzeum narodowe) jest dziełem Mikołaja z Kres (*Cherso*) miastaistryjskiego, który w Polsce pracował w latach (1423-1443).

Przedstawia ten obraz adorowanie P. Maryi przez dwóch św. Jakóbów i dwóch donatorów. Główka Chrystusa jest w tym obrazie o greckim profilu, rysy Madonny klasycznie regularne.

Modlitewnik Władysława Warneńczyka (dzisiaj znajduje się w Oksfordzie) illustrował najprawdopodobniej Stanisław Duriuk, (1436-1486), miniaturzysta, obeznany dobrze z literaturą scholastyczną. Dowodem tego dochowany w zapiskach jego spór z jakimś studentem o nieoddanie

wypożyczonej mu książki: „*De vita Antichristi et XV signis*“ Z polecenia Długosza malował on zdobyczne proporce z pod Grunwaldu, które zawieszono potem w katedrze na Wawelu.

Jak powszechnem było podówczas zamiłowanie miniatur, świadczy fakt otworzenia katedry kunsztu rękopiśmiennego na uniwersytecie. Uczył go za opłatą trzech czerwonych złotych ks. Bartłomiej, altarysta kościoła N. P. Maryi.

Na dworze Kazimierza Jagiellończyka znowu ścierały się dwa prądy: Królowa-wdowa Zonka, matka Kazimierza, była zwolenniczką bizantynizmu, jego żona natomiast Elżbieta, rozmiłowana w sztuce norymberskiej, sercem i umysłem lgnęła do kultury zachodu. Na nasze szczęście jej wpływ przeważał na szali dziejowej.

Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, odbierającej pokłon od trzech magów, w kaplicy św. Trójcy na Wawelu, wykazuje już ściśle naśladownictwo wzorów niemieckich. Jestto dzieło malarzy krakowskich, których poczęto nawet już wzywać z zagranicy do rozmaitych robót; tak np. niejaki *Wacław z Krakowa* maluje okno w klasztorze św. Marka we Florencji.

Współcześnie z kanonizacją św. Stanisława Szczepanowskiego, którego kult religijno-społeczny przeniknął w XV. w głąb najniższych warstw narodu, powstają całe cykle obrazów, biorących za treść męczeństwo i cuda tego świętego.

Cała Małopolska naśladowała obrazy św. Stanisława z katedry krakowskiej.

Tryptyk np. fary w Kasinie Wielkiej (Muzeum diecezjalne w Tarnowie) ze św. Stanisławem, Wojciechem i Małgorzatą różni się od krakowskiego tylko dodatkami.

Misterya średniowieczne wywołują znów cykle tryptyków wieloobrazowych.

Takie cykle malowane *tempera*, widzimy w kościele św. Katarzyny, („Chrystus wypędza przekupniów z świą-

tyni“) i św. Idziego. Obydwa te cykle, ważne dla przedstawionych w nich strojów, jako przyczynki do dziejów oświaty w Polsce, są dziełem *Jana Goraja*, ze szlachecka zwanego Gorajskim.

Polichromię w kościele P. Maryi w Krakowie i we farze lwowskiej r. 1476 wykonuje Mikołaj Haberschrack, szwagier Stanisława Stwosza.

Tytuł malarza królewskiego w latach 1494-1522 nosił ślązak, Libman, którego dziełem są sceny męczeństwa św. Stanisława, znajdujące się dziś w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie.

Trwale w dziejach malarstwa polskiego zaznaczył swe imię *Hans Dürer*, brat wielkiego artysty niemieckiego, Albrechta.

Obraz św. Hieronima, dość niedbały (Muzeum narod.), pochodzi z pierwszego roku jego pobytu w Polsce r. 1529. Jako już malarz nadworny polichromował Hans izby Kurzej Stopy na Wawelu, malował i piękny renesansowy portret biskupa Tomickiego w krużganku Franciszkanów. Zżył się Hans z Polską, osiadł w niej na stałe, jako mieszczanin krakowski i właściciel domu przy ul. Grodzkiej. Umarł r. 1538.

Pierwsze drzeworyty, wzorowane na miniaturach, z pod rylca Hansa Czymermana (*Carpentarius*) pojawiły się r. 1503 w książkach drukowanych u Hallera, Hochfeldera i Vietora.

Pierwszem dziełem Czymermana, któremu nie musiało być źle w Polsce, skoro w niej od r. 1501 aż do śmierci pozostał († 1532) są miniatury pontyfikału biskupa płockiego, Erazma Ciołka. Zaznajamiają nas one z obrzędami kościoła polskiego. Drugie zaś dzieło Hansa to słynny kodeks Baltazara Behema, który można uważać za nieprzebraną kopalnię żywcm skopiowanych scen, ilustrujących ówczesne stroje, rzemiosła, cechy i obyczaje mieszczaństwa.

Z tych to kodeksów czerpał Matejko doskonałą

znajomość strojów polskich, której wymowne dowody złożył niejednokrotnie.

Hans Czymerman postaci swe chwyta szkicowo, z zacięciem satyrycznem, ale, niestety, nazbyt gorączkowy i niedbały w wykonaniu, twórczości swej nie potrafił pogłębić przez rzetelne studium natury.

Cieszył się wielkim rozgłosem; jego też dziełem jest modlitewnik, sporządzony dla królowej Bony (przechowywany w Oksfordzie) i mszał z postacią twarzy Zygmunta I., sumptem samego króla sprawiony do kaplicy Jagiellońskiej.

Zasadniczym błędem Hansa było kompilatorstwo. W kodeksie Baltazara naśladował „*Okręt błazeński*“ Sebastjana Branta, w obrazach olejnych (św. Trójcy w Dębnie pod Tarnowem) powtarzał motywy Wohlgemuta i Albrechta Dürera. Tak n. p. w obrazie św. Trójcy twarzy Boga Ojca dał rysy Al. Dürera, którego portret mógł łatwo znać z domu, spokrewnionych z wielkim artystą, krakowskich Hallerów.

Cechę wybitną wpływów norymberskich nosi również „*Nawrócenie św. Piotra*“ w kaplicy Montelupich kościoła P. Maryi.

Dzieło to, współczesnego Hansowi, nadwornego malarza *Michała Lencza* v. Lantz z Kitzingen we Frankonii. Krakowskie prawo miejskie przyjął Lencz r. 1507 zmarł przed r. 1540.

Portrety stają się modne na dworze królewskim dopiero w epoce odrodzenia, którego cechą jest przecięz kult indywidulizmu. Toteż widzimy, że portrety Zygmunta I. i Bony rozchodzą się 1521 w tysiącach drzeworytów po kraju; na krużganku zaś klasztoru Franciszkanów w Krakowie powstaje wspaniała galerya portretów biskupów krakowskich.

Kler świecki i zakonny, mimo naporu humanizmu nie traci jeszcze zamilowania do miniatur. *Piotr Postawa z Proszowic* illuminauje księgi katedry krakowskiej; cys-

ters Stanisław maluje w kronice seryę opatów mogińskich; dominikanin Wiktoryn przyozdabia kodeksy swego klasztoru.

Najwięcej wszakże wstawił się jako malarz wielkiego rozmachu, przybysz norymberski *Jan Suese z Kulmbachu*. Był on uczniem Alb. Dürera i Włocha Jakóba Barbi, uosabia więc w sobie tradycję szkoły norymberskiej, ale oczyszczone już i przepuszczone przez pryzmat rzetelnego studium natury.

Pod względem technicznym wprowadza on do Polski wielką nowość. Złote tło obrazu zastępuje krajobrazem i wyrzuca zeń gotyckie wypukłe śródłęczą od góry taflę obrazu.

Dziełem jego jest cykl ośmiu obrazów męczeństwa św. Katarzyny aleksandryjskiej (kościół P. Maryi w Krakowie), i cykl z tryptyku św. Jana (kościół św. Floryana.)

Obraz św. Barbary pędzla Suessa z Kulmbachu jest własnością zbiorów hr. Potockich. Za przykładem mistrza Kulmbachskiego, co to ongiś należał do domowników i przyjaciół Alb. Dürera, nadają i malarze krakowscy swoim obrazom lokalny charakter.

Ich Madonny miewają już teraz typ raczej słowiański niż niemiecki, tło obrazu zajmują zielone pola, środkiem których srebrną wstęgą przewija się Wisła, w dali błękitnieją Tatry; postacie przedstawiane tworzą typy swojskie; ubiory na nich polskie.

Oprócz norymberskiego zaznacza się w ówczesnych obrazach także i wpływ mistrzów flamandzkich.

Dowodem tego obraz Matki Boskiej na Piasku o rzeźnym wyrazie twarzy, św. Jana Chrzciciela i drugiego *Evangelisty* (Muzeum dyecezaalne w Tarnowie.)

Widno już w nich znamiona nieznane dotychczas bądźcobądź rzemieślniczemu malarstwu cechowemu, silną charakteryzację typu, wyraz i nastrój dramatyczny, wreszcie koloryt, pełen życiowej prawdy.

„Wielmoże“ polscy, Szydłowieccy, Tomiccy, Kmi-



Lancet, Muzyka. (Louvre).

towie i Jaśko Melsztyński przy każdej sposobności lubią się popisywać rzetelnem znawstwem sztuki, chętnie mecenasując artystom. Wawrzyniec Spytek Jordan z Zakliczyna w czasie pobytu u wód we Włoszech zaprzyjaźnia się z malarzem, Carotto († 1547), od którego sukcesorów otrzymuje nawet w spadku jego obraz „Zdjęcie z krzyża.“

Z Polaków najwięcej zasłynął jako malarz *Dyonizy Stuba* (1534 † 1571), którego roboty jest prawdopodobnie ołtarzyk polowy Zygmunta Augusta (Muzeum Czar-toryskich), z przedstawieniem sześciu momentów z życia P. Jezusa.

Szkoła niemiecka wywierała stanowczy wpływ na sztukę polską, nawet i w epoce, tak świetnie się u nas zaznaczającego, odrodzenia. Marcin Koebner v. Kober, wrocławianin maluje portret króla Stefana Batorego r. 1583 (przechowywany w klasztorze Misyonarzy w Krakowie) i Zygmunta III.

Nie zawiął zatem do nas ożywczy podmuch renesansu włoskiego z doby wczesnej. Chociaż bowiem przybywali do nas i artyści włoscy, trzymali się wszakże na uboczu i uważając za tymczasowy tylko pobyt swój w Polsce, nie wiązali się zgoła w cech.

Natomiast potężnie rozwieliżniło się u nas malarstwo barokowe, wynaturzone, wybijające fantazyjne, rozmiłowane w teatralnych pozach.

Wielkim jego popiecznikiem był Zygmunt III. z natury trochę dyletanckiego usposobienia, boć wiadomo z historyi, że zabawiać się lubiał malarstwem, złotnictwem, muzyką, tokarstwem, a nawet i alchemią.

Wielorakie prądy ścierały się z sobą na jego dworze; więc też król sam został eklektykiem, choć skupiał około siebie przedstawicieli wszystkich kierunków.

Na zamku królewskim bawił i włosch Tomasz Dolabella i niderlandczyk Danckerts de Ry i Piotr Gott-

landczyk, niemcy: Jakób Troszl, Hans Lange — wreszcie i polak Jan Szwankowski.

Jako szwed z urodzenia o nawskróś germańskim wychowaniu mimo całą zarliwość katolicką, ciążył Zygmunt III. upodobaniami osobistymi do sztuki niemiecko-flamandzkiej.

Paweł Tomturn, zwany krócej Thurn, wykonywał na zamówienie królewskie (r. 1587) pięć portretów Zygmunta III.; krakowska zaś rada miejska temu samemu artyście powierza odnowienie polichromii w izbie radzieckiej ratusza.

Ciekawym z tego czasu dokumentem są akta procesu Mertensa, oskarżonego o *zdrożność obyczajów* dlatego, że w piwnicy domu, najętego od artysty Franciszka Bisaldiego, urządził sobie pracownię malarską i przy malowaniu używał nagich modelek Zawikłany w końcu w drugi proces z cechem krakowskim, dostał się do więzienia.

Dziełem jego Madonna w kościele Dominikanów w Dzikowie, przedstawiająca piękny typ rudowłosy

Dolabella, uczeń Antoniego Vassilachi (*Aliense*), utrzymał się przy tytule malarza nadwornego przez czas panowania trzech królów: Zygmunta III., Władysława IV. i Jana Kazimierza.

Do Polski przybył z Wenecyi r. 1600 i ożenion z córką drukarza krakowskiego, Agnieszką Piotrkowczykówną, osiadł we wsi Łęgi, otrzymanej w dożywocie od Cystersów.

Był to malarz nadzwyczaj płodny. Oprócz portretów całej rodziny St. Tęczyńskiego (w zbiorach Potockich), wykończył moc obrazów treści religijnej, z których kilka zgorzało w pożarze Krakowa (1850).

Z płodnością jego szła, niestety, w parze zbyt pobieżność i za śmiała faktura. Obraz malowany do pałacu dożów (na stropie sali *dei pregatti*) więcej zyskał sławy niż na to zasługuje.

Ale i rodowici Polacy poczęli się wsławiać poza granicami ojczyzny. *Marcin Teofil* (ur. 1570 † 1639), uczeń Carraciego, zasłynął na dworze arcyksiążąt habsburskich w Insbrucku. Tak samo w Trydencie i w wielu kościołach południowego Tyrolu podziwiają po dzień jego obrazy.

Drugi zaś polski artysta-malarz i sztycharz, *Jan Ziarnko* aż w Paryżu rozbił swe lary i penaty. Pracował w zakładzie *le Clerc'a*; piękne swe plansze rytował igielką, oznaczając je „I. A. Grano“, „Le Grain“ lub monogramem J. Z.

Wsławia się wreszcie pierwsza polska rodzina malarska Proszowskich. Było ich trzech Jan (1599-1674), Marcin (1600-1649) i Wojciech.

Najzdolniejszy z nich Jan, wykształcony w Rzymie, jest twórcą przypuszczalnym „Chrystusa Ukrzyżowanego“ na Wawelu, „Chrztu Chrystusa w Jordanie“ i polichromii kapitułarza Kamedułów na Bielanach, naśladowanej watykańskie stanze Rafaela.

Wspaniałym również jest jego (?) obraz św. Sebastjana w kaplicy Lubomirskiej na Bielanach. Modelunek postaci wyborny, obraz utrzymany w srebrnym odbłysku (*Silberton*).

Łukasz Porębowicz (ur. 1594 w Bydgoszczy † 1637 w Krakowie), zwan u Starowolskiego „godnym następcą Zeuxisa i Apellesa, czcicielem muz a dobroczyńcą ubogich“, maluje do kościoła św. Marka obraz Ukrzyżowanego, dla krakowskich zaś Reformatów popiersie św. Kazimierza Jagiellończyka.

Zacharyasz Zwonowski (czynny 1626-1639), zmarły wcześniej malarz o wybitnym talencie, naśladowuje dekoracyjność Dolabelli.

Ale mimo to malarstwo niemieckie i holenderskie nie dało się wyprzeć wpływom włoskim, dla których jedynym polem popisu i ostatnią ostoją stały się teraz malowidła *al fresco*, trzymane w tonie sepii.

Przewrotu w pojęciach malarzy XVII. w. dokonywa Rubens i Van Dyck.

Naturze polskiej odpowiadał dziwnie narodowo-naturalistyczny kierunek szkoły brabantkiej, którą do Polski przeschepia Ingermann Belgijczyk, przybywszy z Antwerpii. W r. 1639. maluje on obrazy dla klasztoru Karmelitów bosych w Wiśniczu.

Franciszek Leksycki († 1668), bernarzyn, był poprostu kopistą Rubensa.

Jego „Ukrzyżowanie“ w Kalwarii pełne jest tragizmu i grozy sytuacji. Tło w tym obrazie ciemne, widoczna ekonomia w użyciu światłocienia, przezco zaakcentowaną więcej sama treść przedstawiania.

„Wieczera Pańska“, „Ukrzyżowanie“, „Droga na Golgotę“ — z kościoła Bernadyńskiego w Krakowie — są odtworzeniem rycin Rubensa.

Malarzem nadwornym Michała Korybuta, Jana Sobieskiego i Augusta II. był (1653-1692) *Jan Aleksander Trzycki*, zwan Triciusem.

Uczył się w Paryżu u Mikołaja Poussina, uzupełnił swe wykształcenie artystyczne w Antwerpii, u mistrza Jakóba Jordaensa.

Dziełem jego pędzla jest apoteoza zwycięstwa polskiego pod Chocimem (1673) w wotywnym obrazie u św. Piotra w Krakowie.

Kilka portretów Trzyckiego dochowało się w amfitearze dawnego gimnazjum Nowodworskiego (św. Anny). Nie są one tak udatne, jak najlepszy portret z XVII w., biskupa Trzebickiego (krużganek kościoła Franciszkanów w Krakowie).

Jest to praca *Daniela Frecherusa*, który przybył z Flandryi (1621) i został także Polakiem z własnego wyboru.

Bohdan Lubieniecki (1653-1729), zdolny miedziorytnik i pejzażysta, musiał, niestety, jako socyanin wskutek nierozsądnych edyktów banicyjnych przeciw „kacerzom“;

z ojcem i matką wieść żywot tułaczy na obczyźnie aż do r. 1706.

Uczył się w Hamburgu u Juriana Stuhra, w Amsterdamie u Gerarda de Laïresse; po swoim powrocie z artystycznej podróży po Włoszech zasłynął tak dalece swemi pracami, że elektor brandenburski, który potem koronował się Królewcu (1701), mianował go swym szambelanem i dyrektorem galeryi berlińskiej. Posadę tę stracił Lubieniecki dla napisania w duchu aryańskim dziełka, spalonego publicznie na rozkaz króla przez kata na rynku w Berlinie.

Brat jego Krzysztof¹⁾ urodził się 1659 w Szczecinie gdzie uczył się malarstwa u Adryana Bakкера. Malował obrazy historyczne i portrety. Odznaczył się również jako zdolny rytownik.

Liszewski Jerzy (ur. 1674) pochodził z Oleska na Rusi Czerwonej. Niewiedzieć, jakim sposobem dostał się do Eosandra v. Göthe, szweda z pochodzenia, który długo pozostawał w służbie pruskiej inżynierii, w końcu jednak został generałem saskim.

Liszewski umarł w Berlinie (1750), jako poszukiwany portrecista i nadworny malarz króla pruskiego. Cała jego rodzina (syn, dwie córki i dwie prawnuczki) zaszczytnie odznaczyła się w malarstwie, ale niemieczona przepadła dla ojczyzny.

Wszystkie zalety i wady *malarstwa barokowego* typowo wypowiedziały się w obrazach i dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie.

Pracowali nad nim: Szwed Karol Dankwart (on też malował i sklepienia w r. 1695 w Częstochowie), Włosi Innocenty Monto, Paweł Pagani — i Polak Jerzy Siemiginowski. Ukrywał się jako szlachciec pod pseudonimem „*Eleutera*“, by zawodem malarskim „zgorszenia w stanie rycerskim nie wywołać“.

¹⁾ Łepkowski: Sztuka. Zarys jej dziejów. Kraków 1872.

Pierwszą wystawę obrazów urządził w r. 1729 Piotr Parys, malarz nadworny kasztelana krakowskiego, ks. Wiśniowieckiego. Zebrawszy z domów zubożalego skutkiem wojen, grabieży i pożarów mieszczaństwa krakowskiego, walające się już po strychach obrazy: „kilkaset sztuk batalii, bydła i fruktów, mitologii i portretów“ woził je do Lublina, Zamościa, Lwowa, Warszawy—urządzając dla zwabienia zwiedzającej publiczności, loteryę.

Szymon Czechowicz¹⁾ (ur. 22 sierpnia w Krakowie; † w Warszawie 21 lipca 1775) dziwnie odbija, jako nawskrós szlachetny człowiek i wybitny artysta, od tła ogólnego zepsucia w ospalstwie i w zmysłowym używaniu pograżonej, ówczesnej Polski.

Duchem zbliżony do Fra Angelico, żył obcy wśród obcych, oddany ekstatycznie ideałom ukochanej sztuki.

Kształcił się w Rzymie u Carla Maratty na koszt podskarbiego nadw. kor., Franc. Maksymiliana Ossolińskiego. Po trzydziestu latach pobytu w Rzymie powrócił do Krakowa, poczem przeniósł się do Warszawy.

Nie ożenił się, zowiąc malarstwo jedynie ukochaną swoją narzeczoną. Natomiast założył bezpłatną szkołę malarską, z której wyszli *F. Smuglewicz* i *B. Gołębiowski*. Umarł zgrzybiałym starcem, jako tercyarz Kapucynów.

Namalował 280 obrazów, w których znać wpływy Maratty, reminiscencye z Guida Reni i Michała Anioła.

„*Chrystus pomiędzy faryzeuszami*“ (w Akademii sztuk pięknych w Krakowie) jest kopią z Rubensa. W Podhorcech prawie całą jedną ścianę zawieszono jego obrazami (stacye Męki Pańskiej).

Muzeum narodowe posiada jego „śś. Piotra i Jana, uzdrawiających kalekę“; kościół św. Anny ma jego pędzla obrazy stał; „Cud św. Jana Kantego“ umieszczono znów w kościele św. Floryana w Krakowie.

Brak studyów z natury łagodzi Czechowicz pogodą.

i wdziękiem uczucia; koloryt Czechowicza przypomina nastrój muzyczny ówczesnej opery. Szkoda tylko, że zbyt naśladownictwo Maratty zmarnowało samorzutne porywy tego talentu.

Tad. Konicz (Kuntze, zwany także Konik i Kończa) z prostego kuchcika biskupa krak., Andrzeja Załuskiego wybił się na szerszą widownię. Malarstwa uczył się w Rzymie. Jego obrazy w katedrze i u Misyonarzy w Krakowie wykazują wszystkie wybitne cechy jego talentu: większą energię w modelunku, niż miał ją Czechowicz, silniejszy, trochę za czerwony koloryt, o wiele zato mniejszą subtelność w odtwarzaniu wyrazu i ruchu. Drapeże, traktowane pobieżnie, mają wygląd, jakby były wykrojone z blachy.

Konicz zmarł w późnej starości w Madrycie, dokąd udał się z Rzymu na wezwanie króla hiszpańskiego dla objęcia urzędu „malarza nadwornego“¹⁾

Mniej zaznaczyli się w dziejach malarstwa polskiego Michał Janowski, Czech Molitor Ignacy, nadworny biskupa Sołtyka, dekorator Radwański Andrzej i Łukasz Orłowski (1734-1765).

Epokowym natomiast był dzień, w którym rektor Wszechnicy Jagiellońskiej Kazimierz Pałaszowski (15. stycznia 1745 r.) uznał cech malarzy za zgromadzenie mężów, wyznających sztukę wyzwoloną, dopuszczając ich przeto do używania swobód członków uniwersytetu.

Uchwałę senatu akademickiego zatwierdził August III., poczem wpisano malarzy cechowych do albumu uniwersyteckiego; w r. 1766 zaś wprowadzono na wszechnicy dla młodzieży naukę rysunków. Za przykładem Krakowa poszedł uniwersytet wileński i warszawski.

Przyznanie należnych praw malarstwu, tak łatwo pod znakiem cechu wyradzającemu się w rzemiosło, poddanie go pod wpływ uniwersytetu i przewodnictwo nauki, trwa odtąd nieprzerwanie.

¹⁾ Lepkowski: Sztuka. Zarys jej dziejów Kraków 1872.

¹⁾ Lepkowski: Sztuka. Zarys jej dziejów Kraków 1872.

Istnienie bowiem katedr estetyki, archeologii, historii sztuki zupełnie inaczej kształtować musi malarstwo niż się to działo wówczas, kiedy sztuka chadzała luzem i niejeden artysta przepadał marnie, szukając na próżno wśród potopu nieuctwa — światła, prawdy i rady.

Łódź życiowa wielu musiała się w ciemności rozbić o rafy, wyglądając napróżno „gwiazd—przewodniczek łodzi“.

Malarstwa jednak wiodącego pod schyłek XVIII. w. suchotniczy żywot w zubożałym i zniszczonym Krakowie, nie uratowały uchwały akademickiego senatu.

Hugo Kołłątaj usunął naukę rysunków z organizacji uniwersyteckiej, polecając zato gorliwie uczyć ich w szkole średniej. Zresztą ogniskiem wszelkiego ruchu artystycznego stała się wówczas Warszawa.

Król Stanisław Poniatowski, mimo walące się w posadach państwo, położył istotne zasługi około podniesienia sztuk i umiejętności.

Czem sławny Lebrun był na dworze francuskim Ludwika XIV., tem był Marcello Bacciarelli na dworze Stanisława Augusta.

Sprytny ten Rzymianin (ur. 16. lutego 1731 r.) był uczniem Benelfaliego.

W dwudziestym drugim roku życia powołany do Drezna przez króla polskiego Augusta III, poślubił tam Fryderykę Rychterówną, zdolną i wiele zarabiającą miniaturzystkę. Osiedliwszy się potem w Warszawie, otrzymał na sejmie ekstraordynaryjnym (r. 1767-1768) szlachectwo polskie.

Stanisław August¹⁾ zamierzając założyć akademię sztuk pięknych wysłał go dla rozejrzenia się w planach nauk po zakładach zagranicznych. Bacciarelli z Włoch i południowej Francji przywiózł wiele cennych obrazów. Umarł (5 stycznia 1818 r.) jako profesor malarstwa w królewsko-warszawskim instytutcie.

¹⁾ Jerzy hr. Mycielski: *Historia malarstwa polskiego*.

Pozostawił przeszło dwieście obrazów historycznych i religijnych, hołdując w nich kierunkowi malarzy francuskich: Bouchera i Wanloo.

Znakomitym pejzażystą był Bernard Bellotto, zwany zartobliwie przez Stanisława Augusta *Canaletto il giovane*. Zyskał łaskę królewską obrazem elekcyi Poniatowskiego pod Wołą.

De Lampi przybył do Warszawy r. 1783 z Wiednia na wezwanie króla i zabawiwszy u nas do r. 1791., pozostawił po sobie 20 portretów.

Giuseppe Grassi zasłynął również swymi wizerunkami (40 zostało ich w Polsce¹⁾) osób historycznych.

Z Polaków dobił się w tej epoce sławy jeden Franciszek Smuglewicz, syn siostrzenicy Czechowicza (ur. 6 października 1745 w Warszawie).

Kształcił się w Rzymie u Rafaela Mengsa, był współ uczniem Francuza Davida. W r. 1800 cesarz Paweł powierzył mu malowania w zamku św. Michała w Petersburgu. Umarł jako profesor malarstwa w akademii wileńskiej (18 września 1807.)

Smuglewicza wadą jest zupełny brak motywów swojskich w jego obrazach. Polskość w sztukę naszą wprowadzają dopiero dwaj cudzoziemcy: Norblin i Vogel. Norblin de²⁾ la Gourdain (ur. 1745 † 1830) uczył się malarstwa w Dreźnie u Jana Casanova. U księcia Adama Czartoryskiego był zrazu nauczycielem rysunków w Puławach, poczem w Warszawie założył szkołę malarzką. Jako malarz był gorącym wielbicielem Rubensa; malował bitwy, portrety, obrazy rodzajowe, zabawiał się również i sztycharstwem. Rastawiecki Edward w swoim słowniku sztycharzy polskich wylicza 130 jego rycin.

Zygmunt Vogel¹⁾ przedstawia typ spolszczonego Niemca. Urodził się w Wołczynie, majątku ks. Michała

¹⁾ Lepkowski: *Sztuka. Zarys jej dziejów*. Kraków 1872.

²⁾ Jerzy hr. Mycielski: *Historia malarstwa polskiego*.

Czartoryskiego, który matce jego wypłacał małą, dożywną pensję.

Za widoki okolic Krakowa otrzymał, jako 23-letni młodzieniec (ur. 1764) tytuł „rysownika gabinetowego“ króla Stanisława Augusta. Mianowany (1817) profesorem rysunku, perspektywy i optyki umarł w Warszawie (1826).

Ci dwaj malarze zaznaczają u nas przełom w dziejach sztuki.

Tworzące się galerie i zbiory, królewskie i prywatne przede wszystkim ks. Czartoryskich w Puławach, rozbudzają zamiłowanie pamiątek wielkiej przeszłości, cucą z uspienia sumienie narodu. Gotycyzm staje się modnym, z nim zaś w dworskie i salonowe malarstwo dostają się ożywcze prądy romantyzmu.

Życie i to w najszerszym znaczeniu wyrazu, a więc życie ludu i mieszczaństwa, nie tylko salonu i szlachty staje się teraz hasłem malarzy, rzucających się do szkicowania typów i karykatur znienawidzonego już konwensu epoki Stanisława Augusta.

Aleksander Orłowski (ur. 1777 w Warszawie) olejno robił wprawdzie niewiele, zato celował w robotach gwaszowych i akwarelą, piórkiem, kredką, ołówkiem, tuszem i sepią. Umarł w Petersburgu w zaszczytach jako nadworny malarz W. Ks. Konstantego, członek tamecznej Akademii, urzędnik topograficznego biura sztabu głównego i t. d.

Dzieła jego charakteryzuje dowcip, prawda życiowa w odtwarzaniu narodowości, zawodu i akcji (doskonałe są jego typy żydów).

Michał Płóński w życiu i sztuce jest przeciwieństwem Orłowskiego. Dzieła jego znamionuje ogromna powaga i uroczyste nastrój.

Portrety robił małe i to akwarelą, rytownictwo scen rodzajowych, sposobem Rembrandta, było jego ulubionym zawodem. Rytował w Kopenhadze, Amsterdamie

wreszcie w Paryżu, gdzie zarabiał dziennie dziesięć luidorów.

Zatęskniwszy¹⁾ za ojczyzną, sprzedał najpiękniejsze swe plansze za ośm franków i pieszo wrócił do Warszawy (1810), gdzie w dwa lata później umarł w szpitalu dla obłąkanych.

Kraków z tymi nowymi prądami sztuki zapoznał Michał Stachowicz²⁾ (1768-1821), który ołówkiem, piórem, wprawdzie nie tegim, ale wszechstronnym, chwycił życie, pulsujące na rynku, po ulicach i kościołach starożytnej stolicy Jagiellonów.

Dzielny to ilustrator Krakowa³⁾ z onych czasów („Przysięga Kościuszki“ 24 marca 1794; „Bał w Sukenicach“ i t. d.)

Malarstwo i rysunki stają się wówczas modnym sportem: Jan Albertrand wydał dzieło o proporcjach ciała ludzkiego i pisze wiersz na cześć malarstwa. Sam nawet Tadeusz Kościuszko lubiał w chwilach wolnych oddawać się rysunkom, o czym świadczą zbiory jego prac w Muzeum ks. Czartoryskich.

Portrecista, tworzącym typy Księstwa Warszawskiego, był *Kazimierz Wojakowski* (ur. 1772 † 1812), uczeń Bacciarellego.

Bystry to obserwator, żywcem podchwytyjący ówczesnych kontuszowców, wojskowych, chłopów i żydów.

Zamiłowanie do miniaturowych portretów na kości słoniowej krzewi się również i w Krakowie, posiadającym artystów tej miary, co porucznik sztabu kościuszkowskiego, Jerzy Klimke, czynny 1794-1830, Józef Kosiński (1755 † 1821), Jan Kopf (1763 † 1832), Józef Sonntag (1786 † 1834), Ezechieli Cercha i dziś jeszcze żyjący, jego syn Maksymilian.

¹⁾ Lepkowski: *Sztuka. Zarys jej dziejów*. Kraków 1872.

²⁾ Stanisław Tomkowicz i Leonard Lepszy: *Kraków. Jego kultura i sztuka*.

³⁾ Obacz reprodukcje w „*Dziejach Polski*“ Maryana z nad Dniepru Kraków 1898.

Przy uniwersytecie Jagiellońskim powstaje (r. 1818) szkoła malarska, jako szósty wydział, na którym pierwszym nauczycielem był słabo uzdolniony, Józef Peszka (1767 † 1831), upatrujący drogę do artysty jedyne w kopiowaniu starych mistrzów.

Zmanierowanym był również jako nauczyciel Józef Brodowski († 1853), uczeń Akademii wiedeńskiej. Blichtr XVIII stulecia, formalistykę i nienaturalną szablonowość wyrugował z krakowskiej szkoły malarskiej, przyłączonej r. 1833 do instytutu technicznego, dopiero Wojciech Stattler Stański (ur. 1800 † 1882).

Szlachetny ten idealista, osobisty przyjaciel Mickiewicza, niestety, jako artysta nazbyt mało pokazał samorządnej twórczości.

Jego obraz „Machabeusze“ (w Muzeum narodowym) otrzymał wprawdzie na wystawie paryskiej r. 1841 złoty medal, ale to tylko naśladownictwo Overberka i niemieckiej szkoły tj. Nazarejczyków.

Ton obrazu archaizujący, koloryt żółtawo-brunatny, nastrój i wyraz zimny.

Zato jako nauczyciel jest duchowym ojcem licznej rodziny, natchnionych jego ideą, mistrzów jak: Łuszczkiewicz, Grabowski, Gryglewski, Kotsis, Leopolski, Grottger i Matejko.

Najmłodszy i największy z nich Artur Grottger, ur. 1847., był synem dzierżawcy Ottyniowic, który też sam za lat młodych uczył się malarstwa w akademii wiedeńskiej.

On to był pierwszym nauczycielem genialnego chłopczyzny. Wjazd cesarza Franciszka Józefa I. do Lwowa (r. 1851), odmalowany akwarelą przez 14-letniego Artura i ilustracja do jednej poezji Szyllera, wyjednały mu u Cesarza stypendyum 30 złr. miesięcznie.

W rok potem zapisał się Grottger na technikę i do szkoły malarskiej w Krakowie, skąd wszakże w dwa lata później wyjechał do Wiednia. Dyrektor Akademii sztuk

pięknych Rubin otworzył mu przystęp do szkoły artystów (Meisterschule).

Wydawnictwa: „Illustrierte Blätter“ „Gartenlaube“, „Postęp“ zasypywały go zamówieniami na rysunki do drzeworytów. Pozostawił Grottger mnóstwo robót kredkowych, natomiast tylko kilka obrazów olejnych i akwarelowych. W Wenecyi był z hr. Palffy'm, ale już w r. 1865 zapadł ciężko na zdrowiu. W Paryżu rozwinęła się (w grudniu 1866 r.) u Grottgera gruźlica piersi. Mimo wywiezienia go do Pau i do wód w Amélie les Bains w południowej Francyi, zmarł genialny ten człowiek, przeżywszy niespełna lat 30.

Arcydzieło Grottgera „Wojnę“ nabył cesarz austriacki za 8000 franków. W Muzeum narodowym w Krakowie znajduje się jego „Lituania“ Pod wrażeniem starych dzieł weneckich stworzył dwie przesłiczne kolorowane sceny: „Pożegnanie“ i „Powitanie.“ Postacie Grottgera, traktowane z nieznanym w dziejach malarstwa liryzmem, cechuje niemal zawsze wyraz smutnie-elegijny.

Do samoistnego jednak stanowiska i w Polsce samej i w historii sztuki doszło nasze malarstwo przez tytana myśli polskiej — Jana Matejkę.

„Pierwszy¹⁾ raz porwało się to polskie malarstwo na przedmioty wielkie, największe i podołało im, koncepcją, stylem i wykonaniem. Pierwszy raz okazało się oryginalnem, torowało sobie samo drogi i kierunki, tworzyło sobie rodzaje i formy, kładło w te formy charakter i ducha własnego, wybijało na nich swoją cechą odrębną z taką mocą, że stworzyło sobie sławę, której nikt nie zaprzecza. Obcy widzowie czy sędziowie mogą mieć mniej lub więcej upodobania w obrazach Matejki, ale jego za wielkiego malarza mieć muszą“.

Matejko urodził się, żył i umarł w Krakowie (1838 † 1893), skąd wychylał się tylko na czas krótki do

¹⁾ Stanisław hr. Tarnowski w „Przeglądzie polskim“ 1896 (maj) „Matejko“.

Monachium, Wiednia, Paryża i Włoch. Lokalne piętno Krakowa, jego zabytki i pomniki, zwłaszcza tryptyk Wita Stwosza, wywierały stanowczy wpływ na Matejkę w chwili, kiedy się odbywała formacja jego twórczości artystycznej¹⁾. Od tego to snycerza-naturalisty z końca epoki gotyckiej przejął Matejko namiętną energię życiową w gwałtownym ujęciu tematu, one machnięcie tytaniczne i dramatyczny wyraz — nawet i w portrecie.

Jako historyzof i psycholog, z szekspirowską siłą wyrazu opowiada Matejko pędzlem epokowe zdarzenia ojczyzny.

Jego myśl filozoficzną przedstawia dziewięć płócien większych: „Kazanie Skargi“, „Rejtan“, „Unia lubelska“, „Sobieski pod Wiedniem“, „Bitwa pod Grunwaldem“, „Hołd pruski“, „Batory pod Pskowem“, „Kościuszkę“, „Dziewica Orleańska.“

Ogromem swoim starczyłyby już i te płótna na wypełnienie całego żywota. Jak jednak Matejko, mimo nikłe siły i częste później ciężkie choroby pracował — świadczy o tem niemal nieskończona ilość obrazów, portretów, szkiców, rysunków, dokonanych w ciągu niezbyt długiego żywota (55 lat).

„Owo¹⁾” jedne obrazy są spowodowane okolicznością, (*Kopernik*, *Trzeci Maja*), inne zrodzone z pobożnego popędu, (*Zmartwychwstanie* i *Królowa korony Polskiej*); jeszcze inne — to owoce pogodnego rozmyślenia o przeszłości, *Dzwon Zygmunta* i *Rzeczpospolita Babińska* — inne w rozmyśleniu gorzkim poczęte, *Stańczyk* (porównać go można tylko z postacią Medyceusza „*Il pensiero*“, rzeźbioną dłotem Michała Anioła) — *Abdykacja Jana Kazimierza*. Inne malowane na dany temat: *Byczyzna*, *Ślub Kazimierza Jagiellończyka*.

A wśród tego duża liczba portretów, potem zaś

¹⁾ Głęboka tę uwagę zrobił po raz pierwszy nasz wielki estetyk, profesor Maryan Sekołowski.

²⁾ Stanisław hr. Tarnowski: „Matejko“ Przegląd polski 1896. czerwiec.

jak z rogu obfitości sypią się skarby: *Szkice z historii polskiej i cywilizacji: Wizerunki królów, Spalenie Brogu, Wyjście Żaków, Uniwersytet, Śluby Jana Kazimierza*.

A jego kartony, te jego małe obrazki, odpadające jak opilki, od wielkiej pracy.... Wyobraźnia Matejki, nie znając odpoczynku, dobywa zawsze coś z siebie nowego.

Więc zjawia się: *Zygmunt August, przeczuwający stratę Barbary i Wernyhora i Kochanowski nad główką martwej Urszuli i Chrobry w bramie Kijowa i Kopernik w chwili genialnego pomysłu*.

Dodaćby tu jeszcze należało studia pieczęci, ubiorów, sprzętów, stanowiące nieoceniony materiał dla przyszłych malarzy, a uzyska się przybliżony obraz pracowitego życia Matejki.

Zakończył je polichromią kościoła N. P. Maryi, w którą przelał całą swą duszę religijną, pełną głębokiej wiary i szlachetności, mimo chwilowe słabostki.

Matejko ma z Michałem Aniołem pasję kolosalności i patetyczności; nawet w portretach nadaje ludziom rozmiary większe do rzeczywiście.

Ta patetyczność bywa czasem przesadną; nadmiar postaci, zbytek akcesoryów i kolorów wprowadza zamęt w układ obrazu. Nadto typy niewieście są w jego obrazach prawie zawsze konwencyonalne i to stale tylko dwa: słodkiej¹⁾ blondynki i hardej brunetki.

Mianowany (1873) dyrektorem samoistnej Szkoły sztuk pięknych, powołał Matejko do nauki perspektywy Aleksandra Gryglewskiego (ur. 1833 † 1879), przewyższającego znacznie pocuciem perspektywy liniowej i powietrznej malarza kościołów krakowskich, Saturnina Świążawskiego.

Profesorami rysunku byli po części i dzisiaj są jeszcze: pedantyczny Feliks²⁾ Szynalewski (1826 † 1892), Floryan

¹⁾ Stanisław hr. Tarnowski: „Matejko“.

²⁾ Stanisław Tomkowicz i Leonard Lepszy: Kraków. Jego kultura i sztuka. Kraków 1904.

Cynk, Izidor Jabłoński, Leopold Löfler (1836 † 1898), Józef Unierzycki, twórca „*Zdjęcia z krzyża*“ o szczerze religijnym nastroju (w Muzeum narodowym.)

Dom Matejki w Krakowie przy ul. Floryańskiej 1. 41. zamieniono zaraz po śmierci mistrza (r. 1893 w muzeum, rzucające światło na jego otoczenie i całą atmosferę domowego i artystycznego życia.

Mniej słynnym, ale nader zasłużonym uczniem Stattlera był też i Władysław Łuszczkiewicz (1828, † 1900), typowy pedagog, który wiedzę i zapal do sztuki umiał wszczepiać w młode dusze.

Ojcem krajobrazu polskiego¹⁾ możnaby nazwać Jana Głowackiego (ur. 1802, † 28 lipca 1847).

Syn organisty krakowskiego, początkowo kształcił się u Józefa Peszki i Józefa Brodowskiego, potem zwiedza Pragę i Wiedeń, gdzie pod kierunkiem Gauermann'a i Steinfelda ćwiczy się w krajobrazowym malarstwie. Pierwszy on zaczął z natury malować romantyczne widoki Ojcowa, okolicę krakowską i prześliczne Tatry, których poezji wszakże nie odczuł, poprzestając tylko na wiernym rysowaniu ich konturów.

Szablonowymi jego naśladowcami byli: Aleksander Płonczyński (1822, † 1859) (Muzeum narodowe posiada jego „Widok z Wawelu“) i Jan Bizański, zwoiennik akademizmu wiedeńskiego. Mniej talentu posiadał, wcześniej zmarły z nadmiernej pracy i biedy, Karol Balicki (ur. 1820 w Krakowie † 1854) i Gorczyński Adam, malarz — poeta.

Wielkim zato artystą „z bożej łaski“ był *Piotr Michałowski* (1800, † 1855). W rodzinnym Krakowie uczył się rysunków u bezdusznego Brodowskiego; przerzucił się potem na studia uniwersyteckie, które uzupełnił jeszcze w Getyndze. Mianowany dla gruntownej wiedzy naczelnikiem wydziału górniczego w Warszawie, następ-

nie burzą wypadków porwany stamtąd, nie oparł się aż w Paryżu, gdzie jał się poważnie nauki malarstwa w szkole Charleta. Jako emigrant-artysta wslawił się także wcale udatnym posążkiem Napoleona na koniu¹⁾.

Jego zarobkiem na emigracji były zamówienia bogatych cudzoziemców; stąd też najlepiej wykonane prace Michałowskiego znajdują się na obczyźnie.

Sztukę porzucił i tylko przygodnie się nią najwyżej zajmował od chwili powołania go na stanowisko przewodniczącego Rady administracyjnej W. ks. Krakowskiego (1848).

Z niesłychaną łatwością rzuca Michałowski na papier barwne, kipiące życiem obrazy: sceny żołnierskie, epizody z kampanii napoleońskich z „małym kapralem“ na czele, typy ludowe, brutalną siłą dyszące byki, a nade wszystko świetne, czy krakowskie szkapy, czy arabskie siwki, czy też francuskie perszerony.

Jest nade wszystko akwarelistą typowo-indywidualnym, natomiast w obrazach olejnych opuszcza go już brawura kolorytu, kontury się zalewają, zacierają jasność rysunku.

Spadkobiercą talentu Michałowskiego był *Juliusz Kossak* (ur. w Wiśniczu † 1899 w Krakowie), który jednak pamięcią ruchu konia i szybkością postrzegania przewyższył mistrza. Pełen werwy i zamaszystości był malarzem najwybitniejszych cech polskiej ziemi i polskiej duszy: „*Mohort*“, „*Rewera Potocki*“, „*Stadnina w Taurowie*.“

Jako ilustrator pism polskich wywarł Jul. Kossak niezaprzeczalny wpływ na twórczość całego młodszego pokolenia, nie wyłączając nawet: Brandta, Fałata, Maksa Gierzyńskiego i Chełmońskiego.

W obrazach jego przebija się duch plemienny, rasowe właściwości i długowieczna kultura narodu pol-

¹⁾ Lepkowski: Sztuka. Zarys jej dziejów. Kraków 1872.

¹⁾ Lepkowski: Sztuka. Zarys jej dziejów. Kraków 1872.

skiego. To poezya Wincentego Pola w malarstwie¹⁾; stworzył bowiem Kossak typy polskiego ułana, chłopca i konia. Te chłopskie furmanki i mierzynki pod druzbami i rycerskie rumaki i twarze ułanów z sumiastym wąsem, o siwych oczach, ogorzałej cerze — dziwnie przemawiają do duszy.

Józef Brodowski (młodszy ur. 1828), mimo naśladowania Verneta, starał się szczerze oddać charakter polskiego krajobrazu.

Na artystyczny kierunek polskich malarzy nie miało wpływu dziwnej słodyczy, skromności i czystego jak lza charakteru — Józef Simmler.

Urodzony w Warszawie (1823 r.) uczył się u Piwarskiego, potem dopiero zaznajomił się ze stylem akademii drezdeńskiej i monachijskiej.

Świetny kolorysta francuski Delaroché był dlań jakby nowym objawieniem. Porzucił zatem szare i blade koloryty i w utworach, przejętych wpływem ówczesnych utworów romantycznych, daje niejako poezję samą.

Nieznany szerszemu ogółowi w kraju, nagle zajął się, jako zwycięzca na międzynarodowej arenie w „Salonie paryskim“, gdzie jego obraz: *Śmierć Barbary* wywołał podziw świata.

Simmlera uważać należy za przesłańca kolorystyki i kompozycji Matejkowskiej. Umarł ten zacny, odpowiednio do zasług zgoła nie dosyć ceniony człowiek r. 1868, w toku malowania obrazu do jednej z kaplic kościoła Dominikanów w Krakowie.

Twórczość artystyczną spotęgowało założenie Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych (1854), którego plan i statuta ułożył krakowski księgarz i wydawca, Walery Wielogłowski.

Rozpierzchnęła po szerokim świecie, błakająca się drużyna artystyczna znalazła teraz dla prac swych i rynek zbytu i arenę popisu i szlachetnego współzawodnictwa

¹⁾ Stanisław Tomkowicz i Leonard Lepzzy. Kraków. Jego kultura i sztuka. 1904.

— stąd wreszcie niby z ogniska rozchodziły się po całej Polsce nowe prądy i kierunki w sztuce.

Łucyan Siemieński skrzętnie notuje w „Czasie“ każdy nadesłany na Wystawę obraz, pisząc zdumiewająco trafne na on czas recenzje i kładąc w ten sposób podwaliny pod, nieznana jeszcze w Polsce, krytykę malarstwa.

Za przykładem *Czasu* otwierają wszystkie dzienniki nową rubrykę codzienną o nagłówku: „*Krytyka i sztuka*“, która z bałamutnej zrazu i pompatycznej frazeologii, dzięki wynikłym stąd starciom, w oczach naszych wyrabia się w stateczną i sumienną, z wszystkimi tajemnicami malarzkiej pracowni obeznaną — ocenę.

Nie było w Polsce malarza, któryby na krakowską Wystawę nie nadesłał swych utworów. Jeden z pierwszych zgłosił się do apelu: *Andrzej Grabowski* (1833, † 1886), zdolny portrecista krakowski, osiadły we Lwowie. Celuje on przystosowywaniem faktury malarzkiej do portretowanego typu, siłą modelunku i wspaniałymi efektami świetlnymi.

Tęgi akwarelista, F. Tępa umie być samodzielnym. Aleksander Lesser trzyma się wzorów Schnorra, Suchodolski naśladowuje Verneta, Mirecki i malarz-literat Leon Kapliński (1868 † 1873) w pejzażu i obrazku rodzajowym hołduje zasadom „*juste-milieu*“ Roberta Fleury.

Profesor warszawski a dobry krajobrazista, Wojciech Gerson, akademiczny Maksymilian Piotrowski („*Śmierć Wandy*“), nauczyciele rysunków w szkołach średnich: Leon Dembowski (ur. 1828), Leon Pikard (ur. 1843), Walery Eliasz (ur. 1840) często obsyłali wystawę swymi obrazami (przeważnie historycznymi).

Pierwszym, co poszedł między lud i więcej umiłowal jego szarą dolę, smutek i wesele dzisiejsze nad dawne pasy słuckie, kity, pióropusze i skrzydła husaryi pancerniej z przeszłości, — był towarzysz szkolny Matejki — *Aleksander Kotsis* (1836 — 1877). On też pierwszy

w widokach Tatr (Muzeum narodowe) dostrzegł właściwy im nastrój, uwarunkowany klimatem i ludźmi.

Silny zwrot od malarstwa historycznego, którego karta przewróciła się z śmiercią Matejki, zaznacza Witołd Pruszkowski (ur. 1840 † 1896). Wrażliwy na odczucie wrażeń i psychicznych nastrojów, jak Grotger, oddaje Pruszkowski w delikatnych grach barw wibracje tonów i muzykę tajemną przyrody, której wątek rozumieją tylko dusze wybrane. W „*Sielance*“, „*Zaduszkach*“, w „*Pochodzie na Sybir*“, w „*Dyable w suchej wierzbie*“ — wszędzie gra element jakiś elegijno-żałobny i rzewny, jak w preludjach i w mazurkach Chopina.

Kraków staje się teraz znowu ulubioną siedzibą artystycznej drużyny jak za dawnych, Jagiellonowych czasów.

Ludomir Benedyktowicz (ur. 1844) mimo utratę obu dłoni maluje polskie niwy i lasy, których miłość stwierdził właśnie tą utratą. Gorący wielbiciel genialnej twórczości Matejki, zaszczytny bierze udział¹⁾ w walce o zasadnicze ideały sztuki i o zakwestyonowaną przez Witkiewicza wartość malarstwa historycznego.

Antoni Kozakiewicz (ur. 1841) podpatruje motywy z życia targowego naszych miast i miasteczek („*Targ w Wieliczce*“); Wacław Koniuszko (1855, † 1900), obyczajem starych Holendrów przedstawia wnętrza przedmiejskich domków i izb rzemieślniczych; Henryk Dyrdoń (1860 † 1894) szuka prawdy życiowej w odtwarzaniu doli chłopskiej po chatach góralskich na Podhalu.

Wszystkie dziedziny i zjawiska życia, cała ta rozpryskująca się w tysiące strug i cieniuchnych nitek fala zmiennych obrazów idącego naprzód świata, owo odwieczne Heraklitowe *πάντα ῥεῖ* — znajduje trwałą swój wyraz w malarstwie.

Wbrew przewidywaniom tak trzeźwych przedstawicieli

¹⁾ Ludomir Benedyktowicz: Stanisław Witkiewicz jako krytyk; jego pojęcia, zasady i teorie w malarstwie. Spółka wydawnicza Kraków 1902.

cieli myśli polskiej, jak Jędrzej Śniadecki i takich nawet entuzjastów, jak Józef Kremer, którzy ziomków swych — rzekomo dla niedostateczności warunków klimatycznych — z góry odsadzali od wiary i nadziei w uzdolnienie malarskie, przyznając im tylko możność odznaczenia się tylko w jednej dziedzinie: *mistrzostwa słowa*... — zjawia się, jakby na czarodziejskie zaklęcie, cały zastęp rycerzy, zbrojnych w siłę woli i uczuć szlachetnych, co za broń wybrałszy sztukę, o dobre imię i cześć należną rozpoczęli bój z szczęśliwszymi narodami Europy.

Czegóż nie stwarza sztuka lat ostatnich?

A więc Franciszek Krudowski (ur. 1860), przejęty idealizmem postaci Rafaelowskich tworzy swój słynny: „*Powrót z Golgoty*“; batalista i portrecista Ajdukiewicz (ur. 1852), znakomity obserwator szarzy wojskowej, Wojciech Kossak (ur. 1857), pracą zdobywają podziw prasy, wiedeńskiej i berlińskiej; wcześniej zmarły Maurycy Gottlieb (ur. 1856 † 1879), Emanuel Herncisz (ur. 1858 † 1889), Włodzimierz Łuski (ur. 1849 † 1894) i Konstanty Mańkowski (ur. 1861 † 1897) celują w obrazach religijno-rodzajowych.

Pejzaż biorą za cel „*z okolic Krakowa*“ Roman Kochanowski (1857); Aleksander Mroczkowski (ur. 1850) „*z Tatr*“ i Antoni Gramatyka (1841).

Malarz, literat i ilustrator, Antoni Piotrowski (ur. 1853), lubuje się w fantazyjnych postaciach faunów, nimf i hamadryad; Kazimierz Pochwański, dzisiejszy profesor Akademii wiedeńskiej, przerzucił się ku chlubię narodu również od rodzajowych, obrazów do portretów, z których ma być najlepszym wizerunek Pawła Popiela (Muzeum narodowe).

Dużo talentu w portretowaniu okazują: Franciszek Machniewicz (1860 † 1898), Józef Krzesz (ur. 1890), Ferdynand Bryll (ur. 1863) i Marya Dulebianka. Sławę ilustratora zdobył i u nas i za granicą autor „*Legend o Matce Boskiej*“, Piotr Stachiewicz (ur. 1858).

Piękność starożytnego Krakowa udatnie odtwarza akwarelę Stanisław Tondos; wieś polską i ludowe motywy chwytła Michał Pociecha, karykaturzysta Józef Kruszewski, ilustrator pism humorystycznych, umie gryźć (ale sercem) wady społeczeństwa.

Tym jednak, który sławę malarstwa polskiego rozniósł szeroko po świecie, blaskiem imienia przyćmił nawet angielskiego Alnę Tadema i wiedeńskiego Makarta był — *Henryk Siemiradzki* (1843 † 1902).

Jest to malarz lazurów nieba włoskiego, błękitnych jezior, gór odległych, słońca, cedzonego przez gałęzie pinii, malarz platanów i cyprysów, marmuru i klejnotów.

Wielki kolorysta nie zawsze był szczęśliwy w uchwyceniu dramatycznego wyrazu chwili, brak mu energii w dostrojeniu się do przedstawienia całej grozy sytuacji i szarpających duszę momentów. Stwarzał prześliczne alegorie na tle staro-rzymskiej kultury z jej pomnikami sztuki.

Wielki w przedstawianiu martwej natury, nie umiał już wżyć się myślą w człowieka i grę namiętności, w czym może i utrudniał mu zadanie wybór zawielkich tematów. Nie porywa też Siemiradzki tyle wyrazistością dramatu, ile przypominając wielkie ideały chrześcijaństwa, zmusza czarem swoim do ich ukochania.

W czasie obchodu jubileuszowego na cześć Kruszewskiego (1879), ofiarowaniem na własność narodu „*Świeczników chrześcijaństwa*“, dał Siemiradzki początek powstaniu nowego przybytku i skarbnicy twórczości polskiej — Muzeum narodowego.

Widzimy tu prace: szkolnego towarzysza Matejki Wilhelma Leopolskiego (1830 † 1892); mistrza w światłocieniu, *Chelmońskiego*, któremu dla wyborczego chwytania życia i prawdy ruchu należy się poczesne miejsce wśród malarzy europejskich. Jego „*Burza*“ i „*Czwórka*“ należą do pereł Muzeum narodowego, tak żywo z nich przemawia niejako dusza polskiej przyrody.

Ta sama prawda wyrazu cechuje i Józefa Brandta (ur. 1841), mistrza w rodzajowo-historycznych scenach, pełnych raz ruchu i rozhukanej siły („*Jazda ukraińska*“), to znów niewypowiedzianie tęsknego nastroju („*Modlitwa*“).

Jego obrazy, przez lat z górą czterdzieści, szły wprost ze sztalug pracowni w Monachium w ręce *Kunsthändlerów*, za których pośrednictwem dostawały się do siedzib amerykańskich nabobów, „królów węgla“, „stali“, „kolei“, przypominając im inaczej, niż Pułaski i Kościuszko, ale nie mniej od nich skutecznie, naród i kraj polski.

Przedwczesna śmierć *Maksa Gierymskiego* (1846 † 1878), który umiał w rodzajowych obrazkach pogodzić realizm z idealizmem, zrobiła w zastępie polskich artystów lukę prawie niedozastąpienia. Jego obraz „*Obozowisko cyganów*“ znajduje się w Muzeum narodowym.

Aleksander Gierymski (1849 † 1901), słynny autor „*Trąbek żydowskich*“, „*Wieczoru nad Sekwaną*“, „*Aniola Pańskiego*“ i wielu innych arcydzieł, patrzy na naturę jedynie i wyłącznie z punktu¹⁾ malarskiego. Niezależnie od wszelkich ogólnie ludzkich uczuć, myśli i dążeń, widzi w niej pewne stosunki barw, światła i kształtów i w odtworzeniu tych zjawisk upatruje istotny cel i wyraz końcowy swojej twórczości.

Takie patrzenie na świat, zjawisko jedyne w dziejach sztuki, jest znakiem nowożytnego pojmowania natury, zupełnie obojętnej na dołę i niedołę człowieka, nieczulej na jego radość i smutek.

Tak naturę pojmują tylko wyjątkowe umysły: Lukrecyusz w starożytności, w naszej literaturze, Mickiewicz.

Nam czy słońce dopieka, czyli mgła ocienia,
Czy szarańcza plon zetnie, czy gjaur pali domy,
Czatyrdahu, ty zawsze głuchy, nieruchomy. . . .

(*Sonety Krymskie*.)

¹⁾ Stanisław Witkiewicz: Dziwny człowiek.

Wyliczać wszystkich dzieł, zebranych w Muzeum narodowym, niepodobna. Poprzestaniemy więc tylko na imiennem wyliczeniu nazwisk: Alchimowicza („*Chrzest Gedymina*“), Bakałowicza, Buchbindera, Bilińskiej, Chlebowskiego, Ciesielskiego, Grocholskiego, Grodeckiego, Jezierskiego, Klopfera — potem idą Lange, Majeranowski, Mańkowski, Masłowski, Maszkowski, Merwart, Pillati, Rejchan, Rosen, Rusiecki, Rybkowski, Schouppe, Szweikart, Śledziński, Stankiewicz, Streitt, January i Zdzisław Suchodolski, Steinsberg, Świeżewski, Szymanowski, Szyncler, Wańkiewicz, Zabiełło.

Wśród tego weryzm, dekadentyzm, symbolizm i cały legion onych *izmów*, cechujących każdą przełomową epokę, szeroką falą napiera do nas z zachodu.

Znakomitą, szlachetną miłością prawdy natchniona polemika pejzażysty warszawskiego i wyborczego publicysty p. Stanisława Witkiewicza z prof. filozofii p. Henrykiem Struve, który dzierżył swego czasu berło wśród krytyków, znających się tak na technice, perspektywie i kolorystyce obrazu, jak wilk na astronomii — wynikłe stąd starcia z śp. ks. Maryanem Morawskim T. J. i hr. Stanisławem Tarnowskim, których ostatnim odzewem była książka Ludomira Benedyktowicza¹⁾ i druga, mniej już w tonie i treści²⁾ rycerska, rozprawa p. Jasieńskiego z prof. Kovacsem — przyczyniły się do pogłębienia zasad artystycznej twórczości u malarzy, wśród ogółu zaś spopularyzowały najistotniejsze pojęcia z dziedziny techniki malarskiej.

Dziś kiedy już ustąpiła polemiczna gorączka, ustał rotowy ogień zarzutów i replik *à outrance*, możemy z pociechą stwierdzić, że ani Witkiewicz, gdy wkracza w duchową sferę człowieka *nie jest słoniem o przyprawnej parze gołębih skrzydeł, na którychby się napróżno chciał*

¹⁾ Ludomir Benedyktowicz: Stanisław Witkiewicz jako krytyk: Spółka wydawnicza Kraków 1900.

²⁾ Słowo polskie 1901.

*wzniesić w powietrze*¹⁾ — ani znów tak znakomitą nie był kierunek Szkoły sztuk pięknych za Matejkowskich czasów. Często miernoty są dobrzy nauczyciele, genialność zaś nie zawsze chadza w parze z pedagogią.

Polemika wyszła tylko na dobre młodszemu pokoleniu. Ustrzegła je od zmanierowania tj. od przejmowania się wadami Matejki, oczywiście bez jego zalet.

Artyści — ludowcy, na których czele stanął Włodzimierz Tetmajer (ur. 1862), ożeniony nawet z dorodną dziewczyną wiejską z Bronowic, zrywają stanowczo z tradycją Matejkowskiego malowania w oświeceniu pracowni i hołdują sposobowi *plein-air'u*, malowania na wolnym powietrzu.

Tetmajera „*Święcone*“, „*Żeńcy*“ są to mistrzowskie krajobrazy, skąpane potokami i światła słonecznego i szczególnej życiowej prawdy.

W baśniach ludu krakowskiego szuka wątku do obrazów Kasper Żelechowski, swojskim jest w pejzażu i Wincenty Wodzinowski („*Na swojską nutę*“) i malarz-publicysta Ludwik Stasiak.

Wszyscy oni starają się odnaleźć w naturze oddźwięki, zgodne z tragedią „skapanego życia“ ludu na wsi, starają się zlać człowieka z przyrodą w jeden potężny akord.

W tem przeobrażaniu się sztuki niepoślednią rolę odegra Julian Fałat (ur. 1853 w Tuligłowach, mianowany dyrektorem Szkoły sztuk pięknych w kwietniu r. 1895). On jeden zrozumiał się na znakach czasu, wpł myślał w nowe kierunki, szturmujące do nas od zachodu.

Böcklin, Puvis de Chavannes, anglik Burne-Jones, starający się symbolem wyrazić najgłębsze myśli ogólnoludzkie, nie mogli i u nas pozostać bez wpływu.

Fałat stanął na czele młodych, jako przewodca impresjonizmu. Ale jego impresjonizm nie jest sztuką

¹⁾ Ludomir Benedyktowicz: Stanisław Witkiewicz str. 19.

„salamandrowego tylko malowania plamami“ „To¹⁾ prawdziwy malarz północy, iskrzących się w słońcu śniegów, podmokłych ostępów leśnych, drzemających wydmy piaszczystych, malarz światła i powietrza. Przeważnie akwarelista na tle białego papieru najprostszych środkami technicznymi wywołuje do złudzenia prawdziwe efekty. Patrząc na jego obrazy, doznajemy uczucia rzeczywistości, jakobyśmy słyszeli skrzyp śniegu i widzieli buchającą z nozdrzy końskich parę, zamieniającą się w oczach naszych w kryształki lodowe“.

Fałat długie lata spędził w Berlinie, gdzie jako nadworny malarz cesarza Wilhelma II. namalował szereg pierwszorzędnych płócien i akwarel („Powrót z polowania na niedźwiedzie“; „Przejście przez Berezynę“).

Wpływami swymi uzyskał dla krakowskiej szkoły sztuk pięknych tytuł i prawa Akademii (25. lutego 1900), poczem zabrał się do zupełnej jej reorganizacji.

Powołani przezeń nowi profesorowie są wszyscy przedstawicielami impresjonizmu i symbolizmu.

Leon Wyczółkowski (ur. 1852) obok rysunku i obrazu z powodzeniem uprawia akwafortę, litografię i rzeźbę. Za lat młodych, kiedy się jeszcze nie skryształizowały pokłady jego przyszłej twórczości, był przewodcą t. z. truposzów, apoteozujących z niezwykłą wyrazistością, potęgą śmierci. Malował pajęczyną csnute „Sarkofagi“, skamieniałe „Druidy“, głuche pustkowia i trupiarniane kapliczki.

Potem po górnej i chmurnej młodości, wypogodziła się dusza Wyczółkowskiego. Dowodem tego: przepyszne jego woły ukraińskie, puszyste sowy, widoki architektury krakowskiej, podchwytywane w przepysznym oświetleniu. Cechuje go prostota i nadzwyczajna płodność.

Mistyczną potęgą śmierci apoteozuje nawskróś oryginalny malarz-poeta, Stanisław Wyspiański.

¹⁾ Leonard Lepsi i St. Tomkowicz: Kraków. Jego kultura i sztuka 1904.

Jak Wagner w muzyce, tak Wyspiański w malarzkiej kompozycji używa pewnych motywów przewodnich, powtarzając najczęściej pewien typ nawskróś rodziwy, często nawet i prostaczy. Nadaje to artyzmowi jego pewną barwę archaiczną, przypominającą rubaszne kształty sztuki średniowiecznej. Kreacją najpotężniejszą, w której się niejako streściła cała twórczość Wyspiańskiego, jest jego witraż „Kazimierza Wielkiego.“ Natchnienie czerpał z „Króla-Ducha“ Słowackiego, który to poemat nawet uzupełnił w strofach, przepływających kaskadą myśli przedziwnych, w nieznane światy rwących czytelnika.

Stąd i na swe kartony wyprowadza widma z przeszłości: duchy olbrzymów, świecące próchnem, hipnotyzujące wprost uwagę widza majestatem śmierci.

Podobnie witraże kościoła Franciszkanów, projekty jego polichromii zdumiewają również świeżością ornamentu. Wyjątkową swą organizację psychiczną, czasem nawet brutalną w łamaniu utartych form ornamentu ujawnił w witrażu, w którym przed rozmodlonym św. Franciszkiem wśród łątowia staje Chrystus z krwawymi stygmatami na dłoniach.

Teodor Axentowicz (ur. 1859) w portretach swych, zwłaszcza w delikatnych główkach kobiecych, ma wiele pieszczotliwej miękkości XVIII. w.

Nastrojowym pejzażystą jest prof. Jan Stanisławski, rozmiłowany w odwarzaniu zmierzchów, stepów, wód i rozległych przestrzeni.

Józef Mehoffer, zajmując się polichromią ścienną, umie rytm geniuszu Matejkowskiego łączyć z oryginalnością motywów, którą wszakże trzyma w karchach jego nadzwyczajne wyrobienie techniczne.

Otacza go podwójna aureola: talentu i powodzenia. Wstępny bojem zdobył Mehoffer na wystawie lwowskiej (1894) złoty medal za wyborny portret rzeźbiarza Laszczki; na międzynarodowym konkursie projektodawców witraży do katedry we Fryburgu odniósł pierwszą na-

grode, wreszcie rok wystawy paryskiej przyniósł mu na wiązanie dwa złote medale.

Tłące zarzewie niezadowolenia z powag, nie mogących jeszcze przeboleć, popadającego w zapomnienie malarstwa historycznego, rzuciły hasła, namiętnie kolportowane przez *mistrza Przybyszewskiego* i chór jego wielbicieli: „*Życie!*“... „*sztuka dla sztuki*“... „*Spontaneität des Schaffens*“)...

Na wzór zagranicznych „Secesyj“ powstaje i w Krakowie (1896) stronnictwo Frondy artystycznej: „Sztuka“. Około niej kupią się: Olga Poznańska, znana z swych portretów o tonach szarych, wyrafinowanych oczach, sięgających dziwnie daleko w głąb duszy.

Józef Czajkowski, malarz rodzajowy, stara się tylko plamami barwnymi — w myśl Witkiewicza — dobywać kształt i efekt. Rysunek konturów uważa za przestarzały.

Dobrym plastykiem w swych postaciach jest Karol Tichy.

Wojciech Weiss, Leonard Strojnowski, Stanisław Fabiański i spory zastęp innych usiłuje w portretach modernistyczną techniką osiągnąć karnację starych mistrzów.

Słońcem wszelako przełomowej, w nieznane światy wkraczającej sztuki pomatejkowskiej, jest mistrz i myśliciel, niejako Dante naszego malarstwa, Józef Malczewski (ur. 1855).

Dla faunów, które w obecnej fazie swej twórczości powtarza w obrazach, nazwano go polskim Böcklinem. Zupełnie to niesłusznie.

Jacek Malczewski jest tylko samym sobą. Jest on tak wybitną indywidualnością, że nawet i taki charakterystyk dusz wyjątkowych, jak Ola Hanson, nie potrafiłby uchwycić tonu zasadniczego jego twórczości.

To wyższa potęga artyzmu; odczuwa przyrodę i jej mowę tajemną, wchłania w siebie najdelikatniejsze drgnienia

¹⁾ Wyrażenie to słyszałem z ust śp. p. Dagny Przybyszewskiej.

nastroju duszy narodu, przeżywa go, a mimo to potrafi zostać sobą i przeżyty motyw na różną nutę powtórzy w postaci śmierci, faunów, pantery. Wszystkie te postacie, psychologicznie rzecz biorąc, są tylko symbolem (*Merkzeichen* — powiedziała by Wundt) myśli satyrycznej czy alegoryi, opanowującej wszystkie komórki jego mózgu. Dlatego obrazy jego „szponami krwawej prawdy szarpia serce, potracając o najskrytsze tajniki wyobraźni.“ Patrząc na nie („*Trzy pokolenia*“, „*Melancholia*“, „*Bezradość czynu*“, „*Uragowisko*“, „*Humor błazna*“), czujemy, wypełzające gdzieś z ciemnych skrytek duszy, myśli gorzkie wyrzutu i żalu do przeszłości, tragizmu oscylowania między rozpaczą a nadzieją, stanowiącego ponure tło bytu ludzkiego na ziemi.

Dwóch takich potężnych indywidualistów było wśród rwącego się na wyżyny sztuki, młodszego pokolenia.

Chmielowski zatrzymał się w połowie drogi, ukochawszy ideał czynnej miłości bliźniego... Został bratem Albertem dla bezdomnych i wydziedziczonych.

Malczewski dotarł do szczytu; stamtąd — nowe zoczył światy piękna, które nam odsłania atoli z wyżyn swych objawień.

Przez obu przemawia On Arcymistrz,

.... co wszystkie duchy wziął do chóru

I wszystkie serca nastroił do wtóru,

Wszystkie żywioły naciągnął jak struny,

A wodząc po nich wichry i pioruny,

Jedną pieśń śpiewa i gra od początku;

A świat dotychczas nie pojął jej wątku.

PODZIAŁ MALARSTWA.

Portret.

Każdy artysta, zabierając się do malowania portretu, bierze na siebie nielada ciężkie zadanie. Twarz osoby portretowanej jest zagadką, którą ma dopiero rozwiązać siłą własnej intuicji. Patrząc więc na nią musi jasnowidzącym okiem psychologa, by uchwycić rysy znamienne, owo „*ineffabile individuum*“, co, wśród zmienności przemijających nastrojów, tworzy każdego z nas samym sobą.

W portrecie zatem artysta przemawiać musi lapidarnym, epigramatycznym językiem. Homer w poetycznym portrecie berła Agamemnowego lub tarczy Achillesa nie poprzestaje na opisie szczegółów i składowych ich części, ale wtajemnicza nas w ich dzieje od chwili powstawania aż do momentu przedstawienia ich naszym oczom. Zamienia więc przez to nudny sam w sobie opis tarczy Achillesowej na jej historię. Tak samo postępuje każdy artysta w tworzeniu portretu; zajmuje go powierzchowność drugich, ale o ile jest osłoną zewnętrznej treści „człowieka“, którego życie właśnie usiłuje uzewnętrznić.

Portret, odtwarzając błysk oczu, szczególny układ ust, wymowne fałdy oblicza, postawę i minę, ma być odcyfrowaniem osobowości, o ile ta i odsłania i kryje się równocześnie w zjawiskowej swej postaci. Indywidualność zaś ujawnia się w podwójnym wyrazie: charakteru i sytuacji.

¹⁾ Lessing: „*Laocoon*“.

Wyraz samej sytuacji zawisł od przyjemnych lub przykrych wrażeń, którym przypadkowo podlegamy. Malarz zatem musi kłaść najwięcej akcentu na wyraz charakteru, boć portret ma być wizerunkiem tylko pewnej osoby, jako takiej, nie powinien zatem dążyć do odtworzenia jej cierpień z powodu porażki — jej radości dla zwycięstwa w walce życiowej.

W portrecie zaznacza się tylko namietność; jej gra i udział w życiu człowieka nie występuje na pierwszy plan, nie wytrąca z równowagi i zwykłej codziennej postawy. Portret przedstawia najgwałtowniejsze nawet namietności w pewnym stopniu złagodzenia, jako skłonność jeno i usposobienie, nad którym brać mogą górę lepsze popędy serca.

Jeżeli portretu nie znamionuje ta szlachetna miara równowagi psychicznej; jeżeli przeciwnie cechuje go nie potencjalny, ale kinetyczny moment, — całe igrzysko rozpętanych namietności, odrazu portret, przestając być portretem, zmienia się w obraz rodzajowy.

Równowaga psychiczna nie jest znów równoznaczna ze sztywną martwością. Osobista indywidualność wyraziście odbijać się może w toku jakiejś duchowej czynności portretowanego, byleby tę pewną sumę pracy wyrazić odpowiednio we wzroku i rysach oblicza.

Szkoła niderlandzka stwarzała „Uczty towarzystw strzeleckich“ i inne grupy, w których wszelako nie ucierpiała dokładność portretów. Sytuacja „*uczty*“ „*strzelania do celu*“, „*wyбір króla kurkowego*“ — były tylko pozorem, by wszystkie postacie zjednoczyć na płótnie z zachowaniem cechy zebrania przypadkowego.

Kłęską, ale i wielkim tryumfem portrecisty może się stać złe lub dobre odtworzenie twarzy i oczu człowieka.

W nich bowiem wypowiada się całe jego duchowe wnętrze i to wyraziściej, niż nawet w słowach, docierających tylko do naszych uszu. W spojrzeniu oka uprzy-

stepnia się nam najwięcej dusza drugich. Toteż głęboko i długo zatrzymujemy wzrok na oczach człowieka, spotkanego po raz pierwszy w życiu, którego radziłybyśmy wysondować i zbadać „co on zaczął?”. Wiemy bowiem z doświadczenia, że można siłą woli opanować wszystkie drgnienia muszkułów twarzy, ale oko, mimo całą hipokryzę i mniej lub więcej udatny macchiawelizm, jeszcze zdradzić może nasze tajniki. Instynktowny zdejmuję nas lęk przed ludźmi, którzy nie chcą lub nie mogą patrzeć nam w białka oczu, często zaś jeden błyskawiczny, jakiś niepewny, skoczny rzut źrenicy demaskuje i na cztery nogi kutego w szantażu — rycerza przemysłu.

Toteż widzimy, że portret nowożytny przemocą niejako skupia uwagę widza na oczach wizerunku, streszczając w nich znamienne cechy malowanej indywidualności. Mistrzem w chwytaniu wyrazu oczu był niemiecki malarz, Fr. von Lenbach. Arcydziełem jego pędzla są portrety Bismarka. Malował żelaznego księcia zazwyczaj w mundurze kirasyerskim, w pikelhaubie na głowie, rozpartym wygodnie w krześle, z rękoma niedbale w pozyciu własnej siły, spadającymi na kolana. „Z bystrego¹⁾ spojrzenia oczu, utkwionych w dal, bije rozważa polityka, robiącego obrachunek z lodowatym spojrzeniem silnego charakteru, łamiącego brutalnie wszystkie przeszkody do powziętego raz celu. To nie człowiek, któryby starał się zyskiwać sobie miłość lub jej żądał...”

Te oczy, które Lenbach na portrecie Bismarka zrobił biegunem gry zmarszczków, wibrujących na policzkach, zarysu ust i fałdów czołowych, są wypowiedaniem zasad polityki w teraźniejszym stadium kultury: *Dovete essere volpe e leone* — lisem bądź wobec silnych, lwem wobec większej od ciebie niemocy...

Tylko, więc portret wybitnej indywidualności, choćby zgola nie była historyczną, może mieć malarską wartość.

¹⁾ Lützows Zeitschrift f. bild. Kunst. VII., 70.

Nie wiemy, kim był on *l'homme au gant* — człowiek w rękawiczkach (Tycyana w Luwrze), co za jedna ona piękna nieznajoma Lionarda da Vinci, którą kompromisowo nazwano *belle ferronière*; w Muzeum narodowym w Krakowie tyle się nam rzuca w oczy portretów, bez zaznaczenia przedstawionych osób, a przecież mimo całą nieznajomość ich doli i niedoli, zalet i cichych grzechów, zatrzymujemy się nieraz długo przed tym portretem w zadumie.

W przypadkowej fizygnomii chwytamy jakiś przełotny rys ogólnoludzki, który postać nieznajomą czyni nam nagle dziwnie bliską, pokrewną, niemal bliźniaczą.

Portretu, jako dzieła idealnej, więc artystycznej twórczości, nie zastąpi nigdy najdoskonalsza fotografia.

Najlepszy aparat zawsze tylko maszynowo odtworzą kontury. Artysta zaś nie tylko umie patrzeć intuicyjnie na pozującego mu człowieka, nie tylko odtwarza go z tą szlachetną obiektywnością, co stanowi wolną przyczynę naszego estetycznego zadowolenia, ale nadto nadaje portretowi cechy charakterystyczne swej inteligencji i uczuciowego nastroju.

Dlatego bowiem jest artystą, że żadnej rzeczy duchem nie wchłonie bez opromienienia jej jakimś odbłyśkiem ideału.

„Talent¹⁾ malarski można porównać do aparatu fotograficznego. Samą istotę talentu stanowi soczewka i płyta uczulona, zamknięta w ciemni i przyjmująca promienie światła z zewnątrz. Co się na niej odbija, zależy od upodobań tego, kto aparat na tę lub na ową stronę świata skieruje. Ale talentem malarskim kieruje dusza człowieka, który go posiada.

Tym sposobem w każdym dziele sztuki malarskiej odnaleźć można to, co stanowi jej istotę, co jest i bezwzględnie musi być w każdym obrazie i rysunku każdego

¹⁾ Stanisław Witkiewicz: „Juliusz Kossak”. str. 198.

absolutnie malarza, bez względu na czas, w którym tworzył i naród, z którego wyszedł, a zarazem odnaleźć to, co stanowi indywidualną szczególność artysty“.

Oczywiście — ten podwójny czynnik: piękno przedmiotowe i indywidualna szczególność artysty — muszą się wzajemnie pogłębiać, przenikać, splatać organicznie, przez to zaś i doskonalić w miarę rozwoju sztuki.

Portretowanie właściwe wszczynają wielcy mistrzowie holenderscy *van Eykowie*. Ich najmonumentalniejszy obraz w ołtarzu kościoła w Gent, prócz postaci świętych, zawiera także wizerunki fundatorów: Jodoka Vijt i jego małżonki. Ujawnia się w nich wprawdzie bystra dostrzegawczość intuicji i niejako radość artystów z odkrycia, że „prawdę życiową“ i studium natury biorą za podstawę i cel swojej twórczości. Bądź co bądź — jednak portrety te cechuje młodzieńczy, energiczny, ale zawsze, małoduszny i drobiazgowy realizm. W obrazie nie pominięto ani jednego włoska ni jednej brodawki, postawa dziwnie wymuszona, wyraz twarzy oddaje tylko małomiasteczkowe, parafiańskie zakłopotanie i coś z grzeczności sześćioletniego, ślamazarnego Cesia i Zdzisia.

Brak tym typom charakteru. Znaczny postęp w pojmowaniu portretu zaznaczają obraza Holbeina (1497-1543).

Prócz prawdy w traktowaniu karnacyi, szat lub futer, prócz dokładności w konturach, występujących w ciepłych emaliowo przejrzystych tonach, każda postać ma nadto cechę niedoścignionej wyrazistości. Jest jakby z granitu wykutą; właśnie pochwycenie żywca charakteru, przyczajonych gdzieś w głębi duszy upodobań i namiętnostek, podoba się nam najwięcej w portretach Holbeina.

Znać w nich pracę mistrza, umiającego utrzymać i swój subiektywizm na wodzy, wśród patrzenia na model, i wnikającego okiem psychologa w jego indywidualność.

W epokach tytanicznego porywu sztuki artyści

o największem poczuciu własnych sił i zdolności najchętniej malują portrety mężczyzn.

Idealem ich staje się „mąż“, w znaczeniu *vir honestus*, pełen powagi i godności, nie traktujący życia lekko, ale uważający je za ciężki do rozwiązania problemat.

Portret, jako miara sądów wartościowych każdej epoki, w tych czasach był wyrazem powagi, wielkiego dostojeństwa moralnego i wiedzy.

Dopiero pod schyłek odrodzenia na horyzoncie sztuki zjawia się kobieta, uważana za najwyższy ideał dążeń i wysiłków portrecisty. Dusza kobiety i jej (bardzo często) bohaterski charakter, potęga uczucia, potrzeba miłości, poświęcania się i życia dla drugich, stanowiąca przesłaniczne w sobie tło jej organizacji psychicznej — wszystko to zeszło w sztuce nowej, opętanej zbytniem apoteozowaniem w kobiecie tylko pierwiastka płciowego na drugi plan przed wdziękiem ciała.

Przestano w kobiecie cenić człowieka, zmysły rozwydrzone weszły i weszły w niej tylko samica i Afrodyte.

Tycjan i Corregio są wybitnymi przedstawicielami nowego sposobu pojmowania portretu kobiety.

Kobiety Tycjanowskie, mimo silne zaznaczenie w stroju tła epoki, w której żyły, przedstawiają jakieś typy ogólne, w których znikła indywidualność każdej z nich, pochłonięta przez ogólny ideał „kobiecości“.

Równobieżnie z pojmowaniem kobiecości, jako czynnika, tylko drażniącego popęd płciowy (instynkt samozachowawczy gatunku tak się w tym popędzie ubezpieczył, że wszelkie podniety kryją tylko niebezpieczeństwo zwyrodnienia) — rozwija się drugi, szlachetniejszy rodzaj poglądu na cel i istotę obrazowego odtwarzania kobiety.

Streszcza go w swych portretach van Dyck. Znamionuje je wszystkie u niego pewien szyk, szlachetna wytworność i układna przyzwoitość, umiał nadto zazna-

czać charakterystyczne rysy dobroci i ujmującej słodyczy. (Portret królowej angielskiej Henryki, żony Karola I.— w galerii drezdeńskiej).

Opowiadają, że van Dyck, dla osiągnięcia wytwornego układu i wykuintnej pozy, ręce wszystkich kobiet dorabiał w portrecie szablonowo, według jednego modelu.

Przypuszczenie to prawdopodobnem; ręka gra w portretach van Dycka rolę niejako głównego motywu. Zresztą delikatne linie, wytworny kształt palców i grzbietu dłoni, jest we wszystkich jego portretach kobiecych niemal zupełnie jednakowy.

Niewyczerpanym był van Dyck w malarskiem wykorzystywaniu tła portretu. Raz przedstawia je, jako ciężką, w bujnych fałdach zdrapowaną, najczęściej ciemnoczerwoną kotarę dla zyskania dobrego kontrastu z cerą oblicza, — to znów odsłania widok na ogród lub szeroki widnokrąg, podnosząc przez to żywość i prawdę wyrazu samej twarzy. Jeżeli zaś poprzestaje na utrzymaniu tła w zwyczajnym tonie, to i w niem zaznacza swe mistrzostwo w malowaniu półcienia powietrza i nastroju domowego zacisza.

O ile portret tylko samej głowy, popiersia lub nawet i całej postaci, często wymaga tła uzupełniającego jej charakterystykę, o tyle znów niebezpiecznem jest przedstawianie, popularnej nawet osobistości, przy biurku na tle pracowni, zwłaszcza, jeżeli w niej odtwarza się z nieznośną, parweniuszowską drobiazgowością wszystkie szafy z książkami, stół, rzeźby, makaty, nawet i papugę w klatce.

Niemiecki malarz, L. Knaus przedstawia w takich „obyczajowych“ portretach historyka Momsena i fizyka Helmholtza; pierwszego namalował wśród badań nad rozłożonemi foliałami, wpatzonego w biust rzymskiego cesarza, drugi zaś znalazł aż nazbyt wymowne symbole

swego fachu i wiedzy w globusie i pryzmacie sekstansie i telestereoskopie¹⁾...

My także posiadamy podobnie sportretowanego Kopernika, patrzącego przez teleskop w niebo roziskrzone gwiazdami i Kościuszkę.

Nadmiar akcesoryów w tle portretu rozprasza tylko uwagę widza, nie pozwalając jej skupić się w pogłębieniu człowieczeństwa i indywidualności. Stąd portret sam traci wartość i łatwo przedzierzga się w obrazek rodzajowy. To właśnie razi nas w obrazach, nawet tak znakomitego portrecisty, jakim był mistrz niderlandzki, Franciszek Hals (1584-1666).

Dziwaczny wizerunek czarownicy Hilli Bobbe z Haarlemu, z sową na ramionach, „*Wesoła trójka hultajska*“ (Galeria berlińska), co do humoru uchwyconej sytuacji mają wszystkie znamiona obrazów rodzajowych, choć w każdym rzucie pędzla znać wytrawną rękę Halsa, jako portrecisty. Natomiast portrety Rembrandta, mimo zupełny brak akcesoryów w tle, wywierają dziwny urok i zainteresowanie, chociażby czasami rysy portretowanej osoby zgoła nie były pięknymi.

Czy jednak Rembrandt maluje zwietrzałą, w próchno śmierci rozsypującą się starowinę, czy żydówkę o inteligentnem, zwodzicielsko kuszącym spojrzeniu, dystygnowanego szlachcica, rozmodlonego rabina, bogatą przedmieszczankę, czy wreszcie rodzoną swą siostrę w kwiecie lat młodszych i urody, choć nie bez tragicznego odcienia w zarysowaniu kącika usteczek — wszystko i zawsze drga życiem, krew zda się krążyć po niebieskiej tkance żyłnej tych twarzy, w które spoglądamy onieśmieniem i zaleknieniem, zali przypadkiem nie przemówią...

Toteż najbrzydsze typy w portretach Rembrandta

¹⁾ Przyrząd wynaleziony przez Helmholtza. Za pomocą niego oglądać można odległe, wielkie przedmioty tak, jakbyśmy je widzieli szeroko rozstawionymi oczyma olbrzyma. Wszystkie przedmioty wydają się w zmniejszonym zbliżeniu, góry jak mchem porośnięte kamienie, leżące u naszych stóp.

dla uchwycenia charakterystycznego pierwiastka, ogólnoludzkiego, porywają nasze serce i oczy.

Przeciwnie oprzeć się nie można gwałtem opanywującemu nas ziewaniu wśród zwiedzania „Galeryi piękności“ króla Ludwika w Pinakotece monachijskiej. A przecież są tam portrety samych dam dworu, uznawanych ough, niemal na mocy plebiscytu za perły piękności i krasy bez żadnej skazy i braku.

Ta naiwna, niewymuszona, wolna od wszelkiej pozy „prawda życiowa“ portretów Rembrandta dowodzi, w jak wielkim stopniu posiadał ten mistrz dar wyczuwania jednym rzutem oka każdej indywidualności.

Sposób trzymania głowy i ciała, wyraz oczu, ruch rąk i nóg — wszystko dostrojone do zasadniczego tonu indywidualizmu portretowanej osoby.

Po zamożnej mieszcze, która kazała się portretować w ciężkiej atlasowej sukni niedzielnej, poznajemy odrazu, że ta dobrodusza kumoszka, mimo poważną minę, nie należy zgoła do sfery dam z towarzystwa.

W portretach znów wielkich panów Rembrandt po mistrzowsku chwyta ton arystokratycznej uprzejmości, zdolnej czasami, przyjacielsko — zdawaćby się mogło — i poufale się zbliżyć, ale umiejacej zawsze dobitnie podkreślać: „Blizkim mi jesteś... ale zarazem — jakżeś mi ty daleki!“.

Z dawnych portrecistów jeden tylko Rembrandt dla tego talentu uchwytowania cech indywidualnych mógł o sobie powiedzieć:

Przeszedłem¹⁾ ludzkie ciała, jak przebiega
Promień przez wodę, ale nie przylega,
Do żadnej kropli: wszystkie nawskróś zmaca
I wiecznie czysty, przybywa i wraca,
I uczy wodę, skąd się światło leje,
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje.

¹⁾ Mickiewicz: „Widzenie“.

Przedziwna jest i malarska technika tego portrecisty-psychologa. Obrazy swe utrzymuje często w uszlachetniającym i podnoszącym piękność całego zjawiska tonie złotawym. W portretach z początkowego okresu jego twórczości, w silnym i męskim rzucie jego pędzla znać nadzwyczajną staranność. Ciemnobraunatne podmalowanie wyzyskuje umiejętnie ku osiągnięciu przejrystości miejsc, pokrytych głębszym cieniem na twarzy i szatach. Laserunku używał Rembrandt stale; częste skrobanie w mokrej farbie aż do spodniego podmalowania świadczy, jak dokładnie obliczał efekt tła i jego przeświecanie przez następujące warstwy wierzchnie.

Pastowemi farbami dotykalnie niemal odtwarzał, już bez podmalowywania, złote łańcuchy, zausznicę, wachlarze, umiając im kilku bryzgnięciami pędzla nadać kształt, namacalnie niemal plastyczny.

Malarstwo historyczne.

Pamiętamy jeszcze żywo, na jakie to larum trwogi uderzono we wszystkich pismach literacko-estetycznych po ukazaniu się pierwszego wydania: „*Sztuki i krytyki*“ p. Witkiewicza, potępiającego podział malarstwa na: kraj- obrazowe, rodzajowe, historyczne i portretowe.

Zwłaszcza malarstwu historycznemu i religijnemu, które krytyka warszawska w części z pietyzmu dla tradycyjnego podziału — w części z uwielbienia dla mistrza (Matejki) stawiała na pierwszym miejscu, dostały się pod ówczas ciężki, z których — zdawać się mogło — już nigdy nie miało się wylizać.

Krytycy bezradnie tylko rozdzielali szaty i gryźli pióro w zadumie, nie wiedząc, jaką dać odprawę ściśle dyalektycznym wywodom p. Witkiewicza. A on taranem bił w niewzruszone dotąd bramy twierdzy ówczesnych wierzeń estetycznych.

Jeżeli bowiem celem malarstwa jest odtworzenie

„*życiowej prawdy*“, przepuszczonej przez pryzmat talentu indywidualnego artysty, więc z punktu malarzkiego jednakowo dobrym i godnym przedmiotem malarstwa będzie wszystko, cokolwiek się da wyrazić za pomocą rysunku perspektywicznego, światłocienia i barw.

Tu następują wnioski, które swego czasu tyle krwi napsuły przeciwnikom Witkiewicza, okrzyczanego przez nich za niebezpiecznego *pozytywistę* (sic!)¹⁾

Więc z punktu czysto malarzkiego: Śmierć Stefana Czarneckiego nie różni się niczem od śmierci szewca w małym miasteczku; wilk rozzdzierający barana, jako zjawisko i obraz barwny, ma tę samą wartość, co Sobieski pod Wiedniem; Paweł i Gaweł, staczający zaciętą walkę o posiadanie starego siennika, zajmą to samo stanowisko, co bitwa pod Grunwaldem a Kaśka, kopiąca rzepe, momentem równie nadającym się do malowania, jak ofiarowywanie przez oracza znalezionej buławy przyszłemu hetmanowi, Rewerze Potockiemu.

Wywody swe kończy p. Witkiewicz wnioskiem, że obraz historyczny może być doskonały *mimo treść historyczną, nigdy zaś przez nią*. Treść bowiem dla obcych, nieobeznanych z historią należy do rzeczy niezrozumiałych²⁾. „Na wystawie paryskiej w r. 1867 Francuzi nie znający naszych ubiorów, ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan jest tureckim posłem, którego „*dzielni Polacy*“ Poniński, Branicki *e tutti quanti* wyrzucają za drzwi!

A i z Polaków samych bez dokładnej znajomości historii, choćby nawet tę znajomość historii posiadali, bez przyklepienia kartki na ramach obrazu, nikt nie zrozumie: „*Karlińskiego broniącego Olsztyna*“ lub *Chrzanowskiej — w Trembowli*. Cudzoziemiec zaś, patrząc na gwałtowne ru-

¹⁾ Ks. Maryan Morawski: Prawda w sztuce. Przegląd powszechny.

²⁾ Stanisław Witkiewicz: „Sztuka i krytyka u nas str. 20.

chy Karlińskiego, podejrzwać go będzie albo o przebranie miarki w napitku lub o dobijanie się do pierwszeństwa w strzale. Tak samo, patrząc na ugrupowanie postaci w „*Obronie Trembowli*“, na pierwszy rzut oka ujrzy tylko uwidocznioną gestykulację, którą przy nieznanomości dziejowego epizodu może brać za wynik sprzeczki małżonków czy kochanków

A więc precz z malarstwem historycznem!... Jest nie-szczerem, bo przedstawia sceny, nieprzeżyte przez samego malarza, prowadzi do szablonu i maniery, widza zmusza do bawienia się w ciuciubabkę.

Przeciwnicy zaś p. Witkiewicza odpowiadali:

1. Artystyczna wartość obrazu polega nie tylko na doskonałości formy, ale i na związku jej z treścią. W utworach bowiem sztuki cenimy nie tylko to „*jak i w jakim stopniu?*“, ale i to „*co?*“ był zdolny artysta wypowiedzieć zapomocą tych form.

2. Niezrozumiałość treści właściwą jest i obrazom rodzajowym. „*Gra w mora*“ Aleksandra Gierymskiego, łatwa do zrozumienia we Włoszech, musiała mieć objaśnienia w Krakowie i Warszawie, gdzie brano ją za kłótnię między głuchoniemymi. Naodwrot zaś rodzajowy polski obrazek, przedstawiający wiejskich chłopców chodzących po domach z gwiazdką betlejemską lub dożynki, byłby w Paryżu równie niezrozumiały, jak Rejtan.

3. Podniosła treść historyczna, zamykająca w sobie uroczystą chwilę lub tragiczne zrzędzenie przeznaczenia, podnieca twórczość artystyczną. Daje mu bowiem sposobność stwarzać piękne postacie, wydobyte *siłą wyobraźni* z ducha i charakteru epoki i rasy na *podstawie dochowanych zabytków*, z których artysta stara się złożyć obraz prawdy dziejowej: w stroju, uzbrojeniu, w sprzecie i otoczeniu.

Ta prawda dziejowa daje artyście sposobność od-tworzenia różnorodnych stanów psychicznych, namiętności i ruchów ekspresyjnych, uwydatniających stosunek za-

wartych w obrazie postaci do przedstawionej dziejowej chwili.

Ergo pierwsze miejsce zajmuje ze względu na swą treść *posagowe* piękno obrazów historycznych, posiadających pomnikowe znaczenie w sztuce.

Ale p. Witkiewicz, wychodząc z założenia, że malarstwo jest jeno odtwarzaniem prawdy życiowej zapomocą rysunku perspektywicznego, światłocienia i barw, — że „*ideal*“ i „*piękno*“ są subiektywnym czynnikiem upodobań pewnej epoki, tak sprawą pokierował, iż malarstwo historyczne uchodzi teraz ogólnie za anachronizm i nonsens.

Nawet w dziełkach popularnych¹⁾ napotykamy podobne zdania: „Podział malarstwa na religijne, historyczne, rodzajowe etc. nie ma podstaw logicznych; zachodzą tu różnice natury czysto zewnętrznej, bo jedynie tematu. Malarz, szukający przede wszystkim prawdy, będzie do niej dążył, bez względu na to, czy maluje bitwę pod Grundwaldem, czy krowę na pastwisku; jeśli szuka nastroju, to postara się wyrazić go zarówno w mgłach na jeziorze, jak w portrecie człowieka.“

Zdaniem mojem jednak — cała polemika p. Witkiewicza z śp. O. Morawskim, hr. St. Tarnowskim, Benedyktowiczem i prof. Struvem polegała tylko na obustronnem nieporozumieniu co do znaczenia wyrazów: *historia*, *obraz historyczny*.

„Historia“ już na zasadzie rdzennego znaczenia (*ιστοριαν*) jest wypowiedzianiem przebiegu życiowego zjawiska w dziejach i losach każdego człowieka.

Nawet w samej nauce historii minął bezpowrotnie czas pojmowania dziejów, jako rejestru wielkich czynów, walk i zwycięstw samych tylko cesarów, dynastów i działających z ich rozkazu wodzów. Historia królów i mini-

¹⁾ Zasady estetyki w zarysie popularnym skreślił Michał Mutermilch. Warszawa. „*Książki dla wszystkich*“.

strów schodzi teraz z placu przed historią społeczną każdego narodu.

Jak zatem wyrazu „historia“ nie można zacieśniać do jednego tylko określenia nim dziejów politycznych narodów i państw, tak samo historycznym nazwać można nie tylko ten obraz, w którym widać królów w purpurze, hetmanów w deliach, chorągwie husarskie lub konną drużynę szlachecką.

Owszem również ściśle i prawowicie historycznem będzie każde zdarzenie, w którym człowiek (może nim być: Bartek opłakujący śmierć wołu i Scipio w zadumie nad gruzami Kartaginy) występuje, jako charakterystyczny typ i przedstawiciel wysiłków duszy ludzkiej do rozwoju i kultury.

Tak pojęte malarstwo historyczne jest wyrazem idei przewodnich swego czasu

Dziedzina właściwej historii będzie oczywiście nastroczała najwięcej ponętnych tematów dla artystów. Wszak jest to pole, które, choćby pobieżnie tylko okiem duszy rozejrzane, już budzi w nas drzemające instynkta społeczne, podnieca ducha do wzięcia czynnego udziału w rozgrywającej się przez szereg wieków, wspaniałej epopei wysiłków wszechnarodów o posiadanie najdroższych praw: wolności i szczęścia.

Od wiek wieków też twórczą wyobraźnię artystów podniecały właśnie te momenta historii, w których całe ciżby narodów brały się w tytanicznych zapasach za bary w obronie ojczystej ziemi, jej czci i interesów.

Ściśle zatem wzięta, historyczna sztuka kwitła już w zamierzchłych czasach. Ściany olbrzymich dworców i pałaców assyryjskich i babilońskich dynastów zdobią płaskorzeźbione obrazy ich bitew, oblężeń, łowów na lwy i leopardy. Wszystko to miało być apoteozą absolutyzmu władców.

Do historycznego malarstwa również można zaliczyć sceny, trzymane w prostym, monochromatycznym

stylu, w którym Skopas w halach świątyni i portyku przedstawiał i oblężenie Troi i mord gachów Penelopy i bitwę pod Maratonem.

U Rzymian już za rzeczypospolitej wszczął się zwyczaj obwożenia po stolicy olbrzymich płócien z przedstawieniem rozegranych zwycięsko bitew. W czasie ¹⁾ tryumfalnego pochodu po pogromie Żydów, przodem przed złocistym rydwanem Flawiuszów szły olbrzymie rusztowania z „rozpiętymi tkaninami“. Na jednej było widno spustoszenie Palestyny, na drugiej zgrozą przejmował obraz stosu ciał zabitych i rannych, innych zaś w rozsypce lub zakuwanych w dyby niewoli.

„Owdzie ¹⁾ znów bezsilni starcy i pacholeta wyciągały drżące ręce ku niebu, tu czernią się kłęby dymu i bije łuna pożogi od pożaru świątyni“.

Obraz mozaikowy bitwy Aleksandra W., co ongiś zdobił powierzchnię posadzki *atrium* jednego z domów w Pompei, jest także ściśle historycznym.

Przedstawia Macedończyka, siedzącego z dumą i spokojem na spiętym rumaku; rozmach jego potężnej, zbrojnej w miecz ręki, kontrastuje silnie z popłochem zmieszanej cizby Persów; Daryusz, rozciągnion pod kopytami konia, otrzymuje właśnie cios śmiertelny z rąk Aleksandra.

Wyrażon tu cały tragizm rozsypującego się w gruzy przeżytego państwa, bezsilnego wobec naporu wyższej kultury.

By zatem płótno historyczne było udatnym wyrazem sztuki, musi przedstawić umiejętnie wykrojony moment z ogólnej panoramy jakiegoś wielkiego epizodu dziejowego. Kilku ludzi lepiej nieraz utrwali wielki moment, niż natłoczone mnóstwo postaci, skłębionych w zamieszaniu, bez żadnej przewodniej, ożywczej idei, któraaby zjawisko wycofywała ze sfery powszedniości i nada-

¹⁾ Josephus Judaeus t. VII. c. V. n. 5.

wała mu wyższą, ogólnoludzką lub prawdziwie narodową wartość.

Brak takiej wielkiej, ożywczej idei znamionował owe *pseudo-historyczne* obrazy, które, jak pieczarki po deszczu, zjawiały się w malarstwie polskim w dobie Matejkowskiej.

Słusznie też przeciw niemu, jako przeciw spaceniu rzetelnej sztuki, miotał gromy Witkiewicz, postawiwszy jedną arcy-mądrą, na wskrós nowożytną zasadę, że jak dla poety i powieściopisarza, tak samo i dla malarza jeden istnieje kanon: *Niczego nie odtwarzać, czego się samemu nie przeżyło*.

■ ■ Kiedy życie samo prze naprzód, trudno grzać w samej tylko przeszłości i jej tylko obrębem ograniczać sferę artystycznej twórczości.

Twierdzenia zaś p. Benedyktowicza o odtwarzaniu przeszłości na podstawie dokumentów, pieczęci, autentycznych zabytków, strojów etc; wzięte *à la rigueur*, wyglądają trochę na mrzonki.

Człowiek tak krótkowzroczny na poznanie zjawisk, które falą teraźniejszości w zmysły biją — skądże mu zatem roić o uplastycznieniu nawet i mistycyzmu dziejów, jak o tem śnił nasz Matejko?

To stanowi piętę achillesową Matejki — tytana sztuki polskiej.

Wadą jego naśladowców było, że w miarę marniejszego poglądu historycznego, niż go miał Matejko, — to uplastycznione echo Szujskiego — tworzyli obrazy, które mogły być doskonale rodzajowymi, z dziejami Polski zaś prawie że nic wspólnego nie miały.

Mimo to nie należy krzywdzić rzetelnego malarstwa historycznego.

Powtarza się to niemal zawsze w czasach przełomowych, że współtowarzyszący im zanik wielkiego światopoglądu spycha obrazy, szczerze historycznej treści, na posłednie, niemal że nie na ostatnie miejsce.

Natomiast, kiedy życie narodowe potężnem bije tętnem, powszechnem zaś u ogółu jest zainteresowanie się sprawami państwa, obrazy historyczne znajdują zawsze popyt i wzięcie. Odpowiadają bowiem sądom wartościowym widza, znajdując u niego albo już gotową, albo przysposobioną znajomość przedstawianego tematu. Każdy bowiem naród, posiadając swe ideały i cele, radby je widzieć uapoteozowane i uświęcone przez sztukę. Pragnie więc uświęcenia swych wielkich wspomnień i wielkich nadziei, jak to widzimy w Muzeum narodowem w Krakowie, w większej jeszcze mierze na zamku Wersalskim. Ściany jego bowiem zawieszone obrazami o wysokiej wartości artystycznej, przedstawiają niejako majestatyczne *panopticum* dziejów Francji.

Dziś i zagranicą i u nas malarstwo historyczne w zastoju.

Obrazów Adolfa Menzla: „*Nowożytni cyklopi*“ (Berlińska galeria narodowa); „*Śmierć Ellenai*“ Malczewskiego (Muzeum narodowe) — historycznymi nazwać nie można; boć pierwszy rodzajowo odtwarza wnętrze kuźni parowej i tragiczne mocowanie się człowieka z żywiołami ognia i żelaza, drugi zaś jest także rodzajowo-tragicznym skolem kobiety, którą nazwiemy tylko ukochaną przez siedzącego na brzegu ławy mężczyznę, jeżeli skądinąd nie będziemy wiedzieli, że jest to postać mistyczno-historyczna.

Szerokie pole roztwiera się również dla malarstwa historycznego w traktowaniu, nieprzebranej w bogactwie, mitologii greckiej i rzymskiej, jak i klechd i podań ludowych. W nich to bowiem tkwi ziarno głębokiej prawdy: wielka symbolika natury, obrobiony i przez wyobraźnię ludu przetrawiony pogląd na ład świata i na tajemniczą potęgę jego sił i popędów.

Na pogląd taki składały seciny lat i doświadczeń. to też nie dziw, że wychodzi w nim na jaw dziwnie bystra u ludu dostrzegawczość natury i świata.

Postacie mityczne, nie tylko Wenery, Kupidyna, Hermesa, ale i niemieckiej *Frau Sorge* i *Hanswursta* i naszej Marzanny, świętej¹⁾, biednej, przykucniętej Doli kujawskiej, co to „siedzi przy zmurszałej wierzbie na wielkiej rozstajnej drodze“ i Chochlika i Świtezianki — dla tkwiącego w nich symbolizmu nadają się nader do allegorycznego ich traktowania.

Tak np. *Sandro Botticelli* (1446—1510) w prześlicznej allegoryi zapomocą mitycznych postaci przedstawił wiosnę. Owo w pośrodku jego płótna usiadła skromnie odziana Wenus, uncszający się nad jej głową geniusz miota pociski w stronę trzech płasających Charyt. Obok nich stoi Merkury, spłaszając *caduceusem* mgły z wierzchołków drzew; po przeciwnej zaś stronie Flora, sypiąc róże, kroczy przez pola; Nimfie ziemi (hamadryadzie) za dotknięciem skrzydeł zefiru z ust wyrastają róże.

Cały czar, jaki wywierają na nas obrazy Krzesza i Stachiewicza (cykl: Legendy o Matce Boskiej), płynie właśnie z tkwiącego w nich symbolizmu pobożnych wierzeń ludu polskiego w Przenajświętszą Panienkę, jako „*Furtę Niebios*“, „*Gwiazdę morza*“.

Sztuka w poszukiwaniu piękna i ideału wkracza we wszelkie dziedziny, gdzie tylko może znaleźć pewną sumę piękna. A właśnie każda religia, zwłaszcza chrześcijańska, jest dziedziną, w której najwyższe ideały łączą się i ucieleśniają w przepięknych postaciach. Treścią chrześcijaństwa jest, że Bóstwo samo raczyło się zniżyć z swych niedostępnych wyżyn i w niepojęty dla naszego rozumu sposób w ludzkiej postaci dokonywało cudów, dopełniając dzieła zbawienia człowieka.

Toteż wszystkie fakta i charaktery malarstwa religijnego noszą wyraźne znamiona także i rzetelnej historii. Faktem niezaprzeczalnie historycznym jest zjawienie się postaci Chrystusa w dziejach; historycznie stwier-

¹⁾ Stanisław Przybyszewski: *Z gleby kujawskiej*. Warszawa 1902 str. 22.

dzonym jest wpływ chrześcijaństwa na naturę ludzką, w której ono nie zabija namiętności, jeno je oczyszcza, miarkuje ich nadmiar i kieruje nawet ślepe popędy ku celom wyższym.

Szlachetne postacie św. Franciszka z Asyżu, Ignacego Loyoli, św. Teresy lub taki Gordon-pasza, niosący w ofierze życie dla zniesienia niewolnictwa w Sudanie, — z rodaków naszych O. Beyzym, co to z własnego wyboru poszedł na obsługiwanie trędowatych na odludnej wysepce — z punktu widzenia czysto estetycznego — piękniejsze to typy nad Pizarra, Wallensteina, Humboldta lub Gambette.

Cokolwiek może być wielkiego i wzniosłego w ludzkim charakterze, bije łuną od tych historycznie prawdziwych postaci, szczerze i po bohatersku ludzkich, z wyłączeniem jednego tylko pierwiastka — ludzkiej podłości i niedołęstwa.

Czemż zatem *martyrologium romanum* i dzieje Boże przez świętych, którzy tyle wazyli i w samej historii świata, miałyby być wykluczone z dziedziny malarstwa historycznego?

To też widzimy, że żaden rodzaj malarstwa nie był tyle kultywowanym w Polsce i we wszystkich krajach Europy, co właśnie malarstwo religijno-historyczne. Rafael, Michelangelo, Murillo poczęli w duchu i utrwaliли na płótnie postacie, od których ogólnoludzka godność i majestat promieniają większym blaskiem niż z posągów plastyki greckiej.

Nie są to „zdrowe tylko bydłota“, ale uduchowieni chrześcijanie ludzie.

Sztuka religijna.

Od tak pojętego malarstwa historycznego oddziela się sama przez się sztuka, ściśle religijna.

Jak ludzka umiejętność powstała z podziwu, uwielbienia i wynikłej stąd chęci zbadania ładu i celowości

we wszechświecie, tak kolebką sztuki jest zapal dla ujawniającego się w kosmosie piękna i dążność uchwycenia go w naśladownictwie.

Właśnie ten zapal prze i pobudza artystę do twórczego naśladownictwa piękna natury.

W pierwszym rzędzie dąży on do uchwycenia pięknej, zjawiskowej formy, ale dla ścisłego związku formy z treścią, uczucie artysty musi się skłaniać też i do ukończenia przedstawianej treści.

Tak samo i w działaniu już gotowego malowidła na widza dwa te czynniki występują na jaw.

Tylko bardzo abstrakcyjny teoretyk, wytworny esteta i smakosz-artysta zadawała się czystem pięknem formy.

Większość jednak ludzi zachwyca się nie tylko piękną formą w obrazie, ale i tem „co?“ on przedstawia.

Treść obrazu nie jest zatem przypadkową ni dla widza ni dla artysty. Bezwiednie przyznaje to i tak skrajny zwolennik „piękna dla piękna“, jakim jest p. Witkiewicz.

Wszak i on utrzymuje, że artysta to „aparat uczulony“, od duszy zaś jego zależy, na którą stronę świata ten aparat skieruje.

Owóż możliwem jest skierowanie obiektywu tego uczulonego aparatu w strony nie tylko zwyczajnego życia ziemskiego, ale i w sfery ponad mgławicą doczesności, w sfery najwyższych zagadnień religijnych. W takim razie bywa, że ten uczulony aparat uczula się jeszcze więcej. Artysta, wszedłszy w takim razie w niesłychanie ścisły stosunek z treścią obrazu (dogmatem wiary), nie tylko stawia nam przed oczy piękno tej treści, ale wyraża w niej równocześnie osobistą swą cześć dla tej treści, swój kult i pietyzm.

Z takiego nastroju powstają obrazy religijne, jak prześlicznie się w tej mierze wyraża statut średniowiecznego cechu malarskiego ze Sieny: „Celem“) malarstwa

“) Rio, L'art chrétien I. 61.

religijnego jest pokazanie z pomocą łaski Bożej niewykształconym prostaczkom, co może zdziałać potęga wiary“.

O mistycznym *Fra Angelico*, malarzu świętym, powiedziano też z całą słusnością: „Dla niego malarstwo było tylko miłym wyrazem aktów wiary, nadziei i miłości.“

Stąd łatwy do wysnucia wniosek, że za cechę, istotowo oddzielającą malarstwo religijne od cywilnego, uważać należy konieczny w niem pewien pietyzm i wynikające stąd zbudowanie i ulepszenie widza.

Utrzymują wprawdzie niektórzy, że z obrazów religijnych nie można żadnych robić wniosków o wewnętrzny nastrój artysty. Perugino, tem mniej zaś Tytyan, nie byli zgoła ascetami, a przecież ich obrazy mają wyraz ekstatycznej pobożności. Tylko niewielu wśród nieprzejrzanego legionu malarzy religijnych mogło, jak *Fra Angelico*, w głębi własnej duszy znajdować wzory do obrazów, nacechowanych głęboko ujętą tęsknotą do światów pozagrobowych.

Ale jak wszyscy ludzie, tak i artyści noszą w swej piersi lepszą, szlachetniejszą cząstkę swego „ja“. Przytem posiadają też i zmysł i zdolność tak głębokiego zatopienia się w niem, że zeń, niby z ziarnka złota wykuć zdołają cieniuchną nić, co rozsnuta — starczy na haft wielkiego i czystego charakteru w obrazie.

Rozumie się, że dzisiaj — z łatwo zrozumiałych przyczyn — trudno się dopatrzeć onego budującego pierwiastka w religijnych obrazach.

Strauss, Renan i cały sanhedryn nowożytnych *teologów* — dokonali swego.

Modnem stało się racjonalistyczne „pojmowanie“ Chrystusa, jako działacza tylko lub dobrotliwego wędrownego kaznodziei; P. Marya przedstawioną raz bywa jako naiwny podłotek przy kądzieli, to znów jako biedna zona zwykłego cieśli w nędznej chuście na głowie.

Oto jak hr. Harrach „traktował“ *Kuszenie Chrystusa*

przez czarta: Dyabłem jest tu postać niewieścia, wynurzająca się z czeluści piekielnych wśród dymu i opary, po której niebieskawą smugą strzelają błyski błędnych ogników. Chrystus zaś, odrzuciwszy ładacznice gestem gwałtownym od siebie, sam w zakłopotaniu ucieka.

To samo można powiedzieć i o „*Zmartwychwstaniu Chrystusa*“ Wereszczagina i o „*Rodzinie Józefa w Nazarecie*“ anglika Millais.

Jest w tych obrazach wszystko: historia, anatomia, perspektywa, doskonała znajomość flory palestyńskiej, brak atoli rzeczy jednej — natchnienia, płynącego z wiary w przedmiot odtwarzany.

Rembrandt i van Ruysdael byli menonitami, a przecież ich niektóre ryciny: „*Złożenie Chrystusa do grobu*“, „*Chrystus w Ogroju*“, „*Smutny aż do śmierci*“ cechuje taka głębia pobożnego nastroju, że nie ustępują w niczem dziełom arcykatolickiego *Fra Angelico* lub ekstatycznym postaciom Perugina.

Nie wyznanie zatem jest miarodajnem w orzekaniu o religijnej wartości obrazu, ale głębia uczucia, z jakim się malarz zabiera do traktowania jakiegoś przedmiotu wiary.

Dla jednego z naszych artystów nie wystarczyło odziać Matkę Boską w krakowską sukmanę, rozpuścić jej kosy po ramionach i w rękę dać garść ziela tatarskiego, by zaraz przez to tylko stworzyć obraz Matki Boskiej ludu krakowskiego. Wyraz twarzy w tym obrazie czysto ludzki, śmiejące się oczy i rumiane policzki zrobiły z niej raczej tylko hożą dziewczę, nie Bogarodzicę, wznoszącą się dostojeństwem ponad wszelki byt ziemski.

Albo możeż li być wstrętniejsza karykatura nad obraz, który *Uhde* považył się swego czasu nazwać imieniem Chrystusa?

Przedstawion „*ktoś*“ na drodze rozstajnej; ręce i ramiona tej postaci podniesione w geście. Pomyślaną po-

za kaznodziei, widz jest jego domniemanym słuchaczem. Światło pada z tyłu, jego refleksy, płynące skądś z zaznaczonego audytoryum, tylko słabym odbłyskiem rozświecają twarz i palce kazącego. Szatą jego jest gruby, czerwony wór zgrzebny, ściągnięty u bioder sznurem; brunatny łachman zwisa mu niby płaszcz z jednego ramienia. Czupryna rozczochrana splotami pomierzwionych w kołtun włosów, spada na ramiona; w twarzy nie ma ani krzty nietylko Bóstwa, ale i szlachetnego pierwiastku ludzkiego. Istny typ sybirskiego brodiagi lub zesłańca z Sachalinu. I to ma być postać Chrystusa, o którym powiedziano, jako „piękniejszy jest nad syny człowiecze“...

Z tego, cośmy o malarstwie religijnem powiedzieli, okazuje się, że niezupełnie słusznem jest twierdzenie p. Witkiewicza, jakoby poezya i malarstwo w wypowiedaniu tematów świętych jedynie tylko ludzkimi posługiwały się środkami.

Prawda, Glossa św. Teresy, poezye św. Franciszka serafickiego, księgi Tomasza à Kempis pisane są ludzkim językiem; prawda — gdzie mowa w nich o miłości Boga aż do zraty siebie, — używają ci poeci i mistycy języka i zaklęć wyrażen ziemskiej miłości. Podobnie i Prerafaelici i Fra Angelico używali tak samo, jak i Rafael do swych niekoniecznie świętych (przynajmniej nie wszystkich) Madonn, ludzkich środków, osiągalnych i przystępnych każdemu artyście: farb i pędzla, światła, barw i kształtów.

Ale siła uczucia, nastrój, ożywiający od wnętrza te czysto ludzkie wyrazy i ludzkie środki malarskie, nie wszędzie był jednakowy. Skutkiem tego dzieje się, że powstają dzieła niepośledniej wartości religijnej.

To nie język ¹⁾ tylko zwykłej ziemskiej miłości:

Przed życiem czuję — nie przed śmiercią — trwogę,
Bo takie światy widzę tam przed sobą.

¹⁾ Krasiniński: Naśladowanie z Glossy św. Teresy.

Że mi ten ziemski, grobową żałobą,
I tem umieram — że umrzeć nie mogę!
Umrzeć lub cierpieć! — a cierpieć bez miary!
Bo mnie się z tobą trza złać w twojem niebie,
Lub gdy nie można — żyć w piekle dla Ciebie!
Ślij mi więc męki jak niebieskie dary!

Są dzieła sztuki, w których siłą twórczą prócz zasobów, choćby najpiękniej zharmonizowanej duszy ludzkiej, musi być jakaś wyższa, przewodnia potęga.

Jak siła życiowa rośliny porywa atomy materii anorganicznej do ruchu i związków, przeciwnych nieraz ich naturze, tak nieraz to tchnienie Mocy wyższej prze drobiny psychicznej organizacyi artyści do dzieł religijnych, na które sam mistrz ziemski potem patrzy ze zdumieniem.

Duch wieje, kędy chce...

Nie wstydzmy się powiedzieć: kołem rozpędowem, działaczką i rękomią dobrego wyniku w malarstwie religijnem jest — łaska Boża.

Malarstwo rodzajowe i krajobraz.

1) Płótna rodzajowe czyli „genre“.

Nie tylko sprawy publiczne, zagadnienia społeczne, filozoficzne i religijne, ale i życie prywatne z całą swą szarżą i radością, przedstawia tyle charakterystycznych objawów, że z traktowania ich nowy powstaje rodzaj malarstwa — rodzajowego.

Proszę mnie jednak dobrze zrozumieć.

Tradycyjnego podziału malarstwa na historyczne, religijne, rodzajowe i krajobrazowe — i ja sam nie uznaję jako *podziału rzeczywistego*, ale tylko uważam go za ułatwienie, niejako za punkt zaczepienia do omówienia charakterystycznych znamion dzieł, które się już w historii sztuki pojawiły.

Malarstwo, jako sztuka odtwarzania piękna świata widzialnego (to odtwarzanie jednak mieć musi znamiona

indywidualne artysty), jedno jest, jak jedną i niepodzielną dusza człowieka.

Ale jak w energii duchowej człowieka, zależnie od kierunku i przedmiotu jej działania, rozróżniamy (czyśto myślową operacją) rozmaite władze: wyobraźnię, uczucie, rozum, rozsądek, tak samo i w malarstwie dla lepszego zorientowania się w całokształcie, wolno nam przypuszczać pewne podziały.

W potępianiu podziału malarstwa, jako spuścizny filozofii średniowiecznej dzielącej wszystko na szufladki i skrytki, z których po otwarciu każdej wyskakuje tylko nonsens, był nawet tak ścisły myśliciel, jak p. Witkiewicz, trochę za, jednostronnym.

Ścisłe biorąc, nie tylko ten, ale wszystkie podziały to *artefacta*, które zawsze są i będą mniejszym lub większym nonsensem.

Potępił wszelkie podziały Goethe w przedziwnie głębokim aforyzmie:

Die Natur kennt weder Nuss noch Schale;
Alles macht sie mit einem Male.

Natura nie zna łupiny ni jądra;

Wszystko wraz stwarza — jest arcymądra.

Jak natura jedną jest w swej niewyczerpanej energii, tak jedną jest ostatecznie i wiedza. Tylko niedostateczność rozumu zmusza człowieka do dzielenia wiedzy, na tak misternie zeschematyzowaną klasyfikację nauk, jaką n. p. podaje Wundt, co to dumę swego życia upatrywał w nadawanej mu nazwie *des Allzermalmers* (miażdżyciela) szufladek scholastycznych i wszelkiej klasyfikacji zjawisk przyrody.

Drzewo orzechowe n. p. tworzy powoli owoc, nie troszcząc się zgoła o dzieła naukowych szperaczy.

Tworzy owoc, zastosowując w praktyce i teorię naczyń włoskowatych i dystylację barwików i olejków,

których zawikłane związki w zdumienie wprowadzają chemika.

Odrzuć z embryonu zawiązanego kwiatu wyścielając wewnątrz jądra cieniuchnymi warstwy miazgi, osłania miąższ pokładem tkanek i odśrodkowo grubiejących błon, póki nie utworzy się twarda łupina, na której pod mikroskopem widać, precudownie rozsnutą siatkę zgrubiałych włókien drzewnych.

Człowiek dla zbadania tego zwykłego zjawiska przejść musi cały, długoletni kurs zawiłych dyscyplin: botaniki, biologii, chemii, fizyki. Latami ślecząc nad mikroskopem, będzie robił preparat za preparatem, będzie je barwił i odczytywał. Mimo to zjawiska życia i powstania orzecha nie zbada.

Stanąwszy na wyżynach wiedzy, zrobi to jedno tylko smutne spostrzeżenie, że życie w swej potężnej jednolitości jest nieuchwytnie jednym rzutem myśli *sub uno intuitu*, nieuchwytnym nawet każdy jego przebieg.

Jeżeli jednak rozklasyfikuje fazy powstania orzecha, osobno będzie badał jego miąższ, błoniaste opony, naczynia włoskowate, słowem wszystkie jego części — natenczas prędzej zyska pogląd o całości tego życiowego zjawiska i wgląd w poszczególne jego fazy.

To samo możnaby powiedzieć o podziale malarstwa. Wiemy doskonale, że to jeno *arte factum*, że to wymysł ludzki nie tłumaczący zgoła istoty jednolitego w sobie owocu duszy artysty, jakim jest obraz. Ale ten wymysł zawsze daje nam pewne wytyczne do zyskania poglądu na całość malarstwa i wglądu w poszczególne jego czynniki.

Istoty malarstwa pewno nam ten podział nie odśloni, ale w znacznej mierze ułatwia jej zrozumienie.

Rzekło się to gwoili uprzedzenia zarzutów, jakoby niebezpiecznie wznowiał klasyfikację malarstwa, od dawna już uznaną za przeżytek niemieckiego pedantyzmu.

Co zatem przedstawia malarstwo obyczajowo-rodzajowe, zwane *genre*?

Zabawia się wszystkim: dola i niedola domowego zacisza, dzieci i dorośli, strojne damy w atlasie i robotnicy w niebieskiej bluzie, dystyngowana rozmowa w salonie i bójka w napół rozwalonej gospodzie, chwila ziemskiego szczęścia w otumanieniu przy kieliszku, w kłębach kawiarnianego dymu i cicha skarga wśród nawiedziny nieszczęścia — wszystko to może być przedmiotem malarstwa rodzajowego.

Słynni ulicznicy i kwiecarki Murilla charakteryzują dobrze jego istotę i warunki.

Obraz rodzajowy więc przedewszystkiem nie może zatem być płótnem nazbyt wielkich rozmiarów. Murillo namalował wprawdzie „*Zjadaczy melonów*“ w naturalnej wielkości. Obraz ten, co do wyrazu i pełni szczegółów, czyni zadość wszystkim i najwięcej wygórowanym wymagom.

Mistrzowskie są w nim te puszyste brzoskwinie, twarda skóra cytryny, soczysty melon i przejrzysta cieniuchna błonka winnej jagody, przez którą przeświecają twarde pestki jądra; nieskazitelnie wierną szczerba glinianego dzbanka i w strzępy podarte pantaloney lazzarona *wsuwającego* właśnie w rodziawione usta całą kępkę winogron. Mimo to dla zbyt wielkich rozmiarów, rażą nas w tem płótnie zbrukane nogi łobuzów i inne niezbyt w sobie powabne szczegóły.

Obraz rodzajowy cechować powinno nadto należyte pochwycenie szczerze ludowego pierwiastka.

Dusza ludu, ponad wszystkie zalety i braki, jest przedewszystkiem dziecięcą naiwną — bywa czasem i śmieszniejszą.

Ten naiwny i śmieszny w uporze rys charakteru ludowego uwzględniał w swych płótnach *Adryan Brouwer* (1605-1638) i *Jan Steen* (1626-1679), „najwybitniejszy“ z holenderskich malarzy *genre'u*.

Opowiadają oni tonem serdecznym, jak to ochoczo chłopstwo hulało w karczmie, jak hucznie podchmieleni

śpiewali, jak pod koniec wzięto się za bary i okładano powyrywaniem z płotu kołami, z jaką wreszcie z głupiafrant miną siadają chłopci nazajutrz na ławie w oficynie cyrulika dla zaopatrzenia zwichnionych rąk, rozchlastanego oblicza i porozbijanych nosów.

Gryząca satyra, uraganie z świata i ludzi, co to przed i po szkodzie pozostają jakoś zawsze głupi, nie bywa odpowiednią w obrazie rodzajowym.

Wskazany tu raczej pewien filozoficzny spokój, bijący z obrazu, spokój, któryby świadczył, że artysta patrzy na świat napół z uśmiechem, napół z lekkim pogodnym sarkazmem, napół z politowaniem, jak zwykliśmy patrzeć na łamane sztuczki w budzie jarmarcznego kuglarza.

Wszak powiedziano nie nadaremnie: Życie człowieka komedia, on sam w niej przymusowym aktorem.

Twórca nowożytnego malarstwa rodzajowego, *J. Fr. Millet* (1815-1875) już inaczej, niż Brouwer i Steen z przed dwu wieków, pojmując swe postacie. Cechuje jego płótna pewna powaga w traktowaniu: „*Siewcy*“, „*Bab wiejskich na pokłosiu*“, „*Dziewek przy robieniu pończoszek*“, „*Wypoczywających żniwiarzy*“.

Czuć, że temu artyście nie chodziło o pokazanie nam drewnianych sandałów, gliną powalanych sieraków chłopskich i łatanych bluz. Raczej stara się Millet z pewnym szacunkiem i sympatją odsłaniać w każdym z tych maluczkich i zgiętych w czwórnasób, — pod brzemieniem ciężkiej pracy — fizycznej, jakiś szlachetny rys duszy ludzkiej, co przecież i pod chłopską sukmaną się kryje. *Courbet* rzesza i jego naśladowców chcieli być również „ludowcami“, ale jak *Courbet* na upartego malował tylko najwstrętniejsze przywary charakteru wiejskiego, tak dla drugich znów chłop ma tylko malarską wartość, jako *ton, barwna plama* obrazu, mającego wywołać tylko pewien nastrój.

To też nowożytny *genre* nazbyt się zabawia chwytając

niem tylko drastycznego i dramatycznego momentu w życiu ludu, kiedy zgodnie z naturą swą winien dążyć do odtwarzania go takim, jakim jest istotnie, bez domieszek obcych ludowi nastrojów i dramatów.

Genre rozwinął się z malarstwa historycznego. Czasem dobry humor, czasem fantazyja pokusiła artystę do popuszczenia nieco wodzy wyobraźni i pozwolenia sobie na małe odstępstwo od treści historycznej.

Pierwszym rodzajowym obrazkiem średniowiecza jest scena, widna na skrzydle jednego z tryptyków antwepskich, gdzie faryzeusz Szymon, otrzymawszy należytą odprawę od nagabywanego podstępnie Chrystusa, w zawstydzeniu nerwowo wykluwa swe zęby — widelcem.

Prócz tego i legendy święte, w których lubowało się dziecięce w swej wyobraźni średniowiecze, nastrezczało wiele tematów malarzom rodzajowym. Rysunki miedzio- i drzeworytów *Dürera i Łukasza z Leyden* opromienia taka prawda życia, że, patrząc na nie, żal nas tylko zbiera na myśl, czemu ci mistrze nie utrwalali tych samych scen na płótnie pędzlem i farbami.

Pierwszy na to się zdobył Flamandczyk *Piotr Breughel* (1520-1569). Postacie jego, nie większe nad 6-7 cm. tryskają pełnią życia i prawdy.

Flamandzcy mistrzowie lubują się w przedstawianiu scen wesołych: zabawy tanecznej, weseliska, pijatyk, których wyrazistość wychodzi spotęgowana przez żywy i jaskrawy koloryt.

Przeciwieństwem tego jest przymglony koloryt (*clair-obscur*) mistrzów holenderskich, więcej skłonnych do apoteozowania rodzinnego szczęścia i domowego zacisza.

Jeżeli malują promienie słońca, to te, które przez otwarte okno wpadają do mieszkania. Ich obrazki małeńkie, ciepłe i zaciszne, jak wygodne siedziby zamożnego mieszczaństwa, na których ścianach je rozwieszano, nie zawierają ani mnóstwa osób ni żadnej zawiłej kompozycji.

Genre szkoły francuskiej ma czysto narodowy charakter, chociaż pierwiastek ludowy stosunkowo dość późno znalazł w nim swój wyraz. Początkowo zajmował się przedstawianiem samych tylko uroczystości dworskich i salonowych (*fêtes galantes*): wolnej miłości wśród wolnej natury, biesiad i pełnej brawury wobec dam, galanterii szlachty francuskiej. Skończyć to się musiało na zupełnem zwyrodnieniu i sensualistycznym skażeniu malarstwa, które jest też najwymowniejszym dowodem upadku ówczesnego społeczeństwa. Przedstawicielem tego rozwyrzenia *genre'u* — aż do malowania rajszych wesel i kankana — jest *J. H. Fragonard* (1702 — 1806).

W Niemczech, rozdartych niegodą i partykularyzmem książąt, wyniszczonych wojnami religijnymi, długi czas nikt nie podejmował cennej spuścizny *Dürera*. Dopiero w nowszych czasach powstały trzy szkoły malarstwa rodzajowego: *berlińska, düsseldorfska, monachijska*, z których każda powołać się może na spory poczet znakomitych mistrzów w pejzażu.

Najwybitniejsze talenta uważają teraz *genre* za walny środek do wypowiedzania swych myśli. Dochodzi nawet do tego, że wszelkie malowidło postaci, nie wyjmując i historycznych, przypomina pozą i sposobem traktowania — obrazki rodzajowe.

Byłoby to znakiem nadmiernego przeczulenia, zbyt bujnego rozrostu uczuciowości i idącego z nim parze zaniku ducha zapału i energii, mierzącej „siły na zamiary, nie zamiar według sił.“

Współzależnikiem zastoju na polu malarstwa historycznego jest martwota i w innej dziedzinie, wyschnięcie źródeł poezji epicznej i dziejowego dramatu.

Braki te zjawiają się zawsze w przełomowych epokach cywilizacji, do których zaliczyć należy bezsprzecznie i dobę obecną, zbliżoną duchem do epoki aleksandryjskiej.

2. Krajobraz.

Także i krajobraz (*paysage*) rozwinał się z malarstwa historycznego. Płótno, przedstawiające scenę dziejową lub przebieg jakiegoś zjawiska z życia człowieka, zawiera zawsze pewne tło, odtwarzające okolice bitwy, miejsce rozgrywającej się sceny. Zużytkowanie krajobrazu ma zatem wielką malarską wartość. Uwypukla bowiem przestrzenność, zmusza oko do mierzenia odległości między jedną postacią a drugą, pozwala oceniać głębię obrazu, który namalowany na tle złotem lub obojętnym, nigdy nie wywoła wrażenia wyrazistej przestrzenności.

Tak tylko przygodnie traktowali krajobraz dawni mistrzowie *van Eyk, van der Weyden, Memling*.

Nie przestając wszakże na tem podrzędnym stanowisku, krajobraz coraz silniej dopominał się o swe prawa. Powoli dobił się pejzaż równouprawnienia z traktowanymi postaciami w obrazie, później począł brać nad nimi coraz większą przewagę, aż wreszcie zepchnął postacie na drugi plan, traktując je jako coś drugorzędnego i mniej wartościowego wobec samego obrazu — czyli inaczej mówiąc dominujący dawniej pierwiastek stał się teraz stafazem (*staffage*).

Krajobraz, by był dziełem artystycznym, nie może ograniczać się na samem jeno dokładnem odwzorzeniu miejscowości. Tylko, jako wyraz odczucia piękna miejscowości, posiada *pejzaż* pewną wartość.

Dokładność rysunku, ścisłość w odtworzeniu perspektywy powietrznej i liniowej, w pejzażu należy podporządkowywać wyższemu czynnikowi patrzenia na krajobraz artystycznie, okiem wyobraźni, widzącej więcej w rzeczach martwych nad samą barwę, powierzchnię i zarysy konturów, wnikającej niejako „w duszę świata“, w istotę przyrody, w której odkrywać potrafi analogię z światem wyższym, ze światem cierpienia i nadziei człowieka.

Krajobraz zatem musi być wyrazem duchowego nastroju artysty.

Natura przez się nie ma żadnego nastroju, nie jest też zgoła wyrazem jakiejś wsobnej, duchowej świadomości. Nie czuła i obojętna na nasze cierpienia, żyje odrębnem, własnem swem życiem według niezmiennych praw, trzymających ją w ryzach na mocy edyktu wyższego Prawodawcy: *Præceptum posuit et non præteribit...*

Człowiek może konać z bólu, wyć z rozpacz na łożu nocy bezsennych, pod jego oknem atoli wesoło szczebiota nieraz ptastwo, świecąc gody życia, palą się pogodne zorze, rozkołysane lilie pochylają pieszczotliwie główki dla słuchania szeptów wietrzyka. Naodwrot, wśród naszego szczęścia i tytanicznej ekspansyi, w dziedzinie przyrody jest każdej chwili do zaznaczenia tysiące skonów i zniszczeń, idących na rachunek okrutnej, głucho władającej w naturze „walki o byt“.

Śmiejemy się nieraz, zadowoleni z własnego szczęścia, a przyrodą nurtuje w tej chwili cierpienie, szarpie i targa nią ból —

A!) cichy powiew krople strąca

Na limbę, co tam próchniejąca

Leży, zwalona wiewem burzy.

Wszystko, cokolwiek mówimy „o charakterze“ jakiejś okolicy, jest tylko antropomorfizacją, uosabianiem naszych własnych wyobrażeń i każdorazowych sądów.

Dzień słoneczny i dżdżysty, zmierzch wieczorny i zorzą rozświetlony poranek, bezmierne obszary stepu. „kiedy słyhać ciągnące zórawie i „jak wąż śliską pierśią dotyka się zioła“ i niebolotne turnie tatrzańskie — nastrojają przeróżnie wrażliwą uczuciowość ludzką. Raz wydaje się nam przyroda majestatyczną, to znów tajemniczą i pełną grozy, kiedy indziej wesołą i pieszczotliwą, biorącą udział we własnem naszym roznamietnieniu.

Według stopnia i jakości nastroju, jaki przyroda w nas wywołuje, oceniamy znowu ją samą, przypisując mar-

*) Kasproicz: *Krzak dzikiej róży*.

twojej naturze nasze własne uczucia i myśli, biorąc ją na równi z jakąś ludzką, ba nawet i z Boską Istotą.

Już Ruskin i William Morris¹⁾ zauważyli, że poczucie piękna w przyrodzie wzmacnia się w miarę rozwoju ludzkości. Im więcej społeczeństwo kulturalne, tem staje się wrażliwszem na poezję gór, dla której — rzecz to powszechnie wiadoma — bardzo mało (szczerze) są przystępni właściwi tych gór mieszkańcy.

Również i każdy z nas stosunkowo dość późno poczyną się prawdziwie rozkoszować pięknem przyrody.

Zaprowadź 10-letnie dziecko nad brzeg Morskiego Oka, pokaż mu je w najwspanialszym oświetleniu, a przekonasz się, że chłopczyk nie odczuje piękności ni całokształtu panoramy.

Zapytany, coby widział, poda w odpowiedzi tylko jakiś szczegół, który go najwięcej uderzył: „Widzę — rzecz — tratwę na jeziorze; górala, idącego od strony „Rys“ lub Czarnego Stawu...”

To też i starożytni nie posiadali zgoła żadnego malarstwa krajobrazowego.

Psyche ich bowiem nie obcowiała bezpośrednio z samą przyrodą. Kiedykolwiek zbliżali się do niej duchem dla pochwycenia jakiegoś znamiennego rysu w naturze, ich wyobraźnia stwarzała zaraz nimfy, dryady, faunów i bóstwa rzeczne.

Szczere i rzetelne poczucie piękna natury jest też dopiero piętnem doby ostatniej. Tem się też tłumaczy nadzwyczajny wzrost krajobrazowego malarstwa w ciągu kilku ostatnich dziesięcioleci.

Ponieważ człowiek dopiero łącznie z naturą stanowi zwartą w sobie całość, więc w każdym krajobrazie prócz wyraźnego nastroju, mieścić się ma nadto jakiś znak przypomnienia człowieka. To jest zadaniem stafażu. On to w głuchą ciszę przyrody wnosi pewną sumę życia:

¹⁾ William Morris: Sztuka, jej troski i nadzieje. — Kraków 1902.

streszcza w obrazie w jasnych wyrazach obopólny związek między naturą a człowiekiem. Z nowożytnych pejzażyistów Fr. Millet u Francuzów, u nas zaś Gieryski, w znacznym stopniu i Włodzimierz Tetmajer, umieją dobrze wyrażać ścisły związek między człowiekiem a głęboko pojętą naturą.

Usuńmy stafaż z któregośkolwiek z płócien Milleta, najpiękniejszy jego pędzla krajobraz straci odrazu cały urok swego mistycyzmu, cały też jego nastrój stanie się odrazu nierozwiniętą zagadką. W istocie więc pejzażu leży, że nawet i zawodowi krytycy dużo nieraz potrzebują czasu, zanim potrafią należycie ocenić jego wartość artystyczną.

Każdy bowiem artysta, mimo ogólnych kierunków które podziela z tą lub ową szkołą, patrzy po swojemu na przyrodę i w swój odrębny, indywidualny sposób wypowiada modłę osobistego odczuwania piękna natury.

Mimo to i w pejzażu dostrzedz można pewne zasadnicze odmiany.

Pierwszą z nich pejzaż, trzymany w stylu obrazu historycznego. Znamionuje go wielka powaga, odpowiednia i dostrojona do tła wielkiego zdarzenia dziejowego, którego sceną i tłem tylko jest — krajobraz. Dlatego w obrazach Matejki tło zrasta się zawsze z przedstawioną chwilą dziejową w akord jednego, potężnego nastroju.

Pejzaż historyczny, traktowany samodzielnie n. p. „*Maraton*“ (Karola Rottmanna 1798—1850 — w Pinaokotece Monachijskiej) nie jest zgoła obowiązującym brać za stafaż ludzkie postacie. Na tem n. p. płótnie całym stafażem jest tylko rumak, w szalonym rozpędzie sadzący z kopyta przez równinę pustkowie, pokrytego zwaliskami.

Mikołaj Poussin (1594—1665), właściwy twórca historycznego pejzażu, czerpie osoby stafażu z historii lub mitu, w czem silnie się jeszcze zaznacza ścisły związek krajobrazu z malarstwem historycznym.

Pejzaż, bezwzględnie i wyłącznie krajobrazowy, dąży do odtworzenia nastroju, wywołanego w duszy artysty pod wpływem widoku pewnej miejscowości.

Nastrój ten wszakże należałoby zawsze miarkować i podporządkowywać głównemu momentowi, odtworzeniu samego krajobrazu.

Przewaga pierwiastka osobistego i nadmiar subiektywizmu może krajobraz natchnąć panteistycznie mglistym pojmowaniem natury.

Jest to tak zwany pejzaż nastrojowy „*paysage intime*“, którego przedstawicielem zagranicą jest Arnold Böcklin, u nas Jacek Malczewski.

Oto treść jednego z krajobrazów Böcklina: „*Idylla morza*“. Na cyklu skały, sterczącej wśród zwłnionej toni morskiej, leży naga postać kobiety, która obejmuje pieszczotliwie za szyję wynurzonego z odmętów węża. Kosmaty Tryton dmie w muszlę, zwołując ku tej wyspie na schadzke wszystkie żywe istoty. Bezbrzeżne zaś morze szumi, pieni się i faluje, porywając oczy i duszę tam gdzieś — w nieokreśloną, w bezkresną dal, gdzie nasze osobiste „ja“ gubi się w chaosie natury.

Cała potęga krajobrazu Böcklinowskiego leży w wewnętrznym szarmonizowaniu mitycznych postaci z sobą i z jądrem pejzażu przez czyste, jednolite przeprowadzenie zawsze tej samej myśli przewodniej.

U Böcklina występuje cała przyroda, zharmonizowana potężnie w swym majestacie i blasku — ludzkie bole i cierpienia, płacz i śmiech, dola i niedola — słowem człowiek cały ginie w niej i gubi się, stopiony z przedstawioną cudownie naturą, jak motyw przewodni ginie w potopie Wagnerowskiej harmonii.

Böcklin — to Wagner malarstwa

Z tonów muzyki Wagnera i z obrazów Böcklina bije poważny, żywiołowo opanowujący człowieka, nastrój.

Ciemne gaje cyprysowe, strzyżone w piramidę dęby, tuje i wierzby płaczące, co to zwykły stawać na straży

grobów i ciszy cmentarnej, stanowią typowy, stale powtarzający się, moment w obrazach Böcklina.

Allegorye życia przyrody, idylle morza i lądu, Böcklinowskie fauny, satyry, centaury, topielice i dziwożony jawią się w tych płótnach, jako uosobienie ślepych popędów i sił przyrody, poddanych we wszystkich objawach chimerycznym zachciankom „Pana“. Tem bóstwem najwyższym, którego kaprysy i igraszki ilustrują całe cykle obrazów Böcklina, to właśnie (*ἐν καὶ παν* Eleatów greckich) śródświatowa, nieświadoma siebie chęć życia.

Rozlana we wszechświecie, wszędy i zawsze, pracuje ona nad własnym uświadomieniem i coraz to większym, rozwojem.

„Pan“ Böcklina to uosobienie ślepej chęci życia, onego pierwiastka i prądu wszelkiego bytu, który przeszedłszy — w myśl filozofii Schopenhauera — wszystkie stopnie przeobrażeń w materii anorganicznej, roślinie, zwierzęciu, dochodzi do uświadomienia siebie w człowieku.

Ale to ostatnie uprzedmiotowienie „ślepego popędu życia“ jest i jego potępieniem. Człowiek bowiem, jako „uświadomiony“ (*Brahm-Atman buddystów*), poznawszy marność i nędzę wszelkiego używania i istnienia, kończy pragnieniem niebytu. Ze zgiełku namiętności (*Sansara*) radby wyjść w ciche pustkowie nicestwa — nirwany.

Panteizm więc wychyla swe zagadkowe, janusowe oblicze z obrazów Böcklina.

Ale ten panteizm nie polega ani na zaludnianiu krajobrazów orszakiem nimf, centaurów, sylenów i całą zgrają przedziwnych mistycznych postaci; nie polega on też i na ożywieniu i uduchowieniu przyrody pod zaklęciem pędzla Böcklinowskiego.

Raczej w tem należy szukać pierwiastka panteistycznego, co stanowi całą zaletę i doskonałość charakterystyczną tych płócien. w odtworzeniu równo-

miernie rozlanego we wszechświecie, jednego i tego samego życia.

Ziemia, roślinność, ludzie, są w obrazach Böcklina tylko różnopostaciowymi obiektywacjami duszy wszechświata (*Brahm* buddystów), które w jedno sprzęga uczucie i świadomość człowieka (*Brahm-Atman*).

Tchnienie tego ogólnego życia i „ślepej chuci bytu“ wieje z świtu jutrzeńki Böcklina, krąży i zwleka się w fali, drga w świetle i skrzy się w kroplach rosy, pulsuje w łonie morza i ziemi, a tylko z migotliwą iskierką świadomości na chwilę popasowy szalas rozbija sobie — sercu i mózgu człowieka.

A że dziś ludzkość, zmęczona i oszukana obietnicami kultury, która zamiast szczęścia, równości i braterstwa, dała tylko szarpaninę nerwów, rozrost uczuciowości i wymogi bez możliwości ich zaspokojenia, radaby znaleźć spoczynek, bodaj i w niebycie, więc nie dziw popytowi obrazów Böcklina, dających ideową, sugestywną nirwanę — przez apoteozowanie motywu śmierci i nędz ludzkiego istnienia.

Mech porasta opuszczone ołtarze Jehowy. Wybujały indywidualizm pod poszeptem oszukańczych potęg ciemności: „*Będziecie jak bogowie...*“ — woli się cisnąć w objęcia nieobowiązującego do niczego panteizmu, dającego sutą karm nieokreślonym i nigdy niesytym tęsknicom i nieokiełzanym popędom zmysłowo-fantazyjnej natury człowieka.

Od Schopenhauera wiedzie droga do Nietzschego, od Nietzschego do Wagnera, od Wagnera do Böcklina.

Zwrot do panteistycznego światopoglądu ujawnia się we wszystkich dziedzinach piękna: w teatrze (Ibsen, Hauptmann, *Zaczarowane koło*, *Eros i Psyche i Lilith*), w powieści (Przybyszewski, Żeromski), w poezji (Asnyk, Tetmajer, Kasprówicz, Staff).

Ale czy to zdobycz jaka nowa?

Ben-Akiba tylkoby się zachnął z uśmiechem.

W kilka tysięcy lat przed Chrystusem uczyły już *Upaniszady* staroindyjskich ksiąg Wedy, że wszechświat jest bezwiednym rozwojem ślepej pra-siły, pierwoci jestestwa, przenikającego wszystko.

„I wieczna ta przemiana — to twój, o Brahmo, najwyższy cud!... modlą się po dziś dzień bramini w pagodach.

Czemuż jednak ludzkość wobec tych objawień czuje niepokój, odrazę i głos protestu w swej duszy? — Czemu się każdy z nas zabawia w Hamleta i życie starga na rozwiązywaniu dylematu: Być albo nie być?...

Widno życie i sztuka musi mieć inne cele nad panteistyczną nirwanę, ku której dusza wychyla się tylko w wahnieniach rozwydrzenia zmysłowego, co gorszem bywa niż dziki Centaur, kapryśniejszym od Satyra i jak topielica zgubnem — dla szczęścia człowieka.

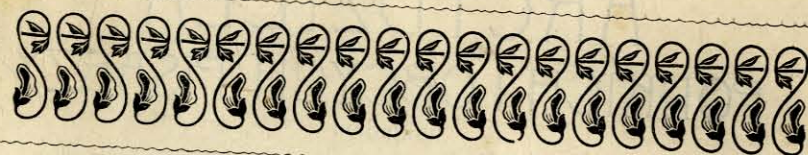
Nirwana to tylko nędzny surogat szczęścia i piękna, ku któremu ciąży cała przyroda i człowiek.

K O N I E C.



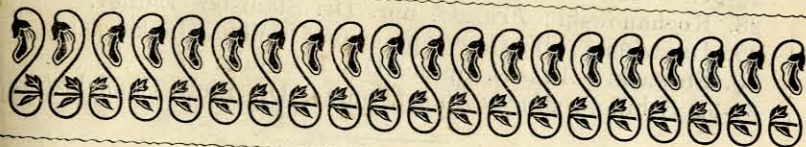
Omyłki druku.

- str. 119. zam. dwa razy tyle kolumn dodaj +1
 „ 125. zam. Hohkehle czyt. Hohlkehle.
 „ 130. „ Widok czyt. Wygląd.
 „ 144. „ zdo**bia** „ zdo**bi**.
 „ 153. „ 12 + 2 „ 12 × 2.
 „ 262. „ sło**nia** czyt. sło**wa**.
 „ 283. „ pod**stawa** czyt. postawa
 „ 304. w. 17. (1691 — 1666) czyt. (1591 — 1666)
 „ 304. „ skoń**cz**one czyt. skró**co**ne
 „ 304. w. 36. okapels czyt. chapels
 „ 317. „ *gezogen werden* czyt. *gezogen zu werden*
 „ 327. „ α β γ czyt. α β γ
 „ 390. „ zew**nę**trznej treści czyt. wew**nę**trznej



Niektóre wydawnictwa
KSIĘGARNI
FELIKSA WESTA
w Brodach.

- Chmielowski Dr. Piotr:** „Jan Kasproicz“ próby charakterystyki, z portretem poety K. 1-20
- Michaelis Karin:** „Losy Ulli Fangel“. Dzieje młodości i małżeństwa K. 1—
- Schnitzler Artur:** „Lalki“ (Puppenspieler) studium w jednym akcie K.—80
Wydanie wydawnicze K. 1-50
- Walewska Marya Colonna:** „Sep“ dramat w 3 aktach K. 1-20
Wydanie wydawnicze K. 2—



ARCYDZIEŁA POLSKICH I OBCYCH PISARZY

nakładem

KSIĘGARNI FELIKSA WESTA W BRODACH

Nr. T.

Dotychczas wyszły :

1. Malczewski: *Marya*, wyd. II. oprac. prof. Wł. Dropiowski.
 2. Mickiewicz: *Konrad Wallenrod*, opr. pr. Jan Gawlikowski.
 3. Słowacki: *Lilla Weneda*, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
 4. Feliński: *Barbara Radziwiłłówna*, opr. pr. Wł. Dropiowski.
 5. Mickiewicz: *Grażyna*, opr. prof. Dr. Konst. Wojciechowski.
 6. Krasieński: *Nieboska Komedya*, opr. Dr. Piotr Chmielowski.
 7. Kochanowski: *Treny*, wyd. II. oprac. prof. Zygmunt Paulisz.
 8. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*, komentarz do tekstu poematu w wydaniu „Macierzy polskiej“ opr. Dr. P. Chmielowski.
 9. Słowacki: *Mazepa*, opracował prof. Kaz. Zimmermann.
 10. Mickiewicz: *Ballady i romanse*, opr. prof. Henryk Kopia.
 - 11-12. Szekspir: *Hamlet*, opracował Dr. Piotr Chmielowski.
 13. Kochanowski: *Odprawa posłów greckich*, opracował prof. Kazimierz Zimmermann.
 14. Sofokles: *Antygona*, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
 15. Kraszewski: *Budnik*, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
 16. Skarga: *Kazania sejmowe*, wyd. II. opr. prof. Dr. M. Janik.
 17. Słowacki: *Trzy poematy: Ojciec zadżumionych, W Szwej-caryi, Wacław*, opr. Dr. Piotr Chmielowski.
 - 18-19. Krasieński: *Irydion*, opracował Tadeusz Pini.
 20. Byron: *Giaur*, przekład Mickiewicza, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
 21. Gogol: *Obrazki z życia*, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
 22. Krasicki: *Bajki i przypowieści*, oprac. prof. Dr. A. M. Kurpiel.
 23. Brodziński: *O klasyczności i romantyczności*, opracował Dr. Piotr Chmielowski.
 - 24-25. Mickiewicz: *Sonety i wiersze różne* oprac. prof. H. Kopia.
 - 26-27. Górnicki: *Dworzanin*, opracował prof. Zygmunt Paulisz.
 28. Kochanowski: *Fraszki*, opr. Dr. Stanisław Zathey.
 29. Brodziński: *Wiesław*, oprac. prof. Wład. Jankowski.
 30. Słowacki: *Anelli*, oprac. Dr. W. Hahn
 - 31-32. Schiller: *Marya Stuart*, oprac. Dr. Piotr Chmielowski.
-