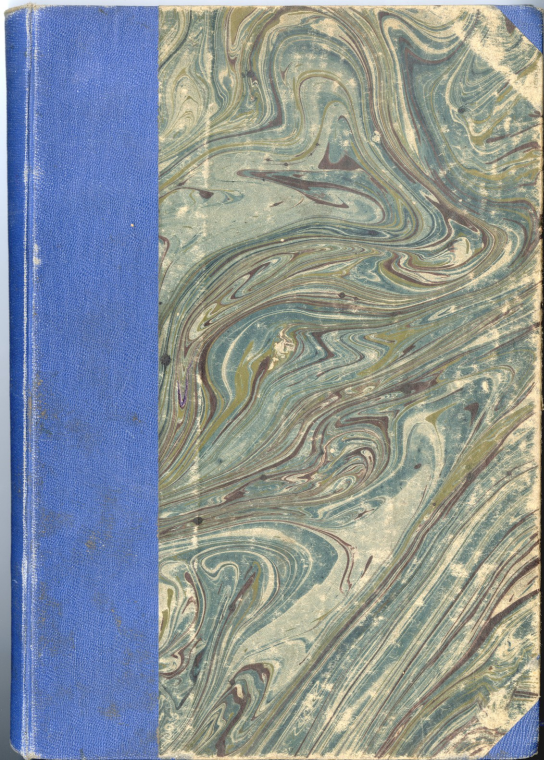
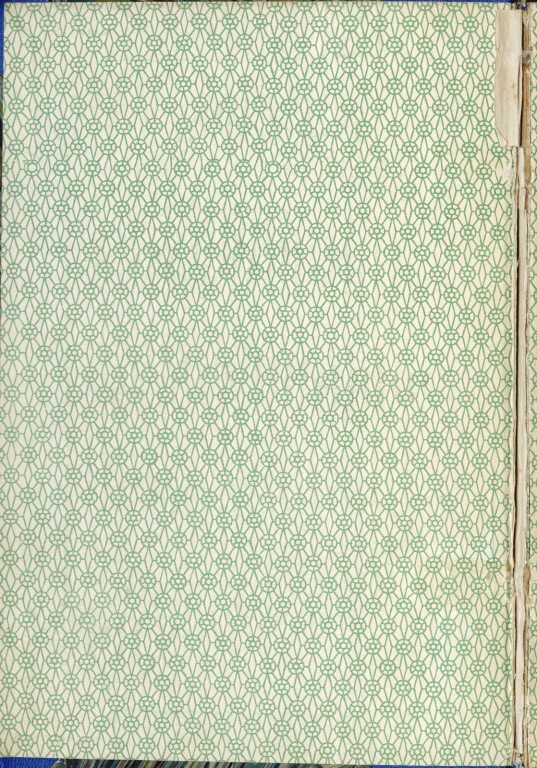
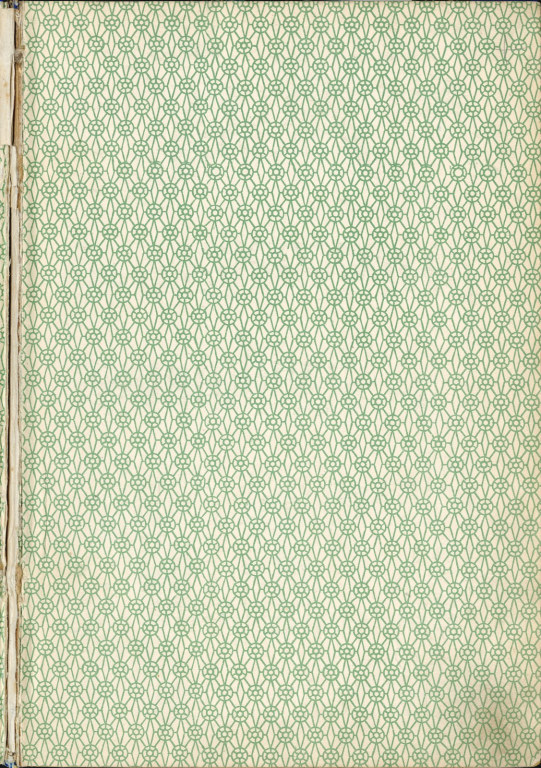
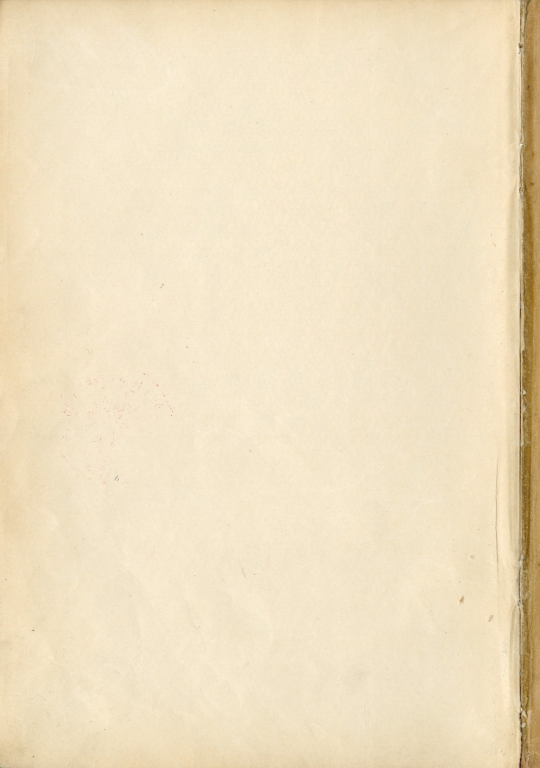










7. 248

KAROL HOMOLACS

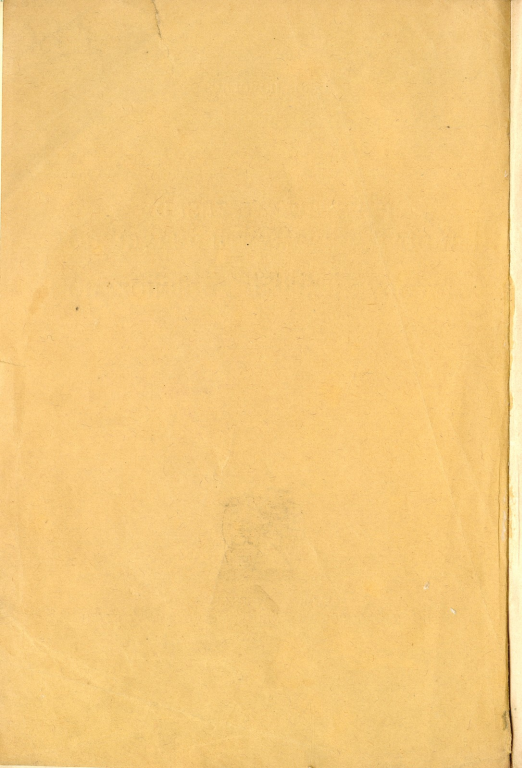
PODSTAWOWE ZASADY
BUDOWY ORNAMENTU PŁASKIEGO
I
METODYKA KURSU ZDOBNICZEGO



Nr. inv. 12924



LWÓW — WARSZAWA
KSIĄŻNICA POLSKA T-WA NAUCZYCIELI SZKÓŁ WYŻSZYCH
MCMXX



KAROL HOMOLACS

2.248

762

1800

PODSTAWOWE ZASADY
BUDOWY ORNAMENTU PŁASKIEGO
I
METODYKA KURSU ZDOBNICZEGO



Nr. inw. 12924

LWÓW — WARSZAWA
KSIĄŻNICA POLSKA TOWARZYSTWA NAUCZYCIELI SZKÓŁ WYŻSZYCH
MCMXX



445/449



DZIEŁO TO JEST POLECONÉ PRZEZ MINISTERSTWO SZTUKI I KULTURY

WYKONANO W ZAKŁADZIE DRUKARSKIM „GRAFIA” WE LWOWIE

WSTĘP

Budując śpichlerz często zapominasz,
Że użyteczne nigdy nie jest samo,
Że piękne wchodzi niepytane bramą.
Norwid

Zbytecznem byłoby ważności sztuki wogóle, a sztuki plastycznej w szczególności dowodzić, gdyż prosta obserwacja zjawisk życiowych współczesnych z jednej strony, a historia kultury z drugiej, wykazują w sposób oczywisty, że sztuka jest nie tylko zjawiskiem pierwszorzędnej wagi w życiu kulturalnem ludzkości, ale że jest zjawiskiem, od życia ludzkiego zgoła nieodłącznem.

Sztukę plastyczną w jej zasadniczych formach znajdujemy we wszystkich klasach społecznych u wszystkich ludów i we wszystkich czasach, gdyż czepia się ona prawie każdego przedmiotu, który z rąk ludzkich się począł.

Ona oplata garnki gliniane ornamentem, wgryza się w drewniane sprząty snycerskim kunsztem, cegłę lub kamień spaja w organiczne formy architektury, ona spleta barwne nitki we wzorzyste tkaniny, wygina metal w linię płynną, na płótnie lub papierze wy czarowuje całe światy nowe. Można powiedzieć bez przesady, że sztuka zjawia się wszędzie, gdzie ręka ludzka nowe kształty tworzy.

Że sztuka jest tak ogólnem zjawiskiem, pochodzi stąd, że jest ona ujawnieniem poczucia piękna, które jest organiczną składową częścią duszy ludzkiej, od niej nieodłączną.

(Rozpatrując rzecz z psychologicznego stanowiska, pięknem w plastyce nazywamy takie zjawisko, które powoduje przyjemne wrażenie wzrokowe. Różne mogą być przyczyny psychiczne, dla których dane wrażenie wzrokowe wywołuje przyjemne

uczucia. Dla naszych zadań będzie wygodnie, jeżeli te przyczyny ujmemy w dwie grupy, a mianowicie: 1) przyczyny bezpośrednie, 2) przyczyny pośrednie. Przyczyny bezpośrednie polegają na bezpośredniej harmonii zjawiska z naszym organizmem i mają niejako podkład fizjologiczny. Jak zobaczymy w dalszym ciągu, przyczynom bezpośrednim odpowiadają przedewszystkiem twory plastyczne, związane ze sobą rytmicznie, t. j. formy ściśle ornamentalne, lub twory związane zasadą harmonii, t. j. kolorystyczne lub tonowe. Takie formy plastyczne działają niejako bezpośrednio na system nerwowy i wywołują przyjemne wrażenie bez współdziałania władz umysłowych. Analogiczne zjawisko występuje w muzyce, przy wrażeniach smakowych i t. p. Przyczyny pośrednie mogą mieć bardzo różnorodny charakter. Ogólnie rzecz biorąc, polegają one przeważnie na mniej lub więcej świadomem odczuwaniu sensu danego zjawiska, czyli na rozumieniu danej formy, ze względu na jej logikę, użyteczność i t. p. Tak pierwsze, jak i drugie przyczyny polegają, jak widzimy, na uczuciu rozumieniu zasady, która daną formę cechuje; na odczuwaniu sensu danej formy plastycznej, w odniesieniu do człowieka. To zrozumienie uspokaja, zaspokaja patrzącego i jest podkładem przyjemnego wrażenia wzrokowego. Z natury tych przyczyn wynika, że w odniesieniu do form, przez człowieka stworzonych, dążą one do ustalenia się, gdyż właśnie przez ustalenie formy coraz łatwiej stają się zrozumiałe. Na tej podstawie przyczyny te porównać można z działaniem siły dośrodkowej. Ponieważ jednak powtarzającą się podnieta coraz słabsze wywołuje wrażenie, więc i formy, coraz dokładniej skryształizowane i coraz ściślej i częściej powtarzające się, przez to tracą na sile i obojętnieją. Stąd rodzi się psychologiczna potrzeba zmiany, potrzeba szukania i wytwarzania coraz to nowych form, dążenie do niespodzianek, urok dowcipu; pobudki, które zmuszają do ciągłej i nieraz gorączkowej twórczości w dziedzinie sztuki. Jest to dążenie niejako odśrodkowe, które czasem doprowadza aż do dziwactw i nielogiczności — do ekscentryczności).

Istotną treścią każdego dzieła sztuki plastycznej jest piękno. Ale nie każde piękno jest dziełem sztuki. Nie nazywamy dziełami sztuki form, w naturze powstających, choć je wszyscy za piękne uważamy. Przeciwnie nawet, przeciwstawiamy sztukę naturze, podciągając pod pierwszą tylko te formy, które wysiłek ludzki świadomie wytworzył. Ale nie wszystko, co z rąk ludzkich powstało, chociażby ono było pięknem, nazywamy sztuką. Wymagamy ponadto, aby twórca miał dążność zrobienia rzeczy pięknej — aby właśnie piękno chciał urzeczywistnić.

Sztuka zatem obejmuje takie dzieła ludzkie, które stworzone zostały dla zadowolenia poczucia piękna, tkwiącego w duszy twórcy.

Nie jest zatem dziełem sztuki z jednej strony ani kwiat, ani tęczą, ponieważ nie są dziełami człowieka; z drugiej strony ani maszyna parowa, ani konstrukcja żelaznego mostu, wyłącznie z mechanicznych obliczeń wyprowadzonego, chociaż nam się jedne i drugie

mogą podobać, ponieważ nie powstały w celu zadowolenia poczucia piękna.

Z tego założenia wychodząc, możnaby dzieła rąk ludzkich ująć w dwie grupy:

- 1) dzieła techniczne, użytkowe,
- 2) dzieła artystyczne.

Piękne mogą być jedne i drugie, a o przynależności do danej grupy decyduje wyłącznie mniej lub więcej świadoma dążność*) twórcy, a mianowicie, czy daną formę wyprowadzał dla osiągnięcia jakiegoś użytkowego celu, czy też dla zadowolenia tkwiącego w nim poczucia piękna.

Podział jednak powyższy jest czysto teoretycznym i nie da się w praktyce zastosować dlatego, że jak z jednej strony mało jest form, któreby wyłącznie użytek miały na celu i wyłącznie według praw tej użytkowości były zbudowane, tak z drugiej strony niewiele jest też takich form, któreby wyłącznie artystyczne miały źródło i zgoła żadnego praktycznego nie miały zastosowania. Przeważnie człowiek łączy obydwie te cele równocześnie. Tworzy rzecz do jakiegoś użytku przeznaczoną i tak powstałą formę uszlachetnia — upiększa — ozdabia. W ten sposób w jednym kształcie stapiają się niejako dwa rodzaje piękna: pierwsze, które możnaby nazwać pięknem użytkowem, konstrukcyjne i nieumyślne; a drugie, piękno artystyczne, umyślne, będące samo w sobie ostatecznym celem. Te dwa rodzaje piękna nie kłócą się ze sobą, ale przeciwnie powinny jedno drugie podkreślać, wzmacniać i uzupełniać.

Zrozumieć to można najlepiej na przykładzie. Wyobraźmy sobie garnek gliniany, któryby był ulepiony wyłącznie z myślą użytku, którego forma byłaby zatem wyprowadzona wyłącznie według praw tej użytkowości. Będzie to jakiś garnek prosty, ale regularny, lo-

*) Pod słowem „dążność” nie rozumiem myślowego zamierzenia, ale uczuciową potrzebę. Jeżeli tedy ktoś np. na zamówienie sili się zrobić rzecz piękną, bez imperatywu uczuciowego, to oczywiście tego rodzaju „dążność” nie tylko nie warunkuje, ale wprost sprzeciwia się powstaniu dzieła sztuki. Z chwilą jednak istnienia tendencji uczuciowej jako motoru twórczego, powstaje zawsze dzieło sztuki, którego wartość (o ile w tej dziedzinie wogóle o wartościowaniu może być mowa) zależy od siły napięcia uczuciowego imperatywu; od talentu czyli zdolności urzeczywistnienia i od stopnia kultury.

giczny w swoim kształcie: będzie to garnek bezwątpienia ładny i można powiedzieć, że będzie tem ładniejszy, im lepiej będzie do swojego użytku dostosowany. Garnek taki nie jest jednak dziełem sztuki, a piękno jego możnaby nazwać pięknem użytkowym. Może jednak istnieć cały szereg garnków, różniących się pomiędzy sobą do pewnego stopnia w ogólnych proporcjach lub też drobnych szczegółach, a równie dobrych ze stanowiska użytkowości. Ta sfera dowolności daje możność wyboru — a z wyboru tego korzysta poczucie piękna i wybiera tę formę, która je więcej zadawalnia — formę piękniejszą. Poza tem istnieje możliwość ozdabiania powierzchni garnka jakimś ornamentem bez wyraźnego wpływu na jego użytkowość. Takie ozdabianie gładkiej powierzchni narzuca się tem bardziej, że powierzchnia gładka jest często trudna do osiągnięcia i niepraktyczna. Zazwyczaj trzeba bardzo starannego wykończenia i utrzymania, aby nie pojawiły się pewne plamy przypadkowe, które rzucają się w oczy. Powierzchnia natomiast, pokryta ornamentem, znosi dość znaczne nierówności bez szkody dla ogólnego wrażenia. Tą drogą garnek prosty, czysto użytkowy, uszlachetnia się i wzbogaca, nie tracąc wcale swojego pierwotnego piękna użytkowego.

Z powyższego wynika, że kształty, przez człowieka zrobione, można w jeden szereg ułożyć: zaczynając od form czysto użytkowych, technicznych (posiadających swoje piękno, które nazwalismy użytkowym), przechodząc dalej do form, które zostały przez poczucie piękna uszlachetnione (wykazujących obok piękna użytkowego cechy piękna umyślnego, artystycznego, a więc już w pewnym stopniu do dziedziny sztuki stosowanej przynależących) i dalej jeszcze do form, gdzie strona użytkowa przestała być dominującą, a rolę coraz ważniejszą gra strona artystyczna (sztuka stosowana i architektura) i kończąc wreszcie na formach, które zgoła użytkową stronę zatraciły i których jedyną treścią jest piękno artystyczne, jakie ujawniają (sztuka t. zw. czysta).

Rozpatrując tedy formy pod względem stopnia ich artystyczności, nie możemy ich układać według techniki, jaką zostały wykonane, według rodzaju rzemiosła, do którego przynależą — ale jedynie według stopnia artystycznego napięcia, tworzącego je człowieka.

W dziedzinie każdej techniki, każdego rzemiosła, mogą istnieć wszystkie stopnie twórczości, od czysto technicznej poczynsz, nie

mającej nic ze sztuką wspólnego, aż do twórczości wyłącznie artystycznej.

Najjaśniej uzmysłowi to przykład: Zwyczajny garnek kuchenny nie należy do dziedziny sztuki, choć może być pięknym. Garnek ludowy, polewany, kolorowy,¹ ma już na sobie wyraźnie piętno artystyczne. Urna grecka bywa rzeczą wysoce artystyczną i graniczy z dziełami sztuki t. zw. czystej, jeżeli wykonana; została nie do użytku, ale wyłącznie jako ozdoba, a wygląd urny tylko jako wspomnienie, jako pretekst niejako zachowała. Ta sama droga prowadzi od zwyczajnej szpilki do ozdobnej broszki, od zwykłego węża do kokardy i t. d.

Skutkiem wrodzonej skłonności człowieka do uszlachetniania wszystkiego, co tworzy — nieliczne tylko dzieła rąk ludzkich, jak już wspominaliśmy, zaliczyć można do wyrobów czysto technicznych. Z natury rzeczy wynika, że również i czysta sztuka niewielki ilościowo procent dzieł ludzkich obejmuje. Znakomita większość form, przez człowieka stworzonych, łączy cechy użytkowe z cechami artystycznymi i przynależy do sztuki stosowanej i architektury. Domy nasze i prawie wszystko, co w nich się znajduje i co je otacza, należy do tej dziedziny. Ten rodzaj sztuki splata się z całym naszym codziennym życiem i wsiąka w nas od rana do wieczora. Stąd nie trudno zrozumieć, że wpływ tej właśnie sztuki na kształtowanie się naszego poczucia artystycznego jest pierwszorzędnym.

Sztuka zatem w formie stosowanej ma podstawowe znaczenie kulturalne i obowiązkiem społeczeństwa jest pielęgnować ją i podnosić.

Sprawa ta stała się palącą, zwłaszcza w ostatnim stuleciu, kiedy wytwórczość fabryczna zabiła wiele gałęzi rękodzieła, zastępując wyroby rąk ludzkich wyrobami maszynowymi. Jak długo człowiek własną ręką urabiał kształty, tak długo znajdował się w bezpośrednim stosunku do materiału, umiał go odczuwać i wyprowadzał formy, zgodne z jego charakterem. Rozumiejąc w równym stopniu użytek przedmiotu, zestrajał z tym użytkowem kształt — a pozostając w zgodzie tak z materiałem, jak z użytkowem, tworzył formy naturalne i mające piękność form naturalnych (które też dostosowane są do materiału i do użytku). Te harmonje zachowywał, ozdabiając i uszlachetniając swoje wyroby, które w ten sposób łączyły w sobie piękno użytkowe z pięknem artystycznym. Z podziwem też patrzymy

nieraz na spuściznę wieków średnich; zachwycają nas również nieliczne zabytki rękodzieła, ocalale z czasów jeszcze dawniejszych; nawet wykopaliska przedhistoryczne wydają się nam dziwnie szlachetne, skoro je zwłaszcza zestawimy z niektórymi wyrobami dzisiejszemi, które wytworzyła bezmyślna i często niedołężna jeszcze maszyna. Ta ostatnia sili się najczęściej w sposób niedorzeczny na naśladowanie pracy ręcznej, ale, że niema poczucia materiału ani rozumienia formy, pragnąc przydawać piękna, zniekształca i oszpeca.

Potrzeba masowego wyrobu, właściwa technice maszynowej, spowodowała ponadto powtarzanie się bez końca tych samych form, które nudzą nielitościwie oko, tem bardziej, im więcej są pretensjonalne; a prawa konkurencji, rozwiniętej na wielką skalę, doprowadziły do tak zwanej tandety, to jest do wyrobu lichego, który załat świat cywilizowany powodził tak brzydkich wyrobów, że aż wywołał reakcję.

Wojna zaskoczyła nas właśnie w czasie dojrzewania owej reakcji. We wszystkich krajach cywilizowanych powstawały szkoły, czasopisma, drukowały się broszury i dzieła, zakładały się warsztaty i stowarzyszenia, mające na celu walkę z tandetą.

Podstawowem hasłem tego ruchu było zostawić maszynom to, co się do produkcji maszynowej nadaje, dążąc do wyszukania form prostych, użytkowych, z duchem maszyny zgodnych; a dla wyrobu ręcznego zachować to, co mu odpowiada, to jest formy wykwintne, indywidualne, artystyczne. Wojna zatrzymała ten proces, a konieczność szybkiej odbudowy po wojnie sprzyjać będzie bezwątpienia produkcji maszynowej. Niebezpieczeństwo zatem będzie tem groźniejsze i tem gwałtowniejsza zachodzi potrzeba z jednej strony wykształcenia form odpowiednich do maszynowej produkcji, a z drugiej strony artystycznego uszlachetnienia form produkcji ręcznej. To ostatnie koniecznem jest dla usprawiedliwienia kosztowności wyrobów ręcznych ze stanowiska ekonomicznego.

Chodzi więc przedewszystkiem o to, aby z jednej strony maszyna nie udawała człowieka, a z drugiej człowiek nie przemieniał się w maszynę, powtarzając bezmyślnie jeden i ten sam kształt w nieskończonej ilości egzemplarzy.

W Polsce, gdzie zmysł artystyczny ludu niezwykle bogate ma zadatki, jak tego dowodzi rodzima sztuka ludowa, pole do pracy

w tym kierunku jest wyjątkowo wdzięczne. Naród rolniczy w zimowych miesiącach mógłby produkować cały szereg rzeczy pięknych i wartościowych, któreby się stały ozdobą kraju i mogły mieć poważne znaczenie ekonomiczne, zastępując odpowiednie wyroby zagraniczne, a nawet zdobywając rynki zbytu w krajach, mających pod tym względem gorsze warunki. Te prace rozpoczęto przed wojną, tak w Królestwie, jak w Galicji. Są odpowiednie słowarzyszenia, szkoły, warsztaty i sklepy, ale wszystko to uważać należy zaledwie za początek i potrzeba będzie jeszcze dużo wysiłków, zanim rozwinie my i zużytkujemy w pełni nasze wrodzone zdolności.

Jednym z najpotężniejszych środków, do osiągnięcia tego celu zmierzających, jest bezwątpienia szkolnictwo. Dlatego też, pisząc niniejszą pracę, starałem się w pierwszym rzędzie liczyć z potrzebami szkolnictwa, analizując zaś zjawiska zdobnicze, miałem na myśli korzyść, jaką z tego metodyka nauczania wyprowadzić może. Wszelka bowiem nauka wymaga systematycznego jej ujęcia. Systematyzacja zaś może być przeprowadzona według dwojakiej zasady.

- 1) Według zasady historycznego rozwoju,
- 2) Według zasady logicznego rozwoju.

W ujęciu według zasady historycznej przedstawia się nauka ornamentu jako szereg form zdobniczych w pewne grupy, czyli style ujętych, które rozwijają się w czasie pod wpływem niezmiennie złożonych przyczyn, krzyżując się i komplikując z wiekami coraz więcej.

Historja form zdobniczych jest nauką niezmiennie ciekawą i kształcącą, ale wymaga znacznego wyrobienia umysłowego i wykształcenia ogólnego, a ponadto wymaga pewnego specjalnego, niejako technicznego przygotowania.

Jasną jest rzeczą, że nie można prawdziwie odczuwać stylu, jeżeli się nie odczuwa piękna zdobniczego wogóle. Nie można rozumieć, jak powstawały style, jeżeli się nie wie, jak powstaje i czym jest najprostszy motyw zdobniczy; tak, jak nie można się uczyć historii literatury, jeżeli się nie odczuwa samego języka, jeżeli się nie umie poprawnie konstruować zdania.

Przed wprowadzeniem historii zdobnictwa należy tedy ucznia przede wszystkim przygotować, dając mu z jednej strony ogólne wykształcenie, a z drugiej wyrabiając w nim poczucie i zrozumienie piękna zdobniczego wogóle.

To ostatnie osiągnąć się daje przez wprowadzenie nauki zdobnictwa w drugim wspomnianym powyżej ujęciu, to jest według zasady logicznego rozwoju ornamentu.

Taka nauka polega z natury rzeczy przedewszystkiem na ćwiczeniach praktycznych, które, jak z poprzedniego wynika, powinny poprzedzić naukę historii. Ćwiczenia zdobnicze, jak wszelkie ćwiczenia praktyczne w ogólności, polegać powinny na szeregu zadań tak zestawionych, aby uczeń każde rozwiązywał samodzielnie.

Zadania powinny być zatem tak obmyślane, aby każde poprzednie przygotowywało do następnego, prowadząc ucznia od form logicznie najprostszych do form pochodnych, coraz bardziej złożonych, coraz bogatszych. Nie będzie to zatem kopjowanie wzorów stylowych, ale praca samodzielna na zadany temat. Jasną jest rzeczą, że szereg takich zadań musi być umiejętnie opracowany, aby jedno zadania z drugich logicznie się rozwijały. Do ułożenia takiego szeregu zadań potrzebne jest uświadomienie sobie logicznego rozwoju ornamentu; potrzebna jest teoretyczna analiza podstawowej wartości zdobniczej. Próbę takiej analizy postarałem się przeprowadzić w niniejszej pracy, łącząc teoretyczne rozważania z odpowiednim szeregiem zadań praktycznych.

Szukając wartości podstawowych zdobnictwa, oraz ich stosunku do innych gałęzi sztuki plastycznej, zwrócimy się do epok najbardziej odległych, gdyż właśnie w tych formach najdawniejszych, jako najmniej złożonych, wartości podstawowe najjaśniej się uwidaczniają.

Już w świecie zwierzęcym istnieje coś, co można uważać za zjawisko ze sztuką plastyczną analogiczne. Istnieją naprzykład ozdoby, występujące na ciele niektórych samców, które służą wyłącznie do podobania się.

Przyjmując teorię doboru płciowego, możnaby nawet wnioskować, że zostały one niejako przez zwierzęta stworzone, wywołane przez poczucie piękna u samic i oczywiście temu poczuciu odpowiadają. Nie możemy jednak uważać tych zjawisk za prawdziwą sztukę, bo chociaż niektóre jej formy w zupełności naszemu poczuciu piękna odpowiadają, nie wypływają one jednak z psychiki ludzkiej i brakuje im momentu indywidualnej twórczości, który zawierać musi prawdziwa sztuka. Nie jest to zatem sztuka ludzka, ani nawet sztuka zwierzęca. Jest to coś do sztuki analogicznego i dla-

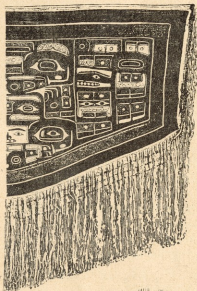
tego nie zatrzymamy się nad tem zjawiskiem (zresztą ogromnie interesującym), zwłaszcza, że jest ono bardzo skomplikowane w swoich przejawach i wymagałoby głębokich i niezmiernie trudnych studiów.

Przyglądając się zupełnie pobieżnie tej pseudo sztuce zwierzęcej, ujawniającej się okazałe naprzykład w upierzeniu niektórych gatunków ptaków, zauważymy ogólnikowo, że polega ona przeważnie na zestawieniach kolorystycznych, silnie niepokojących wzrok i że operuje najchętniej kontrastowymi zestawieniami barw skali tęczowej, w czym zresztą jest podobna do wielu sztuk pierwotnych u ludzi. Ponadto polega ona na rytmicznym powtarzaniu plam i symetrii, te zaś zasady, jak zobaczymy, są podstawowymi cechami zdobnictwa ludzkiego. Porównując tę pseudo sztukę ze sztuką człowieka w kierunku innych właściwości, możemy zauważyć, że brak w niej naśladowania natury, które zajmuje wybitne miejsce w sztuce plastycznej człowieka (jeśli nawet takie naśladowanie napotkać można, to przypisać je należy raczej prawu mimikry), a wreszcie brak prawdopodobnie znaków pojęciowych t. zw. symboli.

(Może pewne pokrewieństwo ze znakami symbolicznymi dałoby się gdzieś podjąć. Interesującym przykładem tego zjawiska są t. zw. „Oka”, występujące dość często u ptaków. Oka te możnaby uważać za symbole patrzenia, tem bardziej, że i same oczy bywają u zwierząt zdobniczo podkreślane. Zjawisko to jest i dlatego ciekawe, że oko, jako symbol zdobniczy, znajduje zastosowanie także w sztuce człowieka różnych czasów, a zwłaszcza u Indian Amerykańskich. Patrz rys. 1, 2).

Forma i rysunek tych ozdób zwierzęcych zależne są oczywiście ogromnie ściśle od fizjologicznych konieczności organizmu i dlatego trudno je ze stanowiska czysto artystycznego rozpatrywać. Trudno naprzykład określić, o ile powtarzanie się albo symetria danego rysunku na ciele zwierząt ma swoje źródło w prawie korelacji, a o ile odpowiada poczuciu piękna u zwierzęcia.

Nie zatrzymując się dłużej nad tą pseudo sztuką zwierzęcą, przejdziemy do sztuki człowieka z przedhistorycznych czasów. Najdawniejsze okazy sztuki plastycznej znajdujemy już w wykopaliskach jaskiniowych na najniższym znanym stopniu kultury człowieka. Są to kawałki kości najczęściej albo płyty kamienia, na których ostrzem są nakreślone kontury jednego z dzikich zwierząt, zamieszkujących podówczas nieprzebyte puszcze. Mamut, jeleni lub inny zwierz od-



dany jest z zadziwiającą prawdą i doskonałością. Proporcje, ruch, subtelność i pewność każdej linii nie pozostawiają nic do życzenia. Te same cechy wykazują i malowidła na ścianach groł, wykonane ziemią rozmaitych kolorów, jakoleż rzeźby z kości. Są to naprawdę często świetne podobizny zwierząt, nadające się do atlasu zoologicznego bez żadnej poprawy, tyle w nich jest prawdy i fotograficznej ścisłości.

Widocznie ci ludzie pierwotni, polując przez całe życie, mieli oko wyrobione, umiejące chwycić i pamiętać kształt i ruch zwierzęcia i mieli też rękę celną i posłuszną oku. Kiedy więc człowiek taki, skutkiem słoty czy innych jakichś przyczyn, zmuszony był siedzieć beczynnym w swej pustej grocie, to mu się jawiły przed oczy obrazy zwierząt, na które polował; i widział je przed sobą jak żywe, z całą

Grupując materiał ilustracyjny w niniejszej pracy, pominąłem w zupełności moment historyczno-rozwojowy, aby skoncentrować uwagę wyłącznie na analizie konstrukcji. Z tego również względu nie podałem nigdzie źródła, z którego dany ornament czerpałem, ani epoki, której odpowiada. Przy wyborze kierowałem się wyłącznie tem dążeniem, aby każdy rysunek możliwie najprzejrzyściej obrazował omawianą zasadę, bez względu na to, jaką przedstawia wartość artystyczną. Są to zatem jedynie **przykłady**, a nie **wzory**. Ponieważ praca niniejsza poświęcona jest omawianiu najogólniejszych zasad, ujawniających się w budowie każdego ornamentu, przeto pragnąłem uniknąć wyróżnienia jakiegokolwiek poszczególnego kierunku estetycznego, a będąc zmuszonym operować konkretnymi przykładami (które siłą rzeczy należą zawsze do jakiejś epoki i kultury), starałem się zatrzeć wyraz ich określonej stylowości przez umyślne przemieszanie materiału. Z tych samych względów starałem się dział ilustracyjny ograniczyć do minimum, tem bardziej, że do tej oszczędności skłaniały mnie również trudności, z jakimi połączona jest obecnie uzyskanie dobrych klisz i odbitek. Wychodziłem prztem z założenia, że czytelnik, interesujący się analizą, obznajomiony jest już z formami zdobniczymi i łatwo pamięciowo lub drogą samodzielnych prób kompozycyjnych zastąpi braki, jakie napotka. Do takich samodzielnych prób kompozycyjnych pragnę nakłonić czytelnika; uważam bowiem, że zastąpią one z korzyścią gotowy materiał, gdyż pogłębiają zrozumienie analizy i naprowadzają na właściwą interpretację tekstu.

drobiazgowością i całą prawdą, znacznie realniej i dokładniej, niż człowiek dzisiejszy. Więc nie dziw, że brał on kawał kości płaskiej lub płytę kamienną i kreslił linię konturową z początku niezdarnie, stopniowo coraz lepiej i dochodził do tego, że powtarzał obrazy, które się w jego oku dokładnie utrwały, z zupełną prawie ścisłością. I nie mógł człowiek ówczesny mieć innej sztuki, nie mógł skąd inąd czerpać do niej materiałów w czasach, kiedy żył bezpośrednio w naturze, w czasach, kiedy prócz niego i tej natury nie było nic więcej.

Pierwsze zatem stadium sztuki plastycznej, to natura, oddana wiernie, dokładnie i można powiedzieć mechanicznie. Są to obrazy, przerzucone z siatkówki oka na płytę kamienną, prawie, że bezpośrednio. (Patrz rys. 3). Jest to zatem obiektywny naturalizm.

Dzieła te należą do dziedziny sztuki, gdyż jeżeli zapytamy o cel, w jakim były tworzone, to musimy bezwarunkowo dojść do wniosku, że były robione w celu utrwalenia natury w tych formach, które ówczesnych ludzi najbardziej interesowały, czyli, których piękno było dla nich najwięcej zrozumiałe. Jest to sztuka, która dąży do świadomego urzeczywistnienia piękna, czerpiąc je z form, do świata zewnętrznego przynależnych. Sztuka ta ma bardzo luźny związek ze zdobnictwem i dlatego nie zatrzymując się przy niej, przypatrzymy się dalszej ewolucji sztuki w czasach przedhistorycznych, o ile nam na to skąpe jej ślady, zachowane przypadkowo, pozwolą.

W późniejszej epoce widzimy człowieka, który porzucił grołę i wybudował sobie dom z drzewa na palach u brzegu jeziora; a w domu tym chował już swoje bogactwo, swoje sprzęty i narzędzia. Miał tam zapewne sieci i łuki, miał mały ze trzciny plecione, garnki lepiące z gliny i inne podobne skarby, które własnym mózgiem wymyślił i własnymi wykonał rękami. (Patrz rys. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13). Między człowiekiem i naturą stał teraz świat nowy, świat sprzętów i narzędzi, którym się człowiek ołoczył, ścianami domu się od nieprzebytej puszczy odgrodziwszy. Są to wszystko formy nowe, dotychczas w przyrodzie nie istniejące, formy przez człowieka stworzone, wśród których ten człowiek żyje, które zna, ceni i które dobrze rozumie, bo je sam zrobił. Stworzywszy sobie ten świat celowy, żyje i rozmiłowuje się w nim coraz bardziej.

A jest w tych wszystkich formach pewna prostolinijność, prawidłowość, pewna geometryczność. Interesuje pierwotnego człowieka



prostokąt, w którym mu się mata uplotła i koło, w którym się garnek ucina i trójkąt, w który się dach jego domu składa i tak tworząc ten świat form regularnych, prostych, wyrabia w sobie poczucie geometrii i zamilowanie w formach prostych, przejrzystych, które stają się punktem wyjścia dla dalszej ewolucji. Nie bawi go już niewolnicze naśladowanie zawiłych kształtów jelenia lub mamuta, bo znalazł zabawę lepszą i stokroć bardziej zajmującą: on kształty tworzy.

Nie znaczy to, by przestać miał rysować formy w naturze występujące; owszem rysuje on i nadal zwierzęta i ludzi, ale inaczej. Człowiek ten jest istotą przedewszystkiem rozumną i jeżeli rysuje, to na to, by coś opowiedzieć, aby jakieś zdarzenie utrwalić. Nie powtarza tedy mechanicznie kształtów jednego indywiduum zwierzęcego, ale wyraża raczej **pojęcie**.

Nie chodzi mu już teraz o to, aby powtórzyć kształt widziany, ale raczej o to, aby kształt dany scharakteryzować, aby coś zapomocą rysunku opowiedzieć. Jeżeli więc rysuje zapomocą kilku prostych kresek: tułów, cztery nogi, szyję, głowę i rogi na głowie, to wyrazi jelenia jako pojęcie i cel zostanie osiągnięty. Analogiczną metodą obrazuje on konia, człowieka, wóz i t. p. (Patrz rys. 8).

Ta metoda ułatwia mu przez swą schematyczność wyrażanie scen bardziej złożonych, opowiadanie całych zdarzeń zapomocą szeregu obrazów i tą drogą daje początek czemuś w rodzaju pisma, które nazywamy obrazowem. (Patrz rys. 21, 22). Powstają tedy rysunki schematyczne, rysunki, które ujmują kształty zwierzęce i ludzkie w formy geometryczne. System ten ułatwia rysowanie i zarazem bardziej ówczesnego człowieka zadawalnia, gdyż umożliwiając wyrażanie pojęć, harmonizuje równocześnie z wnętrzem jego domu, wypełnionym sprzętami o formach prostych, geometrycznych. (Rys. 18, 19, 20 ilustrują proces uproszczania się (geometryzowania) form plastycznych).

Geometria głęboko wniknęła w duszę człowieka i staje się jedną z form podstawowych jego poczucia plastycznego. Nie jest tedy wcale przypadkiem, że pierwszą nauką, którą umysł ludzki potrafił w całokształt ująć i zbudować, jest właśnie geometria (Euklides).

Więc nie tylko sprzęty człowieka mają formy proste; nie tylko rysunki jego, zatraciwszy wartości naturalistyczne, stają się geo-

metrycznemi schematami, ale ponadto, z pomocą tej geometrii, uczy się on wyprowadzać nową gałąź sztuki, a mianowicie sztukę zdobniczą. Sztukę, która umożliwia bezpośrednie uzewnętrznienie wrodzonego poczucia rytmu i harmonji. (Te poczucia ujawniły się już w pseudo sztuce zwierzęcej). Widzimy czasem wprost figury geometryczne, użyte jako ozdoby. Są to kwadraty, trójkąty lub koła, kreski równoległe i krzyże; formy, które ani nie są naśladowaniem natury, ani nie służą do wyrażania pojęć. Są to znaki bez wyraźnej treści, znaki, na które człowieka naprowadziło rzemiosło, znaki, które on kreśli poprostu, bo go cieszą, bo mu przyjemnie, gdy niemi wewnątrz swego domu rytmicznie wypełni. Tak samo, jak mu jest przyjemnie rytmiczne i harmonijne dźwięki, choćby pozbawione wszelkiej pojęciowej treści, wyśpiewywać i w takt ich rytmiczne wykonywać tańce.

W ten sposób człowiek, wyszedłszy z naśladowania natury, wkroczył w dziedzinę twórczości plastycznej, zupełnie samodzielnej i zaraz z początku rozwinął ją wszechstronnie, dając początek wszystkim głównym gałęziom, na które rozpada się współczesna sztuka plastyczna. Istnieją więc:

1. **sztuka rytmiczna**, to jest stosowana i architektura, obie wychodzące z form użytkowych, które uszlachetniają i ozdabiają.

2. **sztuka kolorystyczna**, która rozwijała się początkowo słabo, co przypisać należy zapewne nietylko słabemu poczuciu kolorystycznemu — gdyż poczucie to już u zwierząt wysoce bywa rozwinięte — ile trudnościom technicznym.

3. **sztuka symboliczna**, która rodzi się w obecnie omawianej epoce, pozostaje w ścisłym połączeniu ze zdobnictwem i wykrystalizowuje ze siebie umiejętność pisania. Pismo jest to pewien asortyment symboli, zwierzęcych w codziennym użytku, służący do graficznego transponowania mowy. Jako sztuka nie tworzy ona nigdy działu zupełnie samoistnego, ale łączy się zawsze bądź z naturalizmem, bądź ze zdobnictwem.

4. **sztuka naturalistyczna**, która przeważała w pierwszej epoce, zamarła w następnej, aby rozkwitnąć na nowo w epokach wysokiej kultury.

Z początku wszystkie te rodzaje sztuki podporządkowują się zdobnictwu, które ma moc przetapiać wszelkie kształty w rytmu-

czne motywy. Z biegiem czasu, a zwłaszcza z chwilą ukształtowania się pisma, rozwija się samodzielnie ornament, odciażony ze zbytku symbolistyki, a także rozwija się naturalizm. Kolorystyka wykształciła najbardziej samodzielne formy w dziedzinie tkactwa.

Ornament (sztuka rytmiczna), kolorystyka, symbolizm i naturalizm przedstawiają te jedyne cztery kategorie, którymi po dziś dzień sztuka plastyczna rozporządza. Występują one splecione ze sobą w różnych kombinacjach i trudno napotkać takie dzieło, któreby tylko jedną z tych kategorii zawierało. W każdym dziele natomiast zazwyczaj jedna z tych kategorii wybija się na pierwszy plan, nadając całości swój charakter. Jeżeli np. przejdziemy w myśli ewolucję malarstwa sztalugowego ostatnich dziesięcioleci, to skonstatujemy, że znajduje się ono kolejno pod znakiem naturalizmu, symbolizmu, dekoracyjności i kolorystyki, nie wprowadzając żadnych nowych kategorii. Analogiczne ewolucje przechodziła plastyka również w starożytności. Którakolwiek jednak z tych kategorii w danej epoce była rządzącą, nigdy nie wykluczała pozostałych, które, choć podporządkowane, współbrzmiały niejako z nią zawsze, dopełniając, bogacąc i pogłębiając całość.

Dążenie do oczyszczenia sztuki z tych kategorii drugoplanowych, to znaczy dążenie do stworzenia sztuki wyłącznie rytmicznej, kolorystycznej, symbolicznej lub naturalistycznej **jest koncepcją sztuczną**, nie odpowiadającą zdrowej i naturalnej potrzebie.

Ponieważ chodzi nam na razie o ornament płaski, przeto nie będziemy kładli nacisku na formy przestrzenne, uwzględniając przede wszystkim stronę rysunkową, ornamentálną.

Wspominałem poprzednio, że pojęcia architektury i sztuki stosowanej zachodzą na siebie, a przy szerokim ich ujęciu pokrywają się nawet. Różnica między temi pojęciami leży nietylko w zakresach, jakie obejmują, ale raczej w punktach wyjścia, z jakich się narodziły. Pojęcie architektury poczęło się z budownictwa, z konstrukcji; opiera się ono o piękno użytkowe, które uszlachetnia, a ozdobami zajmuje się raczej drugorzędnie. Pojęcie sztuki stosowanej, zdobniczej, poczęło się z ozdoby, z dodatku przydanego formie dla jej upiększenia, a formę samą i tkwiące w niej piękno użytkowe obejmuje raczej drugorzędnie.

Ornament oparty jest na geometrycznych formach, a wypływa z poczucia rytmu plastycznego i harmonji, z poczucia, bez którego niema ani obrazu, ani architektury, niema wogóle sztuki plastycznej;

tak, jak bez poczucia harmonji dźwięku i rytmu w czasie niema muzyki, poezji, tańca.

Sztuka stosowana, zdobnicza polega, jak mówiliśmy, na uszlachetnianiu i ozdabianiu jakiegoś przedmiotu, który człowiek tworzy. Istnieje tedy zawsze jakiś materiał, na którym się ona rozwija. Poza tem musi być narzędzie i sposób, czyli technika zdobienia. Łatwo zrozumieć, że tak materiał, z którego jest zrobiony przedmiot i kształt tego przedmiotu, jak i narzędzie, do zdobienia użyte, nadają pewne cechy specjalne, zmuszają do pewnych form zdobniczych. Jeżeli naprzykład spleatamy z różnokolorowych włókien plecionkę czyli matę i dążymy do upiększenia, ozdobienia tej maty, to ozdoba, ornament, na który ta technika nas naprowadzi, będzie z konieczności zupełnie niepodobny do tego ornamentu, jaki otrzymamy, jeżeli ulepiwszy garnek w miękkiej jeszcze glinie patykami poczniemy robić bruzdy i tym sposobem postaramy się garnek ozdobić. Rodzaj zatem ozdoby zależy od materiału i narzędzia; a poczucie harmonji, poczucie dekoracyjne służy właśnie do tego, aby cechy, jakie narzuca materiał i narzędzie, wyzyskać i z nich wyprowadzić ornament.

Wynika stąd, że ilekroć się mówi o ornamencie, to należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z materiału, w którym ten ornament ma być urzeczywistniony i z narzędzia, które do wykonania posłuży. **O niematerialnym abstrakcyjnym ornamencie mówić nie można, bo taki ornament nie istnieje.**

Formami w ujęciu niematerialnem zajmuje się geometria. Gdybyśmy więc abstrakcyjne formy i ich wzajemne stosunki rozważać poczęli, to weszlibyśmy z konieczności w dziedzinę geometrii, nauki, mającej tylko pośredni ze sztuką związek. Mówić więc będziemy o formach geometrycznych w ich ściśle materialnem urzeczywistnieniu i badać będziemy ich wzajemne stosunki, ale tylko o tyle, o ile one są wyrazem poczucia piękna, o ile przez to poczucie z psychiką naszą się łączą. Geometria we wszystkich czasach i na wszystkich miejscach jest ta sama i koło, które Grek lub Egipcjanin patykami na piasku kreśli, ma tę samą wartość geometryczną, jak to, które cyrklem na papierze rysuje Francuz lub Japończyk. W geometrii koło na małym arkuszu papieru nakreślone, niczem nie różni się od koła, na dużym arkuszu umieszczonego. W zdobnictwie koła takie

różnej nabierają wartości. Koło w geometrii nie zmienia wcale swojej wartości, jeśli się je z linią złamaną zestawia; zestawienie takie w zdobnictwie podnosi płynność krzywizny koła. Wszystkie te różnice wynikają właśnie stąd, że geometria zajmuje się **abstrakcyjnymi** figurami, badając ich **związki logiczne**, podczas gdy zdobnictwo zajmuje się czysto **materjalnymi figurami** i nie polega na stosunkach figur samych w sobie, ale na **wrażeniach**, jakie te figury i ich zestawienia wywołują. Ten ściśle zmysłowy charakter form zdobniczych jest przyczyną, że istnieje bardzo ścisły związek pomiędzy materiałem i techniką — a typem ornamentu, jaki na ich podstawie się rozwija. Istnieją materiały i techniki, które zmuszają do form zdobniczych prostych, a są inne, które skłaniają do rozwinięcia bardziej złożonych, bogatszych i swobodniejszych.



ROZDZIAŁ I

Aby zapoznać się z właściwościami kompozycji dekoracyjnej, rozpoczniemy w myśl powyższej zasady od razu od konkretnego przykładu i wybierzemy taką technikę, która zmusza do form możliwie najprostszych, a mianowicie od układania płaszczyzny naprzykład posadzki z czarnych i białych płyt kwadratowych.

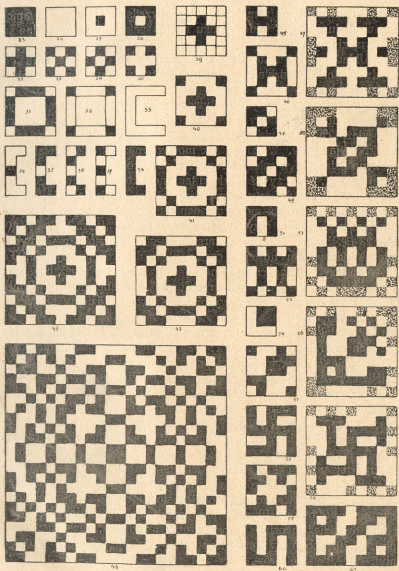
Jeżeli płyty te ułożymy jak bądź, na chybił trafił, to otrzymamy najczęściej całość o wyglądzie chaotycznym, otrzymamy układ bez sensu, niezrozumiały, bezładny, nieładny. Jeżeli natomiast wprowadzimy pewien ład, pewien system w układaniu płyt obok siebie, to otrzymamy układ, który w całości robi wrażenie rzeczy związanej, zrozumiałej, rzeczy dla oka przyjemnej.

Jeżeli się przypatrzymy tym układom uporządkowanym i zastanowimy się, co jest ich wspólną cechą, to nietrudno spostrzec, że cechą tą jest powtarzanie. (mówimy: **porządek** dorycki, joński i t. p.)

Pewne części każdego układu powtarzają się wokoło punktu środkowego. Powtarzanie bywa ścisłe, zwyczajne, albo w rozumieniu odbicia czyli symetryczne.

To powtarzanie powoduje, że grupa płyt, wypełniających płaszczyznę, łączy się w jednolitą zdobniczą całość, tak, jak w muzyce pojedyncze tony łączą się w jednolity motyw. Całość, taką możemy, korzystając z tej analogii, nazwać: **motywem zdobniczym**.

Chcąc się nad właściwościami tych motywów bliżej zastanowić, zwrócimy się najpierw do grupy tych, które robią wrażenie najbardziej zrośniętych i jednolitych, a mianowicie do tych, które ułożone są na powierzchni kwadratu i mają wygląd najregularniejszy.



Będą to mianowicie te motywy, które przedstawiają się tak samo, bez względu na to, z jakiego boku na nie patrzymy i zbudowane są na zasadzie symetrii.

Układy takie wykazują symetrię nie tylko w odniesieniu do obydwóch osi kwadrata, ale również także w odniesieniu do obydwóch jego przekątni.

Przypatrując się tym motywom, widzimy wyraźnie, jak symetria w odniesieniu do tych wszystkich przecinających się w środku osi, wiąże cały ten układ, podkreślając jednocześnie **środek, jako punkt wyjątkowy**. Widzimy, jak motyw ten ze środka niejako się poczyną i stąd się w cztery strony rozrasta, robiąc wrażenie organicznej całości. I rzeczywiście układ taki może rozrastać się od środka, podobnie, jak każdy organizm. Łatwo o tem przekonać się, dodając do istniejącego już motywu jeden pas płyt okalających go (z warunkiem zachowania przyjętych zasad symetrii. Patrz rys. 39, 40, 41, 42, 43). Każda taka nowa warstwa zrasta się z motywem natychmiast, dodając mu nowego, często niespodziewanego wyrazu. Tą drogą tworzyć można coraz to nowe, coraz większe, coraz bogatsze, a niemniej zawsze jednolite i organicznie związane motywy. Punkt ten, z którego cały motyw wyrasta, nazywać będziemy **środkiem rytmicznym motywu**.

Przy takim układaniu uderza nas mnogość kombinacji, jakie się jedne z drugich rodzą. I tak: jeżeli użyję powierzchni, mieszczącej w sobie 25 płyt, to mogę tę powierzchnię tak rozłożyć, że wydzieliwszy ze środka kwadrat, mieszczący dziewięć płyt, na obwodzie otrzymam 16 płyt okalających go. (Patrz rys. 39). Otóż ten środkowy kwadrat mogę wypełnić w osiem różnych sposobów (patrz rys. 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30), przy każdym zaś z nich okalający pas umożliwia również osiem różnych kombinacji. (Patrz rys. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38). Zestawiając kolejno wszystkie możliwe rozwiązania środka ze wszystkimi możliwymi układami pasa okalającego, otrzymamy 64 różne motywy. Jeżeli byśmy dalej powiększali tą samą drogą powierzchnię, dodając stopniowo po jednym okalającym pasie, to otrzymalibyśmy przy kwadracie, obejmującym 49 płyt, tysiąc dwadzieścia cztery motywy; przy kwadracie, obejmującym 81 płyt, 32.704 motywów; przy kwadracie wreszcie, obejmującym 121 płyt, 2,093.056 motywów.

Rozważania te wykazują, że przy tak prostej technice, jak układanie płyt kwadratowych dwubarwnych w motywy najbardziej regularne, dochodzimy przy niewielkich nawet powierzchniach do takich ilości możliwych motywów, że można je śmiało ze stanowiska praktycznego uważać za niewyczerpalne. Wszystkie wyliczone bowiem kombinacje robią wrażenie związanych całości i wszystkie prawie jako motywy dekoracyjne mogą być użyte.

Jednakowoż przy dalszem jeszcze powiększaniu powierzchni coraz częściej napotykać będziemy takie układy, które przestają działać na oko w sposób przyjemny. Wzrok zaczyna się przy większych kwadratach gubić, nie umie jednocześnie ująć ich całości, a układ zaczyna robić wrażenie jakiejś niezrozumiałej płataniny, czegoś przypadkowego, niepotrzebnego i nużącego. (Patrz rys. 44). Określenie granicy, kiedy układ jeszcze za motyw jednolity uważany być może, jest oczywiście niemożliwe. Granica ta bowiem dla różnych ludzi będzie różna i zmieniać się może w miarę ćwiczenia. Ujmowanie układu płyt jako motywu ułatwiają zwarte skupienia płyt w kształcie plam lub taśm. Łatwość ujmowania potęguje się jeszcze, jeżeli ugrupowania te wyobrażają (symbolizują) jakąś znaną formę. Ogólnie powiedzieć można, że **motywem nazywać będziemy taki układ związany, który oko bez wysiłku obejmuje i jako jednolitą całość odczuwa.**

Dotychczas rozważaliśmy układy wyłącznie na kwadratowej powierzchni pomieszczone i budowaliśmy je w sposób symetryczny, tak w odniesieniu do obydwóch osi, jak w odniesieniu do przekątnej kwadrata. Łatwo sobie uzmysłować, że układy symetryczne tylko w odniesieniu do obydwóch osi kwadrata także robią wrażenie harmonijne, także wiążą się w jednolitą całość i są motywami. (Patrz rys. 45, 46, 47). Te motywy jednak już mniej są zrośnięte, więcej swobodne, ale niemniej, podobnie jak poprzednie, rozrastają się od środka i środek ten specjalnie podkreślają, gdyż w nim przecinają się dwie osie symetrii. Ilość możliwych motywów tego typu jest oczywiście niepomniernie większa, niż poprzednia.

Podobne właściwości, chociaż inny wygląd, mają motywy, zbudowane na podstawie symetrii w odniesieniu do obydwóch przekątni. (Patrz rys. 48, 49, 50).

Jasną jest rzeczą, że, na podstawie symetrii w odniesieniu do dwóch osi, można budować motywy analogiczne na wszelkich płaszczyznach prostokątnych. (Patrz rys. 62, 63).

Można wreszcie budować układy na podstawie symetrii w odniesieniu do jednej tylko osi kwadrata lub prostokąta (patrz rys. 51, 52, 53, 64, 65), lub jednej tylko przekątnej kwadrata. (Patrz rys. 54, 55, 56). Układy te robią również wrażenie pewnej harmonii i również są związane, choć znacznie luźniej, niż poprzednio i za rodzaj motywów zdobniczych uważane być mogą. Takie jednak motywy nie mają środka rytmicznego i robią raczej wrażenie fragmentu.

Jak mówiliśmy, istnieją ponadto motywy, budowane na zasadzie zwykłego powtarzania, a nie symetrii.

Przy powierzchni kwadratowej można dowolny układ, na jednej jego ćwiartce umieszczony, powtarzać w każdej następnej ćwiartce w ten sposób, że się ten układ około środka niejako okręca. Tą drogą otrzymujemy motywy związane i posiadające środek rytmiczny; motywy, które się od środka rozrastać mogą i są ze wszystkich czte-



62



63



64



65

rech stron takie same. Są to zatem motywy organicznie związane, podobnie jak te, któreśmy podług zasady symetrii budowali. (Patrz rys. 57, 58, 59). Motywów tych oczywiście nie można do prostokątów stosować. Natomiast można w prostokącie budować analogiczne, ale mniej związane motywy; a mianowicie takie, w których się układ jednej połowy prostokąta na drugiej powtarza z przekreśnieniem (figury w kartach). (Patrz rys. 60, 61).

Przy innych technikach zdobniczych mogą występować powierzchnie, ograniczone nie tylko prostokątami, ale rozmaitymi, więcej lub mniej regularnymi wielobokami. Mogą też występować powierzchnie, ograniczone w całości lub częściowo różnymi krzywymi.

Nie będziemy przerabiać tysiącznych typów możliwych, ale zadowolimy się stwierdzeniem, że przy wszystkich tych powierzchniach zostają ogólne zasady budowania motywów niezmiennione. Sprawa powtarzania, względnie symetrii i wynikający z nich środek



66



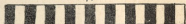
67



68



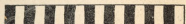
69



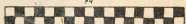
70



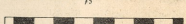
71



72



73



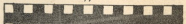
74



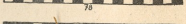
75



76



77



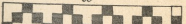
78



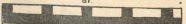
79



80



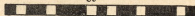
81



82



83



84



85



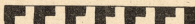
86



87



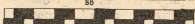
88



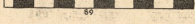
89



90



91



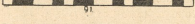
92



93



94



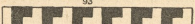
95



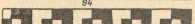
96



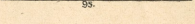
97



98



99



100

rytmiczny, są i tutaj spoidłem, wiążącym różne części w jednolitą i organiczną całość, a zmienia się tylko ilość powtarzań wokoło środka, a względnie ilość osi symetrii.

Przejdziemy teraz do innego przykładu, a mianowicie przyjmujemy, że płaszczyzna podłogi, na której nasze płyty układamy, nie ma kształtu ze wszystkich stron ograniczonego, ale natomiast ma kształt pasa. Będzie to na przykład jakiś długi chodnik. Na początek wyobraźmy sobie, że szerokość tego chodnika jest tak mała, że tylko jedna płyta na niej się mieści.

W tych warunkach możemy płyty tylko kolejno w jednym rzędzie układać. A jednak i tutaj możemy płyty tak układać, że robią wrażenie chaotyczne, jak również i tak, że robią wrażenie uporządkowane i harmonijne. (Patrz rys. 66, 67, 68, 69).

Przyglądając się harmonijnym tym układom, możemy spostrzec, że zasadą, która wszystkie te układy warunkuje, jest podobnie, jak poprzednio, powtarzanie, tylko tym razem nie wokoło jednego punktu, ale wzdłuż jednego kierunku. Powtarzanie takie regularne nazywamy rytmicznym. Ilość możliwych kombinacji jest tutaj stosunkowo niewielka, gdyż, pomnażając ich ilość, musimy rytm komplikować wzdłuż tego jednego rozporządzalnego wymiaru i prędko doszlibyśmy do tego, że oko z trudnością obejmowałoby ten okres, który się powtarza, a wtedy całość robiłaby wrażenie chaotyczne.

Większe bogactwo układów otrzymamy, jeżeli rozszerzymy nasz chodnik o tyle na przykład, że pomieścić się dadzą dwie płyty na szerokość. (Patrz rys. 70, 71, 72, 73, 83, 84, 85, 86). Stosując tę samą zasadę rytmu, otrzymamy cały szereg układów, które już wyraźnie robią wrażenie motywów zdobniczych.

W miarę dalszego rozszerzania pasa, motywy mnożą się oczywiście nieproporcjonalnie, podobnie, jak przy powiększaniu powierzchni kwadratowej. Wyliczanie cyfrowe ilości możliwych kombinacji, jest tutaj równie łatwe, ale niepotrzebne. W miarę rozszerzania pasa zwiększają się również trudności ujęcia wzrokowego danego motywu — a stąd wynika, że motywy pasowe, podobnie, jak prostokątne, rozszerzać można tylko do pewnych granic, poza którymi stają się niezrozumiałymi i tracą wartość zdobniczą (o ile nie przeciwdziałają temu większe skupienia



96



97



98



99



100



101



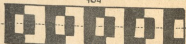
101



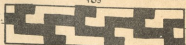
103



104



105



106



107



108



109



110



111



112



113



115



114



115



116

plyt, zwłaszcza w postaci znanych form organicznych). (Patrz rys. 121, 122, 123, 223).

Skoro się tym motywom bliżej przyjrzymy, to spostrzeżemy, że są one związane nie tylko przez to, że się pewien układ wzdłuż osi podłużnej rytmicznie powtarza, ale także i przez to, że w obrębie jednego takiego układu pewne jego części powtarzają się zwyczajnie lub symetrycznie, podobnie, jak przy układach prostokątnych, wytwarzając tą drogą rozmaite typy, które możemy w następujący sposób ugrupować.

Przedewszystkiem rzuca się w oczy, że część motywów jest przez oś podłużną na dwie połowy przedzielona, że się one niejako składają z dwóch motywów, które są jakby dwoma równorzędnymi odpowiadającymi sobie połowami. (Każdej części jednej połowy odpowiada jedna część drugiej). Motywy takie można scharakteryzować nazwą: „**dwustronne**”. (Patrz rys. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115, 116). Pozostałe, nie posiadające tej cechy, charakteryzować będzie nazwa: „**jednostronne**”. (Patrz rys. 96, 97, 98, 99, 110, 111).

Jeżeli przyjrzymy się tej drugiej grupie, to możemy w obrębie jej rozróżnić dwa rodzaje motywów. Jedne, mianowicie, robią wrażenie czegoś stojącego nieruchomo (patrz rys. 96, 97, 110), drugie zaś robią wrażenie ruchu, dążą niejako w jednym kierunku. (Patrz rys. 98, 99, 111). Pierwsze wykazują symetrię w odniesieniu do pewnych osi pionowych, drugie tej symetrii nie posiadają. Pierwsze można scharakteryzować nazwą: „**stojące**”, drugie nazwą: „**biegnące**”.

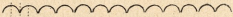
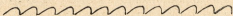
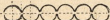
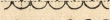
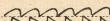
To samo rozróżnienie stosuje się do grupy pierwszej (do motywów dwustronnych), zgodnie z tem, czy obydwie składające je połowy będą stojące (patrz rys. 100, 101, 102, 103, 112, 113), czy biegnące. (Patrz rys. 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116).

Rozpatrując dalej, w jaki sposób obie połowy tych dwustronnych motywów ze sobą są zestawione, możemy ustalić dalszy ich podział. Dwie te połowy w dwojaki sposób sobie wzajemnie odpowiadać mogą. Mianowicie, albo każdej części jednej odpowiada jedna część drugiej połowy, jako utwory symetryczne; albo jako powtórzenia. W pierwszym wypadku odpowiednie części, same w sobie symetryczne, mogą mieć i położenie symetryczne, a wtedy motywy takie możemy scharakteryzować nazwą: „**dwustronne symetryczne**”.

(patrz rys. 100, 101, 104, 105, 112, 114), albo też, części te same w sobie symetryczne, są niesymetrycznie umieszczone — są niejako przesunięte — leżą naprzemian i wtedy może je charakteryzować nazwą: „**dwustronne naprzemianległe**“. (Patrz rys. 102, 103, 106, 113, 115). (Układ podobny do śladów stóp człowieka idącego).

Wreszcie, jak wspomnieliśmy, dwie te odpowiadające sobie połowy mogą być powtórzeniem — i to powtórzeniem takim, że jedna połowa jest w odniesieniu do drugiej przekręconą. Motywy takie ujawniają się tylko przy motywach dwustronnych biegnących i robią wrażenie, jakby jedna połowa biegła w przeciwnym kierunku niż druga. Motywy takie może charakteryzować nazwa: „**naprzeciwzwrócone**“. (Patrz rys. 107, 108, 109, 116).

Na podstawie powyższego rozbioru można zestawić tablicę, obrazującą siedem zasadniczych typów motywów pasowych. W tablicy tej zostały motywy, dla większej przejrzystości scharakteryzowane przy pomocy linii.

Jedno- stronne		{	stojące	{	symetryczne	
						
Dwu- stronne		{	stojące	{	symetryczne	
				{	naprzemianległe	
					symetryczne	
			biegnące	{	naprzemianległe	
					naprzeciwzwrócone	

Poza temi najtypowszemi związkami, które służyły za podstawę do powyższego podziału, zdarzają się i inne możliwe związki, wzmacniające wewnątrz budowę samego raportu — np. fale motywu mogą być symetryczne do osi skośnej. Związków takich nie uwzględniłem w podziale, aby zbytnio nie rozdrabniać przedmiotu. Zaznaczyć należy, że im silniej pojedyncze raporty motywów pasowych związane są ośrodkowo, tem więcej pasy mają tendencji

do rozsypywania się. Temu rozsypywaniu się przeciwdziała zazębianie, jakie się przy motywach naprzemianległych wytwarza. Dzięki temu zazębieniu motywy naprzemianległe wiążą się silnie w kierunku rytmu i bywają często wprowadzane tam, gdzie o podkreślenie ciągłości się rozchodzi. To samo do pewnego stopnia dotyczy motywów naprzeciwwróconych.

Pojedyncze fale motywów pasowych każdego typu można porównać z motywami na powierzchni prostokąta rozwiniętymi: przytem przekonamy się, że różnym grupom wyżej ustalonego podziału motywów pasowych odpowiadają fale, mające wartość rozmaicie związanych motywów samodzielnych. Począwszy od motywów jednostronnych biegnących, które nie potrzebują mieć żadnego związania (patrz rys. 118), a kończąc na dwustronnych stojących symetrycznych, w których każda fala związana jest wewnętrznie conajmniej poziomą i pionową osią symetrii. (Patrz rys. 119). Motywy naprzemianległe polegają na przesunięciu i nie mają odpowiedników wśród motywów ośrodkowych, natomiast motywy naprzeciwwrócone odpowiadają układowi ośrodkowemu w prostokącie, przy pomocy zwyczajnego powtarzania z przekręceniem (figury w kartach. Porównaj rys. 61 i 123). Podział powyższy posłużyć może nietylko dla orientacji wśród rozlicznych motywów, ale równocześnie uprzytamnia bogactwo zasadniczych typów motywu, różniących się budową i możliwych do wytworzenia w każdej, choćby najprostszej technice. Podział ten, oparty na prawach rytmicznych, nie zależy oczywiście od materiału i techniki; może się on zatem stosować, jak się przekonamy, do wszystkich typów zdobnictwa. Rozdziela on motywy na grupy, charakteryzujące się wspólnym wyrazem. Stosowanie motywu z jednej lub drugiej grupy zależy od upodobania, od poczucia — od rytmu wewnętrznego człowieka i ma związek z kulturą — ze stylem. Podczas, gdy jedne style naprzykład posługują się chętniej motywami, silniej związanymi, inne wprowadzają raczej motywy luźniej związane.

Tą drogą z pojedynczych, przez materiał narzuconych niejako figur, powstają w ręku człowieka wartości zdobnicze. Mają one, jak widzieliśmy, prawa, według których są zbudowane — ale rodzą się nie z prawideł, tylko z poczucia, tak, jak się z poczucia rodzi język i melodia, chociaż też mają swoje prawa budowy.



117



118



119



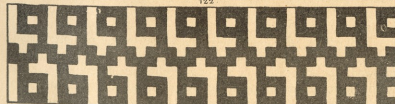
120



121



122



123

Wyprowadziliśmy te podstawowe zasady na prostym przykładzie nie w tym celu, aby nimi poczucie zastąpić, ale jedynie, aby sobie zdać sprawę z tego, jakimi kategorjami wartości to poczucie się posługuje; — a jeśli wykazaliśmy niewyczerpalność możliwych układów, jakie się same narzucają, to nie na to, aby nakłaniać do wprowadzania wielkich ilości motywów, ale raczej na to, aby wskazać, że ilość ta jest dostateczna i że niema potrzeby zapożyczania motywów w jednej technice powstałych od drugiej techniki i że przeciwnie, raczej należy dążyć do tego, aby w obrębie każdej techniki wytwarzać motywy swoiste z duchem tej techniki zgodne.

Zastanówmy się teraz nad tem, jaką drogą z tych pojedynczych motywów powstaje ornament.

Widzieliśmy, że powiększając wymiary czy to prostokątów czy pasów, otrzymujemy motywy coraz bardziej złożone, które częstokroć zatracają swoją przejrzystość i stają się dla oka niezrozumiałe. Jeżeli tedy dana jest większa płaszczyzna podłogi, na której ułożyć mamy ozdobić czarne i białe płyty kwadratowe, to niekoniecznie będzie wskazaniem szukać jednolitego motywu, któryby sobą całą płaszczyznę wypełnił, gdyż motyw taki byłby najczęściej za duży i chybiałby celu. Tem bardziej, że motyw, jak to omówimy dalej, mając tendencję do dalszego rozrastania, nie byłby zamknięty i nie odpowiadałby budową płaszczyźnie zamkniętej. Z tych względów możemy płaszczyznę daną wypełnić kilkoma motywami.

Jeżeli jednak te motywy bezładnie na płaszczyźnie rozrzucimy, to otrzymamy zbieranie motywów, coś w rodzaju próbek — a całość, jako taka, nie będzie miała żadnego zdobniczego wyrazu, będzie bezładna i nieładna. Aby powstał ornament, potrzeba, aby się te pojedyncze motywy zrosły, zorganizowały, aby stworzyły jedną całość. Uzyskamy to, stosując te same zasady rytmicznego powtarzania, jakie powodowały zrastanie się kilku płyt białych i czarnych w jeden jednolity motyw.

Podzielimy więc daną płaszczyznę na pewne mniejsze działy tak, aby formy tych działów rytmicznie się wokół środka rozkładały; wprowadzając symetrię lub zwyczajne powtarzanie się form, a następnie uzyskane tą drogą mniejsze powierzchnie podziału wypełnimy motywami. (Zachowując te same zasady przy ich doborze).

Tą drogą osiągniemy nową wartość zdobniczą — całość wyższego rzędu, którą nazywamy ornamentem. [Ze stanowiska geometrycznego można powiedzieć, że podczas, gdy motywy wyrażają punkt (ośrodkowe), albo linię (pasowe), to ornament wyraża raczej ograniczoną powierzchnię, a to dzięki zamknięciu, które dalszy jego rozrost uniemożliwia, o czym w dalszej części pomówimy].

Najłatwiej uzmysłowimy sobie tę sprawę na przykładzie: Przyjmijmy, że mamy ułożyć posadzkę z płyt kwadratowych białych i czarnych w sali kwadratowej, mającej takie wymiary, że wzdłuż każdego jej boku mieści się dwadzieścia płyt. Przypuśćmy dalej dla uproszczenia zadania, że mamy płyty te ułożyć zupełnie regularnie, to jest symetrycznie w odniesieniu do obydwóch osi i przekątni sali.

Gdybyśmy skonstruowali na całej tej powierzchni jeden motyw, to motyw ten miałby prawdopodobnie wygląd zbyt zawity i wcale nie byłby ozdobą. Spróbujemy więc podzielić całą powierzchnię na szereg kwadratów, zachowując przy podziale zasadę symetrii i spróbujemy tak uzyskane działy wypełnić bądź to powtarzając ten sam motyw, bądź stosując więcej motywów różnie związanych (rys. 124 do 127).

Ile różnych motywów do takiego ornamentu wprowadzimy, zależy wyłącznie od naszego poczucia. Podkreślić jednak należy, że bogactwo ornamentu nie stoi wcale w stosunku prostym do ilości użytych motywów. Istnieje ogólna zasada, przejawiająca się nie tylko w sztuce, ale i w całej przyrodzie, która polega na dążeniu do osiągnięcia maksymalnych rezultatów przy użyciu minimalnych środków. Zgodnie z tą zasadą każda wartość, wprowadzana do ornamentu, która nie jest konieczną, staje się przez to samo zbędną.

Należy więc w granicach możliwości ograniczać ilość motywów, a cały wysiłek skierować na należyty ich dobór i ugrupowanie.

Zatrzymamy się narazie na tych najogólniejszych i najprostszych wskazówkach, zachowując dalsze rozwinięcie tej sprawy na później, a przejdziemy do innego zagadnienia, potrącanego dotychczas tylko pobieżnie, a mianowicie do zagadnienia rytmu w ornamente.

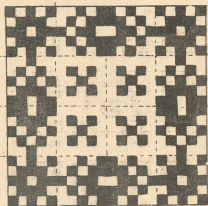
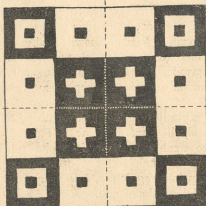
Pojęcie rytmu zaczerpnięte jest z dziedziny innych sztuk. W poezji, muzyce, tańcu, jest ono wartością podstawową i oznacza miarowe powtarzanie się pewnych akcentów w czasie.



124



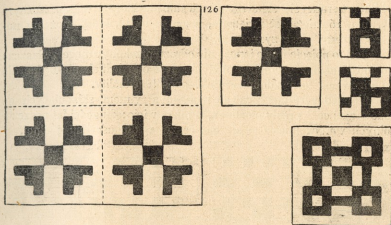
125



Ponieważ sztuki plastyczne leżą niejako poza czasem, więc pojęcie rytmu ma tu zmienione znaczenie. Jeżeli w miejsce czasu postawimy kierunek, wzdłuż którego wzrok się ślizga, to otrzymamy najprostszą formę rytmu plastycznego, którą można określić jako miarowe powtarzanie się pewnych akcentów wzdłuż jednego kierunku. W tym ujęciu istnieje tedy kierunek rytmu (rytm kierunkowy, linijny).

Sprawa ta najjaśniej przedstawia się w motywach pasowych. Tutaj jest rzeczą zupełnie oczywistą, że każda warstwa płyt, rozpatrywana niezależnie, wykazuje proste wartości rytmiczne, jak to już wspominaliśmy. Rytm polega tu na miarowym powtarzaniu się kolejnego następstwa płyt co pewien okres. Okres ten możnaby nazwać: „falą“.

Każda tedy warstwa sama w sobie ma rytm, którego fala obejmuje stałą ilość płyt. Jeżeli przyjrzymy się motywowi, z kilku warstw zło-



zonemu, jako całości, to spostrzeżemy, że ma on swój rytm, równie oczywisty, jak rytm pojedynczych, składających go warstw.

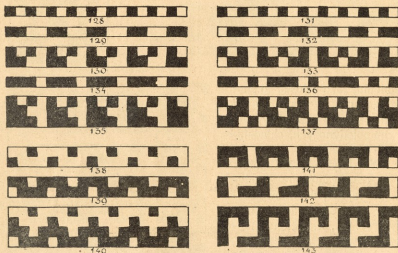
Widzimy np., że motyw rys. 128, zestawiony z motywem rys. 129, daje nowy motyw, rys. 130. Podobnie motyw rys. 131, zestawiony z motywem rys. 132, daje motyw, uwidoczniony na rys. 133. Co do długości fal łatwo się przekonać, że fala motywu rys. 130 mieści w sobie 4 płyty, co odpowiada najmniejszej wspólnej wielokrotności fal składowych, a mianowicie fali, mieszczącej 2 płyty, rys. 128 i fali, mieszczącej 4 płyty, rys. 129. Analogicznie, motywy rys. 131 i rys. 132 (z których pierwszy ma falę o 2 płytach, a drugi o 3 płytach), dają w zestawieniu nowy motyw rys. 133, którego fala obejmuje 6 płyt.

Wskazaliśmy poprzednio, że każda pojedyncza warstwa wykazuje rytm liniowy, a wobec tego możemy powiedzieć, że cały pas,

z kilku warstw się składający, ma układ, który i w poprzecznym kierunku również jest związany, a zatem układ, który możemy nazwać rytmem płaszczyznowym.

Jest to pojęcie nowe i może nie od razu przekonywujące, zwłaszcza dla ludzi mało z geometrią obytych. Jest ono jednak niezbędne dla zanalizowania form zdobniczych w sposób jednolity.

Pomiędzy rytmem całego motywu a rytmem składających go pasów zachodzi prosty stosunek, a mianowicie: długości fal poszczególnych warstw mieszczą się bez reszty w długości fali ogólnej.



Ponieważ ze względu na możliwość ujęcia wzrokowego fala całego motywu nie może obejmować wielkiej ilości płyt, przeto długości fal pojedynczych warstw muszą wykazywać bardzo proste stosunki metryczne.

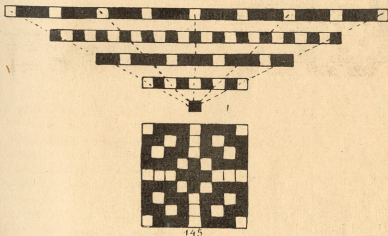
Jeżeli do jakiegokolwiek motywu pasowego dodamy jeszcze jedną nową warstwę o takim rytmie, że jego fala harmonizuje metrycznie z falą całego pasa, to przekonamy się, że dodana ta warstwa zleje się z poprzednimi w jeden jednolity motyw. Widzimy, że motyw rys. 130, zestawiony z nową warstwą, harmonizującą z nim

rytmicznie, rys. 134 — daje nowy motyw rys. 135. Tak samo motyw rys. 133, zestawiony z warstwą rys. 136, daje motyw rys. 137.

To samo zjawisko występuje oczywiście, jeżeli zestawimy jakiegokolwiek dwa motywy pasowe, harmonizujące rytmicznie. (Fala całości, wyrażona w ilości płyt, równa się zawsze najmniejszej wspólnej fali składowych). Widzimy, że motyw rys. 138, zestawiony z motywem rys. 139, daje nowy motyw rys. 140, jak również motyw rys. 141, zestawiony z motywem rys. 142, daje nowy motyw rys. 143.

Rytm jest tedy wartością podstawową wszelkiego motywu pasowego. Chociaż taki rytm wypełnia sobą płaszczyznę, daje się z łatwością zapomocą pojęcia rytmu liniowego analizować. Pomiedzy rytmem w muzyce a rytmem liniowym w plastyce zachodzi ta różnica, że pierwszy jest zawsze wyrazem ruchu i **biegnie** wzdłuż czasu, a raczej razem z czasem; drugi **rozkłada** się wzdłuż linii, a tylko w pewnych warunkach wywołać może wrażenie ruchu.

Z powyższych rozważań wynika, że przy motywach pasowych rytm jest istotnie prawem tworzącym i przedstawia wartości liniowe zupełnie ścisłe, jasne i dające się łatwo w cyfrach wyrazić. Natomiast przy motywach czworobocznych, które nazywaliśmy też ośrodkowemi, nie jest on tak przejrzysty. Niema tu narzucającego się



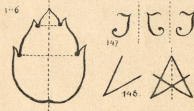
kierunku, wzdłuż którego by się rytm układał; chcąc jednak i te motywy ze stanowiska rytmu liniowego rozpatrywać, można je rozłożyć na pasy, okalające warstwami jego środek i szukać rytmu wzdłuż tych pasów.

Gdybyśmy którykolwiek z tych pasów rozwinęli, to otrzymalibyśmy cztery części,⁵ odpowiadające czterem bokom prostokąta. Te cztery części byłyby albo równe sobie (przy regularnych motywach kwadratowych), albo też powtarzałyby się co druga. W każdym razie pas taki posiadałby wyraźne wartości rytmiczne, zupełnie analogiczne do tych, jakie wykazuje każda warstwa motywu pasowego.

Zmienia się jednak wzajemny stosunek pojedynczych warstw, składających motyw. Im bliżej mianowicie środka, tem krótszą staje się z konieczności długość fali. (Rys. 144, który przedstawia w rozwinięciu warstwy płyt, okalające środek motywu, na rys. 145 przedstawionego). Długość ta stoi oczywiście w stosunku prostym do odległości od środka. Rytm tedy takiego motywu związany jest ze środkiem motywu, który z tego względu nazwalimy środkiem rytmicznym. (To odróżnienie środka geometrycznego od rytmicznego jest tem bardziej potrzebne, że przy motywach swobodniejszych punkty te częstokroć nie nakrywają się wcale).

Może wydawać się niezupełnie jasnem, dlaczego motywy, które budowaliśmy początkowo na zasadzie symetrii, obecnie analizujemy jako układy rytmiczne. Pomiedzy temi dwoma ujęciami niema jednak żadnej istotnej rozbieżności. Istota rytmu polega na uporządko-

waniem **powtarzaniu**; symetria zaś w istocie swojej nie jest niczem innem, jak właśnie pewną specjalną formą powtórzenia. Że intuicja nasza istotnie symetrię jako powtarzanie ujmuje, dowodzi fakt, że mówiąc o lustrze, możemy powiedzieć: „Lustro powtarza obrazy przedmiotów”. Rozpatrując rzecz



z geometrycznego punktu widzenia, wiemy, że istotnie w obrazie symetrycznym powtarza się każdy punkt danej formy, tylko w zmienionem uporządkowaniu. (Patrz rys. 146). Niema więc ani intuicyjnej, ani logicznej przyczyny, któraby nie pozwalała nazywać syme-

trji pewną formą uporządkowanego powtarzania. W tem ujęciu symetria podpada pod pojęcie rytmu, wyżej ustaloną, definicją określone. Takie postawienie kwestji umożliwia ujęcie zjawisk zdobniczych (co do logiki ich budowy) z bardziej ogólnego i jednolitego punktu widzenia i przez to upraszcza teoretyczną analizę. Jest ono tem bardziej wskazane, że, jak to łatwo zauważyć, stosowanie symetrii doprowadza nas łatwo do wytworzenia form zwyczajnego powtarzania (np. dwukrotna symetria, patrz rys. 147), a z drugiej strony i zwyczajne powtarzanie wytworzyć może budowę symetryczną np. przez kilkakrotną powtórzenie załamania odcinka o stałej długości i stałym kącie załamania. Patrz rys. 148).

Przez rozszerzenie pojęcia rytmu wytwarzamy pojęcie ogólne, które mieści w sobie symetrię, jako jedną z form powtarzania; tem bardziej, że przy pewnych okolicznościach, jak widzieliśmy, formy te łatwo przechodzą jedna w drugą. Symetria jest formą powtarzania, bardzo ulubioną w zdobnictwie, a to z tego względu, że umożliwia związanie jednorazowego powtórzenia w pewną całość, której węzłem jest oś symetrii. Ta oś symetrii wiąże ze sobą obie połowy, nadając całości charakter ośrodkowy. Ta oś wprowadza zatem do układu pewien czynnik **stałości**, czynnik bardzo pożądaný dla harmonizowania rytmu z płaszczyzną określoną i zamkniętą, jaką ornament zazwyczaj wypełnia i wyraża.

Poza symetrią w odniesieniu do osi istnieje jeszcze symetria w odniesieniu do punktu (np. obraz, na matówce aparatu fotograficznego występujący). Ten rodzaj symetrii wytwarza formy, które dadzą się również uzyskać drogą zwyczajnego powtarzania przy równoczesnem przekręceniu o 180° i wobec tego tem łatwiej pod pojęcie rytmu podciągnąć się dają. Ujęcie takiego układu jako powtarzanie z równoczesnem przekręceniem, a nie jako symetria w odniesieniu do punktu, jest i z tego względu racjonalne, że o ile wszystkie układy, budowane na podstawie symetrii w odniesieniu do punktu, dadzą się również przez powtórzenie z przekręceniem wytworzyć, o tyle nie zawsze ten ostatni sposób daje się przez pierwszy zastąpić. (Rys. 149 i 150 dadzą się uzyskać tak przez symetrię w odniesieniu



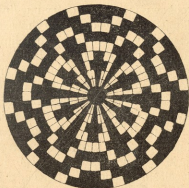
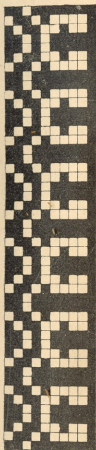
do punktu, jak przez powtarzanie. Rysunek 151 natomiast daje się uzyskać wyłącznie przez powtarzanie). Taki układ odniesiony jest do punktu, przeto wywołuje wrażenie ustalenia, ale tylko w odniesieniu do punktu, przez co umożliwia wrażenie okręcania się około tego punktu.

Widzimy, że rozszerzając pojęcie rytmu, osiągamy obraz jaśniejszy, prostszy i bardziej jednolity; podczas, gdy w przeciwnym razie rozbijamy go i komplikujemy bez żadnej korzyści.

Ogólna zasada rytmiczna, którą wyprowadziliśmy na motywach prostokątnych, znajduje zastosowanie i w motywach o innym kształcie. Przy regularnych motywach, wypełniających umiarowe wieloboki o większej ilości boków, występuje nawet ten rodzaj rytmu znacznie jaskrawiej, tak, że powyższe uwagi rozszerzyć możemy wogóle do wszelkich motywów ośrodkowych. Możemy więc powiedzieć, że regularne motywy ośrodkowe posiadają również wartości rytmiczne, może mniej przejrzyste, lecz również istotne, jak motywy pasowe, a ujawniają się one w postaci rytmu liniowego wtedy, jeżeli rytm motywów ośrodkowych rozpatrujemy w odniesieniu do ich środka rytmicznego.

Jest to nowa forma rytmu płaszczyznowego, związana logicznie z poprzednią. Jest ona mniej do muzycznego układu zewnętrźnie podobna, chociaż w istocie swojej analogiczna, a różni się jedynie tem, że rytm całości od jednego punktu uzależnia.

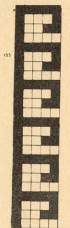
Sprawa ta stanie się jeszcze wyraźniejszą, jeżeli odstępimy na chwilę zupełnie od naszej techniki zdobniczej, a przyjmiemy, że mamy do wypełnienia powierzchnię koła. Przypuśćmy dalej, że powierzchnię tę podzielimy zapomocą koncentrycznych kół na szereg pasów. Jeżeli dalej wszystkie te pasy zapomocą promieni podzielimy na dowolną ilość wycinków, to otrzymamy w obrębie każdego pasa szereg trapezów, równych w każdym pasie co do wielkości, a ilościowo równych we wszystkich pasach. (Patrz rys. 153 i 154). Jeżeli dalej w każdym z tych pasów, malując jedno trapezy na czarno, a inne na białą, wprowadzę pewną rytmikę i to tak, aby rytmy pojedynczych pasów harmonizowały ze sobą (przyjmując równoznaczność wszystkich trapezów niezależnie od ich wielkości), to otrzymamy zawsze układ plam czarnych i białych, wypełniających powierzchnię koła i robiących wrażenie motywu; układ, który będzie analogiczny do tych, jakie konstruowaliśmy w prostokącie, na podstawie zasady powtarzania.



152



154



155

Jeżeli wreszcie rozwiniemy pasy naszego motywu i następnie zrównamy wielkość wszystkich trapezów, przemieniając je w kwadraty (patrz rys. 152 i 155), to przeniesiemy niejako środek rytmiczny w nieskończoność i uzyskamy zwyczajny motyw pasowy, który jest jakgdyby wyrażeniem tego samego rytmu w pasie.

W pasie tym bowiem rytm w odniesieniu do osi pasa jest taki sam, jak w kole w odniesieniu do jego środka. Gdyby krążek taki miał zamiast czarnych plam sztyfciki, któreby przy obrocie uderzały o promień, jak o sztabę, natenczas przy jednostajnym obrocie słyszelibyśmy uderzenia rytmiczne, dzielące się na fale, czyli takty jednakowe. Ten sam rytm usłyszeliśmy, gdybyśmy motyw pasowy przesuwali wzdłuż osi.

Możnaby, rozróżniając rozmaite typy fal, wyprowadzić z tego punktu wyjścia wszelkie typy motywów tak pasowych, jak ośrodkowych; nie zatrzymamy się jednak nad tem dłużej, gdyż celem naszego rozważania było wykazać, że wartości zdobnicze motywów w ogólności z pojęciem rytmu są związane i uświadomić sobie,

jaką drogą rytm ośrodkowy przy pomocy rytmu liniowego uwidocznić się daje. Nie wynika jednak z tego, żeby rytm ośrodkowy i wogóle wszelki rytm płaszczyznowy powstawał z rytmu liniowego w poczuciu. Pomiędzy temi dwoma formami rytmu zachodzi stosunek tego rodzaju, jaki istnieje pomiędzy powierzchnią a linią. Powierzchnię możemy rozpatrywać zapomocą linii i inaczej właściwie rozpatrywać jej nie umiemy, ale powierzchnię nie możemy na linię rozłożyć.

Jeżeli zatem rytm, rozwijający się wzdłuż linii, nazywamy rytmem liniowym, to musimy układ ośrodkowy, jak również i pasowy, rozkładający się na płaszczyźnie, nazwać **rytmem płaszczyznowym**.

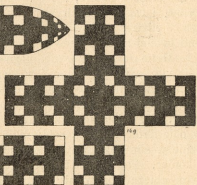
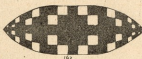
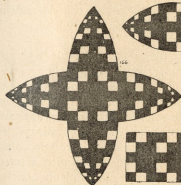
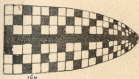
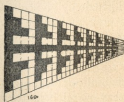
Istnieje poczucie rytmu płaszczyznowego i istnieje poczucie rytmu liniowego, niezależnie jedno od drugiego, a jeżeli rytm płaszczyznowy rozpatrywaliśmy przy pomocy rytmu liniowego, to uczyniliśmy to w tym celu, aby uzasadnić, dlaczego układy nazywamy układami rytmicznymi.

Rytm jednostajny wzdłuż pasa nie jest całością skończoną, gdyż musi się z konieczności na obu końcach urywać; jest tedy zawsze tylko fragmentem. Aby stworzyć całość, istnieje tylko jedno możliwe rozwiązanie, a mianowicie: okręcić ten rytm w okrąg, tak, aby początek jego zeszedł się z jego końcem. Takie rozwiązanie wykazuje właśnie układ rytmiczny ośrodkowy, który też z tego względu uważać będziemy za układ podstawowy dla rytmu jednostajnego.

Zanim przejdziemy do dalszych rozważań, muszę potrącić ogólnikowo jeszcze o jedno zjawisko rytmiczne, które w technice płyt kwadratowych trudno uwidocznić się daje, ale w technikach bardziej swobodnych, a zwłaszcza w ornamencie liniowym, szerokie znajduje zastosowanie.

Rozpatrując stosunki rytmiczne motywów, mieliśmy dotychczas na myśli wyłącznie rytm jednostajny, to jest taki, którego wszystkie fale są jednakowe. Oprócz tej kategorii możliwym jest jeszcze inny rodzaj rytmu, a mianowicie rytm o fali niestatej, a zmieniającej się miarowo; rytm taki nazywać będziemy rytmem: „**zbieżnym**“.

Jak zaznaczyłem, ten rodzaj rytmu nie nadaje się do obecnie omawianej techniki. Polega on na stopniowej dekadencji i wymaga bądź stopniowego zmniejszania powierzchniowego płaszczyzn, bądź długościowego linii do zdobienia wprowadzonych, zależnie od tego, czy technika zdobnicza polega na użyciu płaszczyzn, czy też na



uzyciu linii. Aby nie przerwać toku rozważań, możemy chwilowo przyjąć, że istnieje możliwość dowolnego zmniejszania płyt czarnych i białych, do układania motywów użytych.

Jeżeli przyjmiemy jakikolwiek układ płyt i będziemy go wzdłuż jednego kierunku powtarzali, podobnie, jak fale przy motywach pasowych, ale zmniejszając stopniowo wymiary (każdej) następnej fali, to osiągniemy właśnie motyw o rytmie, który nazwaliśmy zbieżnym. Chcąc uzyskać zbieżność nie tylko we wzajemnym stosunku fal, ale także w obrębie każdej pojedynczej fali; można przyjąć elementy o charakterze zbieżnym, t. j. trapezy w miejsce kwadratów. (Patrz rys. 156 i 157, 158 i 159, 160 i 161, 162 i 163).

Rytm taki nie zdąża w nieskończoność, ale wyczerpuje się w pewnym punkcie (który jest granicą szeregu arytmetycznego lub geometrycznego). Wprawdzie należałoby wprowadzić nieskończoną ilość fal, aby tę granicę osiągnąć, przyczem trzeba byłoby dojść do płyt nieskończenie małych, ale ze stanowiska zdobniczego wystarczy niewielka ilość zmniejszających się powtórzeń, aby wywołać wrażenie wyczerpania się rytmu — a wiadomo, że właśnie tylko wrażenie wzrokowe jest naszym ostatecznym celem.

Jak zobaczymy w dalszym ciągu, rytm taki posiadają różne formy płaszczyznowe, np. płaszczyzny ograniczone krzywymi, oraz formy liściaste, rozpatrywane ze stanowiska jednej osi. Poza tem rytm taki występuje bardzo często w ornamencie liniowym w postaci linii falistej zbieżnej lub linii spiralnej.

Rytm taki zatem nie biegnie w nieskończoność, ale wyczerpuje się, a motyw stanowi w kierunku zbiegania się całość skończoną i zamkniętą w sobie. Ta specjalna właściwość tego rytmu znajduje obszerne i ważne zastosowanie, które omówimy w dalszym ciągu. Oczywiście jest rzeczą, że rytm zbieżny można wprowadzić w obie strony; przez co otrzymujemy układ, wyczerpujący się rytmicznie w obu przeciwnych kierunkach, t. j. mający swój początek i koniec. (Patrz rys. 167 i 168, 170 i 171). Można również ułożyć rytm zbieżny promienisto od środka i wtedy otrzymujemy rozetę, (patrz rys. 166 i 169) zamkniętą wszechstronnie.

Przejdziemy teraz do stosunków rytmicznych, ujawniających się w całości ornamentu, złożonego, jak wiemy, z pojedynczych motywów. Mówiliśmy, że ornament budujemy w ten sposób, że

najpierw całą płaszczyznę dzielimy na pojedyncze figury, według tych samych zasad, podług których z elementów budowaliśmy pojedynczy motyw. Wynika stąd, że wszystko, co powiedzieliśmy o rytmice motywów, da się zastosować i do rytmu tych podziałów. Przy figurach ograniczonych więc, podziały te wykazywać będą wartości rytmiczne w odniesieniu do środka rytmicznego, który możemy nazwać: „środkiem rytmicznym ornamentu“.

Naokoło tego środka możemy dowolnie grupować figury ogólnego podziału, byleby one były rytmicznie z tym środkiem związane, byleby regularnie około tego środka były rozmieszczone. Podziały te mogą być bardzo różnorodne, a w każdym pojedynczym wypadku o ich przeprowadzeniu decyduje z jednej strony kształt całości, technika zdobnicza i sens użytkowy przedmiotu zdobionego; z drugiej intuicja artystyczna, która te wszystkie względy umie pogodzić, nie zaniedbując swoich własnych wartości.



Przez takie odniesienie do środka rytmicznego, motywy, które same w sobie słabo są związane (np. zbudowane na podstawie jednej tylko osi symetrii), mogą uzupełniać się wzajemnie i tracić swój fragmentaryczny charakter, np. ornament, uwidoczniiony

na rys. 172, mieści w sobie motyw rys. 173, powtórzony 4 razy w narożnikach i motyw rys. 174, powtórzony 4 razy na środkach boków. Oba te motywy związane są w sobie tylko jedną osią symetrii i dopełniają się przez czterokrotne powtórzenie.

Oprócz motywów ośrodkowych można w podziale wprowadzać pasy, biegnące wzdłuż boków szlakiem nieprzerwanym. Szlaki takie można wypełniać motywami pasowymi wszelkich rodzajów, pod warunkiem, aby długość fali motywu była z długością boku prostokąta, przeznaczonego do ozdoby, metrycznie zharmonizowana. Taki

układ motywu pasowego w ornamencie narzuca się jako jedyny możliwy sposób wyczerpania rytmu jednostajnego pasa i jest podstawowym rozwiązaniem ornamentu tak, jak był podstawowym rozwiązaniem motywu.

Sprawa ta i połączona z nią sprawa narożnika nastroja pewne trudności, które postaram się omówić, podając szereg rozwiązań; nie w tej myśli, jakoby podane sposoby miały być kanonami — ale, aby przy pomocy usystematyzowania łatwiej trudności te uzmysłwić. Przy motywach stojących długość fali powinna się mieścić bez reszty w długości boku *), a układanie najwygodniej rozpocząć od środka boku, tak, aby tenże schodził się z początkiem (patrz rys. 176), albo środkiem (patrz rys. 177) fali. W ten sposób motyw rozchodzić się może w obie strony symetrycznie.

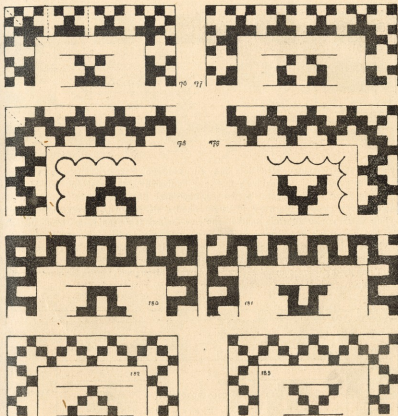
W narożniku pas łamie się pod kątem prostym i zmusza do specjalnego uwzględnienia tego punktu, którego układ można rozwiązać w dwojaki sposób.

1) Pierwszy sposób polega na tem, że się doprowadza ostatnią falę motywu stojącego tylko do przekątnej. Jeżeli następnie tę przekątną uważać będziemy za oś symetrii, to otrzymamy automatycznie wypełnienie reszty narożnika i początek motywu wzdłuż drugiego boku, wzdłuż którego następnie z łatwością motyw prowadzić możemy dalej. (Patrz rys. 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183).

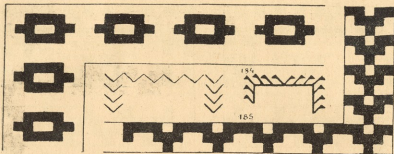
Przy takim rozwiązaniu powstaje pewne zakłócenie rytmu w narożnikach. Stopień tego zakłócenia zależy od układu samej fali. Mianowicie, jeżeli fala ta, jako całość sama w sobie rozpatrywana, wykazuje zupełną lub częściową symetrię w odniesieniu do linii, połowiącej górny narożnik, natenczas z przyczyn oczywistych zakłócenie to niknie częściowo, albo zupełnie. Natomiast, jeżeli budowa fali takiej symetrii nie wykazuje, wytwarzają się w narożnikach układy o nowym i przypadkowym wyrazie, które przerywają częściowo wrażenie ciągłości motywu pasowego — a nabierają do pewnego stopnia wartości nowych motywów (związanych symetrią w odniesieniu do przekątnej). Ponieważ takie przypadkowe twory w zasadzie nie są pożądane, przeto rozwiązanie takie ma pewną cechę ułomności.

2) Drugi sposób rozwiązywania narożnika przy motywach stojących daje się wtedy zastosować, jeżeli fala motywu wypełnia sobą właśnie cały narożnik, t. j. powierzchnię, powstałą przez przecięcie obydwóch pasów. Na to zaś potrzeba: albo,

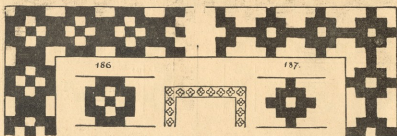
*) Przy niektórych motywach wypadnie zrobić drobne odstępstwo od tej zasady, a mianowicie, wypadnie np. tak ustosunkować wyżej wymienione wymiary, aby długość boku różniła się o jedną płytę od wielokrotnej długości fali. Stosuje się to do takich motywów stojących, w których początek fali przechodzi w połowie płyty. Przy tej sposobności zwrócić uwagę na fakt, że każdy motyw stojący można w dwojaki sposób ujmować, gdyż każdą z dwóch pionowych osi symetrii można za początek lub środek fali uważać. Motywy biegnące można w tyle sposobów ujmować, ile płyt mieści się w długości fali, gdyż przy takich motywach można każde dowolne miejsce jako początek fali uważać. Decyzja w obu wypadkach zależy od dobrej woli, od poczucia.



żeby fala motywu zamykała się w kwadracie, albo, jeżeli się w kwadracie nie zamyka, aby pasy nie były równej szerokości, lecz aby jeden pas równy był szerokości fali, a drugi, prostopadły doń, długości fali motywu. Przy takich warunkach można falę pomieścić w narożniku, tak, aby go zupełnie wypełniała, a następnie powtarzać ją wzdłuż obu pasów. Przy takim rozwiązaniu unika się oczywiście przypadkowego układu narożnika, ale natomiast wprowadza się w miejsce jednego dwa motywy pasowe, różne, chociaż z tego samego układu narożnikowego wypływające, tak, że w takim rozwiązaniu ztraca się jednolitość motywu pasowego. Przekonać się możemy np., że z tego samego narożnika wyprowadzony motyw wzdłuż jednego boku może być stojący, a wzdłuż drugiego biegnący (rys. 185). Motywy te są jednakie



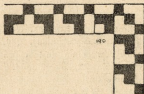
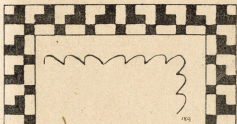
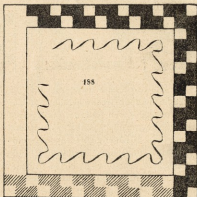
tylko w takim wypadku, jeżeli fala motywu pasowego, rozpatrywana sama w sobie, wypełnia kwadrat i wykazuje symetrię w odniesieniu do przekątnej. Jeżeli istnieje symetria także w odniesieniu do obu osi, czyli przy motywach dwustronnych — symetrycznych sposób pierwszy i drugi schodzą się ze sobą, a wrażenie złączenia rytmu w narożniku zupełnie zanika. Motywy jednak takie mają tę stronę ujemną, że, będąc zbyt silnie związane dośrodkowo, zatracają częściowo wrażenie ciągłości, czyli, że pojedyncze fale słabo się ze sobą wiążą i pas rozpada się raczej na szereg motywów ośrodkowych. (Patrz rys. 186 i 187). Rozwiązanie obecnie omawianego typu napotyka się czasem także przy motywach biegnących; poza tem przy motywach biegnących stosować można jeszcze dwa typy rozwiązań.



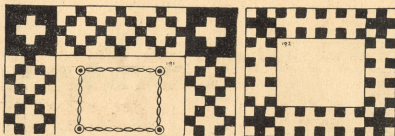
1) Przy pierwszym sposobie, o ile chodzi o przybliżony schemat, najczęściej wygodnie będzie tak ustosunkować wymiary, aby długość fali mieściła się mniej więcej w długości boku po odcięciu od niej jednego narożnika. (Patrz rys. 188). Wypełniwszy ten pas (bez pierwszego narożnika) motywem, biegnącym aż do końca, przechodzi się do następnego boku (przy którym pierwszy narożnik już został wypełniony poprzednio) i tak dalej, aż się wypełni cały pas naokoło. Przy takim rozwiązaniu uzyskuje się zazwyczaj w małym stopniu wrażenie ciągłości motywu biegnącego poprzez narożniki, gdyż rytm każdego motywu pasowego wybiega poza narożnik i należy starać się, aby przez odpowiedni dobór motywu i ugrupowanie

związać koniec jegnego pasa i początek następnego, tak, aby wywołać wrażenie, że rytm w tem miejscu zawraca. Osiąga się to wrażenie tutaj, jak wogóle i przy innych rozwiązaniach narożnikowych, raczej przez dowcip, a nie przez schemat, a wobec tego wszelkie reguły są nieściśle i mogą mieć tylko znaczenie pomocnicze.

Drugi sposób polega na tem, że rozpoczyna się układanie od środka jednego boku, tak, aby z tego punktu rozchodziły się symetrycznie fale w obie strony. (Patrz rys. 189 i 190). W narożnikach postępuje się tak, jak to omówionem zostało przy pierwszym sposobie motywów stojących. Przy takim rozwiązaniu zatracą się oczywiście zupełnie ciągłość motywu na środkach boków, gdzie powstają ugrupowania nowe. W narożnikach mogą również powstawać takie przypadkowe ugrupowania, przerywające ciągłość motywu, lub też może ich nie być, a to zależy od tego, czy fala sama w sobie wykazuje symetrię w odniesieniu do linii, przepoławiającej górny narożnik.

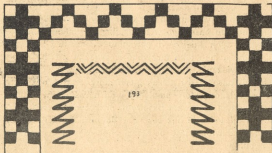


Przy wszystkich powyższych rozwiązaniach wyraźnie uwydatnia się trudność, jaka wynika z załamania się motywu pasowego w narożnikach. Ponieważ ciągłość rytmiczna z konieczności ulega w tych miejscach pewnemu znaczeniu i zazwyczaj trzeba użyć niejako sztuczki, aby ją jako tako utrzymać w związku z tem, napotykamy często inny jeszcze typ rozwiązania, polegający na zupełnem wyrzeczeniu się wszelkiej ciągłości i na wypełnieniu narożników niezależnymi motywami ośrodkowymi. (Patrz rys. 191 i 192). Odcinki szlaków, które pomiędzy temi narożnikami się znajdują, wypełniamy następnie dowolnym motywem pasowym, przyczem oczywiście należy się starać, aby długość fali mieściła się bez reszty w długości każdego takiego odcinka. To rozwiązanie usprawiedliwione jest potrzebą podkreślenia narożników, jako miejsc charakterystycznych.



Dla prostokąta uwydatnia ono niejako czworoboczność tych powierzchni. Poprzednie natomiast rozwiązania łagodzą raczej narożniki i podkreślają ośrodkową budowę całości, czyli budowę, której idealną formą jest koło. Poprzednie zatem rozwiązania wyrażają prostokąt, jako przekształcone koło.

Całe to zagadnienie załamywania się mniej lub więcej ostrego, a nawet zakręcania się rytmu, może wydawać się dziwaczne i nienaturalne ujęciem teoretycznym, a to z tego względu, że rytm przyzwyczailiśmy się ujmować głównie w muzycznym rozwiązaniu i jako rytm prostoliniowy. Zakręcanie rytmu jest wynikiem przystosowania się rytmu do dwuwymiarowości płaszczyzny. Zjawisko dość analogiczne ma miejsce często w tańcu, np. kiedy tancerz, do ściany doszedłszy, zawracać musi, choć muzyka dalej niezmałym taktem płynie. Tancerz pragnie zachować łączność rytmiczną ruchów poprzez zakręt, ażeby ciałem nie odskoczyć od melodji, która dalej płynie jednostajnym taktem. Nie urywa się wtedy rytm ruchu na zakręcie, ale się nagina. Wogóle taniec dobrze obrazuje niektóre zjawiska rytmiczne, w plastyce występujące, gdyż będąc transpozycją rytmu muzycznego na rytm ruchowy, wypełnia gestem przestrzeń, a stopy tancerza motywem biegnącym znaczą się na płaszczyźnie podłogi. Analogja ta, choć dosyć głęboka, nie jest jednak wszechstronnie ścisła, gdyż taniec odbywa się w czasie, podczas gdy ornament jest poza czasem. W związku z tem taniec jest ruchowo do jednowymiarowego rytmu muzycznego dostosowany, ornament zaś nie ma pod tym względem żadnych więzów.



Aby wyczerpać temat, zwrócę uwagę jeszcze na jedno rozwiązanie szlaków, napotykanie najczęściej w tkactwie lub drukarstwie (ozdoby drzeworytowe). Polega ono na tem, że szlak rozbitý jest na 4 odcinki pasów, zupełnie ze sobą nie połączone. (Patrz rys. 193). Przy takim rozwiązaniu pasy —

wzdłuż jednej pary przeciwległych boków biegnące — urywają się na brzegu ornamentu, podczas gdy pasy, biegnące wzdłuż pozostałej pary boków, zamknięte są

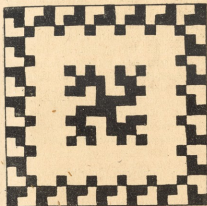


fig. 4.



fig. 5.

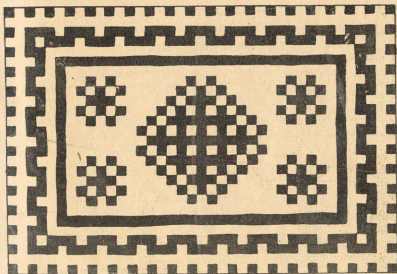


fig. 6.

wpoprzek poprzednimi pasami. Przy takim rozwiązaniu motywy, wypełniające te 4 pasy, nie są ze sobą zgoła związane i bywają zazwyczaj różne wzdłuż każdej

pary boków, a nawet w jednej parze górny może się różnić od dolnego. Takie rozwiązanie jest ze stanowiska rytmiczności ułomnem i występuje prawie wyłącznie tam, gdzie warunki techniczne utrudniają wprowadzenie bardziej jednolitej budowy szlaku. Liczne przykłady takiego rozwiązania przedstawiają pasy polskie.

Zatrzymaliśmy się może zbyt długo przy drobiazgach, wynikających z zastosowania motywów pasowych do powierzchni prostokątnych. Nie należy stąd wnioskować, aby reguły wyprowadzone powyżej można było mechanicznie stosować, tem bardziej, że nie mają one zgola żadnej wartości teoretycznej. Celem tych rozważań było jedynie zachęcić uczni do pewnej gimnastyki i skłonić ich do oswojenia się z różnorodnemi rozwiązaniami narożników, które nieraz poważne nastroczą trudności. Przez zainteresowanie się takimi sprawami i przez przerobienie większej ilości przykładów wyrabia się szybko poczucie, które jest niezbędne dla racjonalnego stosowania motywów w każdym dowolnym przypadku.

Wskazówki powyżej zestawione ułatwić mogą zadanie, zwłaszcza tym uczniom, których poczucie słabo jest wyrobione.

Jasną jest rzeczą, że pasy można stosować nie tylko w prostokątnych płaszczyznach, ale i przy wszystkich innych wielobokach, przyczem zawsze powstają analogiczne trudności w miejscach załamania. Nie będziemy pojedynczych tych wypadków omawiać, gdyż nie odpowiadają one technice zdobniczej, którą się obecnie zajmujemy — a poza tem, niewiele istotnie nowych nastroczą uwag zasadniczych. Poczucie dekoracyjne, wyrobione na figurach prostokątnych, najczęściej się nadarzających, potrafi się bez wielkich trudności do innych warunków dostosować.

Należy tylko zawsze pamiętać o tem, że szlak okalający przeciwstawia się biegunowo środkowi rytmicznemu, a w konsekwencji motywom, wypełniającym ornament i musi być równocześnie z niemi szarmonizowany. Przy motywach ośrodkowych, silnie symetrią unieruchomionych, będą się tedy pojawiały pasy o motywach stojących (patrz rys. 196, 300, 302); przy motywach przeciwnych, które robią wrażenie obrotu naokoło środka, wystąpią zazwyczaj pasy o motywach biegnących. (Patrz rys. 194). Jeżeli ornament cały jest spokojny i prosty, to i pasy najczęściej będą spokojne i proste (patrz rys. 302) i przeciwnie (patrz rys. 300). Także i co do siły musi być zachowany właściwy stosunek; nie można zbyt silnych i ciężkich motywów pasowych zestawiać ze słabym i drobnym ornamentem (patrz rys. 196), tem bardziej, że zasada zbieżności płaszczyznowej skłania w przeciwnym kierunku. O tej sprawie będzie mowa przy rozpatrywaniu potrzeby zamknięcia ornamentu, ale dla

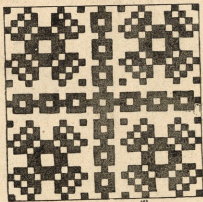
zachowania ciągłości już tutaj wspomnę, że zbieżna budowa ornamentu ma właśnie na celu jego silniejsze zamknięcie. Szlak już wprawdzie sam w sobie zamyka całość, dla spotęgowania jednak tego wrażenia korzystne jest, aby motywy, tworzące pas, były drobniejsze, niż motywy środkowe. (Patrz rys. 571). Taki też stosunek spotykamy prawie bez wyjątku we wszystkich wytrawnych wzorach, np. w dywanach wschodnich, w których szlaki stanowią ważny czynnik zdobniczy i wykształciły bardzo szlachetne i dobrze zrównoważone z całością formy,

Jeżeli szlak składa się z kilku warstw motywów pasowych, to nie należy zasady zbieżności stosować w ten sposób, aby umieszczać po wewnętrznej stronie szlaku pasy najszersze, a dalsze, coraz węższe, ku zewnętrznej jego stronie. (Patrz rys. 261).

Takie rozwiązanie wywoływałoby łatwo pewne złudzenie wypukłości, zgoła przy ornamentcie płaskim niepożądane. Można uniknąć tego niebezpieczeństwa, stosując zasadę zbieżności w ten sposób, że motyw najszerszy objęty jest obustronnie węższymi (patrz rys. 300), a te ewentualnie jeszcze węższymi i t. d. (Patrz rys. 234).

Przy płaszczyznach, ograniczonych krzywymi linjami, stosowanie pasów jest tem bardziej ułatwione, że odpadają trudności, wywołane załamaniem się boków, a motywy mogą niezmaconym rytmem okalać środek rytmiczny.

Motywy pasowe możnaby także w ten sposób ułożyć, aby się w środku rytmicznym krzyżowały. (Patrz rys. 197). Taki układ jednak z natury swojej rozsądza ornament zamiast go wiązać i jest z tego względu nieracjonalny. Układ taki mają wprawdzie rozety, ale wtedy brak ten usunęły jest przez wprowadzenie rytmu zbieżnego wzdłuż pasów, gdyż, jak wiemy, rytm taki wyczerpuje się sam w sobie, co oczywiście rozsądzaniu przeciwdziała. Do takich ukła-



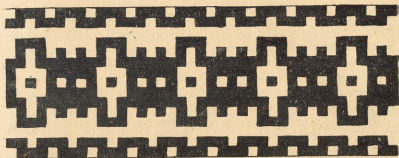
dów powrócimy, omawiając zasadę zamknięcia ornamentów (układy promieniste).

Na tem zakończymy ogólne uwagi o rozwiązywaniu ornamentu na płaszczyznach ograniczonych. Przy rozpatrywaniu uwzględniliśmy formy prostokątne przede wszystkim, jako formy podstawowe, z tego względu, że prostokąt z natury swojej jest figurą, najczęściej przez człowieka stosowaną. Przejdziemy obecnie do drugiej kategorii powierzchni, a mianowicie do powierzchni nieograniczonych.

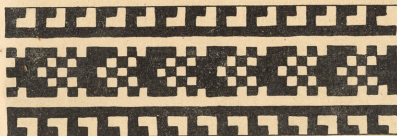
Powierzchni płaskich nieograniczonych, biorąc rzecz dosłownie, nie napotykamy nigdzie. Istnieją jednak takie, które ze stanowiska zdobniczego nie są ograniczone, bądź to dlatego, że skutkiem wielkich rozmiarów nie dadzą się w całości wzrokiem objąć i przedstawiają się zawsze tylko fragmentarycznie, jako nieograniczone niczem kawałki, bądź też z tego względu, że skutkiem innych jakichś przyczyn nie chcemy lub nie możemy ich granic zdobniczo podkreślać. Ze stanowiska geometrycznego podzielić je można na dwa typy: pierwszy, który nie ma ograniczenia w jednym tylko kierunku, a więc mający charakter wstęgi; drugi, który w żadnym kierunku nie ma ograniczenia.

Jako przykład pierwszego typu może służyć długi chodnik, zbyt szeroki, by go jednym motywem wypełnić można. Jeżelibyśmy taki chodnik ornamentalnie traktowali jako prostokąt wydłużony, to podkreślilibyśmy z konieczności środek rytmiczny tego ornamentu. Ponieważ ze stanowiska użytkowego ten środek nie ma żadnego wyjątkowego znaczenia (nie jest miejscem charakterystycznym), przeto wprowadzilibyśmy tą drogą pewną niezgodę pomiędzy stroną użytkową a zdobniczą, co, jak wspominaliśmy, jest niepożądane. Ponadto stworzylibyśmy całość niezrozumiałą, gdyż człowiek, znajdujący się daleko od tego środka rytmicznego, nie ujmowałby związku, jaki pomiędzy pojedynczymi motywami w odniesieniu do tego środka zachodzi. Zmuszeni więc będziemy traktować chodnik jako powierzchnię nieograniczoną w kierunku długości.

Najprostsze rozwiązanie takiej płaszczyzny, jakie się nasuwa, jest podział całej wstęgi chodnika na szereg motywów pasowych równoległych. (Patrz rys. 198, 199, 200, 201). Chcąc, aby pojedyncze, użyte do ornamentu motywy pasowe, zrosły się w jedną orna-



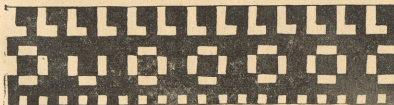
198



199



200



201

mentalną całość, muszą one posiadać wzajemną zgodność rytmu. Będzie tedy istniał pewien rytm całości, którego fala mieścić się powinna bez reszty w długości fal wszystkich składowych motywów. Całość taka będzie analogiczna do jednego rozszerzonego motywu pasowego.

W praktyce mało zazwyczaj zwraca się uwagi na wzajemną zgodność rytmiczną motywów pasowych, w jeden ornament związanych, gdyż oko chwytą przede wszystkim rytm, wzdłuż pasów biegnący, jako silniejszy i nie dostrzega nieściśłości w rytmach, między pasami zachodzących. Zgodność ta obowiązuje tylko w takich układach, w których pojedyncze motywy pasowe są proste, rytm ich bardzo wyraźny, zwłaszcza, jeżeli ponadto blisko ze sobą sąsiadują. Jeżeli tych danych niema, to wtedy niezgodność rytmu po-



jedynczych pasów nie razi zbyt wrogu i napotyka się często w najszlachetniejszych nawet stylach. (Patrz rys. 202, 203, 204).

Różnica pomiędzy takim ornamentem pasowym a motywem pasowym polega na tem, że ornament tworzy całość, w kierunku szerokości zamkniętą, którą uzyskuje się przez wprowadzenie wyróżniających się i o ile możności wąskich motywów na brzegach. Często też w tym celu używa się motywów jednostronnych, a najlepiej osiąga się zamknięcie przez wprowadzenie motywów zamkniętych w kierunku zewnętrznym, przy pomocy rytmu zbieżnego. Do takiego zamknięcia nadają się z natury również motywy linijne pasowe, gdyż nie mają tendencji do rozrastania się wszecz.

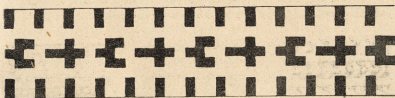
Pomijając sprawę zamknięcia, nawiasowo wspomnianą, ornament taki wykazuje te same cechy, jakie widzieliśmy w motywach pasowych, a skutkiem tego ornamenty te możnaby podzielić na takie same grupy, na jakie dzieliśmy motywy pasowe.



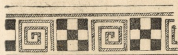
205



206



207



208



209



210



211



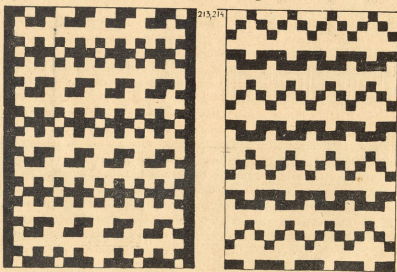
212

Chodnik nasz możemy jeszcze w inny sposób ornamentalnie rozwiązać: możemy go mianowicie podzielić poprzecznie na działy, zamieniając go tą drogą na szereg powierzchni ograniczonych, które wypełnimy następnie według znanych nam już zasad. (Patrz rys. 205, 206).

Podziałów takich poprzecznych nie można jednak wprowadzać zupełnie dowolnie, gdyż przy powierzchni pasowej zasadą, wiążącą całość, jest z natury rzeczy rytm ogólny wzdłuż osi chodnika. Podziały tedy takie i wypełniające je motywy, muszą się wzdłuż tej osi rytmicznie rozkładać. Poza tem mogą one przybierać bardzo różnorodną formę, zwłaszcza przy swobodniejszych technikach zdobniczych. (Patrz rys. 208, 209, 210, 211, 212).

Ogólnie zaznaczyć można, że rozwiązanie tego typu osłabia w każdym razie ciągłość rytmu wzdłuż osi i przez to nie zawsze jest pożądanem w tych wypadkach, gdzie podkreślenie tej ciągłości jest wskazane.

Istnieje wreszcie rozwiązanie, łączące dwa powyższe typy, to jest takie, gdzie część powierzchni rozwiązana jest jako pasy, a druga część rozpada się na szereg rytmicznie po sobie następujących ornamentów ośrodkowych. Pierwsze bywają najczęściej na brzegach chodnika dla zamknięcia umieszczone, drugie w środku.



Wreszcie można taką płaszczyznę w ten sposób rozwiązać, że się ją rozkłada na szereg poprzecznych pasów, które się rytmicznie powtarzają. (Patrz rys. 213, 214). Takí układ ma jednak pewne

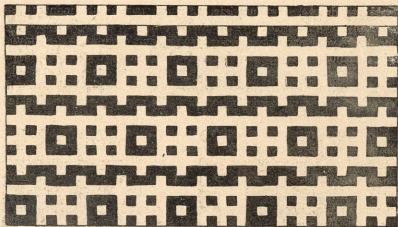
wady zasadnicze, a mianowicie, że rytm wzdłuż osi chodnika, zaznaczony jedynie przez rytmiczne powtarzania się pasów, słabo jest podkreślony; a pasy poprzeczne, wypełnione ornamentem płynnym, z konieczności uciętym na brzegach, rozsadzają powierzchnię na boki. Takie tedy rozwiązanie spotykamy przeważnie w tych tylko wypadkach, w których jakiś specjalny wzgląd, np. technika, do takiego właśnie rozwiązania nakłania. (Kilimy, pasy perskie i polskie).

Przejdziemy teraz z kolei do płaszczyzn, nie mających w żadnym kierunku ograniczenia (np. duży plac). Płaszczyzny takie można rozwiązać ornamentalnie w dwojakim ujęciu: raz jako rozszerzony dowolnie pas i wtedy jeden kierunek ma znaczenie dominujące; a drugi raz, jako rozszerzony dowolnie kwadrat, gdzie oba kierunki mają znaczenie równorzędne.

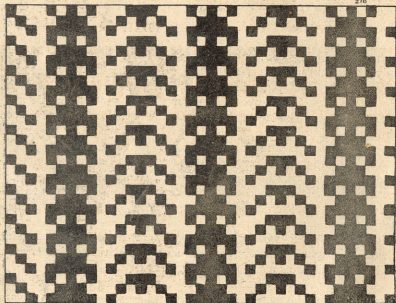
W pierwszym wypadku należy oczywiście związać ze sobą w jeden ornament pasy, z których płaszczyzna się składa. Trzeba więc, aby wszystkie długości fal harmonizowały ze sobą; przez co uzyskamy jednolitą rytmikę całości w kierunku dominującym. Ponadto trzeba jednak także, aby i w poprzecznym kierunku te pasy wykazywały jakiś związek. Warunek ten wypełnimy, jeżeli pasy rytmicznie będziemy powtarzać. Będzie to takie rozwiązanie, jak gdybyśmy szereg płaszczyzn pasowych, w jednakowy sposób ozdobiony, obok siebie położyli. (Patrz rys. 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222). Całość, tą drogą otrzymana, wypełnia rytmicznie całą płaszczyznę i jest w każdym miejscu związana, pomimo, że żadnego środka rytmicznego nie wykazuje (co można wyrazić w tej formie, że środek rytmiczny znajduje się w nieskończoności).

Aby związać płaszczyznę nieograniczoną według drugiej zasady, podzielimy ją na szereg figur ograniczonych, stykających się ze sobą i wypełniających całą powierzchnię. Aby przy takim układzie powiązać pojedyncze powierzchnie podziału w jedną ornamentálną całość, musimy oczywiście te podziały powtarzać rytmicznie. Nie mając środka rytmicznego musimy wprowadzić rytm wzdłuż dwóch kierunków, gdyż z powodu dwuwymiarowości płaszczyzny, tylko w ten sposób możemy ją wypełnić.

Z chwilą, kiedy tak ułożymy motywy, że się rytmicznie w dwóch kierunkach powtarzają, to istnieć muszą koniecznie także dalsze



215



216



217



218



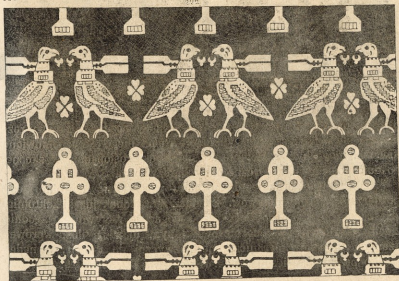
219



220



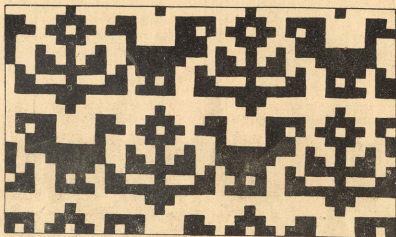
221



222

kierunki, które się jako kierunki rytmicznego powtarzania narzucają. Powstaje tedy układ, który wykazuje 3 albo 4 wyraźnie narzucające się kierunki rytmicznego powtarzania. (Poza tem istnieją jeszcze inne kierunki, które jednakowoż nie narzucają się wzrokowo i nie mają zdobniczego znaczenia).

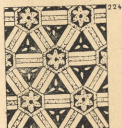
Przy takim ugrupowaniu niema istotnego środka rytmicznego i wzrok może swobodnie wzdłuż każdego z wyżej wymienionych kierunków się ślizgać. Poza tem, jeżeli wzrok na którymkolwiek z motywów się zatrzyma, to może on przybrać wartość środka rytmicznego.



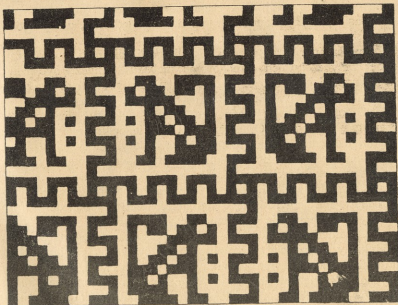
223

cznego, niejako przygodnego, gdyż wszystkie pozostałe motywy rozkładają się z konieczności rytmicznie wokół niego. Wyżej omówione kierunki mogą być wzajemnie do siebie tak prostopadłe jak skośne, co daje pole do bardzo różnorodnych rozwiązań.

Do takiego ornamentu możnaby wprowadzić dowolną ilość powtarzających się motywów. Zaznaczałem jednak już kilkakrotnie, że sztuka nie dąży do ilościowego bogactwa motywów, a zgodnie z tem założeniem i w obecnie omawianym układzie ilość wprowadzonych motywów ogranicza się zazwyczaj do dwóch, a nader rzadko przekracza liczbę trzech. (Patrz rys. 223, 224, 225, 226).



Przy powyższej budowie, pomimo braku środka rytmicznego, otrzymujemy również całość, związaną w każdym miejscu, która rytmicznie wypełnia płaszczyznę i pod tym względem odpowiada podstawowej zasadzie ornamentu. Układ taki w najprostszej swojej formie uzmysławia dobrze szachownica; inne formy takiego układu uzmysłowić można łatwo przy pomocy różnorodnych systemów linii, związanych w siatkę regularną. Bogaty materiał geometryczny



w tym kierunku zestawiony jest w dziele: „Theorie de d'ornement“, J. Bourgoïn, Paris 1873, str. 247—264.

Oprócz motywów ośrodkowych wszelkich rodzaj możemy tu wprowadzać również motywy pasowe, których kierunki wskazywać będą właśnie wyżej wspomniane linje, tworzące siatkę. Zależnie od ujęcia, pasy te albo się załamują i wtedy rozwiązywać je można według umówionych już zasad, albo przecinają się. (Patrz rys. 227). W tym ostatnim, rzadko zresztą stosowanym wypadku, powstają punkty przenikania pasów, hamujące oczywiście rytm. Miejsca te nastręczają możliwość różnorodnych rozwiązań, których jednak omawiać nie będziemy, zwłaszcza, że są w pewnym stopniu do rozwiązań narożnikowych analogiczne. (Patrz rys. 227, 228, 229, 230, 231).

Pasy te, chociaż z każdego punktu przecięcia promienisto się rozchodzą, nie psują całości przez jej rozsadzanie, a to z tego względu, że całość ta nie jest ośrodkowo związana.

Wspomnieliśmy na początku, że płaszczyzn nieograniczonych w dosłownem tego słowa znaczeniu niema. Każda płaszczyzna musi mieć oczywiście swój kres. Samo się przez się rozumie, że kres ten musi być przy układzie ornamentu uwzględniony, a mianowicie w tym sensie, aby rytm nie ucinął się na linii granicznej, ale aby był wyczerpany. Przy pasach więc długość fali musi być wyczerpana; przy motywach ośrodkowych motywy te muszą być pełne, a przynajmniej tak ucięte, aby przedstawiały pewną rytmiczną całość (np. przecięte wzdłuż jednej osi symetrii).

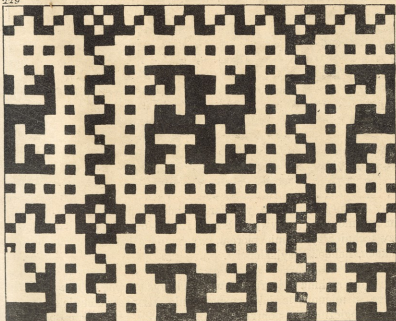
Granice motywów krańcowych muszą więc być równocześnie granicą płaszczyzny. Ornament taki będzie pełny, ale nie będzie odpowiadał jednemu jeszcze warunkowi, o którym dalej będzie mowa, a mianowicie nie będzie zamknięty. Aby i ten warunek wypełnić, można wprowadzić wartości graniczne. Takimi wartościami są bądź pasy, równoległe do linii granicznej biegnące, bądź też motywy ośrodkowe specjalne, różniące się charakterem od tych, które użyte zostały do wypełnienia ornamentu.

Ornamenty o takim układzie (płaszczyzn nieograniczonych) spotykamy najczęściej w tkaninach wzorzystych. Skłania bowiem do takiego układu sama technika wyrobu, zwłaszcza, o ile jest fabryczną. Rozwiązanie takie tkanin zgodne jest równocześnie z formą użytkową, w jakiej najczęściej występują. Materiał miękki, sfałdo-



228

229



Homolacs: Budowa ornamentu

wany przy użyciu, uniemożliwia zorjentowanie się w całości ornamentu. Oko ujmuje zawsze tylko fragmenty, a skutkiem tego wskazaniem jest przy tkaninach miękkich takie układy stosować, których rytmika zrozumiała jest w każdej poszczególnej części, czyli układy, odpowiadające płaszczyznom nieograniczonym.

Poza tem występują takie układy w posadzkach, w plafonach (kasetony) i w wielu innych zastosowaniach. Układy takie napoty-



kamy również w małych wymiarach jako wypełnienia powierzchni samego motywu (motywy niższego rzędu, o których będzie mowa przy technice rysowania piórem, występujące bardzo obficie w kordonkach, haftach rosyjskich i t. p.).

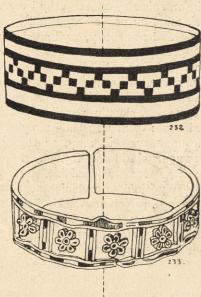
Powierzchnie nieograniczone mogą występować w innej jeszcze formie, a mianowicie jako powierzchnie krzywe zamknięte. Mogą one analogicznie do poprzednio rozważanych płaszczyzn być nie-

ograniczone w jednym lub obu wymiarach. Mogą istnieć powierzchnie o typie walcowym lub o typie sferycznym. Pomówimy na tem miejscu o rozwiązaniu ornamentalnem tych powierzchni krzywych, (pomimo, że technika zdobnicza, jaką się zajmujemy, im nie odpowiada) z tego względu, że rozwiązania ornamentalne tych powierzchni są analogiczne do rozwiązań na płaszczyznach nieograniczonych, jakie właśnie przerabialiśmy.

Powierzchnię walcową możemy mianowicie traktować zupełnie tak samo, jak płaszczyznę nieograniczonego pasa. Możemy ją tedy rozwiązać, bądź zapomocą motywów pasowych, harmonijnie ze sobą sprzagniętych, bądź zapomocą powierzchni zamkniętych, wytworzonych przez poprzeczne podziały pasa, bądź wreszcie zapomocą kombinacji obydwóch tych sposobów. (Patrz rys. 232 i 233).

Cała różnica polega na tem, że pas na powierzchni walcowej, będąc nieograniczonym, ma pomimo tego niewielką stosunkowo i ściśle określoną długość. A stąd tak fale motywów, użytych do jego wypełnienia, jak poprzeczne przedziały, muszą się w tej długości mieścić bez reszty. Warunek ten nie potrzebuje specjalnych objaśnień; ważnem jest natomiast pewne nowe zjawisko, jakie stąd bezpośrednio wynika, a mianowicie: przy pasie płaszczyznowym cały rytm układu rozwijał się wzdłuż kierunku długości, który nazwaliśmy osią pasa; środka rytmicznego żadnego tam nie było. Przy walcu rytm ornamentu wraz z płaszczyzną obiega ponadto wokoło osi przestrzennej walca, która to oś nabiera przez

to znaczenia rdzenia w odniesieniu do układu ornamentalnego. Rdzeń ten możemy nazwać **osią przestrzenną**, w odróżnieniu do



poprzednio omawianych osi, które występują na płaszczyźnie ornamentu.

Taki rdzeń, poza powierzchnią istniejący, stanowi nowy węzeł ośrodkowy, który występuje jedynie w utworach przestrzennych.

Zanim przystąpimy do omawiania stosunków rytmicznych w utworach przestrzennych, będzie korzystnym, jeżeli wyjaśnimy inne zjawisko zdobnicze, a mianowicie sprawę zamknięcia ornamentu.

Widzieliśmy dotąd, jak ornament ze środka się niejako rodzi i rytmicznie wokół niego się rozrasta, dążąc tą drogą do wytworzenia organicznej całości. Aby jednak robił wrażenie rzeczy skończonej, musi on ponadto wypełnić jeszcze inny warunek, a mianowicie musi być zamknięty, czyli musi mieć określone szranki rozrastania.

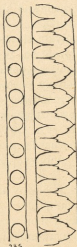
Aby to wrażenie uzyskać, trzeba na obwodzie ornamentu umieścić jakieś wyróżniające się motywy, któreby wzrok zatrzymywały, a przytem, o ile możności, takie, któreby same niezdolne były do dalszego rozrostu. Temu ostatniemu warunkowi odpowiadają np. w pewnym stopniu wszelkie motywy regularne ośrodkowe, silnie związane; ponieważ takie motywy rozrastać się muszą równomiernie na wszystkie strony, a będąc ograniczone topologicznie ze strony wewnętrznej (którą przystają do ornamentu), są przez to samo do dalszego rozrostu niezdolne.

Wypełnić to zadanie mogą także motywy pasowe, ponieważ z natury swojej są wąskie i nie znoszą zbytniego rozrastania się na szerokość, zwłaszcza, że można, jak to poniżej zobaczymy, to rozrastanie się pasów na szerokość zamknąć przez wprowadzenie rytmu zbieżnego w kierunku poprzecznym.

Obok takich motywów pasowych, zamkniętych na szerokość przez wprowadzenie rytmu zbieżnego, nadają się wybitnie do zamknięcia ornamentu motywy linijne, o których później będzie mowa (patrz rys. 236, 237, 238, 239); motywy bowiem takie z natury nie mogą rozrastać się na szerokość. Dzięki temu są one najulubieńszym szlakiem, do zamknięcia ornamentu służącym i występują w tej roli częstokroć nawet w takich technikach, które się do ornamentu linijnego nie nadają. W obecnej technice można wytworzyć motywy pasowe o charakterze linijnym (taśmowym), pomimo płaszczyznowego charakteru elementów przez odpowiednie zeszerogowa-



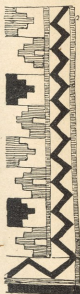
234



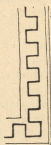
235



236



237



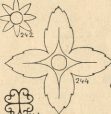
238



239



242



244



243



245

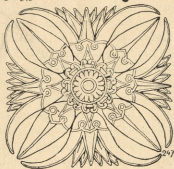
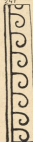


246

240



241



247

nie płyt i takie też układy nadawać się będą specjalnie jako szlaki, do zamknięcia ornamentu służące.

Często wreszcie napotyka się takie rozwiązanie, że motywy pasowe, zamykające ornament, są ze swej strony jedno lub dwustronnie zamknięte przez motywy pasowe węższe, które również bywają znowu ujęte przez motywy pasowe jeszcze węższe aż do linii prostej, co oczywiście uniemożliwia ich rozrastanie się i podnosi wrażenie zamknięcia, wprowadzając w budowę całości ornamentu niejako rytm zbieżny. (Patrz rys. 234). Mówiąc ogólnie, że zbieżnej budowy ornamentu wynika zasada, którą stwierdzić można na niezliczonych przykładach, że motywy przybrzeżne są drobniejsze, niż motywy środkowe.

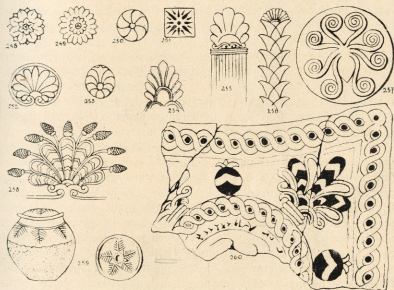
Jak wspomniałem, rytm zbieżny umożliwia ograniczenie rozrastania się nie tylko ornamentu, ale w pierwszym rzędzie pojedynczego motywu; istnieją tedy i motywy zamknięte, a różnica pomiędzy zamknięciem ornamentu a zamknięciem motywu polega na tem, że podczas, gdy motywy w zasadzie tylko w pewnym kierunku bywają zamknięte i to wyłącznie przez zastosowanie rytmu zbieżnego ornamenty muszą być koniecznie zamknięte we wszystkich kierunkach, co nadaje im wartość płaszczyzny, określonej w przeciwieństwie do motywów, które mają raczej wartość punktu (ośrodkowe), lub linii (pasowe).

Motywy, zamknięte przy pomocy rytmu zbieżnego, znajdują właśnie zastosowanie przede wszystkim w powyżej omawianej sprawie zamknięcia ornamentu. To zastosowanie napotyka się w podwójnej formie. Jeżeli rytm zbieżny wprowadzimy w motywie pasowym w kierunku prostym (lub skośnym) do osi pasa, to otrzymamy całość o rytmie pasowym, zamkniętą w sensie szerokości pasa. (Patrz rys. 235, 240, 241). Taki motyw nadaje się specjalnie do zamknięcia ornamentu, jako szlak okalający go, gdyż nie może się już sam rozrastać na zewnątrz. Rozwiązanie to spotykamy często przy motywach pasowych roślinnych, dzięki temu, że liście, jak to zobaczymy dalej, mają właśnie budowę o rytmie zbieżnym.

Druga forma zastosowania polega na tem, że się motywy o rytmie zbieżnym układa promienisto. Tak zestawione motywy nie rozsadzają całości (jak to zaznaczyliśmy przy motywach pasowych, przechodzących przez środek), ale owszem, tworzą całość zamkniętą.

(Patrz rys. 242, 243, 244, 245, 246, 247). Oczywiście trzeba równocześnie zadość uczynić głównej zasadzie zdobniczej, która polega na rytmicznym układzie około środka, co uzyskuje się przez regularne rozmieszczenie promieni wokół tego środka rytmicznego.

W ten sposób powstają motywy złożone, a względnie ornamenty o układzie promienistym, a pomimo to zamknięte, które mają bardzo wiele odmian zależnie od kształtu całości, od położenia środka rytmicznego i od rozkładu i budowy promieni. Przy eksce-



trycznem położeniu środka rytmicznego nie tylko każdy promień sam w sobie ale i układ tych promieni miewa czasem również charakter zbieżny. (Patrz rys. 250, 251, 259).

Najregularniejszym tworem tego typu są t. zw. rozety, które wypełniają powierzchnię umiarowego wieloboku lub koła, mają środek rytmiczny, w środku geometrycznym figury umieszczony i motywy promieniste jednakie i regularnie rozłożone. (Patrz rys. 242, 244, 247, 248, 249, 250, 251).

Do utworów promienistych zaliczyć można układy wachlarzowate jak: palmety, muszle i t. p., wypełniające sobą zazwyczaj koło, lub inną krzywą zamkniętą, uciętą z jednej strony, przycemśrodek rytmiczny umieszczony jest najczęściej na obwodzie po stronie uciętej. Takie układy nie stanowią przez to całości pełnej i występują zazwyczaj związane z innymi formami, a mianowicie, jako zakończenia jakiegoś innego układu rytmicznego. (Patrz rys. 254, 255, 256, 257, 260).

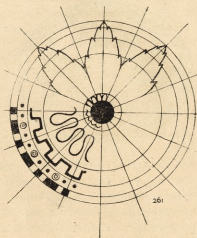
Wszechstronne zamknięcie uważać można za charakterystyczną różnicę pomiędzy ornamentem a motywem, choćby do wielkości ornamentu powiększonym; dlatego też motywy, złożone promienisto i zamknięte wszechstronnie przy pomocy rytmu zbieżnego, należałoby raczej nazywać ornamentami, pomimo, że są proste w budowie i mają tylko jeden środek rytmiczny. Wielkość środków rytmicznych, występujących zazwyczaj w ornamentach, należy uważać za różnicę raczej drugorzędną, zwłaszcza, że istnieje wiele motywów, które taką wielość środków rytmicznych wykazują. (Np. motywy pasowe, dwustronne, symetryczne).

Na tych kilku uwagach bardzo ogólnikowych zakończymy sprawę zamknięcia ornamentu, pomimo, że należy ona do postulatów podstawowych, a to z tego względu, że wydaje mi się ona zbyt przejrzystą, aby wymagała systematycznego wyjaśnienia. Przerobiliśmy główne kategorie zdobnicze, umożliwiające zamknięcie ornamentu. Podkreślając raz jeszcze ważność tej zasady, uważam za najodpowiedniejsze pozostawić urzeczywistnienie jej w poszczególnych wypadkach rozsadzie i intuicji czytelnika.

Zanim przejdziemy do następnego tematu, zatrzymamy się jeszcze chwilę przy motywach promienistych i dla jaśniejszego zobrazowania zestawimy je w sposób schematyczny z podstawowym typem motywów, poprzednio omawianym, w których środek rytmem jest opasany.

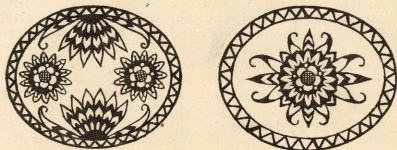
Przyjmimy koło, jako powierzchnię najregularniejszą. W kole można przeprowadzić dwa systemy podziału, związane ze środkiem rytmicznym. Jeden charakteryzuje się systemem kół współśrodkowych, drugi systemem promieni. Pierwszy obrazuje układ podstawowy, t. j. pasy, rytmicznie obiegające wokół środka; drugi obrazuje właśnie co wspomniany układ promienisty. (Patrz rys. 261).

(Jeżeli oba te systemy linii wykreślimy równocześnie, to taki rysunek, może wyrażać oba typy rozwiązań, zależnie od znaczenia, jakie każdemu z tych systemów linii nadajemy. Jeżeli mianowicie wprowadzamy rozwiązanie pierwszego typu, to promienie będą oznaczały początki fal motywów pasowych, obiegających wokół środka; jeżeli wprowadzimy rozwiązanie drugiego typu, to granice fal mogą przedstawiać koła współśrodkowe). Podkreślić jednak należy, że niezależnie od rozwiązania rytm, okrążający środek, jest podstawowym rytmem i musi być także przy promienistym układzie zachowany (przez rytmiczne rozmieszczenie promieni). Przeto promienie muszą



zawsze mieć regularny układ, podczas gdy koła współśrodkowe nie muszą tego warunku wypełniać, przyczem podkreślić należy, że utwory zdobnicze, ośrodkowo zbudowane (tak motywy, jak ornamenty), rozrastają się od środka. Ten punkt środkowy jest niejako ich jądrem i dlatego winien być zdobniczo wyróżniony. Środek rytmiczny jest tedy prawie zawsze dobrze wypełniony elementami przy motywach, a motywami przy ornamentach. Motyw, umieszczony w środku rytmicznego ornamentu, bywa z reguły silny w wyrazie, dobrze związany i stosunkowo znaczny. Umieszczenie środka rytmicznego na pustym tle, okrążonym elementami przy motywach, a motywami przy ornamentach, nie zadawalnia w pełni naszego poczucia. Z tego też względu rozwiązanie np. eliptyczne ornamentu, gdzieby dwa motywy równorzędne podkreślały ogniska, nie jest przekonujące i nie bywa prawie nigdy stosowane. Jeżeli zaś takie rozwiązanie się pojawi, to nigdy uczuciowo nie odnosimy całości do dwóch równorzędnych ognisk, ale raczej zmuszeni jesteśmy wyobrazić sobie wartość nową, wartość środkową, niematerialnymi osiami symetrii określoną i z tą wartością całość układu wiążemy.

To samo dotyczy prostokąta i innych form wydłużonych. (Patrz rysunek).



Naczelną zasadą ornamentalnej rytmiki jest, aby całość odnosiła się do jednej jedynej wartości i z niej się rozwijała. Wynika więc stąd także konsekwentnie, że jeżeli wprowadzamy do układu ośrodkowego liście lub kwiaty, to bywają one w regule skierowane na zewnątrz, a rzadko przeciwnie. (Patrz rys. powyżej). Koło jest formą najsilniej ze środkiem związaną; jest ono niejako rozrośniętym środkiem i dlatego też koło jest najbardziej dekoracyjną powierzchnią.

Te rozważania uwidoczniają dobrze rolę, jaką geometria odgrywa w zdobnictwie. Zdobnictwo wyraża się w formach geometrycznych, gdyż one umożliwiają przejrzystość, ale zdobnictwo nieda się z geometrią wyprowadzić. Chociaż tedy różne linie analityczne są bez wątpienia rytmicznie zbudowane, jednak rodzaj ich rytmu nie odpowiada naszym założeniom zdobniczym. Niewolnicze czerpanie zatem motywów z geometrii nie prowadzi do celu dla tych samych przyczyn, dla których nie prowadzi do celu niewolnicze naśladowanie form organicznych. Tem tedy wyjaśnia się dziwne na pozór zjawisko, że nawet te linie analityczne, które najczęściej w przyrodzie się ujawniają, wcale nie zostały w zdobnictwie wykorzystywane. Parabola, która się powtarza w każdym rzucie kamienia i w każdym profilu drzewa, linia łańcuchowa, którą zakreśla każdy zawieszony na dwóch końcach sznurek, nie weszły do inwentarza linii ornamentalnych; nawet elipsa występuje tu rzadko i często zastępuje ją linia koszykowa, z czterech odcinków koła się składająca.

Jeżeli zaś nawet elipsa o prawidłowej budowie się pojawi, to ulega ona niejako wynaturzeniu, zastępując ogniska jednym punktem środkowym, jak to powyżej omówiliśmy. (Patrz rysunek).

Powrócimy teraz do poprzednio przerwanych rozważań, a mianowicie do zagadnień rytmicznych, z utworami przestrzennymi związanymi.

Omawianie stosunków rytmicznych w utworach przestrzennych prowadzi w dziedzinę architektury i nie leży w zakresie naszych zagadnień. Nie można jednak pominąć tej sprawy zupełnie, a to ze względu na stosunek zależności, w jakim pozostaje ornament do całości architektonicznej.

Przy analizie motywu, jak również przy analizie ornamentu, przyjęliśmy jako punkt wyjścia powierzchnię kwadratową. Zachowując analogję, możemy dla rozpatrywania utworów przestrzennych rozpocząć od sześcianu.

Na takiej formie można rozwinąć sześć ornamentów oddzielnych, odpowiadających sześciu ścianom tej bryły. Ornamenty te, chociaż są krawędziami oddzielone i w innych leżą płaszczyznach, nie są od siebie zupełnie niezależne i muszą pozostawać ze sobą w pewnym wzajemnym związku; muszą wytwarzać wspólnie całość jednolitą i ze stanowiska rytmicznego jednolicie zorganizowaną, czyli całość architektoniczną.

W sześciannie można przeprowadzić trzy osie przestrzenne, podobne do poprzednio omawianej osi walca, które ze stanowiska geometrycznego są równorzędne. Ze stanowiska zdobniczego jednak tylko w wyjątkowych wypadkach osie takie za równorzędne uznane być mogą. Zwyczajnie istnieje jakaś oczywista przyczyna, dla której jedną z nich za główną oś uznać należy.

Jeżeli np. przyjmiemy, że przedmiotem, który mamy ornamentem ozdobić, jest pudełko o kształcie kostki, to jasną jest rzeczą, że oś pionowa wyróżnia się z pośród wszystkich, choćby dlatego, że ona jedyna zachowuje stale swoje położenie pionowe, podczas gdy położenie dwóch pozostałych jest zmienne. Stąd narzuca się potrzeba podkreślenia tej właśnie pionowej osi, t. j. **uzależnienia rytmu całości od tej jednej osi.**

Wiemy, że przy ornamencie płaskim rytm zasadniczo rozkładać się powinien około środka rytmicznego. Środkowi rytmicznemu

ornamentu płaskiego odpowiada przy układzie przestrzennym oś przestrzenna. Analogicznie więc rzecz biorąc, rytm przestrzenny rozkładać się powinien około osi przestrzennej. Stąd narzuca się rozwiązanie czterech ścian bocznych w charakterze pasów (podobnie, jak przy walcu. Patrz rys. 262).

Zupełnie inaczej przedstawia się rozwiązanie ściany górnej, przed środkiem której przenika oś przestrzenna pionowa. Ten punkt, w którym oś przestrzenna przebija powierzchnię górą, jest oczywiście tym punktem, do którego rytm ornamentu, na tej ścianie występującego, odnosić się winien. Ornament ten zatem będzie miał

budowę ośrodkową, a punkt przenikania osi będzie środkiem rytmicznym tego ornamentu.

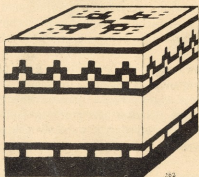
Przy takim układzie całości wszystkie ornamenty odnoszą się **bezpośrednio** do jednej osi pionowej i uważane być mogą raczej za jeden ornament, na różnych płaszczyznach rozłożony, niż za szereg ornamentów, w jedną całość architektoniczną związanych.

Jeżeli będziemy dalej rozwijać analogię budowy prze-

strzennej ornamentu z budową płaszczyznową, możemy przez oś przestrzenną przeprowadzić dwie płaszczyzny, prostopadłe do ścian bocznych i dwie drugie, przechodzące przez krawędzie pionowe, z których dwie pierwsze odpowiadać będą osi pionowej i poziomej, a dwie drugie przekątniom kwadrata na płaszczyźnie. (Patrz rys. 263).

Przy budowie motywu ośrodkowego osie kwadrata służyły nam jako osie symetrii. Jeżeli tedy zachowamy analogję, to możemy linję przecięcia tych czterech płaszczyzn z bokami sześcienu za osie symetrii przyjąć. Będą to zatem cztery osie pionowe, połowiące ściany boczne i cztery krawędzie pionowe.

To drugie rozwiązanie również wykazuje bezpośredni związek wszystkich ornamentów z jedną osią przestrzenną; a cztery ściany boczne w rozwinięciu dają jeden ornament o rytmie pasowym, po-



dobnie, jak rozwinięte pasy motywu ośrodkowego, na analogicznej zasadzie symetrii zbudowanego. (Patrz rys. 264).

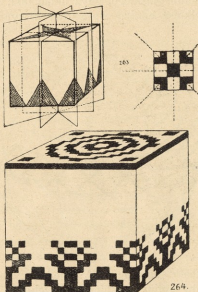
Rozwiązanie ornamentu przestrzennego na podstawie jednej osi przestrzennej nadaje się dla wielu innych figur regularnych. Najodpowiedniejszą może formą dla takiego układu będzie kula, albo względnie powierzchnia elipsoidy lub jajko.

Taka powierzchnia sferyczna, zestawiona porównawczo z powierzchnią koła na płaszczyźnie, może posłużyć do jaskrawszego jeszcze zobrazowania analogji, jaka zachodzi pomiędzy rytmiką na płaszczyźnie, a rytmiką przestrzenną.

Niedawno (str. 72), omawialiśmy znaczenie rytmiczne, jakie nadać można dwóm systemom linii, związanych ze środkiem koła, a mianowicie systemowi kół współśrodkowych i promieni. W układzie przestrzennym systemowi kół współśrodkowych będzie odpowiadał system płaszczyzn do osi prostopadłych, wyrażający się na powierzchni sferycznej równoleżnikami, a systemowi promieni, system płaszczyzn, przechodzących przez oś, a wyrażających się systemem południków na powierzchni sferycznej. (Patrz rys. 265). W obu systemach ilość podziałów jest oczywiście dowolna.

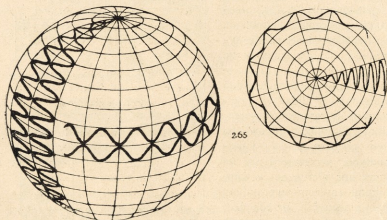
W miejscach przecięcia osi z powierzchnią sferyczną powstają dwa punkty biegunowe, które są z konieczności dwoma środkami ornamentu, biegunowo związanymi.

Dzięki temu, że powierzchnia sama w sobie jest zamkniętą całością, nie potrzeba wprowadzać specjalnych wartości zdobniczych, zamykających ornament. Nawet jeżeli wprowadzimy rozwiązanie we-



dług układu promienistego (system motywów pasowych, ograniczonych południkami), to rytm z konieczności zamykać się będzie w obu punktach biegunowych.

Oprócz tych dwóch zasadniczych typów rozwiązania powierzchni sferycznej, istnieje teoretycznie jeszcze trzeci, niejako pośredni, który można scharakteryzować linią śrubową, łączącą dwa bieguny i oplatającą równocześnie oś przestrzenną. Takiemu układowi przestrzennemu odpowiada na płaszczyźnie rozwiązanie, wyrażające się: linią spiralną. Nie wspominałem o niem przy omawianiu układu ornamentu płaskiego, gdyż układ taki, trudny do zamknięcia, występuje tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach. Występuje on natomiast



często przy budowie pojedynczych motywów i to specjalnie motywów liniowych, których dotychczas nie uwzględnialiśmy. Powróćmy zatem do niego w dalszym ciągu przy omawianiu motywów liniowych.

Powracając do powierzchni sferycznej, można sobie poza temi trzema typami rozwiązań zdobniczych wyobrazić cały szereg rozwiązań o cechach mieszanych. Bogaty materiał w tym względzie dają nasze pisanki, do których czytelnika odsyłam. (Patrz rys. od 602 do 613). Aby przez wprowadzenie szczegółów nie mącić głównej linii, nie zatrzymamy się dłużej przy tym ciekawym materiale zdobniczym. Zwróć tylko uwagę na jedną zasadę, jaskrawo na takich

formach występującą, a mającą ogólniejsze znaczenie zdobnicze, a mianowicie na zasadę: **miejsc charakterystycznych**.

Jeżeli się przypatrzmy powierzchni sferycznej, rozwiązanej zdobniczo w odniesieniu do jednej osi przestrzennej, to łatwo zauważymy, że pewne miejsca na niej wyróżniają się z pomiędzy innych, bardziej obojętnych. Będą to mianowicie przede wszystkim dwa punkty biegunowe, o których powyżej była mowa i równoleżnik środkowy (przy- jajku równoleżnik w najszerszym jego miejscu). Ponieważ, jak wspomniałem na początku, ornament ma harmonizować z formą, na której występuje i cechy charakterystyczne tej formy podkreślać; przeto miejsca te, charakterystyczne dla formy, nadają się specjalnie do zdobniczego podkreślenia.

Ozdobienie zatem biegunów i pasa największego wybrzuszenia jest ze stanowiska harmonji ważniejsze od zdobienia pozostałej powierzchni. Przy ornamencie na płaszczyźnie najcharakterystyczniejszymi miejscami będą środek i obwód.

Przy garnku prostym, okrągłym, najcharakterystyczniejszym miejscem będzie górny brzeg, następnie brzeg podstawy jako dwa koła, w których się forma garnka niejako ucina, wreszcie linja największego wybrzuszenia.

I rzeczywiście, przekonać się można, że właśnie te miejsca najczęściej bywają w zdobnictwie podkreślane. W kolumnie najcharakterystyczniejszymi miejscami będą tylko oba jej zakończenia, gdy linja największego wybrzuszenia zbyt słabo się zaznacza.

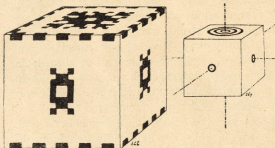
Jeżeli uwzględnimy ponadto i stronę użytkową, nie trudno zrozumieć, dlaczego właśnie górny brzeg garnka, jak również górne zakończenie kolumny, przede wszystkim wymagają podkreślenia. Na tem zakończymy nasze uwagi, dotyczące przestrzennego układu, na podstawie jednej osi przestrzennej rozwiniętego, a przejdziemy do omawiania układu o większej ilości osi przestrzennych.

Powróćmy do naszego pudełka o kształcie sześcianu. Jak już wspomnieliśmy, oprócz osi pionowej, którą uznaliśmy za oś główną, istnieją jeszcze dwie analogiczne osi przestrzenne, w płaszczyźnie poziomej występujące. Jeżeli poza osią główną uwzględnimy i te dwie osi, nadając im wartość drugorzędną, to łatwo wyprowadzimy wynikającą stąd budowę zdobniczą całości. (Patrz rys. 266 i 267). Mianowicie oprócz motywu ośrodkowego, na górnej pokrywie umiesz-

czonego, wystąpią cztery motywy o charakterze również ośrodkowym na czterech ścianach bocznych. Aby osi poziome, zgodnie z założeniem, osi pionowej podporządkować, musimy i te ornamenty boczne słabiej zaznaczyć, niż ornament górny. Jeżeli te cztery ornamenty boczne będą jednakowe, co odpowiada przyjętej równorzędności obu osi poziomych, to rozwiązanie ścian bocznych, pomimo ośrodkowego charakteru pojedynczych ornamentów, zachowa jako całość równocześnie także i wartość pasa, okalającego oś główną, (co łatwo uwidocznić przez rozwinięcie czterech ścian bocznych na jednej płaszczyźnie).

Można sobie wyobrazić jeszcze inne układy rytmiczne, związane z główną osią przestrzenną. Zapomocą szeregu płaszczyzn, do tej osi prostopadłych, można mianowicie rozczłonkować całość na szereg brył, rytmicznie wzdłuż tej osi po sobie następujących. (Patrz rys. 268, 269). Bryły te odpowiadają fałom motywu pasowego na płaszczyźnie. Każda z tych brył może być ze swej strony rytmicznie z osią główną, zapomocą innych osi drugorzędnych lub płaszczyzn związana — podobnie, jak fala motywu pasowego. Takie rozwiązanie narzuca się przede wszystkim, jeżeli całość posiada jeden wymiar, przewyższający metrycznie inne wymiary.

Można wreszcie wszystkie trzy osi traktować równorzędnie, a wtedy całość należy raczej określić jako układ, związany rytmicznie ze środkiem



przestrzennym. Na każdej z sześciu powierzchni wystąpi taki sam ornament — a wszystkie odnieść można do miejsca przecięcia się trzech osi, czyli do środka bryły. (Patrz rys. 270).

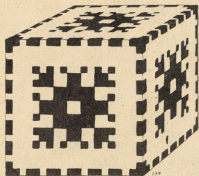
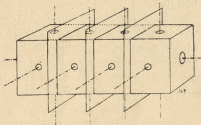
Wprowadzenie środka bryły w miejsce trzech osi równorzędnych usprawiedliwia dążenie do osiągnięcia jedności organicznej, dążenie, które wymaga wycucia tej jednej jedynej zasady, do której się dana całość organicznie odnosi. Powyższe założenie wyja-

śnia równocześnie, dlaczego niewłaściwym byłoby rozwiązać zdobniczo daną formę na zasadzie dwóch osi równorzędnych. Można natomiast skutecznie takie rozwiązanie w odniesieniu do płaszczyzny.

Analogiczne rozwiązanie można skutecznie na kuli, z tą tylko różnicą, że ilość osi nie ogranicza się do trzech, ale może być dowolna. Położenie tych osi również może być bardzo różne, z warunkiem, że osi te muszą być rytmicznie rozłożone około osi głównej, jeżeli taką przyjmujemy (a względnie, jeżeli taka się narzuca, jak to ma miejsce przy elipsoidzie lub jaju), albo muszą odpowiadać osiom u miarowego wieloboka, jeżeli je za równorzędne uważamy.

Uogólniając dotychczasowe rozważanie, możemy powiedzieć, że każda budowa przestrzenna polega na wprowadzeniu pewnej ilości płaszczyzn, linii (czyli osi), punktów (czyli środków), które jednak pomiędzy sobą muszą być rytmicznie związane, t. j. uzależnione od jakiejś jednej zasady. Tą zasadą jest znowu płaszczyzna, linia (oś), lub punkt (środek). Przy istnieniu punktu, jako środka wiążącego całość (co wytwarza bardzo wyjątkową budowę przestrzenną), całość jest najsilniej związana. Oś przestrzenna wiąże słabiej od punktu, a najslabiej wiąże płaszczyzna.

Geometrycznie jest to bardzo zrozumiałe, gdyż oś jako linia w przestrzeni zastępuje niejako kilka płaszczyzn (system płaszczyzn), które się w niej przecinają; punkt zaś (środek) zastępuje kilka linii (system osi), które się w tym punkcie przecinają.



Analogiczne zjawisko obserwowaliśmy przy budowie motywu w prostokącie, rozróżniając motywy budowane w odniesieniu do punktu i posiadające kilka osi symetrii, w tym punkcie się przecinających, oraz motywy, budowane w odniesieniu do jednej tylko linii. Tak jak motywy, budowane w prostokącie na zasadzie symetrii w odniesieniu do jednej tylko osi, nazwaliśmy fragmentarycznymi i zaznaczyliśmy, że dopiero przez związanie kilku takich fragmentarycznych motywów w całości ornamentu motywy te uzupełniają się wzajemnie, tak samo formy przestrzenne, budowane w odniesieniu do płaszczyzny (a więc nie posiadające ani środka, ani osi przestrzennej), nie robią wrażenia całości i dopiero przez wzajemne uzupełnianie się w ramach całości architektury zyskują pożądaną pełnię.

Szafa, stół, biurko i t. p., należą do form, zbudowanych w odniesieniu do płaszczyzny (a nie osi). Sprzęt taki sam w sobie nie jest całością, rytmicznie pełną i wymaga odpowiedników, które znajduje w innych sprzętach urządzenia wewnętrznego. Rozmyślanie te naprowadzają nas w dziedzinę architektury i wychodzą poza zakres niniejszej pracy.

Przy omawianiu utworów przestrzennych główny nacisk kładliśmy na sam ornament, czyli na powierzchnię i z tego względu utworów tych w dotychczasowym ujęciu nie można uważać ściśle za utwory architektoniczne. Jest to raczej ornament, odniesiony do osi przestrzennej. Wszelkie bowiem nasze rozważania dotyczyły właśnie tego ornamentu, na jednolitej powierzchni sferycznej występującego, albo też na szeregu bardzo prosto związanych płaszczyzn.

Pod budową architektoniczną rozumie się nietyle płaszczyzny, ile same w sobie formy przestrzenne, związane w pewną całość. Architektura jest to zatem pewien kompleks brył, z których każda sama w sobie ma budowę rytmiczną, tak ze sobą zrośniętych, że stanowią całość organiczną wyższego rzędu. Ze stanowiska rytmicznego można budowę architektoniczną scharakteryzować systemem osi i płaszczyzn, z których każda obudowana jest formami przestrzennymi, rytmicznie z nią związanymi.

Wszystkie te osi (płaszczyzny) rozkładają się ze swojej strony rytmicznie wokół osi (lub płaszczyzny głównej), która staje się

rdzeniem całej budowy. Przyczem zaznaczyć należy, że osi te wcale nie muszą przecinać się ze sobą. Taka całość architektoniczna jest organizmem najwyższego rzędu, wiążącym w jedną jednolitą całość system utworów niższych rzędów. (Form architektonicznych — na nich występujących ornamentów — wreszcie motywów, z których się te ostatnie składają).

Wynika stąd, że ornament nie jest nigdy zupełnie samodzielnią całością, ale raczej tylko częścią, mniej lub więcej luźnie z daną całością związaną. Może on zyskiwać na wartości, albo też tę wartość traci, zależnie od tego, czy harmonizuje z całością i czy na właściwym miejscu jest umieszczony.

Najogólniejsze zasady pod tym względem wywodzą się bezpośrednio ze związków rytmicznych, dotychczas omawianych. Dalsze wskazówki wynikają z naturalnej tendencji do podkreślenia zdobniczego miejsc charakterystycznych, nie tylko pod względem samej formy, ale i pod względem użytkowym. Istnieją jeszcze inne postulaty, związane z przyzwyczajeniem wzrokowym, z warunkami perspektywicznymi i t. p. Nie będziemy omawiać tych złożonych czynników, od których zależy budowa i umiejscowienie ornamentu, gdyż założeniem niniejszej pracy jest przede wszystkim zanalizować zjawiska zdobnicze w ogólnym ujęciu i wskazać na charakter przyczyn i związków dla zrozumienia i uświadomienia ich sobie, a nie dla wyprowadzenia schematów i regulek, któreby miały pretensję zastąpić poczucie i intuicję.

Na początku naszych rozważań analizowaliśmy motywy, a następnie ornamenty tak, jak gdyby one były całościami, od żadnych wpływów zewnętrznych niezależnymi i wskazywaliśmy, że każdy twór zdobniczy sam w sobie dąży do skryształizowania się, do zorganizowania się rytmicznego wokół pewnej, jednolitej zasady. (Tą zasadą może być punkt, linia na płaszczyźnie, płaszczyzna, lub wreszcie oś przestrzenna). Gdyby więc nie było przyczyn innych, zewnętrznych w stosunku do danej jednostki zdobniczej, to każda z tych jednostek musiałaby dojść do układu, możliwie najbardziej związanego. Jeżeli pomimo tego napotykamy ornamenty w bardzo różnym stopniu związania rytmicznego, to przypisać to należy wpływom zewnętrznym.

Tylko całość architektoniczna, jako jednostka najwyższego rzędu, stanowi organizm zupełnie skończony. Wszystkie jednostki zdobni-

cze niższego rzędu (formy architektoniczne, ornamenty i motywy) są ze stanowiska tego organizmu całościami względniemi, które jako części organizacji wyższych, nie zamykają się same w sobie.

Z tego punktu widzenia jest rzeczą zrozumiałą, że istnieją jednostki zdobnicze, same w sobie słabiej związane, które pomimo tego (a nawet dzięki temu) tem silniej wiążą się ze sobą w całość wyższego rzędu. Obserwować możemy to zjawisko łatwo na motywach. Jeżeli np. na powierzchni kwadratowej rozmieścimy różne motywy rytmicznie około środka, to niekoniecznie potrzeba użyć samych motywów ośrodkowych, aby uzyskać całość ornamentu, silnie związaną. Raczej nawet przeciwnie, motywy, słabiej związane wewnętrznie, jeżeli tylko są odnośnie do środka ornamentu zgodnie z logiką rytmiczną ułożone, podkreślają tem silniej wzajemny swój związek i przyczyniają się do tem silniejszego zespolenia organicznej budowy całości. Motywy, silnie ośrodkowo związane, zadawalniają same w sobie poczucie rytmu i przez to raczej odciągają wzrok od szukania dalszych związków rytmicznych, a dzięki temu przyczyniają się raczej do osłabienia budowy całości (ornament taki raczej rozsypuje się na pojedyncze motywy).

To samo można powiedzieć o stosunku ornamentu do formy architektonicznej. Jeżeli na każdej ścianie naszego pudełka sześciennego umieścimy ornament ośrodkowy, silnie związany, to każdy z nich zadawalnia poczucie i nie nakłania do szukania związku, jaki pomiędzy wszystkimi temi ornamentami zachodzi. Jeżeli natomiast ściany boczne rozwiążemy przez wprowadzenie ornamentu pasowego (albo każdą ścianę ozdobimy ornamentem, zbudowanym na podstawie symetrii w odniesieniu do jednej tylko osi), to takie rozwiązanie ścian bocznych podkreśla właśnie związek tych ścian z osią przestrzenną, a przez to z ornamentem ośrodkowym, na górnjej pokrywie umieszczonym.

To samo wreszcie powiedzieć można o budowie pojedynczych form architektonicznych w odniesieniu do całości architektonicznej.

Jeżeli w ten sposób rozumiałe się stają przyczyny, które powodują pojawianie się słabo zorganizowanych jednostek zdobniczych na przedmiotach, stanowiących integralne części architektonicznej budowy, to zrozumiałem jest tem bardziej, że ornamenty, słabo związane, występują na przedmiotach, nie stanowiących integralnej

części danej budowy, np. na przedmiotach przenośnych. Przedmioty takie, zwłaszcza o ile są dość duże, aby odgrywać rolę w całości (np. dywany, meble i t. p.), wymagają tem staranniejszego umiejscowienia, im silniej są same w sobie rytmicznie związane. Każda bowiem wyraźnie ośrodkowa budowa ornamentu, ze stanowiska architektonicznego rozpatrywana, każe domyślać się istnienia osi przestrzennej, przez środek ornamentu przechodzącej. W ten sposób każdy taki ornament wprowadza niejako nową oś przestrzenną, która wymaga rytmicznego szarmonizowania ze wszystkimi innymi osiami, już poprzednio tam istniejącymi. Natomiast ornament, słabiej związany, zbudowany np. w odniesieniu do linii nie punktu, każe domyślać się płaszczyzny, która z natury rzeczy łatwiej się z całością architektoniczną wiąże.

Jaśniej uzmysłowi to przykład: Dywan o silnej ośrodkowej budowie ornamentu, umieszczony na boku w regularnej sali, łatwo dysharmonizuje w zestawieniu np. z ornamentem, na środku sufitu umieszczonym, odpowiadającym głównej osi sali. Jeżeli tych dywanów na podłodze umieścimy kilka, tedy należy je regularnie wokół głównej osi pokoju rozmieścić, aby z nią rytmicznie się zrosły. Jeszcze trudniej będzie takie dywany rozmieścić na ścianie. Jeżeli natomiast dywany będą miały raczej charakter pasów, łatwiej je z całością architektoniczną szarmonizujemy, gdyż wymagają one uwzględnienia nietyłe miejsca, w którym je umieścimy, ile kierunku, w jakim biegną pasy. Ornamenty silnie związane można rozmieszczać swobodniej, ale tylko wtedy, kiedy się nam nie rozchodzi o podkreślenie jednolitości architektonicznej wnętrza.

Całość architektoniczna, ornament na niej występujący i motyw, z którego się ten ornament składa, stanowią szereg wartości, obejmujących się kolejno. Im którakolwiek z tych wartości bardziej jest od obejmującej ją wartości niezależna, tem bardziej staje się całością sama w sobie i tem więcej okazuje tendencji do silnej krystalizacji wewnętrznej. Jeżeli tedy ornament jest rozluźniony w swojej kompozycji, to motywy, składające go, stają się wartościami pełniejszymi, bardziej w sobie zamkniętymi. Podobnie zaś ornament, który jest słabo z architekturą związany, dąży do osiągnięcia silnie uporządkowanej budowy wewnętrznej.

Zasada ta, słuszną w teoretycznem założeniu, trudno się daje przykładowo zobrazować, gdyż związki, które ujmuje, są bardzo zło-

zone, a poza tem zaciemnione całym szeregiem innych wpływów współdziałających. Istnieją takie wpływy z techniki zdobniczej względnie konstrukcyjnej wypływające, inne z użytkową stroną form związane, które skłaniają do wprowadzania form zdobniczych, luźniej związanych. Technika tkania kilimów np., jak to zobaczymy, naprowadza rozwiązanie pasowe, użytkowa zaś forma wielu mebli unie możliwia budowę ośrodkową.

Wreszcie istnieją jeszcze przyczyny psychicznej natury, które skłaniają do wprowadzania form nieregularnych, niespodziewanych; a w związku z tem także o luźniejszej budowie rytmicznej. Przyczyny te omówimy w krótkości na końcu niniejszej pracy przy rozpatrywaniu dysonansów.

Odbiegliśmy może zbyt daleko od naszej, pierwotnie przyjętej techniki zdobniczej, t. j. od układania płyt kwadratowych na płaszczyźnie, gdyż pragnąłem o ile możliwości w jednym ciągu omówić całość stosunków rytmicznych w ornamentcie, ponieważ te stosunki najlepiej w całości dają się wyłożyć. Obecnie powrócimy znowu do ornamentu i do naszych płyt, aby jeszcze jedną wartość zdobniczą omówić. Widzieliśmy, jak z tych płyt składają się motywy i jak z tych motywów powstają ornamenty. Pomimo jednak swojej budowy logicznej ornamenty te mogą nieraz robić wrażenie niezrozumiałej gmatwaniny, podobnie, jak to widzieliśmy na motywach zbyt powiększonych.

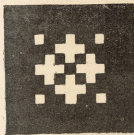
Skutkiem wymaganej zgodności rytmicznej motywy sąsiednie zrastają się najczęściej. Oko przestaje się orjentować w tej płątaniu, a całość zatracą wartości zdobnicze. Aby tej wady uniknąć, należy często pojedyncze motywy topologicznie rozdzielić. Należy tedy prowadzić płaszczyzny neutralne, przez co unika się równocześnie powstawania niespodziewanych i niekoniecznie pożądaných tworów, jakie się w miejscach zetknięcia wytwarzają. Należy tedy pewne płaszczyzny podziału pozostawić puste, niewypełnione motywami. Takie puste, neutralne płaszczyzny, rozdzielające motywy, nazywamy **tem**.

Sprawę **tła** należy omówić, gdyż nasuwa ona pewne specyficzne trudności, a jest bardzo ważna, gdyż jest wprowadzeniem wartości nowej, przeciwstawiającej się motywowi, wartości, która przez

zestawienie podnosi wartość i siłę sąsiednich motywów. Dotychczas układając motywy z płyt czarnych i białych, zgoła nie mówiliśmy o tle, gdyż traktowaliśmy płyty białe i czarne zupełnie równorzędnie. Zachodzi więc pytanie, skąd się bierze to nowe pojęcie: „tło“ i co ono oznacza?

Jeżeli się przypatrzymy jekiemukolwiek motywowi z rzędu poprzednich, to spostrzeżemy, że możemy go widzieć w dwojaki sposób. Możemy sobie mianowicie wyobrazić, że to jest czarny motyw na białej powierzchni, albo też przeciwnie, że to jest biały motyw na czarnej powierzchni. W każdym z tych wypadków ta powierzchnia (biała lub czarna) jest przeciwstawieniem motywu, jest wartością obojętną, jest tłem.

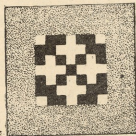
Zachodzi więc tutaj wątpliwość, a raczej dowolność ujmowania i możemy bądź układ czarnych płyt, bądź też układ białych, uwa-



272



271



273

żać za motyw, a pozostałe za tło. Przy większych płaszczyznach zachodzi w zasadzie to samo, ale jeżeli na takiej większej płaszczyźnie tak rozmieścimy jedno, np. czarne płyty, że układ ich będzie okolony zwartą masą białych lub przeciwnie; wtedy trudno zmusić wzrok do dowolnego wyboru i będziemy skłonni w pierwszym wypadku czarne, w drugim białe płyty uważać za motyw, a pozostałe za tło. (Patrz rys. 271, 272, 273).

Istnieje więc możność narzucania danego ujęcia przez odpowiednie ustosunkowanie, a stąd rodzi się pytanie, czy należy do tego dążyć, czy też przeciwnie należy może tak komponować, aby panowała równowaga i aby oko mogło dowolnie tak, lub inaczej patrzeć, ujmując całość to jako czarny motyw na białym tle, to znów jako biały motyw na czarnym tle.

Rozdział na motyw i tło rozbija płaszczyznę na dwie wartości nierównorzędne i przez to do pewnego stopnia przeczy jednolitości płaszczyzny. Nie można jednak z tego robić zarzutu, gdyż tego rodzaju rozbicie jest zjawiskiem nieuniknionem z chwilą, gdy na płaszczyźnie występuje jakikolwiek ornament. Rozbicia tego nie byłoby wtedy tylko, gdyby oko zdolne było ujmować równocześnie układ białych i układ czarnych płyt i uświadomić sobie obydwa, jako dwa równorzędne motywy. Doświadczenie jednak przekona nas z łatwością, że takie równoczesne ujmowanie jest niemożliwością psychologiczną — że ludzka świadomość zdolna jest tylko jeden związek naraz odczuć i jeżeli ujmuje związek czarnych płyt, to nie może równocześnie ująć związku białych płyt i widzi te ostatnie tylko jako przeciwstawienie pierwszego związku, t. j. jako tło.

Rozbicie płaszczyzny na dwie wartości, przeciwstawiające się sobie, t. j. na motyw i tło, nie sprzeciwia się poczuciu płaszczyzny, ale przeciwnie wzmacnia to poczucie. Płaszczyzna nieozdobiona, a więc jednostajna, nie pobudza zmysłów, nie wywołuje wrażeń i tylko przez zestawienie z inną płaszczyzną oddzielona od niej nabiera wartości. Takie zestawienie działa skutecznie jedynie wtedy, jeżeli przeciwstawione płaszczyzny mieszczą się równocześnie w polu naszego widzenia. Jeżeli tedy płaszczyzny są zbyt wielkie, albo zbyt bliskie i nie dają się równocześnie wzrokiem ogarnąć, to tracą wyraz i nie wywołują dostatecznie narzucającego się poczucia płaszczyzny. Do spotęgowania wyrazu służą podziały architektoniczne oraz ornamentalne ozdoby. Przy pomocy ornamentu stwarzamy na płaszczyźnie dwie przeciwstawiające się sobie wartości (ornament i tło), a przeciwstawienie to staje się zasadą, potęgującą wrażenie płaszczyzny jako tła. Ornament tedy nie sprzeciwia się poczuciu płaszczyzny, ale je potęguje, chociaż materialnie płaszczyznę na dwie wartości rozbija, albo ściślej się wyrażając, dlatego właśnie, że płaszczyznę na dwie wartości dzieli, oczywiście pod tym warunkiem, że dwie te wartości, przeciwstawiając się sobie, równocześnie szarmonizowane są ze sobą. Wobec tego odpada powyżej poruszony zarzut, na zachowaniu jednolitości płaszczyzny oparty, a z tą chwilą niema żadnej przyczyny, któraby skłaniała do równorzędnego traktowania obydwóch rodzaj płyt; przeciwnie, należy unikać takiego układu, któryby wywoływał wahanie. Ornament po-

winien być jasny i zrozumiały — i to zrozumiały właśnie w takim sensie, w jakim został stworzonym. A skutkiem tego wszelka dowolność wyboru jest wadliwa i należy jej unikać.

Każdy element zdobniczy jak słowo winien mieć określone znaczenie. I tak, jak pisarz dąży do tego, aby każde słowo w jednym tylko, przez niego zamierzonym znaczeniu było rozumiane, tak też plastyk winien każdemu elementowi zdobniczemu jedno tylko znaczenie narzucać. Zasadę tę, mającą ogólne znaczenie, określić można jako **postulat jednoznaczności elementów zdobniczych**.

Wynika stąd, że należy dążyć do tego, aby płyty białe i czarne nie były równorzędnie traktowane, ale, aby zgóry jedno na tło były przeznaczone, a drugie służyły jako elementy do składania motywu, na tem tle się rozwijającego i należy te płyty tak ugrupować, aby właśnie to zamierzone ujęcie się narzucało, a nie przeciwnie. (Zwłaszcza, że motywy, jakie wynikają z takiego przeciwnego ujęcia, często zupełnie odmienny mają charakter, chociaż zawsze do tej samej grupy naszego podziału należą. I tak: motyw pasowy biegnący wyraża przeciwny kierunek przy uwzględnieniu płyt białych jako motywu, niż ten sam motyw przy uwzględnieniu płyt czarnych).

Tak więc tło jest wartością w ornamencie konieczną. Jeżeli pomimo tego istnieją przykłady takich rozwiązań ornamentu, w których trudno się zdecydować, które części płaszczyzny za tło uważać należy, to rozwiązania takie należą do typu rozwiązań kolorystycznych lub tonowych, które w osobnym rozdziale omówimy.

Norwid w swoich rozważaniach zwraca uwagę na ważność milczenia i mówi, że milczenie jest częścią mowy, w gramatyce opuszczoną. Rolę milczenia w zdobnictwie odgrywa tło. To tło, jak powyżej wykazałem, warunkuje istnienie motywu, a w ornamencie staje się środkiem, do rozdzielenia i wzmocnienia pojedynczych jego części służącym.

Ta sprawa schodzi się z zasadą miejsc charakterystycznych, którą poruszyliśmy w poprzednich rozważaniach. Jak mówiliśmy, istnieją na płaszczyźnie takie wyróżniające się miejsca, które dany kształt płaszczyzny najlepiej charakteryzują i te właśnie miejsca należy specjalnie podkreślić zdobniczo. Pozostałe części płaszczyzny, bardziej obojętne, mogą pozostawać puste, t. j. mogą być wypełnione obojętnym tłem. To samo dotyczy całych powierzchni lub części powierzchni przy zdobieniu brył.

Takie wprowadzenie płaszczyzn nieozdobionych nie uboży ornamentu, ale raczej bogaci go, jeżeli jest umiejętnie i w miarę zastosowane. Co do tej miary, to niema oczywiście żadnej ścisłej, cyfrowej proporcji, któraby raz na zawsze jako receptę ustalić można. Podczas gdy jedne style wykazują skłonność do wprowadzania większych powierzchni tła, inne, unikają go. Ogólnie można powiedzieć, że im ornament sam w sobie jest bardziej spokojny — z jednolitych elementów złożony — niekontrastowy — to o tyle bardziej wymaga gładkiej powierzchni tła, która podnosi jego siłę. Przeciwnie, im ornament więcej ma sam w sobie kontrastowości, tem łatwiej się bez większego tła obejść może, gdyż kontrastowe części ornamentu oddzielają się same od siebie i podnoszą wzajemnie swoją wartość.

Nasza obecna technika, polegająca na płycie kwadratowej, jako jedynym elemencie, wytwarza ornament wysoce spokojny i jednolity i dlatego wymaga szerokiego zastosowania tła. Natomiast inne techniki, w których np. linja łamana występuje razem z linją krzywą, dają możność dość silnie kontrastujących zestawień, aby się bez pustych powierzchni obejść mogły.

W dotychczasowych rozważaniach przedstawiliśmy w ogólnych zarysach pewne prawidła, charakteryzujące ornament. Nie należy jednak przypuszczać, że zapoznanie się z takimi zasadami wystarcza do budowania ornamentu.

Ornament, jak każdy twór artystyczny, musi powstawać z intuicji — z poczucia; a zapoznanie się z prawidłami może tylko do pewnego stopnia ułatwić pracę — może czasem naprowadzić na właściwszą drogę — a przedewszystkiem przydatne jest tym, którzy nie będąc obdarzeni wybitną intuicją, ze zdobnictwem mają styczność. Takich ludzi prawidła uchronić mogą przynajmniej od rzeczy zbyt niedorzecznej. Prawdziwy ornament artystyczny rodzi się z intuicji jednostki, a może częściej jeszcze z intuicji **zbiorowej** jednego narodu lub jednej kultury. Z tej intuicji czerpie on soki, które go zamieniają w żywy organizm. Z tej intuicji wyprowadza swoją wewnętrzną **jednolitość**, która jest nieodzownym warunkiem piękna.

Tę jednolitość należy jeszcze bliżej rozpatrzyć, gdyż, jak zobaczymy, schodzi się ona z drugim rodzajem jednolitości, mającym

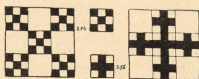
czysto materialne źródło. Wskazaniem jest jasno te dwa rodzaje jednolitości rozgatunkować, aby uniknąć nieporozumienia, jakie często na tem podłożu wyrasta.

Jednolitość materialna wynika stąd, że, jak wiemy, wygląd motywów podstawowych wpływa niejako wprost z materiału i z techniki zdobniczej. Materiał i technika dostarczają swoistych elementów, z których składają się motywy i tą drogą wytwarzają każdorazowo inny, dla danej techniki charakterystyczny typ motywu. Materialne przyczyny wpływają też na rodzaj podziału płaszczyzny, gdyż podział ten stosować się musi tak do kształtu samej płaszczyzny, z konstrukcją związanego, jak do kształtu motywów. Skoro tak jest, to oczywiście pojedyncze motywy i całość, z nich powstająca, będzie miała pewną jednolitość, wypływającą z techniki zdobniczej. Jednolitość ta niezależną jest od psychologii człowieka, od miejsca i czasu, a zmieniać się może tylko w miarę zmieniania się techniki. Im technika jest bardziej krępująca — tem jednolitość materialna będzie wyraźniejsza, tem charakterystyczniejszy będzie typ ornamentu.

Drugie źródło jednolitości ornamentu leży w jednolitej intuicji artystycznej twórcy, która, jak już mówiliśmy, decyduje tak o wyborze motywów, jak o ich ugrupowaniu. Ta intuicja — to poczucie operuje przede wszystkim rytmicznymi wartościami, które wytwarzać umie z dowolnych elementów zdobniczych, narzuconych przez technikę.

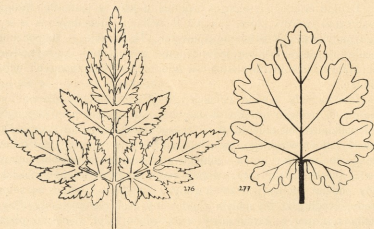
Istnieje tedy pewien związek rytmiczny pomiędzy różnymi motywami, do jednego ornamentu użytymi, jak również pomiędzy ogólnym podziałem ornamentu, a poszczególnymi jego motywami. Możliwość istnienia takiego związku pomiędzy wewnętrznym rytmem jednego motywu a rytmem ogólnego podziału, możemy sobie uzmysłowić, jeżeli przyjmiemy związek najprostszy, a mianowicie taki, kiedy podział ogólny jest zbudowany z motywów według tej samej zasady, według której motyw zbudowany jest z elementów. Przyjmujemy np. motyw kwadratowy z dziewięciu pól, a całość płaszczyzny również kwadratowej taką, że pomieści dziewięć takich motywów (czyli ośmdziesiątjeden pól. Patrz rys. 274, 275). Jeżeli dalej pomieścimy motywy w takich działach płaszczyzny, które odpowiadają miejscom samego motywu, zajęтым przez element, two-

rzący motyw, a tło zostawimy w tych działach płaszczyzny, które odpowiadają miejscu samego motywu, zajętem przez element, tworzący tło, to otrzymamy ornament, w którym rytm całości jest analogiczny do rytmu motywu, występującego w tym ornamente.



Związki na poczuciu oparte nie są oczywiście tak proste i przejrzyste, chociażby dlatego, że łączą kilka motywów, jakie zazwyczaj do wypełnienia ornamentu są użyte; są one niemniej istotne i na realnych rytmicznych wartościach oparte.

Analogiczne do pewnego stopnia zjawisko występuje w świecie organicznym (a nawet nieorganicznym w formach krystalicznych), ujawnia się ono u niektórych np. roślin w tej formie, że pojedyncze zęby liścia mają ten sam charakter, jaki ma liść, rozważany jako całość i jaki ma cała roślina w ogólnych zarysach. (Patrz rys. 276, 277).



Zasady jednolitości nie należy jednak rozumieć w sposób jednostronny. Jeżeli wprowadzamy różne motywy do jednego ornamentu, to czynimy to właśnie dlatego, żeby przez przeciwstawienie

tych różnych motywów wzbogacić całość. Zależy nam tedy właśnie na tem, aby się te motywy sobie przeciwstawiały, aby w pewnym sensie ze sobą kontrastowały. Jednolitość całości musi ogarniać te kontrasty, tak, jak jednolitość stylu w utworze literackim ogarnia tysiączne kontrastowe słowa, zdania i okresy, ten utwór składające.

Należy tedy dobrze rozróżniać jednolitość od monotoności. Zasada jednolitości nie sprzeciwia się zasadzie kontrastów, ale polega na ich uzgodnieniu. W zdobnictwie epok, najbardziej stylowo skryształizowanych, spotykamy często silnie kontrastujące motywy, w jednolity ornament związane (Chiny, Japonja). Takie zestawienia umożliwiają osiągnięcie bogatej w swoim wyrazie całości przy użyciu prostych motywów. Takie ornamenty są interesujące, a równocześnie przejrzyste. Szukanie bogactwa na drodze komplikowania samego motywu podstawowego doprowadza do utworów zagmatwanych, trudno zrozumiałych i męczących, które pomimo to zazwyczaj wcale nie dają wrażenia bogactwa.

Przy technice płyt dwubarwnych, którą się obecnie zajmujemy, powstają formy bardzo jednorodne. Chcąc tedy za ich pomocą osiągnąć wrażenie całości bogatej i interesującej, należy wykorzystać różne dostępne kontrastowości. Motywy o złożonej budowie można zestawiać z motywami prostymi, motywy rozsypane, niespokojne z motywami spokojnymi, motywy duże z małymi i t. p. Tą drogą można uzyskać całość bogatą i wyszukaną, a równocześnie bardzo przejrzystą. Komplikowanie samego motywu jest mniej wskazane, gdyż prowadzi do układów trudno zrozumiałych, a przez to słabych w wyrazie.

Intuicja artystyczna łączy różne motywy w jedną jednolitą całość o pewnym swoistym charakterze, niezależnym od techniki i materiału. Ten sam charakter cechować będzie wszystkie ornamenty, chociażby w najróżniejszych były wykonane materiałach, o ile z tej samej wyrosły intuicji. Tyczy to oczywiście w równym stopniu intuicji indywidualnej, jak i intuicji zbiorowej, wykazującej pewną jednolitość w obrębie charakterystycznych epok i kultur. Ten jednolity charakter, ujawniający się w ornamentach, do jednej kultury artystycznej przynależących, nazywamy: **stylem**. Styl zatem nie zależy od materiału i typów, z niego się wywodzących, ale jedynie od intuicji artystycznej.

Istnieją tedy dwie różne zasady, łączące motywy w jednolite ornamenty i szeregi ornamentów w jednolite grupy. Jedną taką zasadą jest technika, nadająca formom zdobniczym choćby różnych kultur i różnych czasów, wspólny charakter — „typ“, o ile zostały wykonane z tej samej materji i tą samą techniką; drugą zaś zasadą jest intuicja artystyczna, nadająca formom zdobniczym, choćby w różnych materiałach wykonanym, wspólny jednolity: „styl“, o ile ta intuicja tą samą kulturą została wyrobiona. I tak istnieje typ ornamentów tkackich i typ ornamentów metalowych, wynikający z samej natury tych materiałów. Ten typ niema nic wspólnego ze stylem, gdyż wiemy, że w obrębie każdego stylu mogą występować ornamenty, tak o typie tkackim, jak o typie metalowym.

Dotychczas rozpatrywaliśmy ornament jako utwór, który w określonym materiale odzwierciadla rytmikę, właściwą człowiekowi. Poza tem jednak ornament zawierać może jeszcze inne pierwiastki w sobie. Związany przez rytmikę, przez poczucie piękna z psychiką ludzką, znajduje możność zadzierżnąć i inne nici, które go łączą ze sferą, więcej świadomą tej psychiki.

W ornamencie, poza dotychczas omówionemi wartościami, które tylko odczuwać się dają, występują częstokroć jeszcze inne wartości, które można rozumieć. Ornament tedy, chociaż w zasadzie ornamentem jest dlatego, że rytm jego rytmowi naszego psychicznego życia odpowiada — może poza tem jednak jeszcze coś wyrażać i w rzeczywistości zawsze coś jeszcze wyraża.

Wyraża on przedewszystkiem **materiał**, jakieśmy to poprzednio już omówili, gdyż od tego materiału zależny jest typ ornamentu.

Wyraża następnie **kształt powierzchni**, na której jest rozwinięty, uwydatniając charakter tej formy odpowiednim układem motywów. I tak np., jak to już wspominaliśmy, ornament nakole rozwinięty może tę formę podkreślić przez to, że jego środek rytmiczny schodzi się ze środkiem geometrycznym koła, jak również przez uwydatnienie rytmiczne jego obwodu motywem pasowym. Ornament, wypełniający kwadrat, zaznaczyć może również jego środek i cztery narożniki jako miejsca, charakteryzujące formę zapomocą silnych i jednakowych motywów i t. d.

W dalszym ciągu może ornament charakteryzować nie tylko powierzchnię jako taką, nie tylko jej geometryczne cechy, ale także

i jej sens praktyczny, jej sens w odniesieniu do człowieka, jej **użytkową stronę**. Osiąga to ornament już przez samo dostosowanie się do formy przedmiotu, na którym występuje, ponieważ ta forma z użytkowaniem jest związana. Wzmocnić można ten wyraz jeszcze przez odpowiednie podkreślenie ornamentalne miejsc użytkowo ważnych, np. schodów i drzwi w sieni — ołtarza w kościele (przy zdobniczym rozwiązywaniu w nich posadzki); — również przez podkreślenie tytułu na okładce książki, ucha na dzbanie, zamka w skrzyni i t. p.

Prócz tego ornament może wyrażać jeszcze inne rzeczy, może do nas jeszcze inną mową przemawiać, a mianowicie mową **symbolu**.

Spotykamy od najdawniejszych czasów całe szeregi form ornamentalnych, które posiadają pewne określone znaczenie. Należą tu schematy kształtów, zaczerpnięte ze świata zewnętrznego, tak organicznego, jak nieorganicznego. Są to sprzęty, narzędzia, części ciała, zwierzęta, rośliny; widzimy klucz, włócznię, dom, oko, ptaka, kwiat, owoc i tysiące innych kształtów, rozmaicie zeschematyzowanych i ornamentalnie użytych. Sens ich leży nie w powtórzeniu pojedynczego zjawiska, ale w uzmysłowieniu pewnego pojęcia. Formy te symboliczne użyte są w sensie motywów. Wartości pojęciowe służą tu do spajania pojedynczych części danej formy, zastępując częściowo wartości rytmiczne. Widzimy tedy symbole w rozmaitych stopniach schematyzacji, od naturalistycznego prawie ujęcia począwszy, w którym to oczywiście ujęciu z ornamentem słabo harmonizują, gdyż ujawniają słabe spoidło rytmiczne, aż do zupełnego stanu roztopienia się w rytmie ornamentu, do stanu, w którym strawione niejako przez ten ostatni stały się jego własnością i zatraciły nieraz doszczętnie swój wygląd pierwotny. Przy tym procesie obrazy, wzięte prawie zawsze z natury, zatracają częstokroć tak dalece swój wygląd pierwotny, że je rozumieć mogą tylko wtajemniczeni w tę mowę symboliczną. Formy bardzo złożone, jak zwierzęta, ludzie lub sprzęty, przemieniają się często w najprostsze geometryczne figury, w koła, krzyże, trójkąty i t. p., które poza wartością zdobniczą mają przede wszystkim właściwą sobie wartość umówionych znaków, wartość pisma, a więc wartość wybitnie pojęciową.

W czasach pierwotnych, kiedy pisma, w dzisiejszem tego słowa rozumieniu, nie znano, było zdobnictwo wprost przeładowane sym-

bolami, tak dalece, że się czasem prawie ze samych symboli składało. Skutkiem tego symbolistyka uważana bywa częstokroć za punkt wyjścia — za podstawę zdobnictwa. Tego zapatrywania nie potwierdza jednak zdobnictwo epoki kamiennej. Ozdoby na garnkach i tkaninach nie zdradzają częstokroć żadnych śladów symbolistyki. Znaki, na nich występujące, wynikają zazwyczaj wyraźnie bezpośrednio z techniki, danemu materiałowi właściwej, albo są z innej techniki zapożyczone. Jest to poprostu odcisk sznura w miękkiej glinie; regularnie powtarzający się krzyżyk, właściwy haftowi; słowem znaki, które narzuca bezpośrednio jakieś rzemiosło, a przytem znaki zbyt proste i zbyt regularnie powtórzone, aby je o symboliczne znaczenie posądzać należało.

To stanowisko usprawiedliwia ponadto muzyka i taniec, sztuki rytmiczne, wolne od symbolistyki; usprawiedliwia je również pseudo-sztuka plastyczna zwierzęca, a wreszcie i sztuka zdobnicza późniejszych epok i dzisiejsza, która nas zadawalnia, chociaż często zupełnie wolną jest od symbolistyki.

Z powyższego wynika, że chociaż symbol w pewnych zwłaszcza epokach odgrywa rolę bardzo ważną, a nawet przodującą w zdobnictwie, nie może być uznany za źródło znaków zdobniczych, ani też za istotną treść ornamentu. Tą istotną treścią jest bowiem rytm, bez którego nie da się pomyśleć żaden ornament, czego nie można powiedzieć o symbolu, ani o żadnej innej wartości, pojawiającej się w ornamencie obok rytmu. Stąd też w całej architekturze, obok konstrukcyjnego, wybija się na pierwszy plan pierwiastek rytmiczny, co odczuł już Witruwiusz, pisząc: „Aby tę sztukę (architekturę) doskonale posiadać, trzeba znać się na muzyce“. (De architectura libri X).

W późniejszych czasach, kiedy wykształciły się znaki pisarskie, został ornament częściowo z pierwiastka pojęciowego odciążony, ale nie uwolnił się on od niego nigdy zupełnie. Znaki symboliczne widzimy i dzisiaj na każdym kroku obok znaków czysto rytmicznych i możemy na niezliczonych przykładach obserwować, jak się te ich symboliczne formy pod wpływem wymagań rytmicznych przemieniają. Serce, lilja burbońska, orzeł dwugłowy, należą do najpospospolitszych i bardzo pod tym względem charakterystycznych. Herby, insygnja, wywieszki, nawet winiety i etykiety, po-

siadają ten pierwiastek symboliczny, silniej lub słabiej podkreślony. Poza tem błąka się w naszym materiale zdobniczym dużo takich znaków, które są jakby umarłemi symbolami, znaków, które miały kiedyś swoją treść pojęciową, dziś zapomnianą. Zżyły się one z ornamentem, zrosły się z nim, a ludzkość powtarza je, nie myśląc o tem, że kiedyś były znakami mówiącemi.

Oprócz tego występują w ornamencie obrazy przedmiotów, z natury zaczerpniętych, także w innem, niesymbolicznym zrozumieniu. Bywają one mianowicie wprowadzane bez chęci wyrażenia jakiegoś pojęcia, ale wyłącznie ze względu na piękno, jakie ujawniają. Wspomnieliśmy na początku, że tak przyrodnicze, jak użytkowe formy posiadają swoiste piękno. Tem pięknem tedy wzbogaca się częstokroć ornament, wtapiając je mniej lub więcej ściśle w swoje rodzime, ornamentalne piękno.

Harmonja pomiędzy formami, z natury zaczerpniętymi, a ornamentem jest możliwą na tej podstawie, że wszystkie formy organiczne, jak również większość form użytkowych, zbudowane są na zasadach rytmicznych, analogicznych do tych, jakie warunkują powstanie ornamentu. To samo rozrastanie się od środka, od rdzenia rytmicznego, to samo powtarzanie bądź w ścisłym, bądź w symetrycznym rozumieniu, ta sama harmonja pomiędzy budową składowych części a budową całości.

W formach organicznych jest każdy organ ściśle do swoich funkcij dostosowany. Równocześnie jednak budowa tak pojedynczych części, jak całości, wykazuje krystalizację możliwie najdoskonalszą, najregularniejszą, najsilniej rytmicznie związaną.

Jeżeli tedy teoria ewolucji ma słuszość, uważając prawa doboru (będącego wykładnikiem użytkowości) za prawa tworzące, przekształcające formy organiczne, to należałoby z naszego stanowiska dopełnić tę naukę, dodając drugą zasadę kształtującą, a mianowicie **zasadę rytmicznej krystalizacji**, która jest pierwotniejszą, gdyż ujawnia się w całej przyrodzie, od minerału począwszy aż do człowieka, tworząc wszędzie formy, rytmicznie członkowane i do jednej osi głównej odniesione.

Zasada ta staje się również wiązadłem, organizującym przejawy sztuki, które są tego człowieka najbezpośredniejszą emanacją. Możemy tedy ustalić prawo ogólne, że wszelkie formy, przez czło-

wieka budowane ujawniają, tak, jak formy, w naturze powstające, tendencję do osiągnięcia **możliwie najbardziej umiarowej budowy przy pełnem uwzględnieniu postulatów użytkowości.*)**

Rozpatrując formy z tego stanowiska, musimy naturze przyznać wyzłość nad twórcami ludzkiej ręki, gdyż pomimo nieskończenie bardziej złożonych postulatów użytkowości, które natura w pełni zadowolnić musi, formy jej są zawsze bardzo silnie rytmicznie związane i realizują prawie w stopniu doskonałym powyżej określonej zasady. Formy, w naturze występujące, można tedy uważać za niedościgłe, a człowiek może i powinien naśladować naturę w jej **tworzeniu**, z czego jednak wcale nie wynika, aby ją musiał naśladować w jej **tworach**.

Z form organicznych najbardziej rozpowszechnione w ornamencie są formy roślinne, których budowa najłatwiej się do ornamentu nadaje. Zasadnicza różnica tkwi w tem, że rośliny, jak wszelkie organizmy, rządzą się rytmiką przestrzenną, którą trudno nieraz na rytmikę powierzchniową, jaką się posługuje ornament płaski, przetłumaczyć.

Zastosowanie rośliny do ornamentu omawiać będziemy jeszcze przy rozbiorze linii. Obecnie zwrócę tylko uwagę na to, że roślina, choć tak olbrzymią rolę odgrywa w naszym zdobnictwie, nie jest bynajmniej koniecznym, podstawowym jego elementem. Jeżeli przypatrzymy się najstarszym ozdobom, na garnkach zachowanym, nie znajdziemy na nich nietylko żadnego śladu roślinnego motywu, ale bardzo rzadko napotkamy tam wogóle formy, któreby na jakiegokolwiek naśladowanie natury wskazywały. Są to najczęściej figury o charakterze czysto geometrycznym, których rytmiczny układ wydaje się być jedyną treścią. Stopniowo ozdoby te bogacą się przez wprowadzanie form, na które naprowadziły mnożące się materiały wytwórcze i techniki, jako to plectionki, z pasów wzięte, linje krzywe,

*) Bardzo ciekawą i charakterystyczną pod tym względem jest ewolucja maszyny, ze stanowiska estetycznego rozpatrywana. Maszyny pierwotne mają budowę nieuporządkowaną, nieregularną, robią wrażenie dziwacznych twórców. Taki wygląd mają do dziś dnia przeważnie maszyny rolnicze, słabo jeszcze stosunkowo wykształcone. Natomiast takie maszyny, które dzięki dłuższej ewolucji dojrzały, przybierają wygląd regularny, niejako krystaliczny, podobnie jak formy organiczne (np. nowoczesna lokomotywa) i dzięki temu robią wrażenie estetyczne.

z metalu wyprowadzone i t. p. — bogacą się przez wprowadzanie schematycznych symboli, a formy, z natury organicznej bezpośrednio wzięte, w szczególności kwiaty, pojawiające się bardzo późno. Występują one prawdopodobnie przede wszystkim w znaczeniu symbolicznym i to dopiero w czasach, kiedy cywilizacja nauczyła człowieka cenić i rozumieć rośliny — kiedy potrzeba nauczyła go roślinę widzieć.

Zastanawiając się nad tem późnem rozwinięciem się motywów roślinnych w zdobnictwie, nasuwa się mimowoli podejrzenie, że człowiek pierwotny, który przede wszystkim z myślistwa się żywił, że człowiek ten, może nie widział kwiatów, po których deptał, zapatrzonego w swoją zdobycz. Nie widział on może ich piękna, bo go nie interesowały, dopóki nie nauczył się ich cenić ze stanowiska użytkowego.

Widzieliśmy, jaką drogą wciskają się w ornament wartości innych kategorii, które się następnie w różnym stopniu do niego upodabniają. Wartości te są ze stanowiska czystej rytmiki ornamentalnej naleciałościami i często rozluźniają go, a czasem nawet rozsadzają. Nie wynika stąd jednak, aby należało dążyć do ich usunięcia. Każde dzieło sztuki jest przeznaczone nie dla jednej strony psychiki ludzkiej, ale dla całego człowieka i dlatego z natury swojej nie dąży ono do ciasnej **jednostronności**, ale raczej właśnie do pełni i **wielostronności**.

Rytm jest szkieletem sztuki zdobniczej; ten szkielet obrastają jednak różnorodne inne wartości z rzędu tych, które zdolne są za pośrednictwem wzroku na psychikę ludzką oddziaływać. (Analogiczne tendencje występują jaskrawo w innych sztukach, np. w melodeklamacji — w balecie, operze i t. p.).

W ten sposób powstaje całość taka, jaką najczęściej spotykamy, może niezupełnie logiczna w swojej budowie, ale zato żywa, wielostronna — i przez to lepiej do wielostronnej duszy ludzkiej przystająca; niejako wieloma płaszczyznami z nią zrośnięta i przez to silniej poruszająca.

Jak widzieliśmy, ornament może wchłonać w siebie wszystkie wartości, dostępne sztuce plastycznej wogóle, włącznie z harmonją barw, o której pomówimy na innem miejscu i może je wchłonać

w takim stopniu, że przestanie być ornamentem, a stanie się pismem, obrazem lub symfonią kolorystyczną, zależnie od tego, czy więcej jest znaków symbolicznych, czy odbicia form, z natury zaczerpniętych, czy wreszcie kolorystycznych tendencji. Jak te dziedziny w siebie wzajemnie przechodzą, możemy skonstatować na tysiącach przykładach. Pisma i obrazu niepodobna rozdzielić na ścianach egipskich świątyń; obraz zlewa się z ornamentem w asyryjskiej sztuce. Ornament staje się symfonią barw w tkaninach i witrażach, pismo przechodzi w ornament na średniowiecznych manuskryptach i niema możliwości stawiania granic pomiędzy dziedzinami sztuki plastycznej, gdyż nie można nigdy pomieścić w przegródkach niczego, co żyje, lub co jest życia odbiciem. Przyjąć tedy należy ornament takim, jakim jest ze wszystkim, co go dopełnia i łączy, a tylko zastrzec się można, że jeśli w nim te rzeczy obce przerstają wartości swoiste — jeśli go zgola w jego rytmie rozsadzają, wtedy przestaje być ornamentem, przyczem jednak tem niemniej pozostać może dziełem sztuki plastycznej i wartości swojej jako takiej zatracać nie potrzebuje.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY UŻYCIU PŁYT KWADRATOWYCH DWUBARWNYCH

Materiał, który rozpatrzyliśmy dotychczas, ma służyć jedynie dla ogólnej orientacji uczącego. Przy nauczaniu należy go dostosować do stopnia rozwoju i do zdolności ucznia.

Nauka polegać musi oczywiście na ciągłym ćwiczeniu. Będzie to zatem szereg zadań, które uczeń rozwiązuje na podstawie założeń, stopniowo omawianych.

Wysiłek ucznia winien polegać na samodzielnym wytwarzaniu zdobniczych wartości, bez żadnego kopjowania wzoru.

Nauczyciel, objaśniwszy zasadę, demonstrować ją na przykładzie, a następnie zadaje temat, który winien być przez ucznia samodzielnie opracowany.

Wykonana praca powinna być każdorazowo omówiona.

Przy nauce jest rzeczą wskazaną, aby ornamenty, o których w danym wypadku jest mowa, wykonywać równocześnie wprost we

właściwym materiale, a więc: ozdoby, na garnek przeznaczone, kreślić odrazu na garnku, tkackie zaś wzory samemu tkąć i t. d.

Przytem jest rzeczą pierwszorzędną wagi, aby uczeń znał dobrze formę, którą ma ozdobić, aby odczuwał bezpośrednio jej sens użytkowy. Wynika to z zasady, że ozdoba winna być dopełnieniem i rozwięciem piękna użytkowego.

Nie można jednak tego systemu nauczania stosować wyłącznie; byłoby to bowiem ze względów praktycznych często niemożliwe, w każdym zaś razie bardzo mozolne i kłopotliwe. Oprócz tych prób tedy i demonstracji praktycznych trzeba z konieczności używać ołówka i pędzla i wykonywać na papierze ozdoby, dla różnych technik przeznaczone. Niemniej jednak rysując trzeba zawsze wyobrażać sobie, że się daną ozdobę wykonywać będzie we właściwym materiale i odpowiednim narzędziem.

Stąd wynika, że nie można rysować ornamentu, nie znając techniki, jaką ma być wykonany. I ten, który daje wzory, dla tkactwa przeznaczone, musi się z techniką tkactwa zapoznać, a ten, który rysuje wzory dla kowala, musi znać żelazo i młot. I kiedy rysuje dla tkacza, to musi ciągle myśleć o nici, która się na warsztacie spleta, a kiedy dla kowala rysuje, to myśleć musi o młocie, który sztabę żelazną kształtuje.

Należy więc przy nauczaniu ograniczyć się do takich technik, które uczeń sam może wykonywać. Dopiero zapoznawszy się bliżej z daną techniką, może uczeń pomagać sobie papierem i ołówkiem dla szybszego i wygodniejszego obmyślenia wzorów. Celem jednak zawsze powinno pozostać wykonanie wzoru we właściwym materiale i o tym celu nie wolno uczniowi ani na chwilę przy robocie zapomnieć!

Pierwsze to ćwiczenie, polegające na układaniu powierzchni z płyt kwadratowych białych i czarnych, należy również rozpocząć od praktycznego układania takich płyt, do czego mogą posłużyć odpowiednie deszczułki. Dopiero, skoro uczeń dostatecznie przyzwyczai się do tego materiału, można wprowadzić rysowanie na krótko-wanym papierze. Wskazaniem jest jednak od czasu do czasu powracać do samego układania.

Przy tej, jak i przy wszystkich następnych technikach, musi się uczeń najpierw zżyć z danymi elementami zdobniczymi. Nastę-

pnie musi się dobrze wyćwiczyć w tworzeniu prostych motywów, jakie na podstawie tych elementów powstają; a dopiero wtedy można przystąpić do komponowania ornamentów. Sumienne przestrzeganie tego programu uważam za rzecz pierwszorzędnej wagi. Podkreślam tedy z całym naciskiem, że należy ten program przy wszystkich ćwiczeniach stale mieć na oku.

Poniżej podany porządek zadań jest schematem, służącym do uzmysłowienia całokształtu pracy i służyć ma jedynie do ogólnej orientacji nauczyciela.

PORZĄDEK ZADAN

1. Wyjaśnienie pojęcia symetrii i przerobienie odpowiednich przykładów w zestawieniu ze zwyczajnem powtarzaniem. Oś symetrii.
2. Układanie w kwadracie i prostokącie motywów symetrycznych w odniesieniu do dwóch osi. Uczeń przyjmuje dowolny układ płyt w jednej ćwiartce figury i dopełnia stopniowo pozostałe ćwiartki symetrycznie w odniesieniu do dwóch osi.
3. Rozszerzanie tak powstałych motywów przez stopniowe dodawanie warstwy płyt okalających, przy zachowaniu tych samych warunków symetrii.
4. Układanie w kwadracie motywów symetrycznych w odniesieniu zarówno do osi, jak do przekątnej, tą samą drogą co poprzednio.
5. Rozszerzanie tak powstałych motywów przez dodawanie okalającego pasa płyt przy zachowaniu tych samych warunków symetrii.
6. Układanie w kwadracie motywów symetrycznych tylko w odniesieniu do dwóch przekątnej tą samą drogą co poprzednio.
7. Rozszerzanie tych układów jak poprzednio.
8. Układanie motywów symetrycznych w odniesieniu do jednej osi lub jednej przekątnej.
9. Układanie motywów w kwadracie na podstawie zwykłego powtarzania wokół środka. Dla uwydatnienia różnicy, jaka zachodzi między zasadą zwyczajnego powtarzania, a zasadą powtarzania w rozumieniu symetrii, uczeń przyjmuje układ dowolny w jednej ćwiartce (niesymetryczny w odniesieniu do przekątnej) i wypełnia pozostałe ćwiartki na podstawie zasady zwyczajnego powtarzania wokół środka, a obok na podstawie zasady symetrycznego powtarzania.
10. Powiększanie tych motywów przez dodawanie warstw płyt, okalających kwadrat przy zachowaniu przyjętej zasady.
11. Motywy pasowe, na szerokość jednej płyty układane. Wyjaśnienie zasady rytmicznego powtarzania się układu na przykładach. Długość fali.
12. Układanie dowolnych motywów pasowych na pasach o szerokości dwóch płyt.
13. Układanie dowolnych motywów na pasach o szerokości trzech płyt.
14. Wykazanie możliwości istnienia symetrii w obrębie fali w odniesieniu do osi pionowej (motywy stojące — biegnące), układanie motywów stojących i biegnących.

cych i rozszerzanie tych motywów zapomocą dodawania jednej warstwy płyt (ewentualnie wyjaśnienie zgodności rytmicznej tego dodanego pasa z rytmem ogólnym całego motywu, którego fala jest najmniejszą wspólną wielokrotnością fal poszczególnych warstw składowych).

15. Wykazanie możliwości istnienia symetrii w odniesieniu do osi poziomej. (Motywy dwustronne — symetryczne).

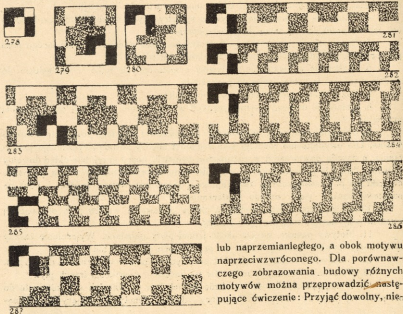
16. Rozszerzanie takich motywów przez dodawanie po jednej warstwie płyt z każdej strony motywu.

17. Tworzenie motywów dwustronnych symetrycznych przez dorabianie do dowolnie przyjętego motywu jednostronnego (stojącego lub biegnącego) drugiej połowy symetrycznej w odniesieniu do osi poziomej.

18. Wyjaśnienie zasady motywów naprzemianległych i tworzenie takich motywów przez dodawanie do dowolnego motywu jednostronnego (stojącego lub biegnącego) drugiej połowy naprzemianległej.

19. Wyjaśnienie zasady motywów naprzeciwzwróconych i tworzenie takich motywów przez dodawanie do dowolnego motywu jednostronnego biegnącego drugiej połowy, tak, aby zwróconą była w przeciwnym kierunku.

20. Dla uwydatnienia różnicy tych ostatnich motywów w zestawieniu z motywami dwustronnymi symetrycznymi biegnącymi, tworzenie na podstawie tego samego motywu jednostronnego biegnącego, raz motywu dwustronnego symetrycznego



lub naprzemianległego, a obok motywu naprzeciwzwróconego. Dla porównawczego zobrazowania budowy różnych motywów można przeprowadzić następujące ćwiczenie: Przyjąć dowolny, nie-

regularny układ płyt na płaszczyźnie kwadratowej, mieszczącej w sobie np. 9 płyt. Zestawiając w różny sposób ten przyjęty układ, wytworzyć różne typy motywów osi i pasowych. (Patrz rys. od 278 do 287).

21. Objaśnić składanie ornamentu z motywów. Najprostsze podziały powierzchni kwadratowej na szereg kwadratów równych lub różnych co do wielkości. (Przykłady, wykonane na płaszczyznach, mieszczących 81 płyt, 144 płyt, 40 płyt).

22. Wypełnianie takich płaszczyzn na podstawie jednego z tych podziałów motywami przyjętymi zgóry. (Używać motywów symetrycznych w odniesieniu do osi i przekątnej).

23. Wypełnienie takich płaszczyzn ornamentem na podstawie jednego z podziałów motywami zgóry przyjętymi, przyczem: część motywów może być symetryczna tylko w odniesieniu do obydwóch osi, a druga część symetryczna tak w odniesieniu do osi, jak i przekątnej. Ornament jako całość ma być symetryczny: a) do obu osi i przekątnej, b) tylko do obu osi.

24. Wypełnienie takich płaszczyzn ornamentem na podstawie zgóry przeprowadzonego podziału i zgóry przyjętych motywów, przyczem część motywów użytych ma być symetryczną w odniesieniu do obu osi i przekątnej, druga część tylko do obu lub jednej przekątnej.

25. Objaśnić podział płaszczyzny kwadratowej na działy kwadratowe i prostokątne i wypełnianie tych działów, podobnie jak w poprzednich ćwiczeniach, różnymi motywami. Całość ornamentu ma być symetryczna bądź do obydwóch, bądź do jednej tylko osi.

26. Objaśnienie zasady tła i wprowadzenie tła w postaci działów, wypełnionych jednobarwnymi płytami.

27. Załamywanie się pasów o motywach, stojących pod kątem prostym.

28. Załamywanie się pasów o motywach, biegnących przy zachowaniu w miarę możliwości wrażenia ciągłości rytmu poprzez załamanie.

29. Wprowadzenie pasów do podziału powierzchni kwadratowych i układanie ornamentu ze współdziałem motywów pasowych.

30. Wprowadzenie pasów do podziału powierzchni prostokątnych i odpowiednie ćwiczenia.

31. Wprowadzenie tła w postaci pasów.

32. Objaśnienie zasady zamknięcia ornamentu.

33. Układanie szerokich ornamentów pasowych o nieograniczonej długości z kilku motywów pasowych. Wzajemna zgodność rytmiczna użytych motywów.

34. Układanie szerokich ornamentów pasowych zapomocą podziałów poprzecznych na działy kwadratowe lub prostokątne. Powtarzanie się rytmiczne tych figur w kierunku długości pasa.

35. Układanie szerokich ornamentów pasowych zapomocą działów o charakterze mieszanym, t. j. pasów i prostokątów. Zamknięcie boczne ornamentów pasowych.

36. Układanie ornamentu na płaszczyznach nieograniczonych z zadnej strony; zapomocą podziału na pasy, rytmicznie się powtarzające.

37. Układanie ornamentu na płaszczyznach nieograniczonych z zadnej strony zapomocą podziału na prostokąty i kwadraty, powtarzające się rytmicznie w obu kierunkach.

38. Wprowadzenie do takich ornamentów motywów pasowych, przenikających się pod kątem prostym.

39. Objaśnienie praktycznego zastosowania ornamentu. Miejsca charakterystyczne z geometrycznego i użytkowego punktu patrzenia.

40. Komponowanie ornamentu w różnych zastosowaniach np.:

a) układanie z płyt dwubarwnych kwadratowych szerokiego chodnika wzdłuż kamienia pod filarami;

b) układanie z takichże płyt dwóch przecinających się pod kątem prostym chodników;

c) układanie z takich płyt posadzki w kwadratowej altanie;

d) układanie posadzki w sieni wchodowej z uwzględnieniem drzwi wchodowych i schodów;

e) układanie posadzki w kaplicy z uwzględnieniem ołtarza i t. d.

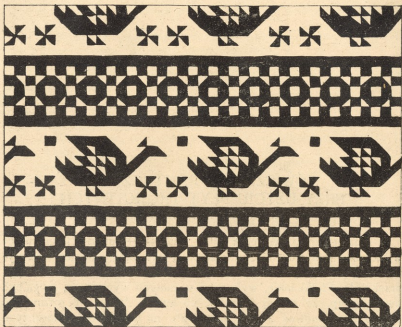
ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY UŻYCIU PŁYT TRÓJKĄTNYCH

(TRÓJKĄTY PROSTOKĄTNE, RÓWNORAMIENNE)

Analogicznie ćwiczenia tylko bogatsze i bardziej interesujące w układzie motywów można przerobić, używając jako elementu płytek trójkątnych, powstałych z przepołowienia płyt kwadratowych przekątnią. Płytki takie, wykonane w małych wymiarach, mogą być uważane np. za rodzaj mozaiki lub intarsi. W takim rozumieniu można komponować z nich ornamenty na wypełnienie płaszczyzn prostokątnych, trójkątnych, ośmiobocznych, lub pasów, przeznaczonych np. dla ozdoby skrzynek, piórników, ław i t. p.

Rozważania, poprzednio przeprowadzone, wystarczają w zupełności dla ćwiczeń w tym materiale. Różnica cała polega na większej nieco swobodzie, tak np. można tworzyć motywy w trójkącie prostokątnym, równoramiennym (przyczem możliwa jest oczywiście tylko jedna oś symetrii). Można też tworzyć motywy ośmioboczne. Kwadraty i prostokąty można z tych elementów składać w dwojaki sposób, a mianowicie układając te trójkąty bądź przyprostokątnią, bądź też przeciwprostokątnią wzdłuż boku danego prostokąta. Analogicznie można i pasy składać w dwojaki sposób. Takie kombinacje umożliwiają większą różnorodność także i w ogólnym podziale płaszczyzny. Poza tem jednak nie nasuwają żadnych nowych zasadniczych uwag.

Płytki takie są materiałem na tyle podatnym, że można z nich składać podobizny schematyczne różnych form, z przyrody zaczer-



285



289



290





291

292



293



294



295



296



297



298



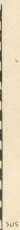
299



500 504



502 505



503

505

506

pniętych, znacznie łatwiej, niż z płytek kwadratowych. Można więc wprowadzać schematyczne motywy zwierzęce, roślinne i wiele innych. Przy składaniu takich form nie należy dążyć do ścisłego naśladowania natury, naco zresztą i sam materiał nie pozwala, ale jedynie do schematycznego zobrazowania najcharakterystyczniejszych cech danej formy. Ze stanowiska zdobniczego najważniejszym zadaniem przy tego rodzaju ćwiczeniach będzie nadanie tym formom możliwie najwięcej zdobniczych, a więc rytmicznych wartości i stopienie ich z całością ornamentu.

PORZĄDEK ZADAŃ

1. Wskazać na większe bogactwo układów przy płytkach trójkątnych, polegające na tem, że wszystko to, co układane było z kwadratowych płytek, da się ułożyć z tych trójkątów, a ponadto istnieje całe mnóstwo nowych możliwości.

2. Układanie motywów w trójkącie prostokątnym.

3. Składanie kwadratu z tych płytek w dwojaki sposób, powyżej omówiony.

4. Składanie motywów ośmiobocznych.

5. Składanie motywów pasowych w dwojaki sposób, poprzednio omówiony.

6. Nowe możliwości ogólnego podziału płaszczyzny.

7. Tworzenie ornamentów, przeznaczonych do różnych konkretnych użytków.

8. Składanie schematycznych form zwierzęcych, roślinnych i innych i ogólne wyjaśnienie znaczenia symboli.

9. Zastosowanie tych form do ornamentu, przyczem główny nacisk winien być położony na rytmiczne zespolenie ich z całym ornamentem. Symbole te muszą wypełniać możliwie najrównomierniej zgóry przyjętą powierzchnię kwadrata, prostokąta, trójkąta lub ośmioboku.

Szereg ćwiczeń, zestawiony powyżej, wyczerpuje mniej więcej cały materiał, dotychczas teoretycznie przerobiony. Nie należy jednak tego szeregu ćwiczeń rozumieć jako zgóry, raz na zawsze przepisany schemat. Służyć on winien jedynie jako materiał, dla łatwiejszej orientacji uczącego przeznaczony. Zadaniem uczącego będzie materiał ten, stosownie do poziomu ucznia, ilości rozporządzalnego czasu i innych okoliczności, bądź to ograniczyć, bądź rozszerzać, bądź przedstawiać. Możliwym również, a nawet wskazaniem jest nie przemęczać ucznia jedną techniką zdobniczą zbyt długo, ale urozmaicić naukę przez wprowadzenie np. dwóch technik równocześnie. Na początku można zatem oprócz powyższej techniki, wprowadzić jeszcze inną np. wycinankową, jako ćwiczenie kolorystyczne.

Ważnem jest tylko zachowanie ogólnej zasady, polegającej na tem, aby zadania poprzedzające przygotowywały ucznia do następnych i umożliwiały od samego początku samodzielną jego pracę nawet przy braku wybitniejszego talentu.

Te same wskazówki dotyczą i ćwiczeń, w dalszych rozdziałach zestawionych.

Przykłady, jakie uczący dla objaśnienia zadań podawać jest zmuszony, wpływają z konieczności na uczni, narzucając im pewne ujęcie i utrudniając przez to wydobycie własnych wartości. Aby wpływ ten unieszkodliwić, należy unikać wszelkich własnych koncepcyj uczącego, a zastąpić je bądź to przykładami, z odległej starożytności czerpanymi (które jako pierwotne mniej są zróżnicowane i bardziej ogólnoludzki noszą charakter), bądź też uciec się do sztuki ludowej, jako sztuki najbardziej naszemu charakterowi odpowiadającej. Poza tem na materiał przykładowy nadają się wyborowe prace uczniów, z lat poprzednich zachowane, które mogą ułatwić wykrystalizowanie się pewnej tradycji danej szkoły — z ducha samej młodzieży zrodzonej.

Przykłady, w tej pracy umieszczone, nie nadają się w żadnym wypadku jako wzory i służą jedynie dla objaśnienia tekstu. Są one koniecznym złem, wprowadzonym z braku odpowiedniego materiału. Nie mają one pretensji do wartości artystycznej, gdyż powstały nie dla zaspokojenia poczucia pięknego, ale jedynie dla wyjaśnienia tekstu i nie narodziły się z intuicji zbiorowej, ale zostały wymyślone.

Wszelkie dotychczasowe, jak i dalsze rozważania teoretyczne, przeznaczone są dla uczącego, jako podstawa do wytyczenia racjonalnego kierunku służącego. Są one pomocne przy układaniu zadań, jak również przy poprawianiu, chroniąc nauczyciela od subiektywnego i jednostronnego traktowania przedmiotu. Dla uczni są one prawie zupełnie niepotrzebne i mogą się stać łatwo szkodliwe, odciągając ich od twórczości intuicyjnej, która jest jedyną prawdziwą twórczością w sztuce. Przy objaśnianiu powinien tedy uczący ograniczyć się do uwag najogólniejszych i najbardziej podstawowych wyłącznie — pamiętając stale, że zadanie jego polega na kształceniu zdrowego poczucia, a nie na uświadamianiu. Takie uświadomienie zjawisk zdobniczych dopuszczalne jest jedynie w kursach wyższych, gdzie może być pożyteczne na równi z uświadamianiem wszelkich innych zjawisk.



ROZDZIAŁ II

Dla rozpatrywania dalszych właściwości ornamentu przejdziemy do innej techniki zdobniczej. Przyjmijmy, że mamy powierzchnię drzewa, na której ostrzem rozpalonego dłuta wypalamy piętna w postaci odcinków prostych o stałej długości.

Warunki są tu zgoła inne, niż przy układaniu czarnych i białych płyt. Tam mianowicie tworzyliśmy samą powierzchnię, składając ją z dwóch elementów, jednakowych kształtem, ale przeciwstawiających się sobie kolorystycznie. Jeden z tych elementów, dowolnie wybrany, służył nam do wytwarzania motywu, drugi, jako jego przeciwstawienie, nazwaliśmy tłem.

Tutaj natomiast mamy tylko jeden element w postaci wypalenizny; tło bowiem jest wartością zgoła innego rzędu. To tło jest obecnie naszym punktem wyjścia, jest wartością podstawową, na której wypalenizna występuje jako urozmaicenie tej jednostajnej płaszczyzny. Ta wypalenizna jest niejako wydarzeniem dla wzroku na monotonnej powierzchni drzewa i wartość jej ściśle od tego tła zależy. Mianowicie, im rzadziej rozmieścimy piętna, czyli im więcej będzie tła naokoło danego piętna, tem to piętno rzadszem jest wydarzeniem, tem więcej się w oczy rzuca, tem większej nabiera wartości. (Analogicznie zauważyliśmy poprzednio, że motywy zyskują na sile, jeżeli sąsiadują z neutralną płaszczyzną tła).

Jeżeli więc pragniemy, aby nasza wypalenizna nabrała stałej wartości, to musimy ją tak umieszczać, aby **stałe jednakową warstwą tła była otoczona**. W przeciwnym razie będzie ona nieustannie zmieniała swoją wartość, zależnie od ilości otaczającego

ta, a nasz element zdobniczy, będąc jednolitym sam w sobie, nabierze wartości tysiąca różnych elementów, które łatwo będą robiły przez to właśnie wrażenie czegoś nieuporządkowanego — czegoś nieładnego. Dla wprowadzenia więc istotnej jednolitości elementu zdobniczego wskazaniem jest, aby każda wypalenizna otoczona była stale jednakową powierzchnią wolnego tła.

Dla łatwiejszego uzmysłowania tej zasady można sobie wyobrazić, że elementem zdobniczym nie jest samo piętno, ale piętno razem z pasem tła, równomiernie je okalającym.

Jeżeli w tej postaci nasz element ujmujemy, to sprowadzimy obecną naszą technikę do poprzednio omawianej pod tym przynajmniej względem, że elementy zdobnicze, tak tu, jak tam, układać będziemy szczerlnie obok siebie, wypełniając nimi daną płaszczyznę. Przy takim rozmieszczeniu wypalenizn płaszczyzna robi wrażenie wypełnionej (równomiernie wypełnionej) bez względu na to, jaka jest szerokość pasa, tła okalającego każdy element, byleby ona była dla wszystkich elementów jednakowa. Różnica tak pojętej techniki obecnej w zestawieniu z poprzednią (płyt kwadratowych) polega głównie na tem, że obecnie rozporządzamy jednym tylko elementem, podczas gdy poprzednio mieliśmy dwa elementy kontrastowe.

Powtarzając taki jeden element obok siebie, wypełnimy wprowadzie równomiernie całą powierzchnię, ale nie mając pola do żadnych kombinacji, nie możemy zeń układać motywów. (Patrz rys. 308, 309). Moglibyśmy analogicznie do poprzedniej techniki wytworzyć drugi element w postaci pustego kawałka tła (tej samej wielkości i tegoż kształtu co pierwszy) i wtedy uzyskalibyśmy możliwość układania motywów tak, jak przy płytach (patrz rys. 310); takie jednak ujęcie nie da nam żadnych ciekawych i nowych rozwiązań i nie będziemy go rozwijać, zwłaszcza, że motywy, tą drogą wytworzone, będą słabe, skutkiem tego, że słaba jest kontrastowość dwóch tak powstałych elementów.

Możemy natomiast na innej drodze zróżnicować nasz element zdobniczy, a mianowicie wyzyskując pewną jego właściwość, dotychczas nie omawianą, t. j. jego **kierunek**.

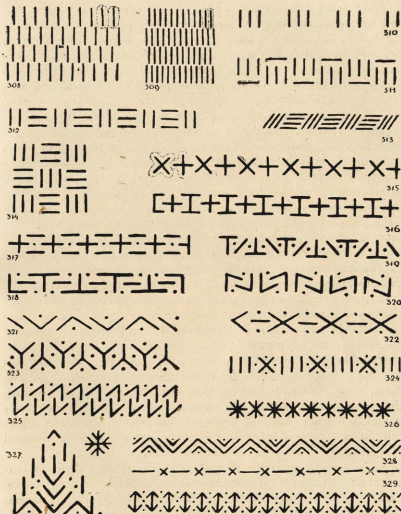
Nasze piętno ma wartość odcinka prostej, a skutkiem tego przedstawia pewien kierunek. Wprowadzie istnieje i drugi wymiar, t. j. szerokość tego piętna, ale ta ostatnia nie gra dla oka roli równo-

rzędnej z długością. Szerokość tę uświadamiamy sobie raczej jako siłę wypalenizny, długość natomiast jako jej kierunek. W miarę zmieniania kierunku zmienia się i stosunek elementu do patrzącego. Oko z łatwością odróżnia np. piętno poziome od pionowego, a elementy, ustawione w różnych kierunkach, stają się dekoracyjnie różnymi elementami i umożliwiają kombinacje.

Istota kierunku nie nadaje się do definjowania, gdyż jest ona właściwie wartością podstawową, na której opiera się pojęcie płaszczyzny (względnie przestrzeni). Kierunków możliwych jest oczywiście ze stanowiska geometrycznego nieskończona ilość; jednakowoż zdobniczo różną wartość nadają elementom tylko takie dwa kierunki, które oko z łatwością rozróżnia. Przyjmijmy więc na razie tylko zasadnicze kierunki, tem bardziej, że prowadzenie zbyt wielkiej ilości elementów utrudnia albo nawet uniemożliwia ujmowanie porządku, jaki w ich układzie panuje. (Patrz rys. 312, 313, 314).

Przy ćwiczeniach dla uzyskania większej różnorodności możemy wprowadzić jeszcze nowe wartości, tworząc je przez krzyżowanie lub zestawianie dwóch lub więcej elementów dotychczasowych. Aby i przy tych nowych warunkach zachować również zasadę równomiernego wypełnienia tła, możemy i te elementy złożone tak ujmować, jak gdyby je okalał zrośnięty z nimi pas tła o stałej szerokości. (Patrz rys. od 315 do 329).

Składając tak pojęte elementy możliwie najszczelniej, osiągniemy tak, jak poprzednio, wrażenie równomiernego wypełnienia tła i zwiążemy ornament z powierzchnią. Nie można oczywiście wszędzie uzyskać zupełnej dokładności, gdyż elementy nasze zbyt różnorodne przedstawiają kształty, skutkiem czego przy zestawianiu powstawać muszą pomiędzy nimi szpary. Dla poczucia naszego wystarcza jednak przybliżenie, które osiągnąć się daje dość łatwo, zwłaszcza, jeżeli do jednego motywu używać będziemy niewielkiej ilości tych elementów, dobierając je przytem odpowiednio kształtem. Ponadto wprowadzić można punkt i odcinek o połowę krótszy od poprzedniego, jako elementy dodatkowe, które ułatwią szczególniejsze wypełnienie. Gęstość tego wypełnienia, jak już wspominaliśmy, jest dowolna i zależy od szerokości pasa okalającego element. W obrębie jednak jednego motywu musi być stała.



Podkreślić należy, że zasada równomiernego wypełnienia tła należy do podstawowych postulatów zdobnictwa ornamentalnego. Wysiłek w kierunku urzeczywistnienia tej zasady spotykamy w zdo-

bniectwie wszelkich epok i częstokroć napotykamy osobne w tym celu wprowadzone twory zdobnicze np. urywki ornamentu pasowego (patrz rys. 330, 331), gwiazdki i t. p., które wypełniają to zadanie. Zastrzec się jednak należy, że zasada ta przestaje mieć moc obowiązującą z tą chwilą, kiedy kompozycja ornamentalna przechodzi w kolorystyczną lub tonową, przy której, jak to zobaczymy, wartość ta ztraca swoją rolę.

Wytworzywszy motywy możemy przejść do składania z nich ornamentu, rozpoczynając, jak poprzednio, od przeprowadzenia ogólnego podziału powierzchni. Przy tym podziale możemy postępować znacznie swobodniej, gdyż obecnie możliwe są motywy, wypełniające nie tylko prostokąty, pasy lub trójkąty, ale i wiele innych form, ograniczonych prostymi lub nawet krzywymi liniami.

Aby pojedyncze motywy nie zlewały się ze sobą, możemy niektóre figury podziału pozostawić puste, jako tło, jak również możemy użyć nowego sposobu, wprowadzając różną gęstość wypełnienia w różnych motywach. (Patrz rys. 332 do 340).

Ornamenty, z tej techniki wyprowadzone, są dość ubogie i niezbyt interesujące. Nie będziemy się przy nich dłużej zatrzymywali, zwłaszcza, że technikę tą wprowadziłem głównie dla rozbioru podstawowych wartości ornamentu liniowego.

Dotychczas omówione elementy nie mają wartości wyraźnie liniowych, gdyż wytworzyliśmy je przez składanie kilku elementów podstawowych w sensie dośrodkowym, t. j. tak, że te elementy stykały się ze sobą w jednym punkcie węzłowym. Przy takim rozwiązaniu, poza zasadą równomiernego wypełnienia tła, ogromnie ważną, ale równocześnie niezmiernie prostą, nie występują żadne nowe wartości zdobnicze, któreby wymagały omówienia. Przejdziemy obecnie do innego typu, który polega na dalszym rozwinięciu wartości kierunkowej, tkwiącej w naszym elemencie.

Możemy mianowicie nasze wypalenizny składać w innym jeszcze sensie, a mianowicie nie przecinając ich wzajemnie, ale doczeplając jedno do drugich, niejako przedłużając je. Mówiliśmy, że nasza wypalenizna ma wartość odcinka linii, a więc wartość kierunkową. Kierunek ma dekoracyjnie tę właściwość, że wzrok niejako ciągnie. Wzrok ślizga się wzdłuż wskazanego przez linię kierunku. Jeżeli linia w pewnym miejscu się załamuje, to oko, dążące bez-



władnie prosto dalej, odczuwa tę zmianę jako przeszkodę. Pomimo tej przeszkody wzrok ślizga się dalej po linii, gdyż zmusza go do tego jej związek materialny. W ten sposób, zczepiając nasze wypalenizny w sensie ich długości, otrzymujemy niejako jeden jednolity materialnie element, na którym w miejscach załamania występują pewne przeszkody. Wystarczy te przeszkody ugrupować rytmicznie, aby otrzymać wartość zdobniczą czyli motyw, który tem się różni od motywów, omawianych w poprzedniej technice, że jest nie tylko rytmicznie, ale i materialnie w jedną całość zrośnięty. Zależnie od sposobu złożenia naszych wypalenizn otrzymamy linię prostą lub łamaną.

Linia prosta nie ma wartości rytmicznych i sama w sobie motywem właściwie nie jest, natomiast linia łamana da się tak zestawzić, że zmiany kierunku powtarzają się rytmicznie (zwłaszcza, że długość odcinka jest stała) i wtedy może być użyta zdobniczo jako samodzielny motyw lub jego składowa.

Linia łamana wypełnia sobą pewną powierzchnię, a linia rytmicznie łamana wypełnia rytmicznie tę powierzchnię, czyli jest pewną formą rytmu płaszczyznowego. Ta forma rytmu graficznego jest dla poczucia łatwo zrozumiała. Linję bowiem nazwaćby można wyrazicielką ruchu — gdyż wszelki ruch łatwo się na linię transponuje. Poczucie ruchu z natury bardzo jest wykształcone, a w związku z tem posiadamy niejako wrodzone poczucie linii i łatwo nam jej rytm odczuwać, gdyż wyraża on niejako rytm ruchu. Dzięki temu motywy liniyjne należą do najpierwotniejszych i najzrozumialszych, a linia w formie taśmy pojawia się nawet w technikach płaszczyznowych, w których nieraz z trudem daje się urzeczywistnić.

Im silniejsze będą załamania, tem silniej uderza rytm i tem bardziej osłabia się ciągłość. Linia prosta bez załamań reprezentuje tę ciągłość fizyczną w najwyższym stopniu i wprowadzona do motywu dodaje mu tej cechy. (Użyta np. jako ujęcie obu lub jednostronne motywu pasowego wzmacnia jego charakter ciągły. Ponieważ obok tego linia prosta niezdolna jest do rozrostu wszczepia, przeto nadaje się specjalnie do zamknięcia ornamentu jako rama i w tem zastosowaniu często występuje).

Linia łamana ma mniej ciągłości fizycznej, ale natomiast, o ile załamania są regularne, nabiera wartości rytmicznych, które, jak



332



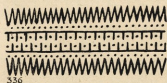
333



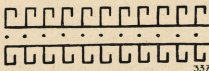
334



335



336



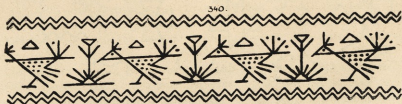
337



339



338

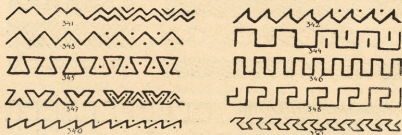


340.

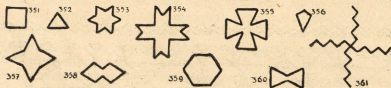
wiemy, wiążą ze sobą elementy nawet zupełnie fizycznie nie złączone. Linja zbyt silnie zygzakowata zatracą prawie doszczętnie swoją ciągłość fizyczną, ale wzamian za to silniej wiąże się rytmicznie.

Z powyższego wynika, że linja łamana może utworzyć sama w sobie motyw i z natury swojej nadaje się do tworzenia motywów

pasowych. Przez odpowiednie załamywanie elementów łatwo uzyskać obydwa typy motywów jednostronnych (patrz rys. 341 i 342) i wszystkie typy dwustronnych (patrz rys. od 343 do 350), oprócz dwustronnych symetrycznych, na utworzenie których potrzeba co najmniej dwóch linii symetrycznie się załamujących.



Jeżeli zechcemy z linii łamanej wyprowadzić motywy ośrodkowe, to wiedząc, że w takich motywach rytm rozkłada się wokół środka rytmicznego, będziemy ją układać w tym właśnie sensie. W takim zastosowaniu wytworzy ona wieloboki zamknięte. (Patrz rys. od 351 do 360). Linja taka wyodrębnia kawał zamkniętej powierzchni od reszty i przez to nie tylko wyczerpuje się rytmicznie, ale ponadto także zamyka znakomicie motyw.



Możemy jeszcze inaczej użyć linii, a mianowicie wyprowadzając kierunki promienisto ze środka. Przez takie ugrupowanie podkreślamy prawdziwie środek motywu i jego rozrastanie się; możemy też uwzględnić rytm ośrodkowy przez miarowe rozmieszczenie promieni. (Patrz rys. 361). Dzięki jednak fizycznej ciągłości linii ten moment rozrastania tak silnie jest podkreślony, że motywy takie rozsadałyby łatwo ornament, w którymby występowały. Spotyka

się je tedy albo w niewielkich wymiarach (jak to miało miejsce poprzednio przy krzyżujących się pojedynczych piętnach), w tym wypadku krótkość nie daje niejako czasu na rozpęd — nie daje jeszcze wartości wyraźnie kierunkowej, albo też przy równoczesnem prowadzeniu pewnych wartości zamykających, które nazywać będziemy końcowymi, służących do ograniczenia ich rozrastania, do zahamowania płynności linii promienistej w pewnym punkcie.

O tych wartościach końcowych, które polegają z natury rzeczy najczęściej na jakiejś formie rytmu zbieżnego, pomówimy w dalszym ciągu. Obecnie powrócimy do poprzedniego niejako normalnego zastosowania linii w motywie zamkniętym. Wskazaliśmy, że obiega ona wokół i oprowadzając oko w okrąg, oddziela kawałek powierzchni od reszty i właśnie przez swoją płynność zatrzymuje oko na tym kawałku zamkniętej powierzchni.

Takim sposobem wartość linii, w istocie swojej płynna, harmonizuje się z wartością powierzchniową, w istocie swojej stałą.

Skorzystamy z tej sposobności, aby zastanowić się nad różnicą, jaka zachodzi pomiędzy elementami zdobniczymi o charakterze liniowym, a elementami o charakterze powierzchniowym. Wprawdzie w geometrii długości linii używa się do określania wielkości powierzchni i wydawać się może na pierwszy rzut oka, że pomiędzy pojęciem linii a powierzchnią istnieje jakiś przyczynowy związek, biorąc jednak rzecz ściśle, niema żadnej możliwości bezpośredniego związania logicznego tych dwóch pojęć.

Jeżeli zaś określimy, że linia powstaje przez posuwanie się punktu, a płaszczyzna przez posuwanie się linii, to nie wyprowadzamy jednego pojęcia bezpośrednio z drugiego, ale wprowadzamy nowe pojęcie ruchu, zupełnie innej kategorii i od poprzednich bardziej złożone. Jeżeli zatem w geometrii przyjmują niektórzy nowsi pisarze punkt, linię, płaszczyznę i bryłę, jako pojęcia podstawowe, niezłożone, to tem bardziej dotyczy to zdobnictwa, na poczuciu zbudowanego. Faktem jest, że istnieje poczucie punktu — poczucie linii — poczucie płaszczyzny i poczucie bryły i że każde z tych poczuczeń jest jednolite, nie da się drugim zastąpić, z drugiego wyprowadzić.

Ze stanowiska psychologicznego nie wydaje mi się wcale rzeczą oczywistą, jakoby poczucie linii miało być pierwotniejsze, niż

poczucie płaszczyzny; przeciwnie wydaje mi się rzeczą równie możliwą, że poczucie linii powstało następowo jako poczucie wartości, ograniczającej płaszczyznę. Wydaje mi się ponadto, że anatomiczna budowa narządów zmysłowych, mająca charakter płaszczyznowy, także raczej potwierdza moje stanowisko. Niezależnie jednak od teoretycznego rozstrzygnięcia tego zagadnienia, wydaje mi się rzeczą pewną i łatwą dla subiektywnego stwierdzenia, że posiadamy wyrobione poczucie płaszczyzny, które umożliwia nam ujmowanie wzrokowe plam tonowych lub barwnych, co do stosunków w ich natężeniu świetlnym, zabarwieniu i wielkości, bez odwoływania się do linii.

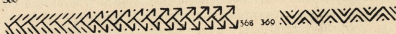
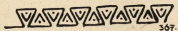
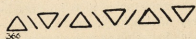
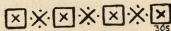
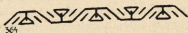
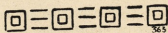
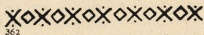
Istnieją techniki zdobnicze, które operują materiałami, mającymi wartość **płaszczyzn**, np. inkrustacje, tkactwo, malarstwo patronowe, wycinanki i t. p.; istnieją inne techniki, które operują materiałami, mającymi wartość **linij**, np. kraty żelazne, batik, rysunki piórem, wyszywanie sznurkowe i t. p. Materiały te wpływają silnie na charakter ornamentu, ułatwiając bądź budowę motywów stałych płaszczyznowych, bądź płynnych, liniowych. Tem niemniej w każdej z tych technik możliwe są i istnieją tak wartości płaszczyznowe, jak i wartości liniowe.

Przy układaniu z płyt motywów pasowych mówiliśmy, że mają one wartość linii — i jeżeli się tym motywom pasowym przypatrzymy, to przekonamy się, że pomimo elementów płaszczyznowych, z których się one wyłącznie składają, ciągną one wzrok wzdłuż kierunku rytmu, przyczem i same płyty układają się nieraz wzdłuż linii, wytwarzając fizycznie związane pasy. Obecnie możemy zaobserwować zjawisko przeciwne, a mianowicie, że element nawskróś liniowy, jakim jest nasze piętno, posłużyć może do wytworzenia wartości płaszczyznowych.

Wszelka linia zdobnicza, występując na powierzchni, musi tę powierzchnię wyrażać — musi ją tedy albo wypełniać, albo ograniczać.

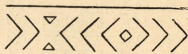
Mamy więc możliwość przez odpowiedni układ naszych odcinków liniowych wytworzyć trojaki wartości:

- 1) wartości punktu przez promienisty układ krótkich linii;
- 2) wartości liniowej przez zestawienie odcinków wzdłuż jakiegoś kierunku, jako linię prostą lub łamaną;
- 3) wartości płaszczyznowe przez rytmiczne okrażenie danej powierzchni i fizyczne wykrojenie tak powstałego wieloboku z płaszczyzny tła.

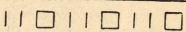


Elementów tych możemy używać zupełnie dowolnie, wprowadzając je równocześnie i łącząc ze sobą w jedną zdobniczą całość, pod warunkiem, że będziemy się stosowali do znanych nam zasad rytmicznych ornamentu. Jak już wskazaliśmy powyżej, starać się musimy ponadto, aby elementy zrosły się z tłem przez równomierne jego wypełnienie. W tym celu wyobrazimy sobie nie tylko przy liniach i gwiazdach, ale również przy wielobokach, że są one otoczone stałym pasem tła, a następnie tak uzupełnione w wyobraźni elementy będziemy układali ściśle obok siebie. (Patrz rys. od 362 do 376).

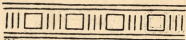
Zwrócić jeszcze należy uwagę na jedną okoliczność, a mianowicie na to, że wieloboki traktowane jako elementy płaszczyznowe mogą robić wrażenie płaszczyzny wypełnionej albo pustej, a zależę



377



378



379

to będzie od stosunku ich wielkości do przyjętej szerokości pasa tła, który je otacza. Jeżeli mianowicie to wnętrze nie wystarcza na pomieszczenie pasa o takiejże samej szerokości, to powierzchnia wieloboku robi wrażenie wypełnionej (patrz rys. 377); jeżeli zaś stosunek jest przeciwny, to wnętrze robi wrażenie dziury, obrączki, pasa okalającego pustą powierzchnię, a nie elementu płaszczyznowego. (Patrz rys. 379).

Na granicy obu tych wypadków stoi takie ustosunkowanie wnętrza do tła, że i jedno i drugie jest ściśle, ale bez żadnej nadwyżki, pasem okalającym wypełnione. (Patrz rys. 378). W tym wypadku nie można oczywiście odróżnić motywu od tła. W tym wypadku, a jeszcze bardziej w wypadku poprzednim, a mianowicie, kiedy wnętrze jest nieszczelnie wypełnione pasem, należy to wnętrze dopełnić jakimiś utworami dowolnymi tak, aby była nadwyżka wypełnienia po stronie wewnętrznej.

Im większa będzie ta nadwyżka na korzyść wewnętrznego wypełnienia, tem silniej się będzie element wydatniał.

Elementy płaszczyznowe, jak mówiliśmy, możemy zestawiać z elementami liniowymi. Przytem jednak oprócz zachowania prawi-

deł rytmu należy jeszcze i na to zwracać uwagę, aby każdy z elementów prowadzonych użyty był tylko w jednym jedynym znaczeniu. Zasadę tę uzmysłowi najlepiej przykład. W tym celu rozpatrzmy elementy powierzchniowe, jakie powstają, jeżeli dwie linie łamane krzyżują się w dwóch punktach. Biorąc rzecz ściśle, taki układ łączy w sobie elementy trojakiiego typu, a mianowicie:

- 1) elementy płynne, linijowe;
- 2) elementy promieniste, które powstają w punktach przecięcia;
- 3) elementy powierzchniowe, ograniczone ze wszystkich stron

linią łamaną.

Jeżeli tedy wytworzymy motyw pasowy, złożony z dwóch linii łamanych, przecinających się rytmicznie, to powstaje wartość zdobnicza, którą możemy w trojaki sposób wzrokowo ujmować: a mianowicie możemy ten motyw widzieć albo w postaci dwóch linii łamanych, albo w postaci powtarzających się rytmicznie elementów krzyżowych, albo wreszcie w postaci szeregu stykających się czworoboków.

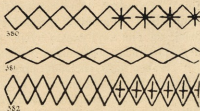
Pierwsze ujęcie przedstawia wartości wyłącznie linijne; drugie przedstawia wartości punktów rytmicznie i mechanicznie związanych; trzecie na koniec przedstawia wartość szeregu zamkniętych powierzchni.

Oko nie jest w stanie ujmować takiego motywu równocześnie we wszystkich tych trzech możliwych interpretacjach i musi zdecydować się na jedną. Którą interpretację oko wybierze zależy może od przypadku, od wrodzonych skłonności, a w pewnym stopniu od wewnętrznego ustosunkowania samego układu.

Nietrudno spostrzec, że im linie, składające taki motyw, więcej wykazują ciągłości, to jest im załamania ich są łagodniejsze, a wieloboki bardziej wydłużone; tem silniej narzuca się ujęcie linijne układu. (Patrz rys. 381).

Im mniejsza jest płynność linii, załamania są ostrzejsze, tem chętniej ujmuje wzrok układ taki w postaci szeregu wieloboków. (Patrz rys. 382). Ujęcie układu

w postaci szeregu punktów promienistych narzuca się najłatwiej przy średnim ustosunkowaniu. (Patrz rys. 380).



Najczęściej, a zwłaszcza w tym trzecim wypadku, układ taki powoduje pewne wahanie się oka. Aby tego wahanía uniknąć, można jeszcze w inny sposób podkreślić zamierzone ujęcie. Mówiliśmy, że płaszczyzna, zamknięta wielobokiem, może robić wrażenie pustej lub pełnej, zależnie od szerokości przyjętego pasa tła, okalającego piętna. Jeżeli tedy tak ustosunkujemy szerokość tego pasa, że wieloboki, zamknięte dwoma przecinającymi się linjami łamanymi, robią wrażenie silnie wypełnionych, to takie ustosunkowanie skłaniać będzie do ujęcia płaszczyznowego. Jeszcze pewniej osiągniemy ten rezultat, jeżeli to wewnątrz silnie wypełnimy innymi elementami. (Przy układaniu płyt kwadratowych w zestawieniach szachownicowych kontury płyt dają właśnie takie przecinające się linje łamane, których jednak wzrok ze względu na maksymalne wypełnienie płaszczyzn nigdy w sensie liniowym nie ujmuje).

Jeżeli zaś będziemy chcieli naprowadzić na ujęcie tego układu w postaci szeregu promienistych punktów, to należy ten czynnik promienistości podkreślić przez dodanie innych jeszcze promieni.

Istnieją więc różne sposoby, które skłaniają do zamierzonej interpretacji i posłużyć mogą do uniknięcia momentu wahanía. Wahanie takie, taka wątpliwość jest zasadniczo niepożądanym objawem, gdyż sztuka z natury swojej powinna pewne ujęcia narzucać, a mianowicie takie, jakie odpowiadają intencji tworzącego.

W odniesieniu do omawianych obecnie elementów płaszczyznowych i liniowych, z ogólnej tej zasady wynika postulat, aby każdy element występował zawsze tylko w jednym jedynym znaczeniu, t. zn. bądź jako element wyrażający płaszczyznę, bądź jako element, wyrażający linję; a nigdy w obu tych znaczeniach równocześnie. Tę zasadę, którą nazwaliśmy (patrz str. 89) zasadą: **jednoznaczności elementów zdobniczych**, należy podkreślić tem bardziej, że ona zbyt często bywa, skutkiem niedostatecznie wyrobionego poczucia, pogwałcana z wielką szkodą dla ornamentu.

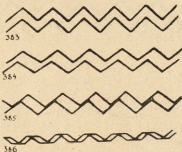
Wobec tego wszelkie przecinanie się dwóch lub więcej linii ciągłych jest w ornamencie niepożądane i ze stanowiska zdobniczego niebezpieczne, tem bardziej, że przecinające się linje robią z konieczności wrażenie nakrywania się i przez to nie harmonizują z pocuciem płaszczyzny jako takiej. Powyższa uwaga dotyczy motywów płaskich, na jednolitej płaszczyźnie występujących. Rzecz

zmienia się zasadniczo, jeżeli ornament ma wartości przestrzenne, np. jako płaskorzeźba albo rysunek wypukły, które umożliwiają podkreślenie ciągłości linii przez zaznaczenie nakrywania w miejscach przecięcia. Powstają wtedy przecinające się pasy, które są ulubioną formą zdobniczą wielu epok (np. celtyckie motywy plecione, arabski i t. p.). Przy takich rozwiązaniach zasada jednolitości płaszczyzny nie jest obowiązującą, gdyż tej jednolitości zrzekamy się zgóry dobrowolnie przez wprowadzenie wartości przestrzennych.

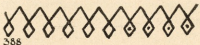
Dwie linie mogą zamykać pomiędzy sobą istotne utwory płaszczyznowe wtedy, jeżeli biegnąc blisko obok siebie nie przecinają się wcale. Powstaje wtedy utwór w rodzaju taśmy, wykrojonej z tła i objętej obustronnie, która może być równą (patrz rys. 383) lub nierówną (patrz rys. 384), zależnie od tego, jak linie te są wzajemnie zestawione.

Jeżeli przysuniemy te linie do siebie tak, aby stykały się w pewnych punktach (patrz rys. 386), lub na długości pewnych odcinków (patrz rys. 385), to taśma rozpada się na szereg płaszczyzn, stykających się lub połączonych ze sobą odcinkami linii. Utwory płaszczyznowe, tą drogą uzyskane, chociaż są materialnie rozdzielone punktami lub odcinkami, zachowują uczuciowo wartość jednolitej płaszczyzny, objętej obustronnie liniami. Miejsca, na których się te linie obejmujące stykają ze sobą, mają wobec tego wartość podwójnej linii, która się następnie rozszczepia. Zwróciłem uwagę na taki układ, jako na drugą możliwość uzyskania utworu płaszczyznowego przy pomocy linii. Przypominam, że pierwszy polegał na okrażeniu i jest analogiczny do układu ośrodkowego i daje płaszczyznę ze wszystkich stron zamkniętą. Obecny drugi polega na objęciu dwustronnem, analogiczny do układu pasowego, wykrawa płaszczyznę nie zamkniętą w sensie długości i wymaga wartości końcowych.

Wie'oboki zamknięte wytwarzają się również przy jednej linii łamanej, krzyżującej się. (Patrz rys. 387, 388, 389). Przy takim układzie nie powstają jednak zazwyczaj utwory płaszczyznowe, gdyż



wzrok, biegnący po tej jednej linii, chętniej ujmuje taki układ w sensie czysto liniowym, niż w sensie płaszczyznowym.



Dlatego też няма tutaj takiego niebezpieczeństwa wprowadzenia wahania, jak przy dwóch linjach łamanych, przecinających się. Należy tylko pamiętać, że układ taki trzeba zawsze tylko w sensie liniowym rozumieć i nie należy traktować powstających wieloboków w ujęciu płaszczyznowym (coby miało miejsce np. gdybyśmy je innymi utworami silnie wypełniali. Patrz

rys. 388. Względ na zachowanie jednolitości płaszczyzny zachowuje tu oczywiście w pełni swoją siłę).

Na tem zakończymy uwagi, jakie nasunęły się przy tworzeniu ornamentu z elementu prostego o stałej długości. Kombinując ten element w różny sposób, uzyskaliśmy elementy czworakiego typu, a mianowicie: 1) odcinki pierwotne jako takie; 2) elementy promieniste, powstałe z przecięcia się elementów podstawowych; 3) linię łamaną lub prostą; 4) wieloboki zamknięte, które mogą być wypełniane innymi elementami.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY UŻYCIU PIĘTNA W KSZTAŁCIE ODCINKA LINJI PROSTEJ

Należy przerobić praktycznie szereg ćwiczeń, dostosowanych do poziomu ucznia. Przy tych ćwiczeniach stosować w szerszym zakresie motywy pasowe, gdyż odcinek prosty, który za element służy, przede wszystkim do tworzenia takich motywów się nadaje.

Ćwiczenia wykonywać należy o ile możliwości wprost w jakimś materiale, np. w drzewie przez wypalanie odpowiedniego piętna o stałej długości kawałkiem rozgrzanego żelaza. Do ćwiczeń nadaje się również skóra, na której wygniatać można odpowiednimi stemplami piętna w postaci odcinka prostej i punktu. Technika taka, używana powszechnie przez introligatorów, wymaga umiejętności i wprawy, stempel bowiem musi być w miarę podgrzany. Do ćwiczeń tych można wreszcie używać miękkiej gliny, w której odpowiednim patykiem łatwo wyciskać żądane piętna.

Płaszczyzny zdobione muszą być zawsze ze znaną użytkową formą ściśle związane. Przy wypalaniu w drzewie należy tedy używać deszczulek, przeznaczonych do pudełek, półek, sprzętów i t. p. Przy wyciskaniu w skórze należy uwzględniać okładki, teki, portfele i t. p. Przy glinie należy uwzględniać kształty garnka, miski i t. p.

Rysunków na papierze należy używać tylko pomocniczo. Przy stosowaniu należy w sposób praktyczny kłaść duży nacisk na racjonalne ustosunkowanie tła do ornamentu i na podkreślenie zdobnicze miejsc charakterystycznych tak ze stanowiska architektonicznego, jak użytkowego.

PORZĄDEK ZADAŃ

1. Wyjaśnienie zasady równomiernego wypełnienia tła. Aby ilustrować pas tła o stałej grubości, okalający element, można wykrawać odpowiednie deszczulki lub tekturki, przedstawiające element wraz z pasem tła, a następnie układać z nich motywy.

2. Tworzenie motywów pasowych z elementów pionowych i poziomych.

3. Tworzenie motywów prostokątnych z tychże elementów.

4. Wprowadzenie elementu skośnego pod kątem 45° . Tworzenie nowych elementów w formie krzyżów i gwiazd.

5. Tworzenie motywów pasowych przy użyciu tych nowych elementów obok dawnych. Do każdego motywu używać małej ilości elementów i tak je dobierać, aby powierzchnia tła możliwie najbardziej równomiernie była wypełniona. Dla uzyskania większej dokładności w tym względzie można przyjąć jeszcze jako element dodatkowy punkt, w którym wypełniać można mniejsze luki, pomiędzy elementami powstające, oraz odcinek o połowę krótszy.

6. Tworzenie takich motywów w prostokącie.

7. Tworzenie całego ornamentu na danej powierzchni, przyczem najpierw ustalić należy ogólny podział na prostokąty i pasy, następnie obmyśleć motywy, a dopiero wtedy rozpocząć wykonanie. Należy także wprowadzać większe powierzchnie tła. Dla wszystkich motywów ma być zastosowany jednaki stopień gęstości.

8. To samo ćwiczenie z tą różnicą, że dla różnych motywów można wprowadzić różny stopień gęstości wypełniania. Przy powyższych ćwiczeniach nie ma potrzeby zatrzymywać się dłużej, gdyż formy zdobnicze, jakie się uzyskuje, są mało zajmujące i ubogie.

9. Objaśnienie linii łamanej i jej rytmicznych wartości.

10. Tworzenie motywów pasowych z jednej linii łamanej, utworzonej z odcinka o stałej długości przy dowolnem nachyleniu. Ornament ten wykonywać w zastosowaniu do znanej formy użytkowej. Motywy pasowe, budowane na podstawie jednej (lub więcej) linii łamanej ciąglej, dają rozwiązania narożnikowe w ogólnych zarysach, analogiczne do rozwiązań, omawianych przy płytach kwadratowych. Główna różnica polega na tem, że ciągłość fizyczna linii łamanej wzmacnia ciągłość motywu poprzez

naroznik. Nie będziemy tej sprawy bliżej omawiać teoretycznie, gdyż przyjmujemy, że poprzednie ćwiczenia wyrobiły dostatecznie poczucie, którem się obecnie przedewszystkiem kierować należy.

11. Tło danego pasa należy równomiernie wypełniać przy pomocy wszystkich elementów, dotychczas wprowadzonych wraz z punktem i odcinkiem krótkim.

12. Tworzenie nowych elementów w formie małych trójkątów i czworoboków zamkniętych oraz wyjaśnienie ich płaszczyznowego charakteru. Określenie, w jakich warunkach utwory te robią wrażenie figur pełnych, a w jakich figur pustych. Wypełnianie ich w tym ostatnim wypadku innemi elementami co najmniej w takim stopniu gęstości, jaki przyjęto dla całości motywu.

13. Układanie motywów pasowych przy użyciu tych nowych elementów w zestawieniu z poprzedniami.

14. Układanie motywów z takichże elementów w prostokątach, trójkątach i innych wielobokach.

15. Układanie ornamentu ze wszystkich powyższych motywów, przyczem należy najpierw wykonać ogólny podział, odgraniczając od siebie pojedyncze działy linijami, które mogą w miarę uznania przy definitywnem wykonaniu ornamentu być zachowane albo opuszczone. Następnie należy obmyśleć motywy odpowiednio dla wszystkich działów, a dopiero wtedy przystąpić do wykonania całości ornamentu.

16. Analogiczne ćwiczenia przy wprowadzeniu różnej gęstości dla różnych motywów.

Ćwiczenia powyższe, nawet po wprowadzeniu linii łamanej, nie dają zbyt bogatych rozwiązań. Pomimo tego uważam je za korzystne z dwóch względów, a mianowicie jako przejście i przygotowanie do ornamentu linijnego, a równocześnie jako technika, zmuszająca ucznia do pełnego wyzyskania możliwości, jakie dadzą się uzyskać w tak niepodatnym materiale. Wysiłek, jaki jest potrzebny, aby z prostego piętna wytworzyć ornament, uczy szacunku dla materiału i naprowadza na twórczość zdobniczą prawdziwą, opartą na gruntownem opanowaniu i wyzyskaniu materiału.

ROZDZIAŁ III

Dla rozpatrywania dalszych zjawisk przejdziemy do innego typu zdobniczego, uwarunkowanego jak zawsze innym materiałem i techniką. Wyobraźmy sobie, że mamy do wykonania ozdobną kratę ze sztaby żelaznej o przekroju prostokątnym. Sztaby te będziemy ze sobą składać szerszą płaszczyzną, spajając je np. obrączkami tak, aby cała konstrukcja wykonana była w jednej płaszczyźnie.

Różnica zasadnicza pomiędzy tą techniką a poprzednią ze stanowiska zdobniczego polega na tem, że podczas gdy poprzednio mieliśmy do czynienia z elementami o stałej wielkości i formie, któreśmy dowolnie grupowali, tutaj mamy materiał, który dowolnie wyginać i ucinać możemy, natomiast nie możemy tą drogą wytworzonych elementów dowolnie grupować, gdyż jesteśmy krępowani wymogami konstrukcji. Poza tem istnieje jeszcze jedna różnica, a mianowicie, że obecnie nie mamy właściwego tła.

Zajmiemy się najpierw samym materiałem i tworzeniem wartości zdobniczych, zgodnych z jego charakterem. Mając do dyspozycji sztabę dowolnej długości, nie wykonamy całej kraty z jednego kawałka, gdyż spowodowałoby to techniczne i konstrukcyjne trudności. Będziemy sztabę na odcinki dzielić, aby je następnie w odpowiedni sposób ze sobą spajać. Odcinki te mogą być dowolnej długości i będą rozmaicie wyginane, gdyż tego wymaga już sama konstrukcja, która polega na tem, aby się pojedyncze części płasko ze sobą stykały (ze względu na wzajemne ich łączenie) i przez to wzmacniały budowę całości.

Narzuca się tu więc element ciągły i wygięty, który ma wartość linii krzywej, podczas gdy wypalenizny, w poprzedniej technice używane, wytwarzały tylko linię łamaną. Tak tu, jak tam, grubość elementu nie jest wartością równorzędną z jego długością i odczuwa się ją raczej jako siłę, niż jako wymiar. Będziemy więc tutaj mieli do czynienia z utworami, mającemi wartość zdobniczą linii krzywych.

Geometria analityczna zna całą nieskończoność linii krzywych, gdyż, jak wiemy, każdemu równaniu o dwóch niewiadomych odpowiada ściśle określona krzywa. Moglibyśmy więc z tej geometrii czerpać i uzyskalibyśmy dowolne bogactwo form, ale, jak już wykazaliśmy, nie o bogactwo form geometrycznych rozchodzi się w zdobnictwie, ale raczej o pewne wartości specyficzne, wartości przede wszystkim rytmiczne, najłatwiej dla poczucia dostępne.

Nie będziemy więc tworzyli krzywych na podstawie geometrii — ale będziemy się kierowali poczuciem i materiałem, któremu pewne wygięcia są właściwe. Nasze poczucie nie umie dobrze orientować się w krzywych geometrycznych. Odczuwa ono wprawdzie dobrze zasadę koła, w którym krzywizna jest wartością stałą, ale już niezbyt dobrze radzi sobie ono z elipsą. Większość ludzi nie rozróżnia dobrze elipsy od krzywej, złożonej z czterech odpowiednich odcinków koła, która to linja też często w miejsce elipsy używana bywa, chociaż ze stanowiska geometrii analitycznej zgoła nie jest do elipsy podobna. Poczucie nie umie też odnaleźć nawet w przybliżeniu położenia ognisk elipsy. Ten sam brak orientacji dotyczy paraboli i linii łaciuchowej, pomimo, że linje te ogromnie często w przyrodzie występują.

Jeżeli pomimo tego, wprost uderzającego braku odczuwania krzywych analitycznych, nieraz się mówi o subtelnem odczuwaniu linji, to pochodzi to stąd, że poczucie nasze zdolne jest do ujmowania pewnych wartości specyficznych — wartości, któremi nie interesuje się geometria. **Linja krzywa ma dla nas mianowicie podobne wartości rytmiczne, jak linja łamana**, a krzywiznę odczuwamy przede wszystkim jako złagodzenie akcentów przy równoczesnem wzmożeniu ciągłości linji aż do zupełnego rozplątnięcia się akcentów w jednej płynnej krzywiznie z zachowaniem jednakże wartości rytmicznych.

Ze człowiek ma istotnie tendencje do ujmowania krzywych przede wszystkim w ich rytmicznym znaczeniu, można wykazać na ry-

sunkach z natury, w których zazwyczaj, zwłaszcza przy szkicach, dla łatwiejszego ujęcia lub silniejszego podkreślenia tych właśnie wartości rytmicznych, transponuje się linię konturową na odpowiednią linię łamaną.

Istnieje także możliwość przy pomocy krzywizny zaokrążyć akcenty, w linii łamanej występujące, przy równoczesnem zachowaniu jej ciągłości. Zjawisko to ma miejsce, jeżeli linia krzywa zwraca się w pewnym punkcie wprost w przeciwnym kierunku, zachowując tę samą styczną w punkcie zwrotu. (Patrz rys. 398). Nie będziemy szukali teoretycznego uzasadnienia ciągłości takiej linii, gdyż miarodajnem dla nas jest poczucie. Linie takie występuje obficie w naszym codziennem piśmie, znają je również tyżwiarze, gdyż często je na łodzie zakreślają — i tak linia ta wprost mięśniowo z poczuciem się zrosła i nie wymaga teoretycznego uzasadnienia. Geometrycznie najlepiej wyjaśnia ciągłość takiej linii cyklolda, którą zakreśla punkt, umieszczony na obwodzie toczącego się koła.



390



391

Obydwa powyższe przykłady są zaczerpnięte ze zdobnictwa egipskiego

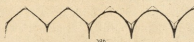
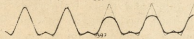
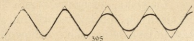
We wszystkich wypadkach krzywe zdobnicze możemy charakteryzować przy pomocy linii łamanych, wyrażając analogiczny rytm w formie mniej ciągłej. Skutkiem tego możemy wszystko, co było mówione o liniach łamanych, zastosować do linii krzywych, jeżeli tylko uwzględnimy ten czynnik, łagodzący załamania aż do zupełnej płynności. Linie krzywe, nawet bardzo złożone, dadzą się w ornamencie na linie łamane transponować. Obserwować to możemy na wielu przykładach, np. w zdobnictwie egipskiem (patrz rys. 390 i 391) i greckiem, gdzie zdarzają się analogiczne ornamenty to w łamanych liniach, to znowu w krzywych liniach ujęte.

Wielobokom zamkniętym będą odpowiadały krzywe zamknięte

(patrz rys. 392, 393, 394); linii łamanej rytmicznie będą odpowiadały analogiczne linie krzywe. (Patrz rys. od 395 do 400). I tak kwadratowi i każdemu innemu wielobokowi umiarowemu odpowiadać będzie linia krzywa, stykająca się z jego bokami i wyginająca się w narożnikach w różnym stopniu aż do zupełnego wyrównania krzywizny, które następuje w kole. Prostokąt może posłużyć jako punkt wyjścia dla szeregu linii zamkniętych wydłużonych, z których największą płynność posiada linia eliptyczna. Trapez da nam jeszcze inne linie wraz z linją jajowatą i t. d.



Możemy tedy przy pomocy krzywizny łagodzić kąty każdej linii łamanej w różnym stopniu, przyczem nie zmienia się ani rodzaj motywu ani długość fali. Stosując te uwagi do techniki, którą się obecnie zajmujemy, będziemy wyginali naszą sztabę, zgodnie z właściwościami samego materiału, nie dążąc konieczności do uzyskania jakichś abstrakcyjnych krzywych geometrycznych. Naszem zadaniem zdobniczym powinno być, aby te krzywizny dekoracyjnie wyzyskać, tworząc z nich wartości rytmiczne w formie motywów zamkniętych lub pasowych.



Sztaba wygięta w sens motywu pasowego w miarę komplikowania splotów traci na wyrazie płynności, jak to z omawiania linii łamanych wiemy, a zyskuje na sile rytmicznej. (Patrz rys. 401, 402, 403). Przy wygięciach bardzo złożonych ztraca się wyraz płynności prawie zupełnie, a natomiast pojedyncze fale nabierają

wyglądu motywów ośrodkowych. (Gęsto zwinęta spiralnie sztaba nie różni się prawie niczem od odpowiedniego systemu kół współśrodkowych. Zjawisko to w różnych stopnia obserwować można na szeregu linii meandrowych, stopniowo coraz bogatszych. Bardzo skrecone taśmy meandrowe zastępują też nieraz

motywy ośrodkowe i bywają wprowadzane przy układzie szachownicowym dla wypełnienia kwadratowych powierzchni naprzemian z rozetami) patrz rys. 208.

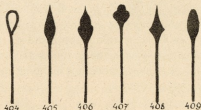
Zjawiska, związane z przecinaniem się dwóch lub więcej linii niezależnych lub też jednej linii samej ze sobą, omawiane ogólnie przy liniach łamanych, zachowują w pełni swoją analogję w zastosowaniu do linii krzywych, z tą tylko poprawką, że wobec większego stopnia płynności, właściwego linii krzywej, zwiększa się szansa liniowego ujmowania takich układów. W takim też ujęciu stosowane bywają zazwyczaj i wytworzyły bogaty materiał, zwłaszcza przy rysunkach, wykonanych piórem. Przy kratach przecinanie się sztab nastręcza pewne trudności techniczne, których przy robotach szkolnych oczywiście unikać należy. W kratach rzeczywistych jest takie przecinanie bardzo częstym zjawiskiem, tak, że przykłady przeciwnie są raczej wyjątkami.

Te formy, które wyprowadziliśmy dotychczas na podstawie analogji do linii łamanej w jej dotychczasowem omówieniu, nie wyczerpują wszystkich możliwości. Wprowadzenie krzywizny ułatwia wytworzenie jeszcze innych specyficznych wartości zdobniczych, a mianowicie wartości końcowych. Skoro używamy jako elementów zdobniczych płynnej linii krzywej, które wzrok prowadzi rytmicznie, narzuca się z konieczności zadanie zakończenia tych linii, gdyż przerwanie ich w dowolnem miejscu jest zawsze niespodzianką — zaprzeczeniem wartości płynnej samej linii i wyprowadzeniem wzroku w pustkę. Tej ewentualności zaradzić możemy w dwójaki sposób. Albo przez stopienie kierunku danego odcinka z kierunkiem innego odcinka, albo przez odpowiednie zakończenie.

To zakończenie może mieć charakter zupełnie gwałtowny i może polegać na zamknięciu danego kierunku linią poprzeczną krótką,

która przeciwstawia się pierwotnemu kierunkowi i zatrzymuje wzrok. Rozwiązanie takie pozbawione jest płynności, niebardzo odpowiada pojęciu linii. Spotyka się ono czasem jako zakończenie linii prostej (zakończenia lasek u liter).

Bardziej harmonijne zakończenie uzyskuje się przez wprowadzenie końcowej wartości płaszczyznowej, w której się linia niejako rozplywa. (Patrz rys. od 404 do 409). Zjawisko to omówione zostało przy linii łamanej. W obecnej technice występuje ono albo w takiej samej formie, t. j. przez wygięcie końca sztaby w uszko, albo przez rozplaszczanie jej na końcu. Kształt, jaki to spłaszczenie przybiera, bywa różnorodny. Czasem przedstawia układ ośrodkowy (rozeta), który jako zdobnicze podkreślenie punktu końcowego zatrzymuje niejako bieg linii (rys. 466), częściej ma charakter płaszczyzny, zbieżnie wydłużonej (rys 420). Utwory zbieżne zostaną w dalszej części niniejszej pracy bliżej omówione.



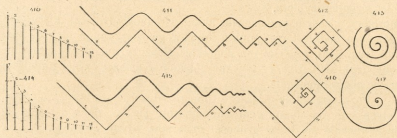
Poza tem istnieje jeszcze inne rozwiązanie wartości końcowej. Polega ono na stopniowym zmniejszaniu się fali danego rytmu aż do zatracenia się jej w grubości materiału. (Rytm zbieżny).

To drugie rozwiązanie miewa formę dwojaką, a mianowicie albo w kształcie linii **spiralnej**, albo w kształcie linii **falistej** o rozplywającym się rytmie.

Linia spiralna jest rozwiązaniem najbardziej ulubionem i tak częstym, że w pewnych zwłaszcza epokach trudno znaleźć ornament, w którym nie byłaby reprezentowaną.

To upodobanie do linii spiralnej ma liczne przyczyny, które łatwo wykazać się dają. Krzywa taka w pierwszym rzędzie zamyka w sposób zupełnie płynny bieg linii dzięki temu, że posiada rytm zbieżny zupełnie prawidłowy. Uzmysłować to sobie możemy, transponując ją na odpowiednią linię łamaną, w której odcinki zmniejszać będą stopniowo swój wymiar przy zachowaniu jednak stałego kąta załamania. Najlepiej obserwować to zjawisko przy załamaniach linii pod kątem prostym. Przekonamy się łatwo, że jeżeli będziemy

długość boków zmniejszali w postępie geometrycznym (patrz rys. 414), to otrzymamy linię spiralną, której zwoje ku środkowi się zwężają (patrz rys. 417); jeżeli tę długość boków będziemy zmniejszali w postępie arytmetycznym (patrz rys. 410), otrzymamy krzywą o zwojach równej szerokości. (Patrz rys. 413). W zdobnictwie taka właśnie krzywa spiralna występuje najczęściej, co należy przypisać tej okoliczności, że wypełnia ona zupełnie równomiernie tło, co, jak wiemy, należy do ogólnych zasad budowy ornamentu na płaszczyźnie. Taka spiralna nie ma jednak zbieżności doskonałej i dlatego zastąpioną bywa linią spiralną poprzedniego typu, zwłaszcza wtedy, jeżeli nie chodzi o ściśle związanie ornamentu z płaszczyzną, co ma miejsce np. w naszej obecnej technice, w której, jak wspomnieliśmy, tła istotnego niema.



Linia spiralna obok rytmu zbieżnego posiada równocześnie wyraźny rytm ośrodkowy, który jest, jak wiemy, najbardziej podstawową i skończoną formą rytmu zdobniczego wogóle.

Oprócz tych pierwszorzędnych zalet rytmicznych, omówionych powyżej, posiada linia spiralna inne jeszcze dodatnie właściwości, które sprzyjają jej częstemu stosowaniu, a mianowicie: Jest ona niezmiernie podatną i da się zestawiać z wszelkimi innymi liniami, tak prostymi, jak krzywymi, zamkniętymi lub pasowemi, a wreszcie także sama ze sobą. Ponadto umożliwia ona wypełnienie powierzchni o dowolnej wielkości w sposób równomierny.¹ Dzięki tym różnorodnym zaletom zyskała ona obywatelstwo u wszystkich prawie ludów i we wszystkich czasach, zwłaszcza w zastoso-waniu do ornamentu roślinnego, z którym zrosła się nierozdzielnie.

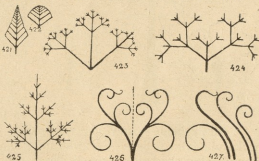
Drugie rozwiązanie wartości końcowej w formie rozplywającej się linii falistej (patrz rys. 211 i 215), nie ma już tych zalet i dlatego występuje ono tylko sporadycznie i nie gra w zdobnictwie wybitnej roli.



Linia falista zbieżna i linia spiralna są zasadniczo właściwie jedynymi dwoma możliwymi rozwiązaniami rytmu zbieżnego zapożyczającą linij urzeczywistnionego. Możemy to łatwo skonstatować na odpowiednikach tych dwóch krzywych, przy pomocy linii łamanej utworzonych. Tak w jednej, jak w drugiej linii zmniejszają się stopniowo długości odcinków przy zachowaniu kątów, a różnica polega jedynie na tem, że przy linii spiralnej linia wyłamuje się stale w tym samym sensie, podczas gdy przy linii falistej zbieżnej wyłamuje się to w jednym, to w drugim sensie naprzemiennie. (Patrz rys. 411 i 412, 415 i 416). Trzeciej możliwości nie można sobie istotnie wyobrazić.

Istnieje wprawdzie jeszcze jeden typ rozwiązania wartości końcowych, ale i ten polega na tej samej zasadzie, a różni się wprowadzeniem większej ilości odcinków przy pomocy rozgałęzienia. Mam tu na myśli **układ gałęzisty**.

Układ taki polega na tem, że linia rozszczepia się na dowolną ilość linii, z których każda (lub niektóre) ze swej strony na takąż (w zasadzie) ilość linii się rozszczepia i t.d.

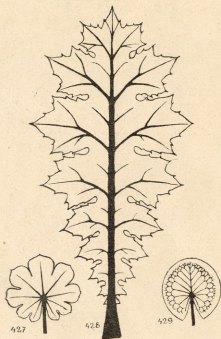


Układ taki nabiera wtedy znaczenia zdobniczego, jeśli do niego wprowadzimy rytm zbieżny. Wtedy rozgałęzienia robią się coraz krótsze i dążą do pewnej granicy. (Patrz rys. od 421 do 425).

Zależnie od ilości i systemu rozgałęzień — oraz zależnie od tego, czy zbieżność rytmu we wszystkich rozgałęzieniach jest równa, czy też nierówna — wreszcie zależnie od kątów rozgałęzienia, całość nabierać może bardzo różnorodnego wyrazu, który charakteryzuje się po części ogólnym kształtem płaszczyzny, tym systemem rozgałęzień wypełnionej.

Ogólny kształt płaszczyzny, takim układem linii rozgałęzionych wypełnionej, nabiera również charakteru zbieżnego w tym znaczeniu,

że poczucie ujmuje płaszczyznę taką, jako całość skończoną i dobrze zamykającą się w kierunku rytmu rozgałęzień. Jasne jest, że najprostszą formą płaszczyzny o charakterze zbieżnym jest trójkąt. Jeżeli rozpatrujemy koło, elipsę, lub inną krzywą zamkniętą ze stanowiska jednej osi, to rozgałęzienia boczne, do tej osi poprowadzone, będą wykazywały zbieżność (podobnie jak współrzędne analityczne prostopadłe do tej osi). Z tego więc względu różne krzywe zamykają płaszczyzny zbieżne w kierunku osi. Równocześnie mogą one ograniczać układy gałęziste zbieżne. Układ taki, a więcej jeszcze płaszczyzny takim układem wypełnione, nadają się zatem na utwory końcowe.



Niestychanie bogaty materiał takiego rytmicznego rozwiązania wykazują żyłki u liści — a związane z nim kształty liści dają niewyczerpalną skarbnicę różnych płaszczyzn, na wartości końcowe się nadających.

Dwuwymiarowość płaszczyzny umożliwia podwójną zbieżność, a mianowicie co do gęstości rozgałęzień i co do ich długości. Roz-

patrując różne typy liści, przekonamy się, że dwa te rodzaje zbieżności stale się w układzie żyłek ze sobą splatają, wywołując różnorodne kształty konturu. Wiele liści wykazuje zbieżność tak w kierunku nasady, jak w kierunku końca, przyczem zaznaczyć należy, że często pojawiają się takie formy, w których zbieżność żyłek tak co do ich gęstości, jak co do ich długości, jest łagodniejsza w kierunku nasady, niż w kierunku zakończenia, skutkiem czego największa szerokość liścia znajduje się blisko jego końca. (Patrz rys. 428). Przy układach wachlarzowatych żyłek, tak kąty, pomiędzy promienistymi żyłkami zawarte, jak i ich długości, zmniejszają się w miarę odchyłania się od żyłki osiowej. (Patrz rys. 427). Istnieje wreszcie wiele form takich, w których układ wachlarzowaty łączy się z układem szeregowym. (Patrz rys. 429).

Liście i gałęzie naprowadziły bez wątpienia na typ układu gałęzistego w ornamencie, ale chociaż liście uznać należy za pierwowzór takich wartości końcowych, nie wynika stąd, aby je należało niewolniczo kopjować. Rytm, w nich występujący, chociaż wyraźnie zbieżny, mają zwyczajnie bardzo złożoną budowę, a kształty liści rzadko odpowiadają technice, w której się dany ornament urzeczywistnia. Dozwolonem tedy, a nawet wskazanem jest, rytm gałęzisty upraszczać — od rytmu wewnętrznego człowieka i od techniki zdobniczej uzależniać, a kształty liści zmieniać — byle tylko zachować zasadę podstawową zbieżności i tę zasadę, o ile możliwości, uwyraźnić.

Te rozmyślenia doprowadziły nas do motywów roślinnych. Sprawą tą zajmujemy się jeszcze w dalszej części, a obecnie powrócimy do form zdobniczych w żelaznych kratkach.

Omówiliśmy w ogólnych zarysach elementarne formy, na jakie naprowadza nas sztaba metalowa, użyta jako materiał zdobniczy. Widzimy, że zachodzi tu zasadnicza różnica w zestawieniu z poprzednimi technikami. Nie mamy tu mianowicie elementów niezależnych, jak poprzednio, gdyż wszystkie części ze względów konstrukcyjnych muszą być ze sobą złączone. Skutkiem tego zaciera się granica pomiędzy elementem i motywem, a także częściowo pomiędzy motywem a ornamentem.

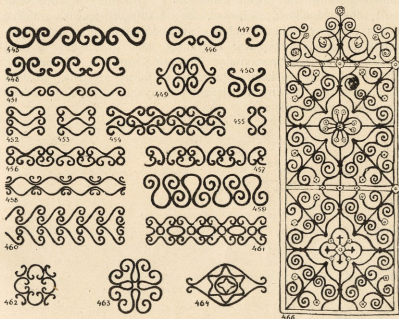
Nie mamy tu właściwie żadnego tła i nie możemy dobrowolnie przeprowadzać linii ogólnego podziału. W rozmieszczaniu motywów będziemy zmuszeni stosować się do tych podziałów, jakie nam

główna konstrukcja kraty narzuca. Ponadto, wypełniając w całości lub częściowo te narzucone konstrukcją przedziały, powinniśmy dążyć do tego, aby dodawane części zgadzały się z konstrukcją i słu-



żyły do jej umocnienia. Z braku istotnego tła wynika, że wartość każdego elementu nie może być od tła zależna, a przynajmniej nie w tym stopniu, jak to miało miejsce poprzednio. Stąd zasada równo-

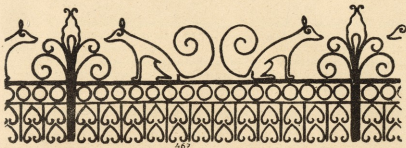
miernego wypełnienia tła może tu być stosowana z większą swobodą. Z tego samego powodu przecinania się linii przestają być tak niebezpieczne, gdyż powstające stąd wieloboki niechętnie przez wzrok, jako utwory płaszczyznowe, ujmowane bywają, ze względu na to, że są pustymi dziurami. Mówiąc ogólnie, pustka pomiędzy sztabami żelaznymi ma tu niejako połowicznie tylko wartość tła, z czego wynika pewna większa swoboda w zakresie postulatów, wynikających



ze stosunku tła do ornamentu. Że pustka ta nie może grać roli istotnego tła, wynika choćby stąd, że soczewka oka inaczej się nastawia na każdą odległość. Przedmioty, które widzimy pomiędzy sztabami, są więcej oddalone od oka, niż sama kratka. Skutkiem tego oko nie może równocześnie patrzeć na nie i na kratę i nie może ich odczuwać jako tła.

Na tem zakończymy ogólne uwagi, nasuwające się przy tej technice. Widzimy na tym przykładzie, jak ornament naginać się

musi do wszelkich warunków technicznych i jak przy formach konstrukcyjnych od tej konstrukcji jest zależny. Jest on skazany na to, aby rozwijał się zawsze w pewnych ramach i zawsze znajduje możliwość w obrębie tych ram swoje wartości ujawniać. Te ramy warunkują, jak wiemy, typ ornamentu i są w założeniu korzystne, gdyż nadają całości jednolitość materialną. Przy technikach bardziej swobodnych grozi zawsze zastrata tej jednolitości i w takich razach intuicja dobrowolnie często sama sobie takie ramy narzuca sztucznie, aby jednolitość zachować. Do tej kategorii zjawisk zaliczyć można zachowywanie w technice swobodniejszej form ustalonych techniką, bardziej krępującą. Przykłady takie znajdujemy w całej historii zdobnictwa, poczynając od epoki kamienia szlifowanego, gdzie kreską lub kropkami odtwarzane są formy sztywne, prostoliniowe, widocznie z innych dziedzin przemysłu, o technice bardziej krępującej, zaczerpnięte.



ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY UŻYCIU ODCINKÓW SZTABY ŻELAZNEJ O STAŁYM PRZEKROJU DO KONSTRUKCJI OZDOBNEJ KRATY

Ćwiczenia w budowie ornamentu z linii o stałej grubości, a dowolnej długości o dowolnej krzywiźnie, można wykonywać przeważnie rysunkowo, gdyż trudno jest znaleźć materiał, odpowiadający tym warunkom, a dostępny dla nauki szkolnej. Niemniej jednak należy rysunek traktować tylko jako technikę zastępczą, która służy jedynie do projektowania rzeczy, przeznaczonych do użytku, np. krat ogrodowych, balkonowych, schodowych, wywieszek lub innych ozdobnych wyrobów ze sztaby lub listwy metalowej. Częściowo przy sprzyjających warunkach można drobniejsze przedmioty jak: ozdoby do świeczników, galeryjki u półek i t. p., wykonywać z pasków blachy, łączonej obrączkami. W każdym razie należy demonstrować okazy, w naturze wykonane i reprodukcje fotograficzne dobrych rozwiązań zdobniczych, aby uczeń stale miał na myśli przedmiot materialny, a nie abstrakcyjny ornament, ołówkiem rysowany.

PORZĄDEK ZADAŃ

1. Wyjaśnienie charakteru płynnej linii krzywej i jej stosunek do linii łamanej. Przerabianie linii łamanych na krzywe drogą stopniowego zaokrąglenia i przerabianie krzywych na linie łamane.

2. Tworzenie motywów pasowych z jednej krzywej. Przy motywach pasowych, budowanych na podstawie jednej (lub więcej) krzywej, rozwiązania narożnikowe podobne są do rozwiązań analogicznych linii łamanej z tą różnicą, że wykazują jeszcze więcej ciągłości poprzez narożnik.

3. Tworzenie krzywych zamkniętych z wieloboków zamkniętych. Koło, elipsa, linie eliptyczne, linie jajowe etc.

4. Wyjaśnienie potrzeby wartości końcowych, linia spiralna i linia falista o zbieżnym rytmie.

Aby wyrobić poczucie różnych (ze stanowiska rytmicznego, a nie analitycznego) linii spiralnych, korzystnem będzie przerobić ćwiczenia na analogicznych liniach łamanych. Linie łamane o charakterze spiralnym można wykreślać przy pomocy odpowiednich linii łamanych falistych o zbieżnym rytmie. W tym celu wykreślić należy najpierw linie łamane faliste o dowolnie przyjętym kącie załamania i dowolnie przyjętej zbieżności, a następnie wykreślić odpowiednią linie łamaną o typie spiralnym, zachowując ten sam kąt i te same długości odcinków. Najwygodniej będzie przy tem uwzględniać kąty, mieszczące się bez reszty w 360° , a więc: 30° , 45° , 60° , 90° , 120° .

Linie spiralną o zwojach równej odległości najprościej kreślić od środka. Najłatwiej będzie przyjąć przy kreśleniu analogicznej linii łamanej kąt prosty i zacząć od wykreślenia odcinka równego połowie szerokości zwoju. Dodając takż sam odcinek do długości każdego następnego boku, otrzymamy linie łamane o żądanym typie.

Przy powyższych ćwiczeniach należy używać przyrządów, umożliwiających dokładność. Rysowanie takie należy traktować jedynie jako przygotowanie teoretyczne, po którem nastąpić winno praktyczne wyginanie sztaby (np. paska blachy) oraz kreślenie bez mierzenia na podstawie poczucia, a jeszcze lepiej, jako przerysowanie zwoju, w naturze wykonanego.

5. Wyjaśnienie konstrukcji kraty, polegającej na spajaniu obrączką płasko zestawionych sztab. Szkielet główny może być wykonany z grubszego materiału i zmontowany dowolną techniką.

6. Tworzenie motywów z linii prostej lub falistej w zestawieniu z linią spiralną.

7. Tworzenie motywów z linii zamkniętych w zestawieniu z linią spiralną.

8. Płaszczyzny ogólnego podziału zależą od szkieletu kraty. Wyjaśnienie braku tła istotnego i wynikające stąd swobody.

9. Ornament powinien być zgodny z ogólną konstrukcją kraty i wzmacniać ją, a równocześnie może spełniać i inne jeszcze zadanie użytkowe, np. uniemożliwia przecięnięcie się pomiędzy żelazem. Skutkiem zespolenia wszystkich części zaciera się różnica pomiędzy elementem i motywem.

10. Przerobienie szeregu przykładów krat i ozdób w różnym zastosowaniu.

11. Tworzenie prostych symboli i wprowadzenie ich do ornamentu.

ROZDZIAŁ IV

Dla omówienia dalszych cech ornamentu zajmiemy się techniką zdobniczą swobodną, a mianowicie rysowaniem przy użyciu pióra. Technika ta daje nam oczywiście ogromną różnorodność form, gdyż wolna jest od więzów konstrukcyjnych, które wiązały nas dotychczas, zwłaszcza przy kratkach. Nie jesteśmy tu krępowani ani co do długości, ani co do kierunku, a jedyne ograniczenia odnoszą się do grubości linii i właściwości ruchów samej ręki, prowadzącej pióro.

W związku z budową pióra grubość linii nie jest stałą, jak to miało miejsce np. przy wypalaniu lub przy kratkach, ale ma zgrubienia, których granice i rodzaj zależą od specjalnych właściwości pióra.

Jak wiadomo, pióro trzymane prawidłowo, daje linię cienką, jeżeli prowadzimy kreskę w kierunku stycznym do grzbietu pióra, a linie stopniowo grubsze, im bardziej się od tego kierunku odchylamy i im silniej przytem naciskamy.

To są prawie jedyne więzy, jakie nam nakłada sam przyrząd. Dalsze właściwości wynikają z ruchów mięśniowych palców, ręki i ramienia. Ponieważ używamy pióra od dzieciństwa, przeto nabieramy rutyny i dochodzimy do znacznej sprawności, która nam tem większą umożliwia swobodę.

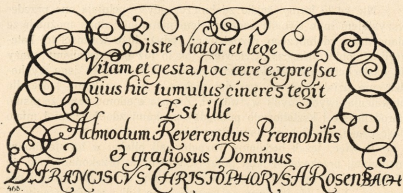
Najcharakterystyczniejszymi formami, jakie z tej techniki zostały wyprowadzone, są oczywiście litery alfabetu. Są to formy, które krystalizowały się stopniowo przez przeciąg długich stuleci i mają wartości dojrzałe, charakteryzujące wszelkie formy, które się stopniowo przez długie okresy czasu kształtowały.

Nie są to formy ściśle zdobnicze, gdyż spełniają one przede wszystkim inne swoje zadanie; tem niemniej jednak można je ze stanowiska zdobniczego rozpatrywać, gdyż dużo wartości tej kategorii w sobie mieszczą. Człowiek, jak to już podkreślaliśmy, dąży do uszlachetnienia prawie każdej rzeczy, która z rąk jego wychodzi; nie dziw więc, że przydał piękna i tym znakom, które dla utrwalenia swych myśli wytworzył. Zresztą wiadomo nam, że pismo narodziło się i kształtowało pomiędzy znakami zdobniczymi i miało dość czasu, aby ich cechami prześląknąć.

A więc, jeżeli będziemy rozpatrywali alfabet w formie monumentalnej, przekazanej nam przez Rzymian, to przekonamy się, że niektóre litery są symetryczne w odniesieniu do osi pionowej i poziomej: „X, O, H, I“. Inne są symetryczne tylko w odniesieniu do osi pionowej: „A, W, M, U, T, Y“. Inne jeszcze są symetryczne w odniesieniu do osi poziomej: „E, B, K, C, D“. Poza tem są i takie, które składają się z dwóch połów jednakowych, rozchodzących się ze środka: „Z, N, S“. Tylko nieliczne więc litery mają budowę swobodniejszą: „F, G, J, L, P, R“.

Litery te, jak wiadomo, w ciągu średnich wieków przez używanie, a może też częściowo pod wpływem starych znaków runicznych, uległy stopniowej ewolucji; wytworzyły alfabet, zwany gotyckim, a wreszcie ustaliły się w większej części Europy w takiej formie, w jakiej je obecnie piszemy. Pod wpływem swobody i dążenia do ciągłości zatraciły one w znacznej mierze regularność budowy, a natomiast nabrały wartości innych, związanych z ich płynnością wzdłuż wiersza. Linje proste, charakteryzujące pismo monumentalne, wygięły się, przybierając przy literach wielkich wartości końcowe w kształcie linji spiralnej. Ponadto wytworzyły się wartości rytmiczne innego typu, wiążące nietyle pojedyncze części litery same w sobie, ile raczej szereg liter w jedną harmonijną całość. Większość słów, napisanych kaligraficznie, przedstawia się jakby rodzaj motywu pasowego, biegnącego. Zgrubienia następują po sobie regularnie, przyczem wypełnienie płaszczyzny jest dosyć równomierne, a płynność linji zachowana. Rytmiczna regularność zgrubień charakteryzuje przedewszystkiem pismo gotyckie.

Ogólnie więc biorąc, litery nasze w porównaniu z pismem monumentalnem zatraciły wartość samoistnych motywów, natomiast



zrosły się ze sobą wzajemnie i związały się z płaszczyzną. (Patrz rys, 468).

Pismo monumentalne nie wypełnia równomiernie płaszczyzny. W niektórych zestawieniach liter jak: „LA“, „TW“ i t. p., tworzą się pomiędzy literami duże płaszczyzny wolne. Chcąc temu zapobiec, zesuwało się często literę w średniowiecznych manuskryptach tak, że częściowo zachodziły na siebie; w ostatnich zaś czasach, a zwłaszcza w epoce t. zw. secesji, deformowano literę, zmieniając kierunek lub wymiary niektórych kresek tak, aby lepiej do siebie przylegały.

Nie będziemy dalej sprawy pisania rozwijać, gdyż jest ona zbyt obszerna, aby ją mimochodem wyczerpać. Powyższe uwagi służą jedynie do tego, aby wskazać na istnienie w piśmie kaligraficznym i monumentalnym wartości zdobniczych, odpowiadających naszym założeniom.

Istnieją specjalnie opracowane podręczniki, które umożliwiają bliższe zapoznanie się z właściwościami pisma, jego artystycznymi wartościami i metodyką nauczania. Odsyłając czytelnika do tych podręczników (Rudolf v. Larisch: „Unterricht von Ornamentaler Schrift“, Wien 1909; Eduard Johnston: „Schreibschrift, Zierschrift und ungewandte Schrift“, Leipzig 1910), które szczegółowo omawiają kształt i wzajemny stosunek liter, stosunek pisma do płaszczyzny, oraz sprawę inicjałów i ozdób — zwróć jeszcze uwagę na zaga-

dnienie ogólnej natury, niedość może w podręcznikach specjalnych uwzględniane.

Pismo nasze jest graficzną transpozycją myśli i tak daleko w ewolucji swojej odbiegło od pisma obrazowego, że związek znaków, jakimi się posługuje w odniesieniu do myślowej treści, jest bardzo pośredni i nieuchwytny.

Pomiędzy obrazem, jaki przedstawia napisane zdanie, a treścią tego zdania, niema żadnego widocznego związku, a skutkiem tego graficzny rytm pisma nie pokrywa się z rytmem samych myśli. Aby związek ten zaznaczyć, a przez to ułatwić czytanie, wprowadzono odpowiednie wartości, a mianowicie: Oddzielano od siebie słowa, użyto znaków pisarskich, wyróżniano duże litery po kropce i na początku, oraz inicjały, wreszcie wprowadzono alinea, przerwy pomiędzy ustępami i t. p.

Tym sposobem uwypuklają się w piśmie akcenty myślowe; równocześnie jednak występuje nowa trudność, a mianowicie rodzi się potrzeba pogodzenia tych akcentów z treści płynących z układem graficznym samych znaków w odniesieniu do płaszczyzny papieru. Duże litery, inicjały, odstępy i t. p., wypadają ze stanowiska wypełnienia zdobniczego stronnicy w miejscach przypadkowych i stają się skutkiem tego momentami, zakłócającymi ład, równowagę, harmonję obrazu. Jeżeli się przypatrzymy rękopisom różnych kultur, to przekonamy się, że trudność ta rozmaicie bywała rozwiązywana — a punkt ciężkości przenosił się bądź na formę zewnętrzną, bądź też na podkreślenie wewnętrznej treści.

Grecy stawiali swoje litery równorzędnie obok siebie i wypełniali tą drogą równomiernie powierzchnię, nie troszcząc się często o graficzne zaakcentowanie samej treści. Rzymianie więcej o to dbali i wprowadzali odstępy pomiędzy słowami. Równoległe z tem, w średniowiecznych manuskryptach romańskich i gotyckich, inicjały występują na początku zdania, w manuskryptach bizantyjskich zaś, na początku wiersza i t. p. Zagadnienie to występuje z równą siłą w drukarstwie. Podczas gdy jedni, przede wszystkim o graficzne wartości dbając, tracą akcenty pisma z treści płynące i dochodzą w skrajnych wypadkach do tego, że cała kolumna jest zupełnie równomiernie wypełniana, inni lekceważą stronę zewnętrzną tak dalece, że kolumna poszarpana i rozbita przypadkowymi plamami robi wrażenie dla oka nieprzyjemne.

Sprawy tej nie można rozstrzygnąć zapomocą schematycznej formuły. Należy jednak zasadniczo uznać, że zadanie pisma polega przede wszystkim na wyrażeniu myśli, a skutkiem tego, że środków, jakimi dysponujemy dla jaśniejszego zobrazowania tych myśli, nie powinniśmy się na rzecz graficznych wymogów zrzekać. Racjonalne zatem rozwiązanie polegać będzie na uzgodnieniu jednych wymagań z drugimi.

Podobny stosunek zachodzi pomiędzy treścią poezji a jej rytmem i rymem, przyczem również oczywiste jest, że nie można pierwszej dla drugiej poświęcać. Również i w architekturze, ze sztuką stosowaną włącznie, pojawiają się często analogiczne trudności, zwłaszcza przy budowie form użytkowych. Przy wszystkich takich formach, jak wiemy, strona użytkowa narzuca przede wszystkim swoje postulaty, a kształt, na tej podstawie zrodzony, uszlachetnia i wzbogaca się dzięki poczuciu piękna. Jeżelibyśmy w tych wszystkich wypadkach wymagania rytmu i harmonji uznali za punkt wyjścia, to doszlibyśmy z konieczności do form zupełnie regularnych, martwych i pozbawionych istotnego wyrazu. Przykładem powyższego może być dzbanek, u którego dzióbek i rączka niszczą wprawdzie idealną regularność formy a le równocześnie stają się podnietą do rozwiązań bardziej interesujących.

Jeżeli od druku i średniowiecznego rękopisu przejdziemy do pisma codziennego, to uderza nas zjawisko, że ludzie, ucząc się przeciętnie na podobnych wzorach, dochodzą do bardzo różnych rezultatów. Grafologowie odgadują z pisma charakter nieraz z zadziwiającą ścisłością i subtelnością, ale i bez specjalnej nauki z intuicji umiemy wszyscy łatwo rozróżniać pisma znajomych i mamy poczucie związku, jaki pomiędzy pismem a psychiką danej jednostki zachodzi. Pochodzi to stąd, że rytm naszego wewnętrznego życia jest związany z rytmem naszych mięśniowych ruchów, a ten ostatni przelewa się bezpośrednio w linję, jaką pióro na papierze kreśli.

W piśmie naszym codziennem, poza wartościami rytmicznymi, jakie posiada alfabet w kaligraficznym ujęciu, ujawniają się wartości rytmiczne innego typu o wiele subtelniejsze, bezpośredniejsze i bardziej indywidualne. Wartości tych niepodobna ujmować w reguły, gdyż są one zbyt złożone; należy jednak podkreślić, że wartości te

istnieją i mogą ujawniać się jako swoisty wyraz piękna, dostępnego dla naszego poczucia. Chcąc lepiej samo piękno rytmiczne pisma sobie uświadomić, wystarczy spojrzeć na kartę, zapisaną wyrobionym pismem z odwrotnej strony pod światło. Wtedy bowiem kreski przestają narzucać się jako litery, a przez to ich charakter rytmiczny, ich zdobnicze wartości silniej się uwytłaczają. To samo zjawisko powtarza się, jeżeli patrzymy na pismo, pisane nieznanym nam alfabetem.

Ten sam rytm, jaki ujawnia się w piśmie, charakteryzuje wszelkie inne linie, jakie człowiek swobodną ręką kreśli.

Jak w piśmie jego charakter czyli styl indywidualny ujawnia się drogą przekształcenia kaligraficznych liter, tak samo w rysunku ulegają przekształceniu w szczegółach, prawidłowo zamierzone linie, nie tracąc sensu zasadniczego. Jeżeli więc w celach zdobniczych będziemy kreślić piórem linie spiralne, faliste lub jakiegokolwiek bądź inne, to nie wypadną one nigdy zupełnie prawidłowo; ale odstępstwa od prawidłowości mogą mieć urok swoisty, z rytmem wewnętrznym związany, tak, jak go ma nieraz pismo, zgoła niekaligraficzne.

To zjawisko występuje nie tylko w technice piórowej, ale rozciąga się na całą dziedzinę wytwórczości zdobniczej człowieka i dlatego zasługuje na jaknajsilniejsze podkreślenie. Powtarza się ono zawsze, ilekroć twórcza ręka ludzka z materiałem się zetknie. Świadoma wola człowieka zamierza formę — a ręka posłuszna wykonuje ją — ale, wykonując to świadome, a przeto schematyczne zamierzenie woli, wprowadza ponadto pewne wartości nieuchwytne, zdawać by się mogło przypadkowe, które ożywiają formę i nadają jej urok jedyny, niezastąpiony. Urok, jaki te drobne, nieobliczalne niby przypadkowości wywierają, dowodzi w sposób niezbity, że mają one jakąś swoistą, dziwnie głęboką i nieomylną logikę, wypływającą z logiki podświadomego życia człowieka.

Psychologia, która w ostatnich czasach zajęła się bardziej systematycznym badaniem podświadomości, może zdoła z czasem odsłonić choć w części tajemnicę, jaka pokrywa tę dziedzinę. Dzisiaj jednak trudno o tych rzeczach mówić w sposób ścisły i może lepiej zadowolnić się stwierdzeniem faktu, że w sztuce plastycznej ręka częstokroć mądrzejsza jest od głowy.

Mówiłem na początku, że dzieło sztuki uwarunkowane jest przez więcej lub mniej świadomą intencję stworzenia rzeczy pięknej. Szlachetna ręka rzemieślnika rozmiłowuje się w materiale, który urabia i niezależnie od świadomej woli każdym dotknięciem przynosi życie martwej materji. Jeżeli wolno poetom pisać w przenośni, że kwiaty rozkwitają na śladach, które wycisnęły stopy ukochanej, to bez przenośni można powiedzieć, że dziwne kwiaty kwitną na śladach, które wycisnęła rozmiłowana w pracy ręka rzemieślnika. Wystarczy spojrzeć na owe dobre wyroby ręczne, ze średnich wieków zachowane i porównać je z analogicznymi wyrobami dzisiejszemi, przy pomocy maszyn lub zmechanizowanych robotników wykonane, aby odczuć ten urok, jaki pierwszym nadało dotknięcie czującej ręki.

Ręka człowieka, miękka i giętka, jak czuły seismograf, znaczy na materji najsztudniejsze drgania podświadomej duszy ludzkiej. Ale że miękka jest i giętka, więc tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach może bezpośrednio urabiać kształty w materiale. Może ona ulepić garnek w podatnej glinie, może zaplatać wiotkie włókna w kilimie, ale przy innych, twardszych materiałach używać musi narzędzia. To narzędzie zrasła się jednak z ręką i staje się jakby jej przedłużeniem, tak, że dłuto rzeźbiarza albo młot kowala nabierają tego samego czucia, jakie ma ręka.

Przez doskonalenie się ludzkości w technice narzędzia te stają się coraz bardziej złożonemi i coraz mniej bezpośredni jest stosunek człowieka do materiału. Władza jednak ręki umie sięgnąć czasem poprzez cały szereg dźwigni i dotknąć materiału z równem czuciem, jak gdyby stykała się z nim bezpośrednio. Jest to zjawisko istotnie zadziwiające i trudno wprost zrozumieć np. jakim sposobem nie gubi się czucie, które z klawisza przez cały szereg dźwigni przejść musi, zanim dosięgnie struny, ukrytej w pudle fortepianu.

Narzędzia możnaby tedy nazwać przewodnikami rytmu wewnętrznego. Są lepsze i gorsze przewodniki między niemi i trudno jest określić, od czego zależy stopień przewodzenia. W każdym razie wydaje się pewnem, że nie stoi on koniecznie w stosunku prostym do stopnia złożoności samego narzędzia. Maszyna powstała jako dalsze rozwinięcie narzędzia. Przez wprowadzenie jednak motoru, zastępującego siłę mięśniową, utrudniła, chociaż nie przecięła zupełnie przenoszenia czucia od ręki, która nią rządzi.

Wiertnik przy szybie naftowym dotyka sztaby żelaznej i wyczuwa rodzaj gruntu, o który uderza dłuto, poruszane siłą maszyny, chociaż uderzenie to ma miejsce o 1000 metrów pod powierzchnią ziemi. Pieśń nie umiera, choć miechy, które są płucami organów, zastąpi elektryczny ekshaustor. Człowiek może do pewnego stopnia ożywić maszynę, jeśli się z nią czuciowo zrośnie. Nierzadko też spotkać można maszynistę, które rozumie każde stuknięcie maszyny tak dobrze, jak rozumie mowę towarzysza.

Maszyna tedy nie jest w zasadzie wrogiem człowieka i ze stanowiska artystycznego można ją uznać i wyzyskać, tylko należy dążyć do tego, aby była odpowiednio użyta. To rozgraniczenie zakresów pracy ręcznej i maszynowej należy do najtrudniejszych i najpilniejszych zadań w dziedzinie przemysłu artystycznego. Nie da się ono jednak żadną schematyczną zasadą załatwić i wymaga głębokiego zrozumienia tak pracy ręcznej, jak maszynowej.

Przeważnie niestety dzieje się tak, że ci, którzy rozumieją pracę ręczną, gardzą maszyną, odmawiając jej wszelkiego pocucia, a ci, co rozumieją maszynę, gardzą pracą ręczną, odmawiając jej wszelkiej racji bytu. Pierwsi chcieliby nieledwo ręcznie heblować deski, na podłogę przeznaczone i ręcznie wykuwać szyny żelazne, a drudzy próbują maszynowe tworzyć ornamenty i maszynowe wykonywać rzeźby. Znaleźć właściwą formę i właściwy zakres dla każdej z tych technik jest zadaniem ważnem i pilnem, a rozstrzygnięcie wymaga nietyle dyskusji teoretycznej, ile prób, na dobrej woli i zrozumieniu opartych.

Zagadnienia tego nie rozwiążemy nigdy, jeżeli rozdzielimy się na 2 skrajne obozy i maszynę przeciwstawimy narzędziu, jako jego przeciwieństwo. Zbliżywszy się natomiast do rozwiązania z chwilą, kiedy staniemy na stanowisku, że maszyna nie jest przeciwstawieniem, ale pewnem rozwinięciem narzędzia. (Słowo rozwinięcie nie jest synonimem ulepszenia). Zasadniczą tedy rzeczą jest, aby maszynę jako narzędzie człowiekowi podporządkować i nie stać się jej niewolnikiem. Jeżeli zastanowimy się głębiej nad przyczynami upadku zdobnictwa w ostatnich okresach, to niewątpliwie dojść musimy do przekonania, że istotną przyczyną tego upadku nie jest pojawienie się maszyny, ale cały spłot głębokich zmian, jakie zaszły we wzajemnym stosunku jednostek; zmian, które obok rezultatów dodatnich

wydały szereg rezultatów bardzo smutnych, gdyż wypaczyły życie nowoczesnego człowieka, wypaczyły przemysł i wypaczyły także i samą maszynę.

Przypuszczam, że głębiej ujmijemy sprawę, jeżeli powiemy, że nie w maszynie tkwi zło, ale w człowieku, który nią włada. Kiedy bowiem rozglądnijemy się w produkcji dzisiejszej, to znajdziemy tandetę nie tylko tam, gdzie maszyna tysiące dziwołagów co godzina rodzi, ale i tam, gdzie rzemieślnik lub artysta własne swe ręce przekształcił w maszyny bez czucia. Jeżeli malarzowi odcięto ręce, a on maszynki do ramion przypawi i pocźnie malować, ale malować szczerze, choćby niedołąźnie, to człowiek taki więcej przeleje na płótno czucia, niż ten, którego ręka żywa jest aż do końca palców, ale ze sercem zatraciła związek. Skoro zatem pragniemy zwalczać zło, to nie z maszyną walczyć należy, ale z człowiekiem. Należy wychowywać pokolenia ludzi, szlachetnie czujących i żyjących zdrowo, a ludzie tacy nie ulegną maszynie, ale ją uszlachetnią i podporządkują sobie.

Nie będę rozwijał dalej tego tematu, gdyż jest on tak nieuchwytny i wielostronny, że nie da się w ramy ściślejszej teorii zamknąć i zmusza do subiektywnego i polemicznego tonu, niewłaściwego w tej pracy, choćby z tego względu, że ją zbyt rozciąga. Przerywając tedy tok myśli, powrócimy do naszego ornamentu, kreślonego piórem.

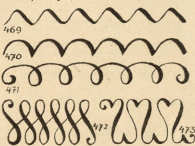
Na podstawie cech, charakteryzujących linie kreślone piórem, jakie omówiliśmy poprzednio, możemy łatwo zrozumieć, że ornament, tym przyrządem wykonany, będzie się różnił od poprzednich tem, że linie, z jakich się składa, będą mniej poprawne, niż przy poprzedniej technice, natomiast będą bardziej żywe. Linie, kreślone piórem, wynikają bezpośrednio z ruchu mięśniowego ręki, linie zaś wykute np. ze sztaby, powstają przez stopniowe urabianie materiału w myśl zamierzenia.

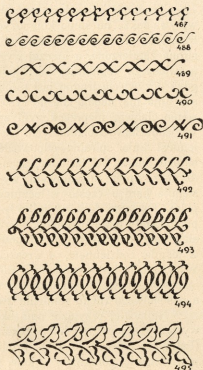
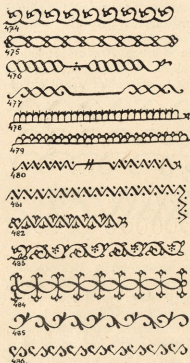
Zasada jednolitości typu ornamentu, warunkowana jednorodnością składowych elementów, wymaga, aby nie wprowadzać do jednego ornamentu linii swobodnych obok linii kaligraficznych, wykreślonych np. cyrklem lub linijką. Można i należy nawet dążyć do osiągnięcia możliwie największego stopnia poprawności linii, kreślonych swobodną ręką, ale nie można pomagać sobie przyrządami, gdyż to nie zgadza się z podstawowymi postulatami ornamentu.

Trudność osiągnięcia regularnych form przy rysowaniu piórem wpływa także na samą kompozycję ornamentu. Symetria nastrożca trudności, gdyż rytm mięśniowy inaczej odkształci wygięcia, w jedną stronę zamierzone, a inaczej wygięcia w drugą. Krzywe zamknięte, a zwłaszcza regularne, jak: koło i elipsa, nie będą tu pożądane, gdyż oczywiście trudno jest swobodnie je wykreślić; wszelkie dłuższe linie nie nadają się do rysowania ciągiem nieprzerwanym ze względów łatwo zrozumiałych. Natomiast linia spiralna odpowiada bardzo dobrze tej technice, schodzi się z rytmem mięśniowym i występuje bardzo często w technice pióra. To samo dotyczy linii o typie cyklojdy lub epicyklojdy, które stały się podstawowymi liniami w piśmie codziennem, a wreszcie różnych innych linii falistych. Wszystkie te linie wynikają z ruchów mięśniowych, gdyż powstają jako wypadkowe z rytmicznego ruchu ręki i palców z jednej strony, a postępowego ruchu ramienia z drugiej. (Patrz rys. 469 do 473).

Najłatwiej przyjdzie nam składać całość z różnych linii krzywych stykających się lub oderwanych, zwłaszcza w ujęciu pasowem. (Patrz rys. od 474 do 495). Jeżeli zechcemy wypełnić ornamentem powierzchnię, zamkniętą w kole, prostokącie i t. p., wtedy przy swobodnem rysowaniu występuje trudność rytmicznego powtarzania motywu dookoła środka, czy to w ścisłym, czy w symetrycznym rozumieniu. A więc trudność budowania silnie związanych całości. Tę trudność możemy ominąć przez wprowadzenie swobodniejszego układu.

Taki swobodny układ daje się osiągnąć przez wypełnienie danej płaszczyzny linją płynną (lub kilkoma takimi linjami), wyginającą się rytmicznie w obrębie danej płaszczyzny, którą można bogacić, wprowadzając rozgałęzienia. Linja taka miewa najczęściej jakis stały punkt wyjścia, np. literę przy inicjałach lub symbol i z tego punktu rozwija się jej podstawowy pień, zajmując w ogólnych zarysach powierzchnię, do wypełnienia przeznaczoną, jedną linją rytmicznie wygiętą. Od tego głównego pnia można wyprowadzać rozgałęzienia, pod warunkiem jednak, że każde z nich zachowuje cią-





głośność rytmiczną z głównym pniem (patrz rys. 426 i 427), że harmonizuje z sąsiednimi linjami i że jest rytmicznie zakończona (wartość końcowa).



Tą drogą osiąga się całość, która wykazuje rytm nieprzerwany w każdej części i zdolna jest wypełnić dowolną płaszczyznę równo-

miernie, a przytem stanowi całość zamkniętą w sobie. Jest to zatem układ, który zadawalnia poczucie rytmiczne, chociażby wcale nie posiadał ani punktu ani linii, z któraby rytm całości był związany — czyli chociażby wcale nie uwidaczniał tendencyj do budowy ośrodkowej. Taki ornament może jednak posiadać oprócz wartości rytmicznych liniowych (które się uwidaczniają, jeżeli wzrokiem wzdłuż linii biegniemy), równocześnie pewne wartości motywu ośrodkowego, o ile położenie linii lub przynajmniej wartości końcowych wykazuje budowę związaną w odniesieniu do jakiegoś punktu lub do jakiejś linii.

Układ taki ma wyraźne powinowactwo z układem gałęzistym, który przy omawianiu wartości końcowych przerobiiliśmy. Jest to niejako ten sam układ, zastosowany do kompozycji całości ornamentu, a różnica zaznacza się głównie w większych wymiarach, jakie przybiera i mniejszej regularności.

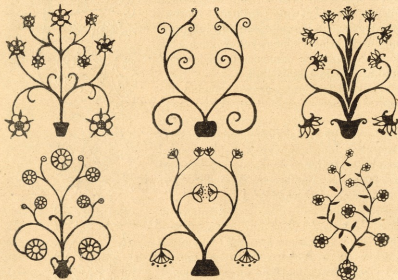
Ta sama mniej więcej różnica zachodzi pomiędzy gałęziami drzewa, a żyłkami liści. Jeżeli porównamy taki układ z drzewem, to łatwo sobie wyobrazić, że przy regularnej budowie drzewa utwory końcowe (np. kwiaty) będą rytmicznie rozłożone w odniesieniu do osi drzewa, a równocześnie każda gałąź, od pnia począwszy, aż do samego końca, wykazuje wartości rytmiczne.

Ta podwójna niejako rytmiczność charakteryzuje w zasadzie również, jak wspomnieliśmy, i układy ornamentalne tego typu, które zresztą bardzo różne przybierać mogą formy.



Przy wszystkich rozwiązaniach układ gałęzisty rodzi się i rozwija z pewnego punktu początkowego. Ten punkt jest tedy jakby środkiem rytmicznym całości i bywa z tego względu często zdobniczo podkreślany. W dalszej swojej budowie, zwłaszcza o ile jest regularny, t. j. wyraźnie symetryczny, powinien się układ gałęzisty rozwijać od środka symetrii ku brzegom, nie zaś przeciwnie.

Przy takich regularnych układach gałęzistych w ornamencie napotyka się z tego względu na trudność skomponowania form,



wzdłuż osi rozmieszczonych. Albo bowiem wypada wzdłuż tej osi umieścić pień prostoliniowy, który jako sztywna linja nie harmonizuje dobrze z innymi linjami układu, zazwyczaj swobodnie wygiętymi, albo wypada samą oś środkową pozostawić niewypełnioną, co nie jest racjonalne ze względu na naturalną skłonność zdobniczego podkreślania środka, wiążącego układ; albo wreszcie wypada wypełnić środek, zbliżając aż do zetknięcia rozgałęzienia, z obu stron ku niemu skierowane, co sprzeciwia się znowu zasadzie rytmicznego rozrastania się układu od środka. Najbardziej może harmonijne roz-

wiązanie polega na umieszczeniu nietylko u podstawy, ale także wzdłuż osi symetrii elementu płaszczyznowego (np. bogato rozwiniętego pnia), z którego się elementy linijne swobodnie na zewnątrz rozgałęziać mogą. Dość często spotyka się również takie rozwiązanie, że na osi głównej występuje motyw ośrodkowy, np. kielich kwiatowy, który dla uniknięcia sztywnej linii środkowej zupełnie jest z układem niepołączony. Wszystkie te trudności nie istnieją oczywiście z chwilą, kiedy układ staje się swobodniejszy i wykazuje tylko przybliżoną symetrię, albo też zgoda się jej zrzeka.

Łatwo też znaleźć harmonijne rozwiązania w takich układach, w których symetria utworów końcowych (np. kwiatów) jest zachowana, ale rytmika linii swobodna.

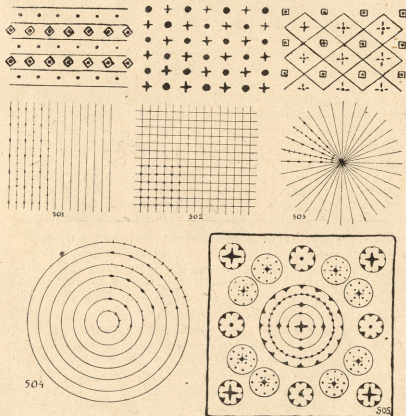
Układ gałęzisty daje nam, jak widzimy, nowe rozwiązanie rytmu, rozwiniętego na płaszczyźnie, które przy omawianiu rytmu graficznego (rozdział I) nie zostało uwzględnione. Z tego względu ustęp powyższy łączy się logicznie z rozważaniami poprzednimi i uzupełnia je.

Ponieważ zagadnienie rytmu jest zagadnieniem najbardziej podstawowym w zdobnictwie, przeto skorzystałem z tej sposobności, aby całokształt tych zjawisk w najogólniejszym ujęciu powtórzyć, przypuszczając, że sprawa ta może jaśniej przedstawić się obecnie, kiedy formy zdobnicze na szeregu konkretnych przykładów zostały zobrażowane.

Wiemy, że istnieją dwie podstawowe formy rytmu graficznego, a mianowicie rytm kierunkowy, charakteryzujący motywy pasowe i ośrodkowy, charakteryzujący motywy ośrodkowe. Pierwsze są zdobniczym rozwinięciem linii, wyrażają linię i linią dają się zastąpić, drugie wyrażają punkt i dają się zastąpić punktem. Wobec tego wszelkie zdobnicze wypełnienie powierzchni przedstawia się w uproszczeniu jako system linii i punktów, organicznie ze sobą związanych, t. j. do jednego punktu lub jednej osi (punktu w nieskończoność przesuniętego) odniesionych. Schematy te mogą być regularne, z linii prostych i kół się składające (patrz następna strona), albo mniej prawidłowe (utwory ośrodkowe ekscentryczne, wachlarzowate i t. p.). Do najswobodniejszych należy ostatnio omawiany układ gałęzisty.

Wszystkie te rozwiązania stanowią różne formy rytmu płaszczyznowego, bez względu na to, czy są złożone z rytmów liniyjnych,

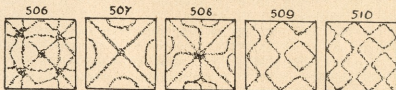
czy też polegają na bezpośrednim zgrupowaniu akcentów na płaszczyźnie. Nawet jedna linia łamana, użyta jako motyw, należy już w zupełności do rytmu płaszczyznowego, gdyż wytwarza ona swoje akcenty jedynie na zasadzie zmiany kierunku, a kierunek, jakśmy to już raz zaznaczyli, jest właśnie tą wartością, z której wyprowadzają się pojęcia wszelkich wielowymiarowości przestrzennych.



Ornament tedy odczuwamy zawsze jako jednolitą budowę płaszczyznową, bez względu na to, czy złożony jest z linii, czy też z plam; a jeżeli przy analizie logicznej posługiwaliśmy się wszędzie poję-

ciem rytmu liniowego, to wynikało to stąd, że inny jest zakres naszych zdolności odczuwania, a inny naszych zdolności myślenia i chociaż dwuwymiarową wartość łatwo uczuciem ujmujemy, to myślą analizować ją musimy za pośrednictwem wartości jednowymiarowej. I tak jeżeli poczucie ujmuje krzyż zazwyczaj jako jednolitą całość, to myślowo przedstawić go musimy w postaci dwóch przecinających się linii, albo w postaci czterech promieni; podobnie trójkąt umiemy odczuwać jako taki, analizujemy go jednak najczęściej przy pomocy trzech jego boków, rozpatrywanych kolejno.

Aby sobie łatwiej uzmysłowić rytm płaszczyznowy jako jednolitą całość, można go porównać z pewnem zjawiskiem analogicznem w dziedzinie akustyki. Jeżeli wprowadzimy w drganie napiętą strunę, to fale obejmują odcinki tej struny o stałej długości, a węzły są punktami, rytmicznie wzdłuż struny rozłożonemi. Jeżeli natomiast



w miejsce struny użyjemy płaszczyznę, to wtedy drganie ogarnia wszystkie cząsteczki tej płaszczyzny, a węzły układają się wzdłuż pewnych linii. Powstaje tu niejako drganie płaszczyznowe, które w takim stosunku stoi do drgania liniowego struny, w jakim pozostaje rytm płaszczyznowy do rytmu liniowego. Zgodnie z tem punkty węzłowe na strunie układają się w rytm liniowy, a linie węzłowe, na płytach dźwiękowych Chladniego występujące (patrz rys. 506 do 510), mają układ rytmiczny, odpowiadający zasadom zdobnictwa płaszczyznowego. Drganie każdego punktu struny związane jest jedynie z drganiem dwóch sąsiadujących z nim cząsteczek struny; drganie zaś każdej cząsteczki na płycie dźwiękowej związane jest z drganiem wszystkich okalających ją zewsząd cząsteczek tej płyty. Podobnie akcent zdobniczy, w rytmie liniowym występujący, związany jest z akcentami, obustronnie z nim sąsiadującymi, natomiast akcent, na płaszczyźnie położony, związany jest wielostronnie ze wszystkimi okalającymi go akcentami. W układzie sza-

chownicowym akcenty układają się w rytm liniowy w poziomym pionowym, a oprócz tego jeszcze w kilku skośnych kierunkach. Żaden z tych kierunków nie jest decydującym, gdyż układ płaszczyzny polega właśnie na równoczesnym uchwyceniu wszystkich tych kierunków rytmu, a raczej na wycuciu tej jednej zasady, z której wszystkie te związki wypływają.

W architekturze oraz w przyrodzie, które obie budują swoje formy z elementów trójwymiarowych, występuje rytm przestrzenny. Rzuty takich form, ich powierzchnia, a zwłaszcza pewne przekroje, przedstawiają budowę rytmiczną dwuwymiarową, która skutkiem tego robi często wrażenie ornamentu. Powierzchnie te nie są jednak wartościami pełnymi i nie wyrażają w całości rytmu przestrzennego. Tego rodzaju powierzchnie bywają wyzyskiwane w zdobnictwie jako materiały, np. agaty, marmury, przekroje drzewne i t. p.; nie należy ich jednak używać jako wzorów.

Ażeby układ zdobniczy wyrażał płaszczyznę (w przeciwieństwie do punktu albo linii, które wyrażone są przez motywy), potrzeba, ażeby robił wrażenie całości ograniczonej, zamkniętej. Przy rytmie jednostajnym jest to zamknięcie niejako mechaniczne tylko i należałoby tę formę zamknięcia raczej nazwać zastawieniem. Jak wiemy, polega ono na tem, że na granicach płaszczyzny umieszczone są motywy silne i kontrastowo się wyróżniające. Najlepsze wrażenie osiąga się przez opasanie całości motywem pasowym, który ornament mechanicznie ogranicza, tem bardziej, że z wypełniającymi wewnątrz motywami ośrodkowymi kontrastuje. (Jeżeli natomiast rozchodzi się o zamknięcie motywu pasowego w kierunku długości, to osiągamy to najlepiej przez zastawienie rytmu motywami ośrodkowymi, silnie związanymi). Istotne, organiczne zamknięcie ornamentu osiągnąć można dopiero przez wprowadzenie rytmu zbieżnego, którego różne formy zostały już omówione.

Dzięki analogji, jaka cechuje układ gałęzisty w zestawieniu z budową rośliny, występuje on zazwyczaj w związku z formami roślinnymi. Wiemy, że roślina może występować w ornamencie bądź jako symbol, bądź też wprost jako piękno, zapożyczone z natury, bez żadnego pojęciowego znaczenia. W każdym jednak razie, jeżeli

ma być istotną częścią składową ornamentu, musi z nim być ornamentalnie związana, czyli musi nabrać wartości właściwych wszelkiemu ornamentowi, a polegających, jak wiemy, na związaniu wszystkich części w jedną całość i na związaniu całości z płaszczyzną.

Zadanie to ułatwia ta okoliczność, że roślina z natury swojej ma wartości rytmiczne bardzo ze zdobniczymi analogiczne. Łodyga jej odpowiada linii ciągłej, bądź prostej, bądź wygiętej falisto lub spiralnie. Ta łodyga gra rolę przestrzennego rdzenia rytmicznego, wokół którego sadowią się rozgałęzienia. Każde z tych rozgałęzień staje się rdzeniem rytmicznym dla nowych pędów i t. d., aż wreszcie zjawiają się liście i kwiaty; utwory tym samym rytmem związane, który charakteryzuje całość. (Rozgałęzienia w odniesieniu do łodygi tworzą rytm analogiczny z motywem pasowym, biegnącym, jedno- lub dwustronnym, naprzemianległym, lub symetrycznym; a uzmysławiają to doskonale schematy, na tablicach przyrodniczych częstokroć zestawiane).

Jest więc w roślinie rytm wyraźny i to rytm jednolity, którego jednolitość wyraża się nieraz, jak to już wspominaliśmy, w analogji, jaka zachodzi pomiędzy charakterem ząbków u liści, samych liści, oraz całokształtu rośliny. (O tym ostatnim stosunku wspomina Walter Crane i zestawia szereg porównawczych rysunków w książce: „Linje u Form“, rozdział czwarty).

Roślina wykazuje poza tem i inne jeszcze właściwości, wspólne z ornamentem. Pędy jej dążą do światła i skutkiem tego wypełniają równomiernie miejsca wolne w przestrzeni, pozostawione przez sąsiednie gałęzie, co wytwarza zjawisko, podobne do równomiernego wypełnienia powierzchni, zamykającej całokształt drzewa (jeżeli uwzględnimy liście, a nie gałęzie). Liście, umieszczone na końcach gałązek, odpowiadają wartościom końcowym ornamentu liniowego. Także i spiralna linja, będąca jedną z najbardziej podstawowych form liniowego ornamentu, występuje obficie w świecie roślinnym, często przekształcona w rytmice przestrzennej na linję śrubową.

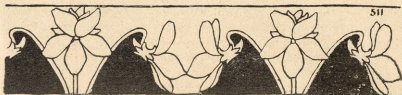
Obok tych różnorodnych analogij istnieją jednak także i bardzo zasadnicze różnice pomiędzy ornamentem a rośliną. Podczas kiedy roślina i wszelka inna budowa organiczna wykazuje rytm zbieżny, ornament posługuje się chętnie rytmem jednostajnym. Wogóle rytmika ornamentalna wyraża się w formach stosunkowo bardzo pro-

stych, podczas gdy rytmy organiczne przybierają budowę zazwyczaj niezmiernie złożoną, zwłaszcza w ustrojach wyższych. Ustroje organiczne pierwotne są i rytmicznie bardziej proste i dlatego robią one często wybitnie ornamentalne wrażenie, (np. okrzemki).

Inne różnice wynikają stąd, że gdy roślina jest utworem przestrzennym, ornament jest utworem płaszczyznowym; gdy roślina dąży do równomiernego wypełnienia przestrzeni zapomocą gałęzi (względnie powierzchni, ograniczającej bryłę drzewa zapomocą liści), to ornament stosuje się do tej jedynej płaszczyzny, jaką ma do rozporządzenia. Jednem słowem, gdy roślina w budowie swojej wykazuje pewną formę rytmu przestrzennego, ornament rozwija rytm swój na płaszczyźnie. Przekrój podłużny pnia daje nam słoje o charakterze motywu pasowego. Ten sam charakter ma gałązka z liśćmi, oglądana z boku. Przekrój poprzeczny pnia daje nam słoje o charakterze motywu ośrodkowego; ten sam charakter ma układ liści na gałązce, oglądany z góry, jakoteż i kwiaty, będące zazwyczaj zakończeniami.

Przekrój zatem rośliny ma wprowadzić rytm płaszczyznowy, ale nie możemy go używać, gdyż nie daje on obrazu rośliny, o który nam się rozchodzi; rysunek zaś perspektywiczny, który ten obraz nam daje, nie posiada rytmu płaszczyznowego.

Ażeby użyć rośliny do ornamentu, nie tracąc jej piękna naturalnego, należy ją przerobić, przetransponować na formę ornamentalną. Czynność ta, znana pod nazwą: „**Stylizowania**“, rozpowszechniona została zwłaszcza od czasu t. zw. secesji i weszła do szkół, jako jedna z metod, a często jako główna metoda tworzenia form ornamentalnych. Praca ta polega na studjowaniu rośliny (lub innej formy organicznej), upraszczaniu, uregulowaniu jej, ewentualnie podkreślaniu jej cech charakterystycznych i daje jako rezultat rzeczywiście formy, które w pewnej mierze odzwierciedlają piękno naturalne rośliny i robią wrażenie mniej lub więcej zdobnicze. (Patrz rys. 511). Formy takie przy użyciu mają jednak przeważnie tę właściwość, że się łatwo banalizują. Mimo wszystko jest w motywach, tą drogą wyprowadzonych, jakaś dowolność, przypadkowość, które je odróżnia od form rdzennie zdobniczych, choćby również pochodzenia organicznego, ale wygładzonych wiekowem używaniem. Wynika to prawdopodobnie stąd, że motywy te są tylko powierzchownie



do wymogów zdobniczych dostosowane, a nie są dostatecznie im podporządkowane. Formy, powstające przy bezpośredniej obserwacji natury, nie ułożyły się jeszcze w rytm psychiki ludzkiej. Są one zgwałcone, wtłoczone w kształt ornamentu, ale nie stały się jeszcze same w sobie ornamentem.

Jeżeli roślinę z natury stylizuje człowiek, obdarzony wyjątkową intuicją, wtedy poddaje się ona więcej jego ręce i mogą powstawać formy o wielkiej wartości zdobniczej, jak np. kwiaty, stylizowane przez Wyspiańskiego. Tutaj już sama linja ma rytm Wyspiańskiego. Przy pomocy tej linii ręka jego zdołała wprowadzić w pewnych wypadkach przetopić i przekształcić liście i kwiaty w linie ornamentalne; ale i te najlepsze jego ornamenty, wykonane w formie aplikacyj, haftów czy metalowych ozdób, tracą conajmniej połowę zdobniczego wyrazu, gdyż odpada właśnie ta linja, która sama w sobie ma moc wiązania. (Zresztą nie może nas dziwić u Wyspiańskiego zdolność przetapiania żywych kwiatów na ornament, jeżeli sobie uprzytomnimy, że miał on w sobie moc aktualne wydarzenie przeżyte — bezpośrednio na monumentalny dramat przetransponować). Wogóle metody, jakimi się w twórczości swojej kieruje genjusz, rzadko kiedy nadają się do naśladowania. Wiadomo bowiem, że genjusz, często fałszywą wybierając drogę, dobre osiąga rezultaty, a to dlatego, że te rezultaty są w nim niejako potencjalnie gotowe, zanim rozpoczął swoją pracę. Zwykle więc małe przynosi korzyści podpatrywanie i naśladowanie sposobów, jakich ci ludzie wyjątkowi używali i lepiej jest ograniczyć się na podziwianiu samych rezultatów.

Dla ludzi zwyczajnych natura jest zbyt silna, aby ją bezpośrednio w ornament przetopić umieli. Lepsze rezultaty osiągnąć można, jeśli się formy zdobnicze tworzy z pamięci, nie wykluczając oczywiście wprowadzania form organicznych, ale odtworzonych do-

wolnie bez bezpośredniego wpływu natury. Do wybrania tej drogi skłaniają i inne względy, a w pierwszym rzędzie dążenie do zgodności ornamentu z materiałem i techniką.

Mówiliśmy, że w założeniu typ motywu wywodzi się z materiału, który dostarcza swoistych elementów zdobniczych. Jasną jest rzeczą, że inaczej wyglądać musi kwiat, ułożony z płyt kwadratowych, a inaczej kwiat, ze sztaby żelaznej wykuty; inaczej utkany w kilimie, a inaczej wreszcie narysowany piórem. Otóż bezpośredni wpływ natury utrudnia dostosowanie, a raczej wyprowadzenie kształtu z warunków materialnych i skłania raczej do gwałcenia materiału przez narzucanie mu wartości, niezgodnych z jego charakterem.

Natura buduje swoje formy z elementów przestrzennych; linie i płaszczyzny mają tedy jedynie znaczenie elementów ograniczających. Zdobnictwo używa linii lub płaszczyzn jako elementów budujących — jako wartości samych w sobie — a o wprowadzeniu pierwszych lub drugich decyduje w pierwszym rzędzie dana technika. Rysowanie tedy ornamentu z natury wymaga przetransponowania danej formy na linie lub płaszczyzny.

Wreszcie i sprawa wiązania ornamentu z płaszczyzną czyli wtłoczenie danej formy organicznej do podziału, o kształcie zgóry określonym, jest znacznie trudniejsza, jeżeli mamy roślinę żywą (albo wierne jej studjum), wypełniającą inną zgoła powierzchnię.

Ze wszystkich powyższych względów, z których jedno warunkują jednolitość typu, a inne jednolitość stylu, jest bardziej wskazane, aby ornament komponować z pamięci, według wspomnień, według fantazji, czy nawet kaprysu ręki, a nie według prawdy zewnętrznej. Studja z natury można, a nawet należy robić dla wyrobienia w sobie poczucia linii i plamy, dla zapoznania się z naturą i jej niezgłębioną logiką, ale lepiej jest robić je niezależnie od ornamentu, bez zamiaru bezpośredniego użycia podpatrzonych form do celów zdobniczych. Natura powinna służyć jako szkoła ogólnokształcąca, jako podnieta, ale nie jako wzór bezpośredni.

Dotyczy to oczywiście w równym stopniu kwiatów, jak wszelkich innych kształtów, z natury czerpanych. W niektórych szkołach zdobnictwa posunięto ornamentalne studjum z natury tak daleko, że studjowano nawet formy, nieprzystępne dla przeciętnego obserwatora, jak: przekroje (patrz rys. 512, 513, 514), albo drobne szczegóły,

oglądane przez szkło powiększające. Wiadomą jest rzeczą, że wiele form tej kategorii przedstawia układy rytmiczne, podobne do motywów, dzięki temu, że cała natura organiczna ma w założeniu budowę, rytmicznie związaną.

Budowa rytmiczna ujawnia się również w zakresie materji, t. zw. nieorganicznej, w formie kryształów, fal i innych zjawisk analogicznych, wytwarzających formy, mające pozory motywów. Bogactwo tych form w przyrodzie jest nieprzebrane, ale wykazaliśmy na początku naszych rozważań, że ornamentyce właśnie nie o mnogość form się rozchodzi.

Widzieliśmy, że nawet najprostsza technika doprowadzała nas do niewyczerpalnej ilości motywów, które mechanicznie wytwarzać się dadzą i że zadanie polega nie na wyszukiwaniu możliwie największej ilości kombinacyj, ale na szarmonizowaniu pewnej, szczupłej ilości motywów i na tworzeniu z nich całości jednolitych, całości wyższego rzędu, które związane są organicznie intuicyą człowieka.

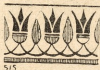
Jeżeli do zdobnictwa wprowadzamy formy organiczne, to czy-nimy to bądź ze względu na ich symboliczne znaczenie, bądź też ze względu na pewne umiłowanie tych form znanych, z któremiśmy się zżyli. Wprowadzanie jednak kształtów nieznanych, które nam nic nie mówią, jest zgoła zbyteczne i szkodliwe, gdyż narzuca wartości obce, nie z psychiki ludzkiej wyprowadzone, bez żadnej korzyści, a z wielkiem niebezpieczeństwem dla budowy i dla typu ornamentu. Formy takie mogą co najwyżej służyć jako podnieta dla fantazji — jako **bodźce**. Wiemy, że bodźców używali różni ludzie w różnej postaci. Leonardo da Vinci radził oglądać stare odrapane mury; Makart używał podobno jako punktu wyjścia do swoich obrazów palety zaskrobanej; Matejko wpalrywał się w chmury, ale żaden z nich nie używał tych podniet jako **wzorów**.

Rysując kwiaty z pamięci, nie odrywamy się przez to zupełnie od natury i wprowadzamy zawsze pewne wartości naturalistyczne, które, o ile są podporządkowane, wzbogacają i ożywiają ornament, nie wytrącając go z ram sztuki zdobniczej.

Stopień, w jakim ulegają przeobrażeniu ornamentalnemu formy przyrodnicze, jest oczywiście bardzo różny. Jeżeli natura nie uległa



zbyt niemu przekształceniu i motyw robi wyraźne wrażenie rośliny, to należy liczyć się przy kompozycji nie tylko z wymaganiami ornamentu, ale także z zasadniczymi cechami budowy organicznej, aby nie stając w sprzeczności z poczuciem natury, z którego dany



kształt jest wyprowadzony. Im dalej odbiegamy od form naturalnych, im silniej je przetwarzamy na wartości specyficzne zdobnicze, tem mniej się potrzebujemy liczyć z naturą i jej organiczną logiką.



Kwiaty u Wyspiańskiego, które zwykle bardzo silnie z naturą są związane, są zawsze wolne od rażących nielogiczności w budowie. Każda roślina ma miejsce, z którego wyrasta, ma łodygę, liście i kwiaty na właściwym miejscu. W kompozycjach, mniej z naturą związanych, gdzie pojawiają się formy, które tylko zdaleka przypominają nieokreślone rośliny, występują często zestawienia, niezgodne z przyrodą, np. z kielicha kwiatu wypływa łodyga i liście (patrz rys. 516), albo też kwiat umieszczony jest jako zakończenie dla dwóch schodzących się z nim łodyg (patrz rys. 515), albo łodyga rozkwita na obydwóch końcach, albo



wreszcie roślina przybiera częściowo kształty innych organizmów, jakoto: ptaków, gryłów i t. p. (Patrz rys. 517).

Można postawić ogólną zasadę, że w układzie ornamentalnym form, zaczerpniętych z natury, **logika ich organicznej budowy tem bardziej jest obowiązująca, im sama forma bliżej jest o naturę oparta i odwrotnie.** Jasne jest również, że im więcej

wartości naturalistycznych do ornamentu przesiąka, tem budowa jego musi być swobodniejsza i mniej związana.

W formach ściśle ornamentalnych, jak mówiliśmy, piękno naturalne musi być podporządkowane zasadom rytmicznemu, skąd wynika dwojakie ujęcie rośliny, a mianowicie: profilowe albo górne

(en face). Wynika to z konieczności przetransponowania rytmu przestrzennego rośliny na rytm płaszczyznowy. Jeżeli np. roślina wykazuje rytm, charakteryzujący się linią śrubową, która równocześnie obiega rdzeń i równocześnie wzdłuż niego się wiję, to można układ taki przeobrazić bądź to w motyw pasowy, bądź też ośrodkowy, co uzyskamy, patrząc na roślinę bądź z boku i wtedy linia śrubowa przemienia się w linię falistą, bądź z góry i wtedy powstaje koło lub spiralna. Jeżeli profil rośliny np. wijącej, chcemy użyć jako motywu pasowego, to musimy rytm zbieżny przemienić na jednostajny. (Patrz rys. 519).

Sprawy te, jasne same przez się, nie wymagają objaśnień i samo poczucie zmusza każdego do stosowania powyższych zasad oraz ich kombinacji. Istnieją układy, w których jedna część rośliny jest w jednym, a inna w drugim położeniu. Tak np. roślina jako całość może być widziana z góry, tworząc motyw ośrodkowy (np. rozetę), któremu mogą towarzyszyć kwiaty w ujęciu profilowym (patrz rys. 518); można też przeciwnie roślinę jako całość przedstawić z profilu np. w formie motywu pasowego, któremu towarzyszą kwiaty, widziane z góry w postaci motywów ośrodkowych. (Patrz rys. 519). Możemy również połączyć rytm jednostajny z rytmem zbieżnym, przyczem oś główna przybierze zazwyczaj pierwszą formę, a pędy boczne drugą. (Patrz rys. 240).

Roślinę, jak wiemy, charakteryzuje rytm zbieżny gałęzisty. Wspominaliśmy również, że rytm ten w żyłkach liści jest regularniejszy, niż w gałęziach drzewa i że skutkiem tego liście, nietylko jako system żyłek, ale również jako płaszczyzna, nadają się znakomicie jako utwory końcowe. Wzrok ujmuje z łatwością zbieżność rytmiczną różnych form liściastych, odczuwając formy te jako skończone i zamknięte w sobie. Dzięki tej właściwości liście i analogiczne do nich kwiaty spełniają ogromnie często w zdobnictwie rolę wartości końcowych. Występują one tedy w motywach pasowych, zamykając te motywy na szerokość (patrz rys. 520, 230, 240), albo

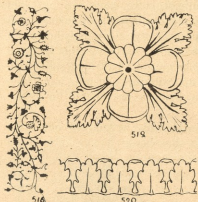


518



519

też w motywach promienistych, tworząc rozety zamknięte wszechstronnie. (Patrz rys. 519, 247, 240). Przy motywach linijskich stanowią liście i kwiaty również ulubione wartości końcowe. Są one



tutaj tem bardziej na swoim miejscu, że wtedy ornament linijski w całości (zwłaszcza o ile ma układ gałęzisty) oddaje najlepiej całość kształtu rytmu roślinnego. W takim też ujęciu najłatwiej może jeszcze pogodzić można względny naturalizm z wymaganiami zdobniczymi. (Patrz rys. 518). Jeżeli natomiast wprowadzamy motywy roślinne w ornament, który nie opiera się na wartościach linijskich, wtedy trudniej jest pogodzić ogólny układ z wymogami naturalizmu. W takich razach napotykamy też często części roślinne,



ze sobą materialnie zupełnie niezłączone i tylko rytmicznie ugrupowane (patrz rys. 521), albo też widzimy sztuczny wysiłek wytworzenia elementów linijskich, z materiałem niezgodnych, wysiłek, który jako podłoże nieraz miewa zgoła nieusprawiedliwioną tendencję naturalistyczną.

W takich technikach, nie nadających się do wytworzenia linijskich wartości, spotykamy też często formy roślinne, bardzo dalekie od naturalistycznego ujęcia i doprowadzone aż do kształtów najprostszych, zbliżonych do geometrycznych figur. Przy takich formach uproszczonych (nie tylko roślinnego, ale wogóle naturalistycznego pochodzenia) nieraz nie można zdecydować, czy punktem wyjścia była dla nich geometria, czy też przyroda — gdyż oba te punkty wyjścia są możliwe i by-

wają tak geometryczne figury, które następnie w naturalistyczne formy przechodzą, jak z drugiej strony bywają też naturalistyczne formy, które się do geometrycznych figur upraszczają.

Wielu autorów sili się na to, aby udowodnić, że wszystkie formy zdobnicze powstały na podstawie obserwacji przyrody, a twierdzenie to, niezgodne ani z materiałem historycznym, ani z doświadczeniem, utarło się powszechnie. Wogóle człowiek zbyt często ulega złudzeniu, że wszystko, co posiada, z zewnątrz sobie przywłaszczył, że wszelkie formy, w jakie ducha swojego zakuwa, zapożyczył z otoczenia. Zapewne natura jest przebogata w swoich objawach i bez końca od niej uczyć się możemy, ale nie wynika stąd, abyśmy sami sobie niczego zawdzięczać nie mieli.

Już zwykłe koło, na osi ruchomo osadzone, jest formą, w naturze nieznaną; a od tego koła wyszedłszy, rozwinął człowiek cały świat maszyn, niemających zgoła pierwowzoru w naturze. To samo znajdziemy i w innych dziedzinach. Mowa nasza, ze słów pojęciowych złożona, napewno nie została przejęta z zewnątrz, ale wykształciła się w nas samych. Podobnie i śpiew, na zasadzie tego samego materiału głosowego zbudowany, nie jest naśladowaniem głosów natury. Pewnym stanom uczuciowym towarzyszą odruchowo pewne skurcze mięśni, a skurcze te, o ile dotyczą krtani, wywołują charakterystyczne cieniowania głosu. Te samorzutne cieniowania sugerują nam odpowiadające im stany uczuciowe, tak, jak to czynią wyrazy twarzy, również samorzutnymi skurczami podskórnych mięśni spowodowane. Cieniowania głosowe mają dla nas tedy pewien określony wyraz uczuciowy, a jeśli połączą się z rytmem, który całem naszym życiem wewnętrznem rządzi, dają początek melodji. Tak zrodzona muzyka może w dalszym rozwoju naśladować głosy natury.

W analogiczny sposób wyprowadzić można wiele innych zjawisk, a pomiędzy nimi także i nasze zdobnictwo, które choć często wzoruje się bardzo silnie na formach, przez przyrodę stworzonych, nie z naśladownictwa się poczęło, ale z nas samych i nie jest odbiciem świata zewnętrznego, ale uzewnętrznieniem naszego życia psychicznego, tem bardziej, że podobnie jak muzyka (taniec), wiąże się ściśle z rytmicznym skurczem naszych mięśni.

Jeżeli natura tworzy cuda, to nie należy zapominać o tem, że człowiek jest również częścią tej natury i tak, jak ona, w sobie sa-

mym nosi możliwości i nakazy twórcze. Podkreślić jednak należy, że powyższe założenie nie przesądza wcale zagadnienia, czy i o ile twórczość człowieka w sferze świadomego życia jednostki się dokonuje.

Wracając do naszej techniki rysowania piórem, zauważymy, że chociaż technika ta z natury swojej w pierwszym rzędzie naprowadza na kreślenie motywów liniowych, tem niemniej i do wprowadzenia wartości płaszczyznowych dość łatwo nagiąć się daje.

Naprowadza na to zestawienie samo pióra, mające tendencję do pogrubiania pewnych odcinków linii, czyli do nadawania im pewnych wartości płaszczyznowych. Ten sam rezultat można osiągnąć i bez pogrubiania, zapomocą rozszczepiania się linii. W obu wypadkach przechodzenie wartości liniowych w płaszczyznowe można przeprowadzić dowolnie łagodnie z zachowaniem zupełnej ciągłości. Te utwory płaszczyznowe mogą występować oczywiście tak jako wartości końcowe, jak też w ciągu samej linii i wtedy wzmacniają pewne jej części, nie naruszając płynności.

Możliwe jest także rozciągnięcie tych wartości powierzchniowych na cały bieg linii, które wtedy przemieniają się w taśmy o stałej lub zmiennej grubości. Tą drogą ornament czysto liniowy przemienia się na rodzaj ornamentu płaszczyznowego. Tego rodzaju ujęcie nie odpowiada jednak ściśle technice rysowania piórem i występuje raczej przy ornamentach, malowanych pendzlem. Takie motywy taśmowe stały się bardzo ulubione i napotyka się je w wielu epokach.

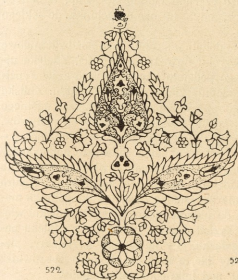
Elementy płaszczyznowe, uzyskane przez pogrubienie linii, nie mają przy technice piórowej nigdy zbytnej szerokości i są silnie wypełnione tonem; natomiast elementy płaszczyznowe, uzyskane przez rozszczepienie linii, mogą być dowolnie szerokie i są niewypełnione.

Wiemy z poprzednich rozważań, że takie powierzchnie, wyodrębnione z tła zapomocą konturu, chociaż niewypełnione, niekoniecznie robią wrażenie pustych i że wrażenie to zależy od stosunku wielkości tych płaszczyzn do gęstości wypełnienia tła przez motyw. Wiemy też, że uniknąć wrażenia pustki możemy zapomocą wypełniania tych płaszczyzn w dowolnym stopniu i dowolnymi elementami.

Mamy tedy możność wprowadzić różnicę w wypełnianiu tych płaszczyzn nie tylko w stopniu gęstości, ale też i w jakości wy-

pełnienia. Inaczej wygląda płaszczyzna, wypełniona np. punktami, niż płaszczyzna, wypełniona równoległymi linjami albo siatką. Analogicznie efekt wypełnienia osiąga się, składając ornament z kawałków różnych materiałów. Wtedy różnice w rodzaju powierzchni grają łącznie z różnicami kolorystycznymi tę samą rolę, co różnice w charakterze wypełnienia.

Utwory, użyte do wypełnienia, zwłaszcza przy większych powierzchniach miewają, zwłaszcza w niektórych innych technikach,



same w sobie pewne wartości zdobnicze i są niejako motywami w zmniejszonej skali. Pomiędzy nimi a motywem właściwym zachodzi tedy ten sam stosunek, jaki zachodzi pomiędzy motywem a działami powierzchni (które, jak wiemy, mają te same wartości rytmiczne, jakie charakteryzują motyw).

Ornament tedy może się składać z motywów dwóch lub trzech stopni, w takim ze sobą pozostającym stosunku, że zawsze motyw, w większej skali występujący, daje płaszczyzny ogólnego podziału dla motywu, w mniejszej skali wykonanego, a naodwrot motyw,

w mniejszej skali wykonany, jest wypełnieniem działów motywu większej skali.

Wzajemny stosunek takich dwóch motywów różnych stopni może być różnorodny. Motyw obejmujący i wypełniający może mieć ten sam charakter (t. zn. np. mogą być geometryczne albo roślinne), albo też mogą mieć różne charaktery (np. większy może być geometryczny, a mniejszy wypełniający roślinny lub odwrotnie).

Przykłady wypełnienia płaszczyzny takimi motywami niższego rzędu napotkać można bardzo często. Widuje się je np. w haftach (patrz rys. 523) i koronkach, gdyż tu sama technika do takiego właśnie układu się nadaje.

Takie rozwiązanie ma tę dodatnią stronę, że umożliwia budowę ornamentu, zrozumiałą dla wzroku na różne odległości. Zdaleka ujmujemy płaszczyzny ogólnego podziału i motywy, które je wypełniają, motywy zaś drugiego stopnia zlewają się w jeden ton. Zbliża natomiast nie orientujemy się wprawdzie w płaszczyznach ogólnego podziału, a ich rolę biorą na siebie płaszczyzny samych motywów. Natomiast dostrzegamy motywy drugiego stopnia, wypełniające powierzchnię motywów właściwych. To samo zjawisko napotykamy w naturze. Zależnie od odległości dostrzegamy większe masy lub szczegóły, a formy, jakie widzimy, są zawsze harmonijne. Natura bowiem tworzy formy, pięknie skryształizowane, tak w ogólnych masach, jak w szczegółach, aż do układu nieuchwytnych molekuł włącznie. Pięknym jest ogólny kształt drzewa, gdy na nie zdaleka patrzymy. Piękną jest każda gałązka, gdy ją do ręki weźmiemy, pięknym jest każdy poszczególny liść, a wreszcie pięknym jest również układ komórek w tym liściu, pod mikroskopem oglądany.

Przy ornamentach rozwiązania kilkostopniowe przybierają różne formy.

Najczęściej ogólny podział bywa geometryczny, motyw sam o charakterze roślinnym, a wypełnienie płaszczyzn tego motywu miewa znowu charakter geometryczny. Natomiast niekiedy np. w szalach tureckich spotyka się motywy roślinne, wypełnione ornamentem również roślinnym, tylko w zmniejszonej skali. (Patrz rys. 522).

Do tego typu zaliczyć należy również haft, pokrywający płaszczyznę koronacyjną cesarzów rzymskich, wykonany w XII wieku (patrz rysunek na następnej stronie). Układ kompozycyjny polega tu na

tem, że pojedyncze płaszczyzny, na podobiznach zwierząt wykrojone, wypełnione są ornamentem roślinnym.*)

Przy pomocy takich różnorodnych w charakterze swoim wypełnień pojedynczych płaszczyzn można w ornamencie jednobarwnym zastępować do pewnego stopnia wartości kolorystyczne, co przy ornamentach kwiatowych jest bardzo pożądane.



*) Przykład ten dowodzi przekonująco, że przy wprowadzaniu form, z przyrody zaczerpniętych, do zdobnictwa nie rozchodzi się wcale o ich wierne odtworzenie. Przeciwnie formy te wykazują skłonność odchylania się od pierwowzoru w kierunku potrzeb ornamentalnych. To przekształcenie nie polega jednak na zwyczajnym geometrycznym uproszczeniu — ale raczej na przekrystalizowaniu w kierunku przejrzystości rytmicznej, która, jak to np. widzimy na naszym hańcie, nie wyklucza wcale bogacenia układu w pewnym sensie. Przy tym procesie formy organiczne zmieniają często bardzo silnie swój wygląd, zachowując o tyle tylko cechy pierwowzoru, o ile to jest niezbędne do tego, aby były jeszcze zrozumiałe jako symbole.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY UŻYCIU PIÓRA

Rysowanie ornamentu piórem połączyć należy o ile możliwości z nauką kaligrafji, opartej na dobrych średniowiecznych wzorach. Nie będziemy rozpatrywać metodyki tak ujętej nauki pisania, gdyż istnieją w tym kierunku znakomite i zwięzłe podręczniki, wydane w ostatnich latach i ograniczymy się na podaniu najogólniejszych wytycznych.

Należy dążyć do tego, aby uczeń komponował motywy zdobnicze wprost piórem w celu zachowania i zużytkowania charakterystycznych form, właściwych tej technice.

Motywy tak powstałe będą oczywiście wykazywały pewne cechy analogiczne z pismem i będą się nadawały przedewszystkiem do zdobienia manuskryptu.

Uczniowie powinni tedy wprowadzać je do tekstów, który sami wypisują.

Przy takim ujęciu należy oczywiście przestrzegać przedewszystkiem, aby całość była dobrze skomponowana. Ważne są w pierwszej linii wartości zdobnicze, z samem pismem związane, jak: odpowiedni stosunek marginesów do kolumny, małych liter do inicjałów; dalej rytmiczny układ samych znaków pisarskich, przedziały pomiędzy słowami i wszystkie te rzeczy, które wiążą z jednej strony litery pomiędzy sobą, a z drugiej litery z powierzchnią papieru.

Do tekstów tych można wprowadzać ozdoby w różnem ujęciu, bądź to jako ramy z motywów pasowych, bądź jako inicjały, rozwinięte ornamentalnie z samej litery i zamknięte w określonej regularnej formie, która może mieścić się w kolumnie, albo też rozra-

stać na powierzchni marginesu; bądź wreszcie jako zdobniki oderwane, umieszczone w narożnikach lub na osi kolumny, np. na końcu tekstu i t. p. Poza tem można małemi motywami dopełniać linje niepełne w tekście, aby wyrównać gęstość kolumny. Jednem słowem, można wprowadzać ornament w dowolnej formie, byle był zgodny z typem i stylem pisma i związany topologicznie z układem kolumny.

Rozpocząć ćwiczenia należy jednak od konstruowania luźnych i prostych motywów, a dopiero stopniowo przejść do budowania całości.

Motywy powinny mieć budowę raczej swobodną, zgodnie z tem, cośmy poprzednio omawiali. Tem niemniej każdy motyw powinien wypełniać zgóry wyznaczoną powierzchnię. Linje przecinające się są przy tej technice dopuszczalne podobnie jak przy kratkach, należy ich jednak pomimo to unikać ze względu na podkreślenie jednolitości płaszczyzny papieru (linje przecinające się robią wrażenie nakrywania się w miejscu przecięcia).

Przy komponowaniu należy unikać szkicowania ołówkiem.



PORZĄDEK ZADAŃ

1. Wyjaśnienie charakteru linii, kreślonej piórem i komponowanie prostych motywów pasowych, zgodnych z tą techniką.
2. Tworzenie ornamentów pasowych z dwóch motywów równoległych, przy-
czem należy zwracać uwagę na zachowanie zgodności rytmicznej obu pasów. Mo-
tywy te, jednolite w zasadniczym typie, mogą się przeciwstawiać sobie w charakte-
rze, przez co podnoszą wzajemnie swoją wartość, tak np. jeden z nich może mieć
cechy linii łamanej, drugi zaś płynnej.
3. Tworzenie narożników przy motywach pasowych.
4. Wypełnianie zamkniętych figur ornamentem liniowym (np. gałęzistym): kwa-
drat, prostokąt, trójkąt, trapez, koło, elipsa i t. d.
5. Tworzenie motywów liniowych w formie inicjałów, wypełniających powierz-
chnię o kształcie zgóry przyjętym.
6. Tworzenie motywów pasowych przy wprowadzeniu wartości płaszczyznowych.
7. Wypełnianie zamkniętych figur ornamentem przy wprowadzaniu wartości
płaszczyznowych (kwadrat, prostokąt, trójkąt, trapez, koło, elipsa i t. d.).
8. Wypisanie ozdobiście całej strony tekstu przy użyciu poprzednich motywów.
9. Komponowanie motywów pasowych o charakterze roślinnym.
10. Wypełnianie zamkniętych figur ornamentem przy użyciu motywów o cha-
rakterze roślinnym.
11. Wypełnianie zamkniętych płaszczyzn elementami różnego typu, jak kratki,
linijki, kółka, gwiazdki i t. p.
12. Wprowadzenie tych wypełnień do motywów roślinnych dla scharakteryzo-
wania różnicy koloru.



ROZDZIAŁ V

Od ornamentu, wykonanego piórem, przejdziemy obecnie do omówienia właściwości pendzla. Pendzel ma w pewnej mierze cechy pokrewne z piórem. Można przy jego użyciu osiągać linje cieńsze i grubsze przez słabsze lub silniejsze naciskania. Skala jednak tych różnic w grubości jest przy pendzlu znacznie większa, niż przy piórze i zależy oczywiście od budowy samego pendzla. Poza tem jednak pendzel nadaje się również do zakładania płaszczyzn o dowolnej powierzchni i tem właśnie różni się zasadniczo od pióra.

Skutkiem tej wielkiej swobody, jak też skutkiem tej okoliczności, że z pendzlem mniej jesteśmy zżyci, niż z piórem — technika pendzla, w Europie przynajmniej, nie wytworzyła wyraźnie swoistego typu zdobniczego. W krajach, w których pendzel służy także do pisania, np. w Japonji, technika pendzla ustaliła więcej cech swoistych. (Patrz rys. 524). Najcharakterystyczniejsze plamy pendzlowe zaczynają się od zgrubienia na jednym końcu, a kończą się klinowato na drugim, albo mają zgrubienie pośrodku, a kończą się klinowato na obu końcach, przyczem mogą być różnorodnie wygięte, zgodnie z rytmem ręki. Linje te występują również w pokrewnej technice piórowej i niema prawie alfabetu, w którymby nie były obficie reprezentowane. (Patrz rys. 525).



Jako przykład można przytoczyć tak zwane „obłoki“. Jest to linja esowata, pośrodku zwykle rozdwojona i zgrubiona, a zbieżna na obu końcach. W dziedzinie zdobnictwa znalazła ona najszersze zastosowanie na wschodzie, u ludów, które pendzla właśnie używają jako przyrządu do pisania. Występuje ona tam w tysiącnych odmianach, częstokroć bardzo wzbogacona, nie tylko w ornamentach, wykonanych pendzlem, ale i w wielu innych technikach zdobniczych, a nawet i w technice tkackiej i w dywanach, gdzie ulega zazwyczaj silnemu przeobrażeniu.

Obłoki te napolkać można również na pasach polskich, tkanych według motywów wschodnich, gdzie jednak przyjęły inne nazwanie, a mianowicie „pijawki“. (Patrz rys. 526). Ten szczegół jest bardzo znamieny dla ewolucji form zdobniczych, gdyż wykazuje on, że naśladowanie natury nie jest istotną ich treścią. Dla form, rytmicznie silnie przetrawionych, obojętnym staje się pierwowzór naturalistyczny, z którego się ewentualnie wywodzą. Ważnym pozostaje jedynie ich sens, czysto zdobniczy.

Zdarzać się też może, że formy, czysto geometrycznego pochodzenia, dopiero pod wpływem naturalistycznych czy symbolistycznych tendencji upodabniają się do pewnych form przyrodniczych, które przypadkowo przypominają. Jeżeli np. przypatrzymy się formom poszczególnych liści palmy, malowanej pendzlem na greckich wazach, to spostrzeżemy, że formy tych liści mało opierają się o naturę, a natomiast zupełnie ściśle zgodne są z techniką pendzlową, tak, że trudno rozstrzygnąć, czy punktem wyjścia był liść, czy też rytmiczne ugrupowanie kilku plam pendzlowych, które liść przypominają. (Patrz rys. 527).

Skutkiem swoich właściwości pendzel staje się zdolny do naśladowania wielu innych typów zdobnictwa, co oczywiście tem więcej przeciwdziała wytworzeniu typu swoistego. Pendzel i inne materiały, równie mało krępujące, jak np. ołówek, używane były z dawnych czasów do naśladowania. Naśladowano przy ich pomocy nie tylko formy zdobnicze, do różnych typów przynależące, ale przede wszystkim naturę. Pendzel nadaje się znakomicie do wprowadzenia światłocienia, tem bardziej, że zakładanie większych, zupełnie gładkich powierzchni, nie leży w jego charakterze. Powstają bowiem przy tem łatwo pręgi i plamy, które rażą na jednostajnej powierz-

chni, a stają się niewidoczne i nieszkodliwe, jeżeli te powierzchnie rozbijemy na plamy światła i cienia.

Pendzel tedy, nie podsuwając wiele zdecydowanych swoistych elementów, ciągnie rękę bądź do naśladowania innych meterjałów, bądź też do naśladowania natury z jej światłocieniem i innymi wartościami przestrzennymi, przez co odrywa ją niejako od ornamentu w ścisłym tego słowa rozumieniu.

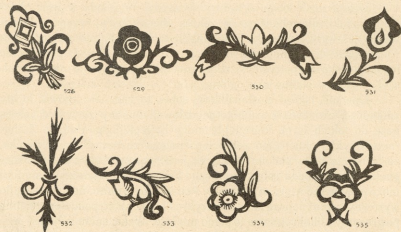
Te dążności możemy już zauważyć na malowidłach dekoracyjnych Egiptu, gdzie pojawiają się bądź to imitacje tkanin, bądź próby plastycznych efektów. Widzimy je też w Grecji i w Rzymie, np. w pompejańskich freskach ściennych, na których rozwija się bogata architektura, perspektywicznie przedstawiona. W wiekach średnich pendzel, wprowadzony do kolorowania iluminacyj, nadaje im wnei wartości przestrzenne, często silnie naturalistyczne, które, nie mogąc pomieścić się w ramach ornamentu, odrywają się wreszcie od kart pergaminu i rozpoczynają samodzielną ewolucję w postaci malarstwa sztalugowego. I dzieje się, że pismo, ongiś zrodzone z obrazu, odwdzięcza się i wydaje na świat obraz.

Droga naśladowania natury prowadzi nas tedy w inne dziedziny sztuki, niewchodzące w zakres obecnych rozważań; naśladowanie zaś form, powstałych w innych technikach, nie przynosi nowych wartości zdobniczych i z tego względu nie będziemy obecnie tego zjawiska rozpatrywać, zwłaszcza, że zajmujemy się niem w dalszej części ze stanowiska ogólnego.

Obecnie, skoro postawiliśmy sobie za zadanie omówić formy zdobnicze, związane z techniką pendzlową, musimy zacieśnić zakres nasz do takich form, które tej technice najlepiej odpowiadają. Z charakterystyki, jaką na początku tego ustępu zaznaczyliśmy, wynika, że formy te będą podobne do tych, jakieśmy przy użyciu pióra osiągnęli. Różnice będą polegały głównie na tem, że rozszerzanie się linii może przybierać większe wymiary. Ponadto, o ile pióro nie nadaje się do wyrównywania i poprawiania raz wykreślonej linii, to pendzlem chętnie powracamy kilkakrotnie na to samo miejsce. Wskazaniem tedy jest przy technice pendzlowej, aby przed rozpoczęciem właściwej roboty całą kompozycję w ołówku wykreślić. Wreszcie pendzel różni się i pod tym względem od pióra, że można nim w każdym dowolnym kierunku ciągnąć tak cienkie, jak i grube linje, co dla pióra, jak wiemy, jest niedogodne.

Reasumując wszystkie powyższe analogie i różnice, dojdziemy do wniosku, że formy najwłaściwsze dla techniki pendzlowej będą miały podobny charakter do form, kreślonych piórem, tylko będą się odznaczały większymi różnicami grubości, większą poprawnością czyli kaligraficznością, a wreszcie mogą być bardziej regularne i silniej związane, gdyż np. uzyskanie symetrii, zwłaszcza przy poprzednim naszkicowaniu ołówkiem, nie sprawia takich trudności, jak przy kreśleniu piórem. Wreszcie pendzel odciąga od form czysto liniowych, a naprowadza na formy płaszczyznowe. Należy on do tych materiałów, które odznaczają się równomiernym połączeniem tych dwojakich elementów przyczem ujawnia się tendencja do składania całości raczej z krótkich odcinków.

Formy roślinne nadają się do tej techniki oczywiście w równym stopniu, jak do poprzedniej. Odpada natomiast wypełnianie pojedynczych powierzchni elementami zdobniczymi niższego rzędu, gdyż niema potrzeby szukać wartości, zastępujących kolor, skoro się opiera się na pendzlem.



ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY TECHNICIE PENDZŁOWEJ

Zapoznawszy uczniów z właściwościami materiału, można prowadzić ćwiczenia w zastosowaniu do ozdobnych napisów lub szyldów. Stosunek pióra do pendzla odpowiada mniej więcej właśnie stosunkowi, jaki zachodzi pomiędzy pismem manuskryptowem a pismem w zastosowaniu do szyldów i napisów, tak pod względem wielkości, jak i pod względem kaligraficznej poprawności. Poza tem nadają się jako tematy do ćwiczeń luźne ozdoby, które mogą znaleźć zastosowanie przy odpowiedniem pomniejszeniu jako zdobniki drukarskie, gdyż typem odpowiadają z natury kaligraficznej, drukarskiej czcionce. Zadania te nie wymagają systematycznego, szczegółowego uporządkowania. Należy tylko przestrzegać, aby ćwiczenia rozpocząć od elementów i drobnych fragmentów i dopiero stopniowo przechodzić do komponowania większych całości.





PORZĄDEK ZADAŃ

1. Komponowanie luźnych ozdób drukarskich w zwiększonej skali. Każda z tych ozdób winna wypełniać jakąś, zgóry określoną powierzchnię regularną.
2. Komponowanie inicjatorów, szyldów, kart tytułowych i t. p.



ROZDZIAŁ VI

Zagadnienia kolorystyczne należą do spraw najbardziej złożonych i wymagających bardzo wyczerpujących wyjaśnień. Aby nie rozszerzać zbytnio wymiarów niniejszej pracy, pominiemy te zagadnienia pomimo ich ważności, tem bardziej, że wymagają wielkiej ilości reprodukcji barwnych, trudnych do uzyskania, zwłaszcza w obecnych warunkach.

Podkreślić tylko pragnę, że zjawiska kolorystyczne mają zupełnie swoje cechy, które nie znajdują odnośników w innych sztukach. Mają one inną budowę, niż sztuki, na rytmicznych wartościach oparte i mało też cech wspólnych wykazują z harmonją muzyczną, chociaż z tą ostatnią często bywają porównywane. Poruszymy tę dziedzinę o tyle tylko, o ile to jest koniecznem, aby wyjaśnić związek, jaki pomiędzy kolorem a ornamentem zachodzi.

Skala kolorystyczna, obejmująca wszystkie barwy tęczy, bywa często porównywana ze skalą tonów muzycznych, mieszczących się w okławie.

Istnieją rzeczywiście pewne analogje pomiędzy temi dwoma skalami — a istnieć one muszą wobec wspólnego podłoża wszystkich naszych zmysłów z jednej strony i wobec analogji głosu i barwy (jako drgań) z fizycznego punktu widzenia z drugiej strony. Obok tych analogij istnieją jednak bardzo charakterystyczne i podstawowe różnice pomiędzy głosem i barwą, odpowiadające zasadniczemu różnicom budowy oka i ucha i psychicznym reakcjom, z temi zmysłami związanym. Jeżeli słyszymy równocześnie dwa tony muzyczne, to

uświadamiamy sobie oba równocześnie w formie akordu, t. j. nowej niejako wartości słuchowej, której nie odpowiada żaden trzeci czysty ton pojedynczy. Natomiast jeżeli widzimy dwa kolory na jednym i tem samym miejscu (pokrywające się albo pomieszczone), to odbieramy wrażenie tonu, dosyć jednolitego, któremu odpowiada zawsze trzeci, niezłożony, samoistny kolor.

Nikt np. nie jest w możności rozróżnić zielonych promieni tęczy od barwy zielonej, powstałej przez mieszanie promieni żółtych i niebieskich, chociaż z fizycznego punktu widzenia takie dwa tony nic ze sobą wspólnego nie mają. Mieszanina fal świetlnych, żółtych i niebieskich, robi więc to samo wrażenie, co fale zielone, chociaż ta mieszanina wcale nie wytwarza fali zielonej.

Poza tem istnieje poczucie tonu czarnego i białego, które w muzyce żadnych nie mają równoważników. Ton czarny, będąc ze stanowiska fizycznego brakiem drgań świetlnych, nie jest pomimo to ze stanowiska poczucia negacją tonu — przeciwnie nawet, przedstawia zazwyczaj wartość wybitnie aktywną. Czarnej plamy na białem tle nie można w żaden sposób porównać do ciszy wśród krzyku.

Mieszanina czarnego i białego wytwarza całą skalę tonów szarych, które również nie mają odpowiedników w muzyce. Z drugiej strony istnieje w muzyce kategoria t. zw. barwy tonów, która niema żadnego odpowiednika w świecie barw. Jeżeliby można na pierwszy rzut oka przypuszczać, że szmery muzyczne odpowiadają kolorom złamanym, to porównanie takie jest bardzo nieściśle, chociażby dlatego, że szmery nie mogą służyć do wytworzenia pięknych akordów, podczas gdy barwy złamane używane są właśnie do najsłabszych harmonij kolorystycznych.

Drgania głosowe w muzyce wytwarzamy sami bezpośrednio i możemy każdemu tonowi nadać dowolne natężenie; w malarstwie zaś korzystamy z istniejącego już światła, które się równomiernie na wszystkich miejscach płaszczyzny rozkłada. Ucho ujmuje cały szereg oktav tonów muzycznych, podczas gdy oko ujmuje tylko jedną oktawę barw.

W związku z temi dwoma faktami barwy, w środku widma spektralnego położone (żółte), oddziałują najsilniej na siatkówkę i robią wrażenie jasnych, podczas gdy te barwy, które bliżej krań-

ców widma się znajdują (ku niebieskiemu i karminowemu), oddziałują słabiej i robią wrażenie coraz ciemniejszych.*)

Różnicę pomiędzy tonem muzycznym a barwą charakteryzuje i ta okoliczność, że podczas kiedy każdą barwę rozpoznajemy z łatwością samą w sobie i nie potrzebujemy się namyślać, aby rozstrzygnąć, czy dana plama jest czerwona, czy też niebieska, to przeciwnie musimy posiadać zupełnie specjalne wykształcenie, aby rozpoznać, czy dany ton muzyczny jest „c”, czy też „g”. Uderzająca różnica zachodzi i pod tym względem, że wszystkie barwy tęczy, pomieszane ze sobą, wytwarzają czystą białą, podczas gdy pomieszane ze sobą tony jednej oktawy wytwarzają gwałtowny dysonans.

Zestawiłem tych kilka charakterystycznych różnic, pomiędzy tonem w muzyce a barwą w malarstwie zachodzących, aby uzasadnić potrzebę zupełnie samodzielnego traktowania harmonij kolorystycznych i wskazać na niebezpieczeństwo, jakie kryje w sobie zbyt lekkomyślne korzystanie z pewnych analogij, narzucających się mimowoli, choćby dlatego, że istnieje cały szereg terminów, służących do określenia pewnych wrażeń, tak muzycznych, jak kolorystycznych równocześnie. „Ton, barwa, harmonja, krzykliwy, brudny” należą do najpospolitszych.

Kolorystyka rozporządza ogromnie bogatym materiałem pomimo, że istnieją tylko trzy rodzaje zakończeń nerwów wzrokowych, podczas gdy zakończeń nerwów słuchowych jest ogromna ilość.

Aby sobie cały materiał, jakim rozporządza kolorystyka, umysłować, możemy go w następujący sposób ugrupować:

Najpierw istnieje skala barw, którą nazwać możemy skalą tęczową. Do niej zaliczymy wszystkie barwy czyste, bez domieszki

*) Jeżeli tedy np. pragniemy zestawić dwie barwy kontrastujące, ale dla uzyskania harmonji jednakowo jasne, to osiągnąć to możemy właściwie jedynie przy barwach, jednakowo od środka widma odległych, t. j. przy zestawieniu barwy zielonej z barwą cynobrową. Jeżeli natomiast pragniemy zestawić barwę bardziej krańcową, np. niebieską z dopełniającą, a więc pomarańczową, to ta ostatnia, jako w środku widma położona, będzie od pierwszej znacznie jaśniejsza. Jeżeli pragniemy i w tym wypadku dla szarmonizowania osiągnąć jednaki stopień jasności tych dwóch barw, to możemy barwę pomarańczową zciemnić, przez co zamieniamy ją na brązową. Wiemy też istotnie, że w harmonjach kontrastowych barwa zielona czysta występuje chętnie obok czystego cynobru, natomiast niebieska czysta częściej się łączy z brązową, niż z czystą pomarańczową.

białego, czarnego ani szarego tonu. W skali tej każda barwa posiada maximum swojej barwności przy maksymalnej możliwej jasności. Skalę taką przedstawia tęcza. Przy idealnej jakości barwików możnaby wszystkie barwy tej skali uzyskać z trzech barw podstawowych, pomimo, że w tęczy każda barwa posiada swoistą amplitudę fali świetlnej. Analogicznie możnaby uzyskać całą tę skalę z trzech tylko rodzajów promieni tęczowych, łącząc je po dwa w rozmaitych proporcjach.

Pomiędzy wytwarzaniem barw z mieszania promieni a wytwarzaniem ich z mieszania farb, istnieją bardzo różnorodne różnice. Najważniejsze z nich polegają na tem, że połączone dwa promienie dają barwę wypadkową, jaśniejszą od każdego ze składowych, podczas gdy zmieszane dwie farby dają podobną zazwyczaj wprawdzie barwę wypadkową, ale z tą różnicą, że nie jest ona nigdy jaśniejsza od składowych. Mianowicie, jeżeli farby te zmieszane są tak, aby różnobarwne cząsteczki układały się obok siebie, to barwa wypadkowa równa się przeciętnej jasności obu barw składowych; jeżeli zaś cząsteczki układają się jedno ponad drugimi i składowa powstaje przez przeświechtanie, to wypadkowa jest zawsze ciemniejsza od składowych.

Wspominam ogólnikowo te rzeczy, aby uzasadnić konieczność rozróżniania materialnego barwika od samej barwy. Specjalne właściwości, jakie różne barwiki wykazują przy mieszaniu, poznać można jedynie przez ćwiczenie i dlatego nie będziemy ich teoretycznie omawiać.

Wszystkie barwy tęczowe, jak wspominałem, powstają z trzech barw podstawowych. W obrębie tej skali poza podziałem na pojedyncze barwy, istnieje jeszcze inny podział, niejako biegunowy, na barwy **cieple** i **zimne**.

Wobec tego, że zjawiska kolorystyczne poruszamy tylko pośrednio, nie będziemy teoretycznie uzasadniać znaczenia powyższego podziału. Jakiegokolwiek psychologicznego podłoża mu przypiszemy, musimy uznać, że narzuca się on pocuciowo sam z siebie i skutkiem tego musi być uwzględniony. Dzieli on barwy na dwie grupy, a mianowicie: grupę barw ciepłych i grupę barw zimnych, umożliwiając stopniowanie od najzimniejszej, którą jest barwa niebieska, do najcieplejszej, którą jest dopełniająca barwa, a więc pomarańczowa. Wartość barwy jako ciepłej albo zimnej nie jest bezwzględna, a tylko

relatywną, tak, że z pomiędzy dwóch dowolnych barw, zestawionych ze sobą, jedna z konieczności musi być cieplejsza, a druga zimniejsza.

Każdą z barw, należących do skali tęczowej, można dowolnie rozjaśnić, dodając farby białej i można ją dowolnie ściemnić, dodając farby czarnej. Jeślibyśmy taką czynność wykonali w odniesieniu do wszystkich barw skali tęczowej, przeprowadzając ją przy każdej z nich w całej rozciągłości od białej do czarnej, to otrzymamy skalę rozszerzoną, którą możnaby nazwać **skalą barw czystych**.

Wreszcie każdą z barw, do tej skali barw czystych należącą, można poszarzyć, czyli złamać dowolnie przez dodanie farby szarej o tej samej jasności. (Względnie przez dodanie barwy dopełniającej o tej samej jasności i w odpowiedniej ilości). Tą drogą każdą z barw czystych może stać się punktem wyjścia dla nowej skali kolorów, jednakich co do jasności i ciepłoty, a różnych co do stopnia barwności, aż do tonów zupełnie szarych włącznie, którą nazwiemy **skalą tonów złamanych**.

Jeżeli skala barw tęczowych ułożyć się daje wzdłuż linii (np. na obwodzie koła), to każdy punkt tej linii może posłużyć jako punkt wyjścia dla odpowiedniej skali kolorów czystych, które tedy rozmieściłoby należało na płaszczyźnie. Ponieważ każdy punkt tej płaszczyzny, odpowiadając jakiemuś kolorowi czystemu, posłużyć może ze swej strony za punkt wyjścia dla nowej skali tonów, któreśmy nazwali złamanymi, przeto ogół barw rozmieściłoby wypadało w bryle.

W ten sposób możemy sobie uzmysłwić ogół wszystkich możliwych barw w postaci bryły, której każdy punkt odpowiada ściśle określone mu tonowi. Aby z tak wielkiej ilości możliwych tonów zestawiać harmonijne kombinacje, trzeba mieć bardzo wyrobione poczucie kolorystyczne. **Poczucie to nie da się żadnymi teorjami zastąpić.** Jeżeliby jednak chodziło o uświadomienie sobie, na czym właściwie tego rodzaju harmonja polegać może, to można ogólnikowo określić, że harmonja barw, jak każda harmonja wogóle, polega w zasadzie na zestawieniu pewnych kontrastów, których jednak kontrastowość podporządkowana być musi jakiejś jednolitej zasadzie wyższego rzędu, aby wytworzyła harmonję.

Taka harmonja ma np. miejsce, jeżeli stopień kontrastowości pomiędzy sąsiadującymi barwami jest stale ten sam, albo jeżeli wszyst-

kie barwy wykazują ten sam stopień kontrastowości w odniesieniu do jakiejś jednej barwy.

Ta kontrastowość zaś może być rozmaitego rodzaju. Jeżeli uwzględnimy wyłącznie skalę tęczową, to najsilniejszym możliwym kontrastem w jej obrębie będą barwy dopełniające. Im bliżej będą barwy na naszej graficznej skali tęczowej sąsiadowały, tem słabsza będzie ich kontrastowość. Ten gatunek kontrastowości nazwaćby można kontrastowością barwności. Jeżeli uwzględnimy wyłącznie następną skalę (kolory czyste), która od dowolnej barwy tęczowej rozszerza się w jedną stronę do białej, a w drugą do czarnej barwy, to otrzymamy kontrastowość w sensie jasności. Wreszcie istnieje odpowiednio do ostatniej skali i kontrastowość w sensie stopnia złamania, czyli w sensie szarości.

Oko jest w stanie uchwycić dość dokładnie stopień każdej z tych kontrastowości i odczuwa harmonję, jeżeli ten stopień jest stały we wzajemnym stosunku tonów, wprowadzonych pomiędzy sobą, lub też ich stosunku do jednego tonu. Jeżeli więc w obrębie takiej harmonji nagle znajduje się jeden ton o silniejszym stopniu kontrastowości w danym sensie, to ton taki uderza wzrok w sposób gwałtowny, kolor taki wyrывa się, dysharmonizuje z innymi.

Tak przedstawia się w najogólniejszych zarysach zasada harmonji kolorystycznej w najprostszej formie. Jest ona zjawiskiem ogromnie złożonem, tem bardziej, że umożliwia kombinacje kontrastowości w dwóch lub trzech sensach równocześnie. Komplikuje tę sprawę niezmiernie jeszcze i ta okoliczność, że oddziaływują na siebie nietylko barwy, sąsiadujące ze sobą bezpośrednio, ale i dalej położone. Barwa każda oddziałuje na drugą, podnosząc jej znaczenie w tym sensie, w jakim z nią kontrastuje. Oddziaływanie to jest tem silniejsze, im większa jest kontrastowość, im mniejsza odległość i im większa powierzchnia. Nie mając do dyspozycji barwnych reprodukcji, nie będziemy omawiali tej sprawy teoretycznie, tem bardziej, że, jak zaznaczyliśmy, poczucie jest jedynym możliwym kierownikiem w dziedzinie kolorystycznej, a wszelkie rozważania mogą mieć jedynie uświadamiające znaczenie.

Uwagi powyższe mają głównie to zadanie, aby wykazać, że harmonja kolorystyczna polega na wartościach innej kategorii, niż ornament. Pomimo więc tego, że kolorystyka odgrywa w ornamen-

tyce bardzo ważną rolę, stanowi ona zupełnie odrębny typ zjawisk, które mogą wprowadzić wartości ornamentalne znakomicie dopełniać i wzmacniać, ale równie dobrze mogą się im przeciwstawiać.

Kolor jest wartością nawskróś płaszczyznową i z tego względu przedewszystkiem w płaszczyznowych utworach ornamentalnych znajduje zastosowanie. Każda płaszczyzna ornamentu może być załóżona dowolnym tonem i przez to uzyskać wypełnienie. Poza tem istnieje w ornamencie, w dotychczasowem jego ujęciu zawsze tło, które z natury swojej powinno być jednolite jako wartość neutralna i skutkiem tego powinno i kolorystycznie zachować swoją jednolitość.

Istnieją więc w ornamencie dwa stosunki, które kolorystycznie można podkreślić: 1) stosunek tła do ornamentu jako całości, 2) wzajemny stosunek pojedynczych części ornamentu pomiędzy sobą. Ponieważ w ornamencie tło jest właśnie tą wartością, na której ornament się rozwija, czyli tą wartością, z którą się każdą część ornamentu porównywuje — przeto należy i kolorystycznie wprowadzić stały stosunek kontrastowości tła do ornamentu.

Jeżeli ornament jest jednobarwny, to stosunek ten jest sam przez się stały; jeżeli natomiast ornament sam jest różnobarwny, wtedy należy wprowadzić stały stosunek kontrastowości tła w odniesieniu do zabarwienia różnych części samego ornamentu. (Tyczy to harmonij prostych, podstawowych, nie operujących dysonansami).

Uzyskać się to daje w ten sposób, że wprowadza się jeden rodzaj kontrastowości dla odróżnienia tła od ornamentu jako całości, a inny rodzaj kontrastowości dla odróżnienia pomiędzy sobą pojedynczych części samego ornamentu. Aby zachować jednolitość tak w stosunku tła do ornamentu, jak i we wzajemnym stosunku pojedynczych części ornamentu pomiędzy sobą, należy dążyć do tego, aby tak jedna, jak i druga kontrastowość miała stały stopień, np.:

Tło w odniesieniu do ornamentu jako całości jest jasne; pojedyncze zaś części samego ornamentu kontrastują pomiędzy sobą co do barwy. Przytem dążyć należy, aby stosunek jasności tła do ornamentu był wszędzie stały, jak również, aby barwy samego ornamentu wykazywały pomiędzy sobą stały stosunek kontrastowości w sensie barwy (jedne części ornamentu, np. ciemno-czerwone, inne ciemno-niebieskie na tle jasno-szarym), albo też: tło w odniesieniu do ornamentu jako całości ma barwę złamaną (np. szaro-niebieską),

a pojedyncze części samego ornamentu kontrastują pomiędzy sobą co do stopnia jasności (np. barwy czyste niebieskie w różnych stopniach jasności).

Można też łączyć dwa lub wszystkie trzy rodzaje kontrastowości równocześnie, np.: można wprowadzić ornament ciemny o barwach czystych na tle o tonie jasnym złamanym; albo ornament jasny o kolorach zimnych na tle ciemnym o zabarwieniu ciepłym; albo ornament o kolorach czystych, o tonacji zimnej na tle o tonie złamanym w tonacji cieplej i t. p.

Jaką w którym wypadku przyjmiemy zasadę, zależy oczywiście wyłącznie od pocucia i reguł żadnych stawiać tu niepodobna. Ogólnikowo tylko zaznaczyć można, że tło, jako wartość neutralna, nie powinno kolorystycznie przedstawiać wartości uderzających, a powinno raczej służyć do podniesienia wartości kolorystycznych samego ornamentu.

Zaznaczyć też należy, że chociaż wybór rodzaju kontrastowości kolorystycznych, przyjętych na tło i ornament, jest dowolny, tem niemniej skoro raz przyjęty zostanie jakiś typ przeciwstawienia, powinien on być konsekwentnie w całym ornamencie utrzymany. Jeżeli np. przyjmiemy, że tło przeciwstawia się ornamentowi przez to, że jest ciemniejsze i bardziej złamane, to nie należy założyć żadnej części ornamentu tonem ciemniejszym lub bardziej złamanym od tła; jeżeli zaś przyjmiemy, że tło przeciwstawia się ornamentowi przez to, że jest zimniejsze w kolorze od niego, to nie powinniśmy żadnej części ornamentu zakładać tonem zbyt zimnym. W przeciwnym razie rozwiązanie kolorystyczne nie podkreśla, nie uzupełnia wartości ornamentalnych, ale im przeczy i osłabia ich wyraz.

Powyższe uwagi kolorystyczne znajdują zastosowanie wtedy, kiedy stoimy na stanowisku ornamentalnym, a koloru używamy jedynie dla wzbogacenia całości. Stosunek jednak taki nie jest obowiązujący. Możemy z równem prawem tworzyć takie układy, w których harmonia kolorystyczna jest głównym tematem artystycznym, a wartości ornamentalne grają rolę drugorzędną.

Przy takich układach punktem wyjścia nie jest tło i ornament, na nim rozwinięty, ale zestawienie tonów jako takie. Chodzi tu zatem w pierwszym rzędzie o harmonijny dobór plam kolorowych. Kolory te, sąsiadując ze sobą lub otaczając się, przeciwstawiają się

sobie wzajemnie, ale równocześnie, jak wiemy, wiążą się ze sobą, ujęte wspólną jednolitą zasadą kolorystyczną.

Ten punkt wyjścia nie ma nic wspólnego z założeniami ornamentalnemi, wyprowadzonymi z zasady powtarzania się elementów według praw rytmiki. Takie czysto kolorystyczne wypełnienie płaszczyzny, nie polegające na przeciwstawieniu ornamentu do tła, uwydatnia w mniejszym stopniu istnienie płaszczyzny i z tego względu nie nadaje się do wypełniania płaszczyzny architektonicznej, którą pragniemy podkreślić.

Harmonja kolorystyczna polega na wzajemnym stosunku dowolnej ilości tonów, które nie potrzebują się wcale powtarzać i mogą mieć wszystkie równorzędne znaczenie. Ornament opiera się, jak wiemy, na dwóch wartościach nierównorzędnych, z których jedna gra rolę główną i wytwarza zapomocą powtarzania rytm, a druga jest tylko jej przeciwstawieniem. (Jeżelibyśmy przy kolorystyce chcieli również wyszukać moment powtarzania, to moglibyśmy powiedzieć, że powtarzają się tu nie kolory, ale stosunki tychże).

Jeżeli tedy wychodzimy z założenia kolorystycznego, to głównem naszym zadaniem jest dobrać szereg tonów w taki sposób, aby utworzył harmonijny zespół. Takie jednak czysto kolorystyczne rozwiązania napotykamy wtedy przeważnie, kiedy ilość plam, mieszczących się na płaszczyźnie, jest niewielka. W miarę, jak ilość plam rośnie, powstają coraz większe trudności szarmonizowania ich wzajemnego. Wtedy ujawnia się potrzeba powtarzania tych samych tonów po kilka razy, a równocześnie narzucają się prawidła rytmiczne, jako jedyna możliwa forma uporządkowania, chroniąca od wrażenia chaosu, któreby powstać musiało, gdybyśmy wielką ilość plam kolorowych, choćby najbardziej harmonijnie dostrójonych, ale bezładnie powtarzających się, na płaszczyźnie rozrzucili.

Przy takim rozwiązaniu niema jednak potrzeby wprowadzać jakąkolwiek wartość neutralną w rodzaju tła. Każdy kolor może się niezależnie od innych powtarzać rytmicznie. Rytmły różnych kolorowych plam przeplatają się wzajemnie, a wzrok pomimo tego nie odczuwa niepewności, niepokoju ani wahania, gdyż nie w kierunku ujęcia rytmu skierowane jest jego zainteresowanie, ale w kierunku gry barw, wynikającej ze wzajemnego stosunku koloru.

Rytmiczny układ plam ma raczej znaczenie bierne, jako środek, służący do uniknięcia chaosu, któryby mógł swoim bezładnym niepokojem psuć wrażenie harmonijnej całości.

Łatwo sobie wyobrazić całą skalę rozwiązań dekoracyjnych, poczynając od takich, w których ornament jest wartością przodującą, a kolor tylko dopełnieniem, aż do takich, których kolor staje się wartością przodującą, a rytm wartością dodatkową, podporządkowaną.

Przy tych ostatnich rozwiązaniach niema potrzeby wprowadzenia tła i wszystkie płaszczyzny mogą mieć wartość równorzędną rytmicznie. Skutkiem tego pożądanem jest, aby wszystkie w równym stopniu miały formy regularne i dla oka zrozumiałe, analogiczne do wartości motywów. Wobec tego wprowadzenie jakichkolwiek form, ze świata zewnętrznego zaczerpniętych, jest niepożądane, gdyż utrudniałoby rysunek płam sąsiednich. Całość tedy składa się zazwyczaj z figur o znaczeniu wyłącznie geometrycznym. Tego rodzaju budowę miewają też często barwne tkaniny, witraże kolorowe i t. p. Przy takim rozwiązaniu występują zazwyczaj linje konturowe, ze względów technicznych często nieuniknione. Linje te nie mają jednak znaczenia ornamentu liniowego, gdyż nie leżą one na płaszczyźnie, ale są elementem, odgraniczającym płaszczyznę. Wobec tego przy ich układzie niema potrzeby zwracać uwagę na ich rytmiczne wartości i podporządkować je należy wymaganiom, jakie narzucają płaszczyzny.

Połączenie wartości rytmicznych z wartościami kolorystycznymi, z których bądź jedno, bądź drugie, odgrywają rolę przodującą, wzbogaca niepomierne formy zdobnicze. Te dwie kategorie wartości, dość różne w swojej istocie, towarzyszyły sobie od niepamiętnych czasów. W tych to dwóch wartościach zespolonych czerpie wyłącznie swój materiał pseudo-sztuka zwierzęcia. Wytworzyły też one cały szereg form zdobniczych, w których kolor i ornament zrosły się ze sobą w jedną nierozdzieloną organiczną całość.

To spleatanie urzeczywistnia się w różnorodny, nieraz bardzo skomplikowany sposób. Spotykamy np. taki układ, w którym jeden i ten sam kształt zdobniczy, powtarzając się w ornamencie, przybiera naprzemian różne zabarwienia, albo też przeciwnie taki układ, w którym jedna i ta sama barwa pokrywa różne motywy. Przez takie kombinacje bogacą się tak wartości ornamentalne, jak i kolorystyczne. Takie układy przyczyniają się do silniejszego zespolenia wartości kolorystycznych z wartościami rytmicznymi i często bywają wprowadzane.

Jako inną formę splecenia wartości kolorystycznych z ornamentami można przytoczyć takie układy, często spotykane (zwłaszcza w tkactwie), w których płaszczyzny ogólnego podziału, założone różnymi tonami, stanowią harmonję kolorystyczną; w obrębie zaś każdej takiej płaszczyzny występuje ornament, na tle danego koloru się rozwijający i razem z tem tłem zlewający się w ogólny ton, charakteryzujący daną płaszczyznę w stosunku do innych.

Nie wdając się w szczegółowy rozbiór rozmaitych typów rozwiązań, polegających na zespoleniu się tych dwóch różnorodnych wartości, zadowolnimy się podkreśleniem głównej zasady, która wymaga bezwzględnie, aby istniał **ściśły związek pomiędzy budową ornamentu a kolorystycznym jego rozwiązaniem**. Jeżeli związku takiego nie ma, tedy wartości kolorystyczne nie wiążą się z ornamentami, ale się od nich odrywają. Tak jedne, jak i drugie, tracą wtedy na tem, że są ze sobą przymocowane, a całość przestaje być organizmem jednolitym.

Najczęstsza forma tej rozbieżności kolorów i ornamentu, spotykana w zdobnictwie, polega na kolorystycznym pogwałceniu wartości tła. Pojedyncze odcinki tła, będące ze stanowiska ornamentalnego częściami jednej jednolitej płaszczyzny, bywają często rozbite na szereg różnych palm kolorowych, przez co oczywiście tracą swój sens właściwy i nabierają wartości równorzędnych z samym motywem i stają się w takim ujęciu niezrozumiałe. Dzieje się to, jeżeli np. jakiś liść, czy pas, występujący na tle, kolorystycznie potraktujemy w ten sposób, że tło po jednej jego stronie założymy innym tonem, niż po drugiej. (Patrz rys. 511). Wtedy w miejsce dwóch wartości, przeciwstawiających się sobie, jakimi są tło i liść, na tem tle występujący, powstają trzy wartości równorzędne. W ten sposób kolorystyczne rozwiązanie zaprzecza logice układu rysunkowego zamiast ją dopełniać.

Ogólnie biorąc, należy dążyć do tego, aby każdy element, w zdobnictwie wprowadzony, miał ściśle określone, jednolite znaczenie. Postulat ten, omawiany poprzednio, nazwalismy zasadą jednoznaczności elementów zdobniczych. (Str. 128). Jeżeli więc np. wprowadzamy linię, to należy zdać sobie sprawę z tego, czy ona gra rolę elementu zdobniczego jako linia i wtedy należy płaszczyznę, na której ona występuje, traktować obustronnie jako tło

(z obu stron linii tło musi być jednakowe), czy też jest ona tylko ograniczeniem elementu płaszczyznowego, a wtedy należy dążyć do tego, aby ten element płaszczyznowy od sąsiedniego wyróżnić. W tym drugim wypadku jest tedy dopuszczalne, albo nawet wskazane, aby płaszczyzna, po jednej stronie tej linii położona, miała inny kolor, niż płaszczyzna po drugiej jej stronie.



ROZDZIAŁ VII

Aby uzmysłować sobie lepiej zastosowanie powyżej omówionych zasad na konkretnym przykładzie, zwrócimy się do dziedziny, w której występują najcharakterystyczniejsze formy zespolenia wartości kolorystycznych z ornamentálnemi, a mianowicie do dziedziny tkactwa. Jest to tem bardziej wskazane, że, jak to już wspominaliśmy, tkactwo wytworzyło już w zamierzczłej starożytności swoiste formy, które odegrały i odgrywają pierwszorzędną rolę w ewolucji form ornamentálnych.

Formy ornamentálne tkackie są bardzo bogate i stoją w ścisłym związku z różnemi materiałami tkackiemi i z różnemi sposobami wiązania nici. Wszystkie jednakże mają pewne zasadnicze cechy wspólne, gdyż elementem podstawowym są zawsze nici, które się pod kątem prostym krzyżują. Jeżeli zapoznamy się bliżej z jednym rodzajem tkactwa, to ułatwi nam to znakomicie zrozumienie i odczucie typów tkackich ornamentów wogóle. Wybierzemy oczywiście wiązanie proste, a przytem dopuszczające wprowadzenie barwnych rozwiązań, a mianowicie tkactwo kilimowe przy użyciu warsztatu poziomego z płochą.

Kilim jest plecionką prymitywną, analogiczną do zwyczajnego płotu chrustowego. Na warsztacie naciągnięte są nici, zazwyczaj lniane lub konopne, między które wpoprzek przeplata się ręcznie lub przy pomocy czołka przedzę wełnianą wzdłuż całej szerokości warsztatu. Każdą taką warstwę przedzy zbija się równomiernie uderzeniem płochy, poczem przeplata się warstwę przedzy w przeciwnym kierunku i t. d.

Nici postawu, rozwijające się w miarę roboty, mają długość nieograniczoną i dlatego kierunek ich odpowiada zazwyczaj długości kilima. Kierunek przędzy, który ograniczony jest szerokością warsztatu, odpowiada zazwyczaj szerokości kilima.

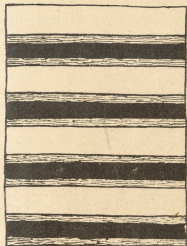
W ten sposób powstaje tkanina, w której nici postawu (rozciągnięte na warsztacie nici lniane lub konopne) stają się niewidoczne, a cała powierzchnia utworzona jest z przędzy, biegnące równoległymi pasmami wpoprzek.

Jeżeli używamy do tkaniny przędzy jednobarwnej, to osiągamy powierzchnię jednolitą. Wprowadzenie przędzy różnobarwnej umożliwia rozwinięcie różnorodnych form zdobniczych.

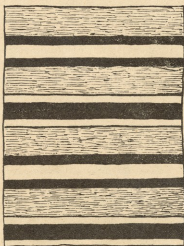
Najprostsze rozwiązanie, narzucające się samo przez się, polega na układzie pasów o dowolnej szerokości, ciągnących się przez cały kilim równolegle do kierunku przędzy. Pasy te, utkane w różnych kolorach, umożliwiają rozwinięcie harmonij kolorystycznych, ale w rytmicznym odniesieniu przedstawiają bardzo prostą budowę, niezdolną do wytworzenia bogatszych form ornamentalnych. Pasy te bowiem mogą się jedynie wiązać rytmicznie w kierunku nici postawu, dając rozwiązanie, omówione przy płaszczyznach nieograniczonych i wytwarzają całość, słabo związaną i niezamkniętą w żadnym kierunku. Przy tak ubogiej budowie rytmicznej wartości kolorystyczne z natury rzeczy wybijają się na plan pierwszy i od nich też wartość artystyczna całości w pierwszym rzędzie zależy.

Aby osiągnąć wrażenie bogactwa przy rozwiązaniach kolorystycznych, nie należy dążyć do wprowadzenia wielkiej ilości tonów. Przeciwnie należy starać się osiągnąć żądany efekt **możliwie najmniejszą ich ilością** przez odpowiednie zestawienie. Wynika to tak ze znanej nam już ogólnej zasady, polegającej na uzyskaniu maksymalnego rezultatu przy pomocy możliwie najmniejszych środków, jak ze względu na łatwiejsze skoordynowanie małej ilości tonów, jak wreszcie i z innych względów natury praktycznej, które wymagają ograniczenia ilości rodzajów wełny. (Patrz rys. 540). Ten cel osiągnąć można, wprowadzając te same tony na pasach o różnej szerokości i w różnych zestawieniach. (Patrz: splecenia wartości rytmicznych z wartościami kolorystycznymi, str. 198). Zgodnie z tem w kilimach pasowych spotykamy często takie układy, że pasy, odpowiadające sobie rytmicznie, różnią się co do koloru. Bogate przy-

kłady rozwiązań kilimowych na podstawie pasów różnobarwnych daje nam tkactwo rodzime w postaci zapasek i t. p. (Patrz rys. 541).

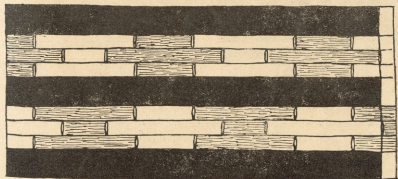


540.



541.

Pomimo użycia wszelkich sposobów bogacenia, rozwiązanie pasowe pozostaje formą rytmicznie ubogą i monotonna, którą urozmai-

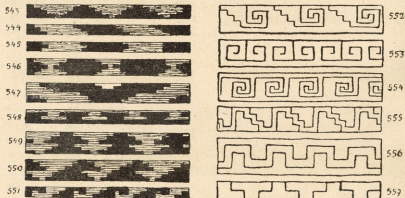


542.

cić można więcej dopiero przez wprowadzenie poprzecznych podziałów pasa. Każdy pas można technicznie łatwo rozbić na szereg dowolnych prostokątów, jeżeli każdy z tych prostokątów będziemy tkali

tak, jak gdyby był całym kilimem. Pomiedzy takimi prostokątami powstaną oczywiście przez to szpary, idące wzdłuż nici postawu, tak, że pas rozleciałby się na szereg niezależnych odcinków, gdyby go nie wiązały sąsiadujące z nim pasy jednolite, lub przynajmniej w innych miejscach rozdzielone. (Patrz rys. 542).

Szpary takie osłabiają oczywiście tkaninę i to tem więcej, im są dłuższe. Wobec tego z korzyścią będzie dla tkaniny, jeżeli w miejscach prostolinijnych, wprowadzimy podziały schodowate lub zębate. Takie rozwiązanie, narzucające się z technicznych względów, stało się typowym dla kilimów pierwotnych, zwłaszcza, że równocześnie wzbogaca w wysokim stopniu kształty motywów. (Patrz rys. od 543 do 551).



Formy schodowate lub zębate rozwijają się bogato w pierwotnej sztuce Azji i Egiptu i stały się charakterystyczne dla ornamentyki staro-peruwiańskiej. (Patrz rys. od 552 do 557). Formy te wywarły wpływ nie tylko na ornamenty tkackie, ale imitowano je również w innych technikach płaszczyznowych, a nawet weszły one do motywów liniowych.

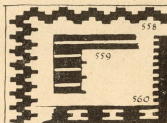
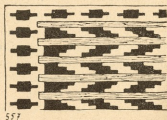
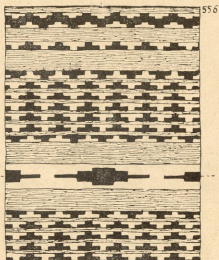
Przy tej sposobności zwrócę uwagę na pewne zjawisko specjalne, które korzystnie będzie sobie uświadomić. Widzieliśmy, że linia przez otoczenie i wykrojenie pewnej płaszczyzny wytwarza wartość płaszczyznową (str. 124), naodwrot, każda płaszczyzna zamknięta posiada granice, które w zasadzie nie muszą przedstawiać

wartości liniowej. Granice te jednak możemy sobie w postaci geometrycznej linii konturowej uświadomić, albo możemy je przez wprowadzenie wyraźnego konturu podkreślić. W dalszym procesie możemy oddzielić tak powstałe linie konturowe od płaszczyzny, z której się narodziły i użyć je samodzielnie jako motywy linijne. Takie zjawisko obserwować można właśnie na linjach schodowatych i zębatych, które w większości wypadków powstały pierwotnie jako linie konturowe tkackie, a następnie użyte zostały jako samodzielne motywy linijne.

Zaznaczywszy nawiasowo to zjawisko, ważne ze względu na konieczność ścisłego rozróżniania wartości płaszczyznowych od wartości liniowych, powrócimy do naszych pasów kilimowych. Jeżeli wyobrazimy sobie, że pas kilima składa się z tylu warstw (pasków), ile wprowadziliśmy zębów lub schodów, to możemy pociągnąć analogię pomiędzy motywami, jakie w takim pasie utworzyć się dadzą, a motywami pasowemi, jakieśmy z płyt kwadratowych układali (przy tej samej ilości warstw).

Różnicę scharakteryzować można najogólniej w ten sposób, że podczas gdy przy płytach element był stały i miał formę kwadratową, tutaj jest dowolny co do wymiaru i ma kształt wydłużonego prostokąta. Gdy tam oba wymiary były ze stanowiska materiału i konstrukcji równorzędne, tutaj różnią się zasadniczo, gdyż jeden schodzi się z kierunkiem przędzy, drugi prostopadły różni się od niego konstrukcyjnie, gdyż zaznacza się szparą wzdłuż nici postawu. Pierwszy w miarę wydłużania się upraszcza robotę, drugi utrudnia. Wreszcie pierwszy ma wymiary ściśle ustalone (gdyż nici postawu, raz przeplecione przędzą, nie zmieniają wzajemnego położenia, a położenie to określa ściśle dany wymiar), drugi może ulegać wahaniom, gdyż zależy od grubości wełny i od stopnia zbicia (obie te składowe nie są stałe). W związku z tem przy płytach kwadratowych długość fali była ze stanowiska technicznego obojętną, a względ na łatwiejsze wzrokowe ujęcie skłaniał raczej do tworzenia fal średnich (u których długość nie bardzo różni się od szerokości). Przy pasie zaś kilimowym długość fali ze stanowiska technicznego dąży do uzyskania możliwie największego dopuszczalnego optycznie wymiaru. Zestawienie motywów, układanych z płyt kwadratowych, z motywami kilimowemi, uwydatnia w sposób najbardziej przejrzysty charakterystyczne cechy tych ostatnich.

Przez wprowadzenie tego rodzaju motywów na wszystkich lub na niektórych tylko pasach, składających kilim, możemy znacznie wzbogacić układ (porównaj str. 58). Ornament taki możemy związać dwoma osiami symetrii, jasno się uwidoczniającymi i nadać mu tą drogą budowę ośrodkową (rys. 556). Całość tak powstałą możemy ponadto zamknąć, wprowadzając wzdłuż boków, równoległych do przędzy, szlaki czyli motywy pasowe, wyróżniające się. Wprowadzenie szlaków zamykających wzdłuż pozostałych dwóch boków



natrafia natomiast na trudności, gdyż motywy te będą miały z konieczności zasadniczo inny rytm, niż jakiekolwiek motywy pasowe, równoległe do przędzy biegnące. Różnica rytmu wynika stąd, że podczas gdy motywy pasowe, równoległe do przędzy, złożone są z elementów, mających charakter pasków podłużnych, pierwsze złożone będą z elementów, mających charakter pasków poprzecznych, a w zależności od tego, gdy ostatnie dążą do wytworzenia fali, możliwie najdłuższej, pierwsze będą dążyły raczej do wytworzenia fali krótkiej. Aby więc uniknąć wprowadzenia motywów, zbyt silnie różniących

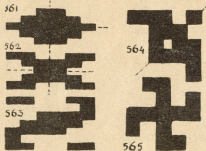
cych się, bywają boki, równoległe do postawu, albo zgoła niezamknięte (patrz rys. 556), albo też posiadają szlaki bardzo dyskretne. (Patrz rys. 557 do 560).

Jeżeli pomimo wskazanych trudności wprowadzimy dla zamknięcia ornamentu szlaki bogatsze, w kierunku nici postawu biegnące, to wobec koniecznej różnicy rytmicznej, ciągłość rytmu poprzez narożnik nie da się utrzymać. Rozwiązanie takich narożników nastęcza dość znaczne trudności i bywa przeprowadzone zazwyczaj według sposobu, wyjaśnionego na str. 48. (Patrz rys. 184, 185).

Budowa, polegająca na pasach, równoległych z kierunkiem przędzy, jest bardzo typową w technice kilimowej, ale nie wyklucza innych rozwiązań poprawnych. Możemy mianowicie, odstępować od podziału na pasy poprzeczne, złożyć całość z samodzielnych motywów ośrodkowych, związanych ze sobą w dwóch kierunkach według zasady, wyjaśnionej przy rozpatrywaniu powierzchni nieograniczonych. (Str. 62).

Ponieważ motywy takie, zgodnie z charakterem elementu podstawowego, będą miały, podobnie jak fale motywów pasowych, tendencje do wydłużania się w kierunku przędzy, a zwięźania w kierunku nici postawu, przeto mała ich tylko ilość zazwyczaj daje się pomieścić w tym pierwszym kierunku, a większa znacznie w drugim. Jest to tem bardziej naturalne, że kierunek przędzy schodzi się z szerokością kilima, a kierunek nici postawu z długością kilima. Wobec tego motywy w kierunku przędzy nie mogą się zazwyczaj wielokrotnie powtarzać i wiążą się raczej przez symetrię, w odniesieniu do osi podłużnej, gdy natomiast w kierunku długości motywy powtarzają się dowolną ilość razy i przybierają zazwyczaj układ rytmiczny wzdłuż tej osi. Cały kilim ma zatem najczęściej układ ornamentu pasowego, wzdłuż nici postawu biegnącego. (rys 566, 567).

Motywy kilimowe możemy budować na podstawie symetrii w odniesieniu do dwóch osi (patrz rys. 561, 562); nie należy natomiast wprowadzać w nich symetrii w odniesieniu do przekątnej. (Patrz



rys. 564). Można je również składać z dwóch połów przeciwstawionych (patrz rys. 563), a nie należy budować ich z czterech ćwiartek, okręcających się wokół środka. (Patrz rys. 565). Wynika to bezpośrednio z charakteru elementu podstawowego, omówionego poprzednio. Pomimo tego napotyka się tego rodzaju utwory dość często w kilimach, komponowanych na krótkowanym papierze bez należytego zrozumienia charakteru tkaniny, albo też w takich kilimach, których wzór został skopjowany skądinąd, najczęściej z haftu krzyżowego, dla którego takie właśnie motywy są charakterystyczne.

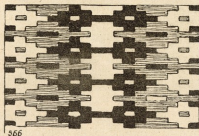
Przyjęcie powyżej omówionych motywów, zgodnych z techniką kilimową, uniemożliwia równocześnie automatycznie wprowadzenie przekątnej jako osi symetrii w budowie całości ornamentu kilimowego. Widzimy na tym przykładzie, jak typ motywu wybija swoje piętno na budowie całości ornamentu. Widzimy, jak nieraz konieczność zmusza nas do zachowania analogii pomiędzy rytmem motywu a rytmem ogólnego układu. (Patrz str. 91). Kilimy zatem, jako całość będą w zasadzie wykazywały symetrię najwyżej w odniesieniu do dwóch osi.

Aby uzmysłowić sobie niewłaściwość wprowadzenia motywów symetrycznych do przekątnej w kilimie, wystarczy przypatrzyć się kwadratowi, jako najprostszej formie takiego motywu. Ponieważ, jak mówiliśmy, charakter techniki kilimowej wymaga, aby linie wzdłuż przędzy biegnące były jak najdłuższe, a linie wzdłuż postawy jak najkrótsze, przeto już w założeniu kwadrat nie zgadza się z charakterem tkaniny. Jeżeli go pomimo to wprowadzimy, to i tak nie będzie miał cech figury symetrycznej w odniesieniu do przekątnej, gdyż dwa jego boki mają zawsze inny wygląd, niż dwa drugie boki, choćby ten sam wymiar uzyskały. Wreszcie samo zachowanie tożsamości wymiaru jest niepewne, gdyż przędza łatwo się zbija lub rozluźnia nawet po zdjęciu z warsztatu, skutkiem czego zmienia się wymiar w kierunku postawy, drugi zaś wymiar zachowuje swoją wielkość pierwotną stale i kwadrat wyciąga się w prostokąt. Zamiast więc sztucznie narzucać tego rodzaju formy, niezgodne z techniką, lepiej jest poprzestać na motywach, tylko dwoma osiami symetrii związanych; przez co uwydatnia się typ, właściwy tkaninie kilimowej.

Przy rozwiązaniu ornamenta, które obecnie omawiamy, wprowadzenie szlaków, biegnących w kierunku nici postawy, jest do-

puszczalne, a nawet wskazane, gdyż odpowiadają one w zupełności układowi całości ornamentu, mającego zazwyczaj, przynajmniej w pewnym stopniu, charakter pasa, w tym właśnie kierunku biegnącego. Szlaki, biegnące w kierunku przędzy, mogą tutaj występować dla zamknięcia, ale jak wiadomo, różnić się muszą charakterem od szlaków poprzednich, skąd wynika budowa narożników, omówiona poprzednio.

Przy dotychczasowych rozwiązaniach zamknięcie kilima nie gra roli najważniejszej i może być uskutecznione bez wprowadzenia specjalnych motywów przez odpowiednie rozłożenie plam kolorowych. Wszystkie powyżej omawiane formy ornamentu kilimowego są przede wszystkim **rozwiązania-mi kolorystycznymi** i w tym też kierunku główny nacisk winien być położony. Wartości rytmiczne grają tu rolę drugorzędną. Skutkiem **braku tła** wszystkie części powierzchni są równorzędnymi wartościami i wszystkie muszą mieć cechy motywu. (Patrz rys. 566). Przy wprowadzeniu tła natomiast cała uwaga skupia się na motywie, a kształt samego tła nie odgrywa żadnej roli.

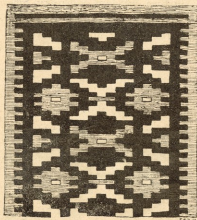


Aby omówić rozwiązania kilimów, w których wartości kolorystyczne podporządkowują się wartościom rytmicznym, użyjemy jako punktu wyjścia tkaninę jednobarwną, gładką, która jako taka odpowiada pojęciu tła. Na takiej powierzchni możemy znanymi nam metodami wprowadzić plamy kolorowe o wartościach motywów.

Charakter tych motywów, wynikający z samej techniki, pozostaje takim, jakim go widzieliśmy poprzednio, a cała różnica polega na tem, że obecnie będziemy starali się wszystkie wprowadzone motywy łączyć w jedną całość, którą przeciwstawimy gładkiej powierzchni pozostawionego tła. (Patrz rys. 567).

Przedewszystkiem należy ustalić podział ogólny ornamentu. Ponieważ motywy kilimowe w stosunku do całości mają zazwyczaj wymiary względnie duże, przeto i podział bywa bardzo prosty. Cała płaszczyzna rozpada się najczęściej na dwie części, t. j. na szlak

i wypełnienie środka. (Patrz rys. 567a). Sprawę szlaku, który obecnie nabiera większej wagi, wyczerpaliliśmy poprzednio, a wypełnienie



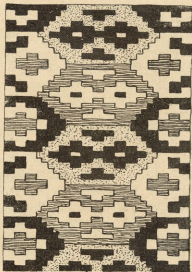
środką nie nasuwa również żadnych uwag specjalnych. Motywy wypełniają środek bądź całkowicie, bądź też zajmują jakąś część jego o kształcie regularnym, związanym harmonijnie z całością. Że motywy muszą być tak zestawione, aby wypełniały możliwe najrównomierniej ustalone działy, rozumie się samo przez się; nadmienić jedynie należy, że układ całości powinien być dostosowany do przeznaczenia użytkowego kilima, a więc jeżeli kilim przeznaczony jest na podłogę lub

sofę, wogóle, jeżeli ma mieć położenie poziome, to ornament może być symetrycznie do obu osi zbudowany; jeżeli zaś przeznaczony jest na ścianę i wogóle, jeżeli ma być powieszony pionowo, wtedy wskazana jest raczej symetria w odniesieniu do osi pionowej, gdyż o ile w płaszczyźnie poziomej wszystkie kierunki są w zasadzie równorzędne, o tyle na płaszczyźnie pionowej góra i dół przeciwstawiają się sobie. Bywają wypadki, w których i przy położeniu poziomem jeden kierunek nabiera wyjątkowego znaczenia, np. kierunek wschodni w niektórych kultach religijnych. W wypadkach takich i kilimy, z kultem związane, podkreślają ten kierunek ornamentalnie i w związku z tem zatracają odpowiednią oś symetrii. Analogicznie z rozwiązaniem środka i szlaku boczne powinny być przy kilimach poziomych raczej stojące (albo biegnące w dwie strony symetrycznie od środka) przy kilimach zaś pionowych raczej biegnące. Takie i inne tego rodzaju związki narzucają się same i nie wymagają szczegółowych teoretycznych rozważań.

Co do samego układu kilima mogą istnieć i można wprowadzać rozliczne złożone rozwiązania ornamentalno-kolorystyczne. Całość np. może rozpadać się na kilka działów, rytmicznie związanych.

W każdym z tych działów może być inny kolor jako tło wprowadzony. Te różnokolorowe tła można następnie wypełniać motywami. Przy takim rozwiązaniu jedna harmonia kolorystyczna musi łączyć ze sobą tła, a druga motywy z tłem, na którym występują. (Patrz rys. 567 b).

Przez rozbicie całości na kilka różnobarwnych działów można uzyskać kolorystyczne podkreślenie pojedynczych części ogólnego podziału ornamentu. W pierwszym rzędzie narzuca się tu potrzeba racjonalnego ustosunkowania całości ornamentu do szlaku. Te dwie wartości, jako wypełnienie i ograniczenie, są ze sobą biegunowo sprężnięte, a skutkiem tego i kolorystycznie szlak kontrastuje najczęściej z wewnętrznym ornamentem. Spotyka się tedy szlaki ciemne, okalające



567 b jasne wnętrza, albo szlaki, w zimnych tonach trzymane, okalające wnętrza, w ciepłych tonach zestawione, szlaki w tonach złamanych, okalające barwne wnętrza lub przeciwnie. Dla scharmonizowania całości kontrasty te nie polegają zazwyczaj na wprowadzeniu nowych wartości kolorystycznych, ale uzyskują się je przez odpowiednie ilościowe ustosunkowanie tych samych plam. I tak, jeżeli kilim wypełniają tony ciemne, urozmaicone mniejszemi plamami jasnymi, mogą w szlaku przeważać te same formy jasne, urozmaicone mniejszemi plamami ciemnymi i przeciwnie, albo też wnętrza mogą wypełniać tony niebieskie, urozmaicone mniejszemi plamami brązowymi, szlak zaś stanowić będą tony brązowe, urozmaicone mniejszemi plamami niebieskimi i t. d. Kompozycje całości można bogacić przez wprowadzenie większej ilości tonów, jak również przez wprowadzenie bardziej złożonych podziałów.

I tak np. można kolorystycznie wyróżnić motyw, w środku rytmicznym ornamentu umieszczony, przeciwstawiając go reszcie wy-

pełnienia (w sensie jasności, ciepłoty lub złamania). Szlak ze swej strony może kontrastować z tem samem wypełnieniem i to bądź w tym samym sensie (i wtedy odpowiada środkowemu motywowi), bądź w innym sensie i wtedy sprzeciwia się całości wnętrza. Np. motyw środkowy ciemny (albo zimny albo barwny), reszta zaś wnętrza jasna (albo ciepła albo złamana), a szlak znowu, podobnie jak motyw środkowy, ciemny (albo zimny albo barwny). Jako przykład drugiego typu rozwiązania można sobie wyobrazić motyw środkowy, np. jasny i zimny, reszta wypełnienia również jasna, ale ciepła, a szlak ciemny.

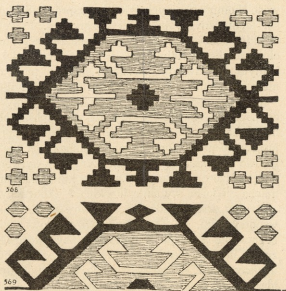
Widzimy, że nawet niewielka ilość tonów umożliwia tworzenie bardzo różnorodnych i bogatych rozwiązań, podkreślających w różnorodny sposób rytmiczne związki. Bogactwo ogólnego wrażenia potęguje ta okoliczność, że wartość kolorystyczna każdej plamy zmienia się zależnie od tonu i wielkości plam sąsiadujących. Umiejętne wyzyskanie tych stosunków umożliwia koloryście tworzenie bogatych całości przy użyciu nielicznych tonów. Wobec tego jest wskazane ograniczyć przy nauce liczbę tonów początkowo do dwóch i dopiero stopniowo wprowadzać większą ilość tonów.

Powyższe uwagi zachowują oczywiście swoją wagę przy wszystkich innych kompozycjach kolorystycznych (wycinanki, pisanki, batik i t. d.).

Motywy, o jakich dotychczas mówiliśmy, t. j. o kształcie schodowatym lub zębatym, występują przede wszystkim w dawniejszych tkaninach kilimowych, zwłaszcza wschodnich. Obecnie spotyka się najczęściej motywy o linjach skośnych, które, jak zobaczymy, łatwo z formy schodowatej wyprowadzić. Jeżeli bowiem będziemy wysokość pojedynczych schodów zniżać, skracając równocześnie odpowiednio ich długość i doprowadzimy w tem do ostatecznej technicznie możliwej granicy, to wtedy załamania konturu znikną w grubości przędzy i otrzymamy kontur skośny, robiący wrażenie linii prostej. (Por. rys. 568 i 569).

Kąt nachylenia tej linii prostej jest dowolny i zależy od tego, ile (przy danej grubości przędzy i danej gęstości nici postawu) warstw przędzy jeden schód tworzy. Raz ustalony skos łatwo daje się utrzymać, ale natomiast każda zmiana w kierunku wymaga uwagi i liczenia i łatwo do omyłki prowadzi. Jako kierunek podsta-

wowy przyjmuje się przy komponowaniu zazwyczaj kąt 45° , który łatwo rysować na papierze kratkowym, używanym zazwyczaj do projektowania wzorów kilimowych. Przez wprowadzenie linii skośnej, czyli t. zw. „skosu”, możemy ograniczyć, albo nawet zupełnie wyeliminować linię pionową, która, jak wiemy, osłabia budowę tkaniny. Widzimy też w rzeczywistości, że z wprowadzeniem skosu linia ta albo zanika, albo też często zmienia swój wygląd w tym sensie, że przestaje



być szparą. Technicznie uzyskuje się to przez zachodzenie, zazębianie się wzajemne pojedynczych warstw przędzy, do dwóch sąsiadujących kolorów przynależących. Przez takie zazębianie powstaje pas graniczny (pomiędzy dwoma nićmi postawu), w którym tkanina jest podwójna, a kontur linii pionowej przybiera wygląd zamazany, wystrzępiony. Takie linie pionowe nie osłabiają tkaniny, ale wyróżniają się odmiennym charakterem i stanowią bezużyteczne pogrubienie tkaniny, skutkiem czego uważać je należy za niepożądane. Linia pozioma natomiast, jako najbardziej zgodna z charakterem tkaniny, zachowuje oczywiście i po wprowadzeniu skosów swoją rolę przodującą.

Oprócz skosów pod kątem 45° możliwe są również, jak wspomnieliśmy, skosy inne. Ze względu na łatwiejsze rysunkowe określanie różnych skosów, przyjmuje się je zazwyczaj tak, aby tworzyły przekątnie prostokąta, z dwóch, trzech, lub więcej kratek po-

wstałych. Należy jednak ograniczać się najprostszymi skosami, gdyż wprowadzanie większej ich ilości nie otwiera tak ciekawych możliwości kompozycyjnych, któreby usprawiedliwiały narzucanie trudności technicznych, jakie im towarzyszą. Przeciwnie, wprowadzenie wielkiej ilości różnych skosów zaciera raczej charakterystyczne cechy ornamentu kilimowego i wobec tego lepiej jest zadawałniać się jednym lub dwoma rodzajami skosów, przy równoczesnem wyeliminowaniu lub przynajmniej ograniczeniu linii pionowej.

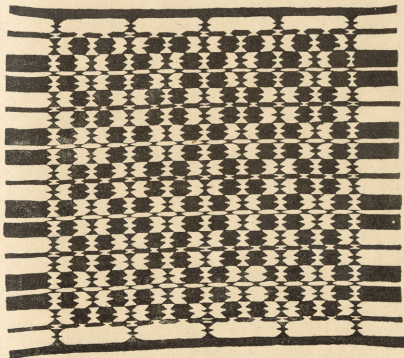
Przy wprowadzeniu skosu otrzymujemy motywy analogiczne do poprzednich (schodowatych i zębatych), chociaż różniące się od nich charakterem. Ponieważ można je z poprzednich niejako wyprowadzić przez odpowiednią transpozycję, nie będziemy ich szczegółowo omawiać i tylko zaznaczymy, że wytworzyły one formy swoiste, bardzo charakterystyczne dla kilimów, które, obok poprzednich, należą do form wybitnie tkackich i wzbogaciły materiał zdobniczy.

Przez wprowadzenie motywów tego typu, analogicznych, jak wspomniałem, do poprzednich (i często z nimi skombinowanych), bogaci się wygląd kilimów, ale bez wprowadzenia jakichkolwiek zmian podstawowych. Skutkiem tego ogólna budowa ornamentu nie ulega zmianie, wszelkie więc rozwiązania kilimowe, tak czysto kolorystyczne, jak i ornamentalne, omawiane poprzednio, dadzą się przeprowadzić bez zasadniczych zmian przy użyciu skosu.

Kształty, wyraźnie z natury zaczerpnięte, występują dość rzadko w kilimach dawniejszych, wykonanych obecnie omawianą techniką, t. j. na warsztacie pionowym z płochą, zwłaszcza przy formach zębatych i schodowatych, które z natury rzeczy wytwarzają raczej formy proste i geometryczne.

Wprowadzenie skosów (nawet jednego skosu) umożliwia większe bogactwo form i większą swobodę, dzięki której wytworzenie uproszczonych form organicznych staje się dopuszczalne. Narzucają się tu przede wszystkim motywy o typie kwiatowym, tęcza bowiem barwność wełny, używanej do kilimów, naprowadza sama przez się wyobraźnię na formy, do kwiatów podobne. Wobec trudności jednak uzyskania elementu linijnego, formy te muszą być z konieczności dalekie od naturalizmu, aby mogły w pełni zachować charakter motywów kilimowych. Odchylenie się od tego charakteru byłoby pogwałceniem typu zdobniczego i pociągałoby za sobą bezcelowe zmaganie się z trudnościami technicznymi.

Motywy więc pochodzenia organicznego dopuszczalne są o tyle tylko, o ile mieszczą się w ramach, poprzednio ustalonych (linia pozioma przeważa, linia pionowa wyeliminowana lub do minimum zredukowana, ilość różnych skosów minimalna, symetria w odniesieniu do przekątni wykluczona, forma w kierunku przędzy wydłużona i t. p.), stają się zaś niewłaściwe, jeżeli ramy te przetamują.



570

Dotyczy to przede wszystkim wprowadzenia linii konturowych krzywych, dość często pojawiających się w kilimars'twie nowoczesnem. Takie linie konturowe krzywe uzyskuje się przez zestawienie kilku skosów. Jest to zatem właściwie zawsze linia łamana, której każdy odcinek ma inny charakter techniczny; zaczynając od poziomej, zu-

pełnie równej i technicznie najwłaściwszej, a kończąc na pionowej, która ma wygląd zamazany, albo występuje w postaci szpary. Linja więc taka łamana, jako całość, nie ma jednolitości, a równocześnie z natury rzeczy jest nieudolna.

Linje krzywe, nawet nieudolne, mogą mieć wprawdzie specjalny swój wdzięk dekoracyjny, ale tylko wtedy, jeżeli bezpośrednio swobodną ręką zostały urzeczywistnione. Wtedy bowiem wyrażać mogą rytm wewnętrzny, o jakim wspominaliśmy przy omawianiu techniki piórowej. Przy kilimie nieudolności linii krzywej nie wynagradzają dostatecznie żadne inne wartości rytmiczne. Jest ona zazwyczaj za bardzo linją krzywą, aby zgadzała się z typem ornamentu kilimowego, a z drugiej strony za bardzo linją łamaną, aby odpowiadała poczuciu linii krzywej. Wobec tego jest ona formą niewłaściwą w kilimie i powinna być zupełnie wyeliminowana.

W przemyśle kilimarskim ludowym występuje wprawdzie często linja konturowa krzywa, ale wyłącznie w kilimach, wykonanych na warsztatach pionowych bez płochy. W tych warunkach, dzięki znacznie większej swobodzie technicznej, charakteryzującej ten sposób tkania, jest ona zupełnie dopuszczalna. Natomiast w kilimach ludowych, wykonanych na warsztatach poziomych z płochą, linja krzywa, zgodnie z naszymi rozważaniami, nie pojawia się prawie nigdy.

Powyższe uwagi o liniach dotyczą linii jako granicy płaszczyzny. Linja jako element sam w sobie, t. j. linja, na płaszczyźnie tła położona, nie odpowiada w zasadzie technice kilimowej, jako nawskroś płaszczyznowej. Najłatwiej dadzą się urzeczywistnić tylko linje poziome, ale same w sobie niezdolne są one do wytworzenia istotnych form zdobniczych, gdyż nie mogą zmieniać kierunku. Wprowadzenie motywu, prawdziwie liniowego, napotyka wielkie trudności techniczne i możliwe jest tylko pod postacią bardzo prostych taśmowych motywów łamanych (pod kątem prostym lub dowolnym oczywiście przy skosach). Wprowadzenie linii krzywych jest oczywiście niewłaściwe ze względów, które powyżej omówiliśmy. Ponadto przybiera tu przy taśmach względ nowy, a mianowicie trudność zachowania jednolitej szerokości taśmy przy zmieniających się skosach.

Motywy taśmowe łamane, nie odpowiadające zbytnio technice kilimowej, pojawiają się przedewszystkiem jako szlaki, dla zamknię-

cia ornamentu wprowadzane. (Patrz rys. 236, 237, 558). W tem zastosowaniu wytworzyło one liczne odmiany (meander, arabeska), wykształcone już w odległej starożytności, które przeszły do innych



571

technik zdobniczych i stały się integralną częścią ogólnoludzkiego dorobku ornamentalnego. (Schodzą się one oczywiście z niezależną linią konturową, o której poprzednio wspomniałem).

Technika kilimowa należy do technik, silnie krępujących. Skutkiem tego motywy kilimowe mają bardzo wyraźny typ, ale równocześnie są one dość monotonne. Ażeby kompozycję ożywić, bywają w kilimie szeroko stosowane zestawienia kontrastowe w różnym sensie. I tak: motywy pasowe, wzdłuż przędzy biegnące, przegradzają często płaszczyzny szersze, ośrodkowo skomponowane (patrz rys. 571); motywy schodowate i ząbkowate przeplatają się ze skosami (patrz rys. 571); motywy o dużych wymiarach współzawodniczą



z małemi (patrz rys. 571), przyczem motywy drobne służą często do wypełnienia powierzchni motywów większych, albo do równomierniejszego wypełnienia tła pomiędzy temi większymi motywami (patrz rys. 569, 236) i t. p. Skoro obok takich zestawień ornamentalnych wprowadzimy bogactwo kolorystyczne, to otrzymamy całość żywą i bardzo zajmującą.

Jeżeli po omówieniu różnych możliwości zapytamy się, jakie są formy dla techniki kilimowej najcharakterystyczniejsze, to należy za takie uznać formy o charakterze płaszczyznowym, konturach schodowatych lub ząbkowatych (prostokątnych lub skośnych), wy-

dłużone w kierunku przędzy. Ponieważ technika kilimowa jest najprostsza i może najdawniejszą techniką tkacką, przeto te właśnie formy należy uznać za najtypowsze dla motywów tkackich w ogólności. Tym formom przeciwstawiają się najsilniej motywy linijne, płynne, ze specjalnem rozwinięciem linii spiralnej, które można uważać za charakterystyczne dla techniki metalowej, gdyż odpowiadają one najlepiej wygięciom naturalnym sztaby. Motywy te rozwinęły się rzeczywiście równocześnie z rozwinięciem się techniki metalowej i od niej w znacznej mierze się wywodzą.

W tem rozumieniu motywy tkackie i motywy metalowe reprezentują dwa skrajne typy zdobnictwa, które od niepamiętnych czasów rozwijają się obok siebie, zwalczając się, wypaczając i bogacąc równocześnie.

Obserwując to wzajemne oddziaływanie na siebie motywów o różnych typach musimy dojść do wniosku, że mało istnieje takich ornamentów, któreby typ z techniki wyprowadzony w całej czystości zachowały. Jeżeli tedy przy nauce należy przestrzegać zasady wprowadzenia form zdobniczych z materiału, aby tą drogą wyrobić poczucie typu, to nie należy przy samodzielnej pracy robić z tej zasady nienaruszalnego aksjomatu i nie należy bezwzględnie potępiać każdej formy, która nie zupełnie ściśle z materiałem jest związana.

Sztuka w swoim rozwoju ujawnia pewne prawa, ale sama sztuka ma prawo te prawa przełamać. Analogiczne zjawisko widzimy np. w ewolucji form językowych. Formy te podlegają wprawdzie pewnym stałym regułom, ale w tych regułach stale robią wyjątki w postaci wyjątków, które wcale nie mają charakteru błędów.

ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY TECHNICIE KILIMOWEJ

Wzory kilimowe rysuje się na papierze kratkowanym w takiej zazwyczaj skali, że jedna kratka przedstawia mniej więcej wielkość jednego centimetra. Należy jednak specjalnie podkreślić różnicę, jaka zachodzi pomiędzy temi wzorami a układaniem płyt kwadratowych, na początku opracowanym.

Przed rozpoczęciem ćwiczeń z tego zakresu należy oczywiście demonstrować dokładnie warsztat podczas tkania i wyjaśnić praktycznie cechy charakterystyczne powstającej tkaniny.

Przy rysowaniu na kratkowanym papierze projektów należy ustawicznie myśleć i wyobrażać sobie samą czynność tkania kilima i tą drogą unikać wprowadzania niepotrzebnych trudności. Trudność taka np. powstaje wtedy, jeżeli linja konturowa motywu załamuje się pod kątem, którego wierzchołek zwrócony jest w kierunku nici postawu. Wierzchołek takiego kąta nie może w tkaninie wypaść zupełnie poprawnie z tego względu, że tworząca ten wierzchołek najkrótsza warstwa przędzy musi splatać przynajmniej dwie nici postawu; natomiast wszelkie kąty, nawet dość ostre, o ile ich wierzchołek zwrócony jest w kierunku przędzy nie przedstawiają trudności dla tkacza.

Rozpocząć można zgodnie z porządkiem, jakiego trzymaliśmy się w ciągu rozważań, od komponowania kilimów najprostszych paskowych, w których cała wartość zdobnicza polega na doborze kolorów.

Kolory w kilimach wogóle, a zwłaszcza tych, które mają wzory proste, należy utrzymywać w prostej harmonii kolorystycznej, np.

mniej więcej w skali barw tęczyowych. Przy wzorach bogatych, bardziej wyrafinowanych, można wprowadzać skalę tonów złamanych.

Dobór kolorów najwłaściwiej jest ustalać, wybierając pojedyncze tony z pewnego kompletu próbek kolorowej wełny, a następnie malować wzór, dobierając farby do koloru wybranych włóczek, nie zaś przeciwnie.

Należy stosować szeroko wszelkie formy splatania się wartości rytmicznych z kolorystycznymi oraz wyzyskiwać to ostatnie dla zamknięcia całości.

PORZĄDEK ZADAŃ

1. Komponowanie kilimów pasowych.
2. Tworzenie motywów pasowych poprzecznych, schodowatych i ząbkowatych i wprowadzenie tych motywów do poprzedniego układu.
3. Tworzenie motywów ośrodkowych, schodowatych i ząbkowatych.
4. Tworzenie pasów, w kierunku nici postawu biegnących, ząbkowatych i schodowatych i zestawianie ich z pasami, w kierunku przędzy biegnącymi.
5. Komponowanie kilimów przy użyciu motywów ośrodkowych i pasów zamykających.
6. Komponowanie wzorów kilimowych, rozwiniętych na tle (schodowatych i ząbkowatych).
7. Tworzenie motywów pasowych, w kierunku przędzy biegnących, przy użyciu jednego lub dwóch skosów i wprowadzenie tych motywów do kilima o układzie pasowym.
8. Tworzenie motywów ośrodkowych przy użyciu jednego lub dwóch skosów.
9. Tworzenie pasów, w kierunku nici postawu biegnących, przy użyciu jednego lub dwóch skosów.
10. Komponowanie wzorów kilimowych przy użyciu powyższych motywów ośrodkowych bez wprowadzania wartości tła.
11. Komponowanie wzorów kilimowych przy użyciu jednego lub dwóch skosów, opartych na wartości tła i rozwiniętego na nim ornamentu.
12. Tworzenie motywów, opartych o kształty organiczne i wprowadzenie ich do wzoru kilimowego.

ROZDZIAŁ VIII



Dotychczas¹ omówiliśmy dwa typy ornamentu², o elementach wybitnie płaszczyznowych, a mianowicie ornament, układany z płyt kwadratowych i ornament tkacki, kilimowy. Obecnie przypatrzymy się formom ornamentu, z elementów płaszczyznowych powstającego w innej jeszcze technice, umożliwiającej większą swobodę, a mianowicie t. zw. wycinankom.

Wycinanki powstają przez naklejanie różnokolorowych papierów, które poprzednio w dowolne wzory nożykami wycinamy. Technika taka umożliwia wytwarzanie form bardzo różnorodnych, z pomiędzy których najcharakterystyczniejszymi są gwiazdy różnokształtne, wzbogacone często wykrojami.

Gwiazdy te powstają w taki sposób, że się papier składa w kilkoro, wzdłuż promieni mającej powstać gwiazdy, a następnie na tak złożonym papierze przeprowadza się wycięcia. Jeżeli następnie papier rozłożymy, to linja konturowa i wycięcia zgrupowane będą rytmicznie wokół środka, tworząc układ ośrodkowy, w którym ilość



osi symetrii zależna jest od ilości złożań. Rytmiczność tego układu, nadająca mu wygląd motywu, wynika bezpośrednio mechanicznie ze złożenia, a niezależna jest od rodzaju uskuteczniczonych wykrojów. Nawet najbardziej przypadkowe wykroje utworzą tedy układ, mający cechy motywu. Jest to ta sama zasada, na której zbudowany jest kalejdoskop; zasada, która umożliwia tworzenie coraz to nowych motywów na ślepo. Ażeby rozpatrzyć wartość takich utworów przypadkowych ze stanowiska zdobniczego, zastanowimy się bliżej nad tem zjawiskiem.

Mówiliśmy nieraz, że ornament ma budowę organiczną, t. j. budowę, w pewnem rozumieniu na wzór organizmu złożoną. Elementy, z których powstaje całość, wynikają bezpośrednio z materiału. Prawa rytmu, tkwiące głęboko w założeniach wszelkiego organizmu, składają te elementy w motywy. Poczucie wybiera z pośród tych motywów takie, które mu rytmicznie najbardziej odpowiadają i składa z nich całość, uwzględniając przytem użytkowe zadania, całość architektoniczną i t. d. Jeżeli wypełnienie tych warunków dopuszcza jeszcze możliwości różnych rozwiązań, co ma miejsce przy swobodniejszych technikach, wtedy zgłaszają swoje prawa inne władze psychiczne i stawiają dalsze wymagania. (Np. symbole, wspomnienie pięknych form naturalnych i t. p.) i pomnażają te wymagania o tyle, o ile na to tylko pozwala swoboda techniki.

Patrząc na ornament z tego stanowiska, przekonywujemy się, że **im większa jest swoboda, tem większe są i wymagania.** Gdzie tylko jest możność wyboru, tam zjawia się zaraz i zasada, która tym wyborem kieruje, tak, że ornament doskonały, idealny, osiąga formę końcową — formę, która wynika konsekwentnie i koniecznie z założeń, z jakich wyrasta. Wobec tego w takim doskonałym ornamencie **niema miejsca na przypadek.** tak, jak niema miejsca na przypadek w doskonałej budowie organicznej, w której, podobnie jak w ornamencie, potrzeby raczej większe są, niż możliwości, a nie odwrotnie.*)

*) Należy dobrze rozróżnić istotną przypadkowość od owej pozornej przypadkowości (omówionej na str. 154 przy technice rysowania piórem). Różnica polega na tem, że tam istnieje forma zamierzona, drobne odkształcenia zaś podkreślają dążenie do uzyskania owej zamierzonej formy, a równocześnie zgadzają się z rytmem naturalnym ręki, a wobec tego związane są z psychiką niejako podwójnym węzłem, a mianowicie tak w sferze świadomości (zamierzenie), jak w sferze podświadomości.

Aby uzmysłwić sobie tę zasadę, głoszącą, że ornament dąży do pewnej formy koniecznej i jedynej, t. zn., że w każdym poszczególnym wypadku, teoretycznie rzecz biorąc, istnieje zawsze jakieś jedno rozwiązanie idealne, najlepsze — uwarunkowane materiałem technicznym z jednej strony, a całokształtem psychicznych wymogów z drugiej strony — przypatrzmy się motywom możliwie najprostszym.

W tym celu powrócimy do naszej pierwszej techniki zdobniczej, t. j. do płyt kwadratowych i przyjmijmy małe powierzchnie regularne, a mianowicie kwadraty, mieszczące w sobie dziewięć płyt. Mówiliśmy, że wszelka jednostka zdobnicza (tak, jak wszelki organizm żywy), rozpatrywana ze stanowiska rytmicznego jako całość skończona i niezależna od innych, dąży z natury swojej do wytworzenia formy, najbardziej związanej. Przy motywach kwadratowych maksymalna ilość osi wiążących ogranicza się do trzech. Każdy więc motyw, o ile nie działają nań przyczyny zewnętrzne, będzie dążył do związania się maksymalnego, a więc do związania się wszystkimi trzema możliwymi osiami.

Wiemy, że tak związanych motywów na powierzchni, obejmującej dziewięć płyt, można wytworzyć ośm. Zatem motyw nasz, w warunkach wyżej określonych, przyjmie jeden z tych ośmiu układów.

Zachodzi dalej pytanie, od czego zależy decyzja, który z tych motywów wybierzemy? Jeżeli te motywy będziemy rozpatrywali ze stanowiska rytmu, okrążającego środek, to łatwo przekonamy się, że różnią się one co do słownia bogactwa rytmicznego i z tego punktu możemy je podzielić na trzy grupy. Pierwsza grupa, najuboższa rytmicznie, obejmuje dwa układy, składające się z samych płyt jednobarwnych — nie przedstawia w swoim obrębie żadnych kontrastów uporządkowanych — czyli nie ma właściwie żadnych rytmicznych wartości i jest możliwie najuboższa.

(rytm ręki). Wystrzygając papier, złożony w kilkoro, nie przewidujemy zazwyczaj rezultatu, a więc brak tu jest świadomego zamierzenia. Wobec tego linie wykrojów nie zmiierają do jakiejś określonej formy i składają się nie z odchyłeń, ale z dowolnych skrętów. Formy, tą drogą uzyskane, są tedy same w sobie przypadkowe, co jest tem bardziej fałszywe, że te przypadkowości powtarzają się skutkiem złożenia, a powtarzając się, nabierają wyrazu niezrozumiałego zamierzenia.

Do drugiej grupy zaliczymy takie motywy, w których środek kontrastuje z okalającym go pasem — natomiast w obrębie samego pasa niema żadnych rytmicznych akcentów. Grupa ta, bogatsza o jeden stopień od poprzedniej, obejmuje również dwa układy.

Pozostałe cztery układy otrzymamy, jeżeli w obrębie samego pasa wprowadzimy kontrastowe elementy, połączone rytmicznie. W pasie tym, który rozpada się na cztery fale, odpowiadające bokom, jedyny możliwy układ rytmiczny polega na ułożeniu płyt białych i czarnych naprzemian. Zależnie od tego, od której płyty zaczniemy układanie, otrzymujemy dwa możliwe rozwiązania pasa, a kombinując je z dwiema możliwymi płytami środkowymi, otrzymamy cztery możliwe układy. Te cztery ostatnie układy stanowią trzecią grupę motywów, możliwie najbogatszych w danych warunkach.

Ponieważ większe lub mniejsze bogactwo formy odpowiada pewnej potrzebie psychicznej, czyli ponieważ danej tendencji psychicznej odpowiada pewien stopień bogactwa formy, przeto można powiedzieć, że w każdym poszczególnym wypadku jedna z tych trzech grup będzie pod względem bogactwa reprezentowała rozwiązanie najracjonalniejsze.

Przyjmując, że najodpowiedniejszą będzie grupa motywów najbogatszych, widzimy, że wybór redukuje się do czterech możliwości. Tak więc w tym wypadku stopień żadanego bogactwa redukuje możliwości do połowy. Ale i w obrębie tych czterech możliwych układów najbogatszych nie będzie o wyborze rozstrzygał wypadek. Widzimy, że pomiędzy temi czterema układami istnieją pewne charakterystyczne różnice. W dwóch mianowicie przeważają czarne płyty (patrz rys. 581 i 582), w dwóch drugich zaś białe. (Patrz rys. 579 i 580). Skutkiem tego (o ile czarne płyty uważamy za motyw) dwa pierwsze robią silniejsze wrażenie, niż dwa drugie. Prócz tego w jednych układ płyt jest bardziej rozsypany niespokojny, w drugich bardziej skupiony (patrz rys. 582), co nadaje im również specjalnego wyrazu, gdyż materialny związek płyt podnosi ich rytmiczne związanie. Który zatem z tych układów wybierzemy, zależy będzie również od tendencji psychicznej — a mianowicie od tego, czy chcemy silniejsze wyrzucić wrażenie, czy też przeciwnie, czy chcemy więcej spokoju, czy niepokoju wyrazić.

Przyjmując więc dany materiał i dane psychiczne dążności, które wyrażają się w potrzebie bądźto bogatszych bądź uboższych, silniejszych lub słabszych — niespokojniejszych lub spokojniejszych układów — dojdziemy ostatecznie do ustalenia tego jednego układu, który w danych warunkach będzie jedynym, najodpowiedniejszym.

Oczywiście, jeżeli rozpatrywać będziemy większe powierzchnie, to sprawa komplikuje się znacznie. Jeżeli wreszcie uwzględnimy całe ornamenty, składające się z motywów, wykazujących pomiędzy sobą różne rytmiczne związki — a wreszcie jeżeli przejdziemy do całości architektonicznych, to sprawa wyboru staje się tak złożona, że o rozumowym rozbiorze, analogicznym do poprzedniego, nawet mowy być nie może. Tem niemniej niema i tu żadnej dowolności i istnieją tu również przyczyny, które wyborem kierują. Tylko że rozważa nie może o wyborze tym decydować. Tu rządzi samowładnie intuicja, która polega właśnie na tem, aby z pomiędzy milionów różnych możliwości, nie dających się objąć i rozpatrzyć myślą, wybrać tę jedną najwłaściwszą. Jak już wspominaliśmy, techniki swobodniejsze dają takie niezliczone mnóstwo możliwych rozwiązań, że występują tu bardziej złożone potrzeby psychiczne, które znajdują możliwość zaspokojenia swoich dążeń. Tem niemniej nie należy nigdy przypuszczać, że można kiedykolwiek wybór pozostawić przypadkowi.

W miarę mnożenia się ilości możliwych rozwiązań rosną i wymagania. Stąd wynika, że im swobodniejsza jest technika, tem trzeba bardziej wyrobionej intuicji, aby wyszukać to jedno, najwłaściwsze rozwiązanie — a przynajmniej zbliżyć się do niego. Wynika stąd, że przy technikach, silnie krępujących, łatwiej dojść do formy najlepszej i dlatego w technikach takich najczęściej spotykamy rozwiązania, które mają charakter rzeczy doskonałych — rzeczy w danych warunkach **jedynych**. Nie należy o tem jednak nigdy zapominać, że i formy zupełnie swobodne mają również, teoretycznie rzecz biorąc, takie jedyne najlepsze rozwiązania. To poczucie, że w danym wypadku znaleziona została ta jedyna najlepsza forma, cechuje wszelkie arcydzieła, nie tylko sztuki dekoracyjnej, nie tylko sztuki plastycznej — ale sztuki wogóle. I nieraz stojąc przed budowlą lub obrazem, albo słuchając muzyki lub poezji, mamy wyraźne poczucie, że tak właśnie, że tak **jedynie** — tak **koniecznie** być musi, że inaczej być nie może.

Z powyższego jasno wynika, że takiego uczucia częściej doznawać będziemy, patrząc na formy zdobnicze proste, w technice krępującej powstałe, niż patrząc na formy swobodne, w dziedzinę sztuki czystej przechylone. W tem właśnie może tkwi przyczyna tego uroku, jaki wywierają na nas wytrawne formy zdobnicze. Formy te, chociaż odpowiadają tak samo wysokim napięciom, jak porównywane z nimi dzieła sztuki t. zw. czystej, więcej miewają tego wyrazu konieczności, są doskonalsze ze względu na techniczne możliwości — czyli są takie, że w danych warunkach nic w nich już zmienić nie można. Że te formy ornamentalne proste mają istotnie często w za-



583

łożeniu swoim tę cechę konieczności, przekonuje nas również historyczny ich rozwój, który wykazuje w częstych wypadkach powstanie tych samych form po kilka razy, zupełnie od siebie niezależnie. Analogiczne zjawisko znane jest również w przyrodzie, która pewne organy wytworzyła po kilka razy niezależnie od siebie, dochodząc za każdym razem do podobnych form.

Różne motywy meandrowe, spiralne czy faliste, powstają np. w przedhistorycznej Ameryce zupełnie w takiej samej formie, w jakiej się ustaliły w Europie. Odpowiadają one widocznie podstawowym potrzebom psychicznym — wspólnym całej ludzkości i dlatego dla całej ludzkości są ważne. Formy bardziej złożone, odpo-

wiadające pochodnym potrzebom — bardziej zróżnicowanym, wyrażają już tylko pewną określoną kulturę; wreszcie są i takie, które odpowiadają pewnym tylko nastrojom chwilowym — i takie nie nadają się zbyt do sztuki zdobniczej, przeznaczonej z natury rzeczy na różne nastroje.

Formy ornamentalne dążą do pełnego wyzyskania swobody, jaką daje materiał na rzecz potrzeb wewnętrznych i pragnień. Jeżeli



potrzeby są zbyt wielkie, wtedy przekraczamy naturalne granice swobody, z daną techniką związane i pogwałcamy prawa materiału — a zatracając typ ornamentu, nie osiągamy przy tem najczęściej spełnienia swoich wygórowanych pragnień. Jeżeli zaś swoboda materialna danej techniki jest zbyt wielka w stosunku do potrzeb, wtedy występuje z konieczności dowolność form i ich przypadkowość, która niezgodna jest z logiką jakiegokolwiek budowy organicznej.

Jako przykłady omówionych powyżej niewłaściwości można postawić kompozycję figuralną w kilimie z jednej strony, przyczem

figura nie odpowiada zamierzeniom, a typ tkaniny jest zatracony, a malowanie prostych geometrycznych ornamentów pędzlem z drugiej strony, przyczem występuje zupełna dowolność. Zgodnie z tem tkactwo kilimowe dąży raczej do form geometrycznych, a wprowadzone doń organiczne kształty upraszczają się stopniowo w tym kierunku i zanikają wreszcie często; zaś malarstwo pędzlowe dąży do form coraz bardziej złożonych, figury geometryczne przybierają w niem



584.



585

czasem cechy i znaczenie kształtów organicznych, aż wreszcie zatracają swój sens geometryczny.

W ten sposób swoboda, właściwa pędzlowi, prowadzi raczej w dziedzinę sztuki czystej, albo też sławia sobie sztuczne granice, imitując formy, w innych dziedzinach ustalone, krępująca zaś technika

kilimowa wyrzuca z siebie formy organiczne i przetapia wszystko na proste figury geometryczne. Ornament dąży więc do pozbycia się wszelkiej przypadkowości. Wszystko, co nie jest opanowane i wyzyskane, jest balastem, czyli wartością ujemną.

Wracając do wycinanek, możemy skonstatować, że tworzenie motywów przez robienie przypadkowych wykrojów jest niewłaściwe i niezgodne z duchem sztuki wogóle, a zdobnictwa w szczególności. Motywy też takie, podobnie, jak i motywy, powstałe w kalejdoskopie, nie bogacą materiału zdobniczego i są jedynie kaprysem i zabawą.



586



587



588



589



590



591

Przypadek gra tu większą rolę przy wystrzyganiu wzorów. im mniej zdajemy sobie sprawę z rezultatu, jaki po rozłożeniu otrzymamy. Chcąc więc przeciwdziałać złemu, należy dążyć do takiego sposobu wystrzygania, któryby dawał rezultaty, [zgóry przewidziane i zamierzone.

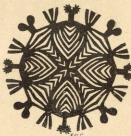
Przy nauce należy tedy zadowolnić się zwłaszcza z początku formami najprostszymi, które komplikować można jedynie stopniowo przez doświadczenie. Jedynie w takim ujęciu mogą wycinanki być uważane za technikę artystyczną, w innym ujęciu są zabawką, ze stanowiska sztuki zupełnie bezwartościową.



593



594



595

Jeżeli przyjrzymy się wytwórczości ludowej w tej dziedzinie, to przekonamy się, że zgodnie z naszymi rozważaniami spotykamy w niej rzadko gwiazdy, bogato i fantastycznie wystrzygane. Prze-

ważnie wykroje są tego rodzaju, że rezultat jest zgóry przewidziany. Gwiazdy są zazwyczaj proste w rysunku, a bogate w kolorze. Obok tych gwiazd rozwijają się obficie inne formy o jednej osi symetrii, które dadzą się przy wycinaniu z łatwością przewidywać. Swoboda techniczna wyzyskana jest natomiast przez wprowadzenie form organicznych, co zgodne jest znowu z naszymi założeniami. Rośliny, zwierzęta i ludzie występują często w wycinankach ludowych, nadając im częściowo cechy sztuki t. zw. czystej.

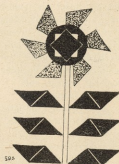
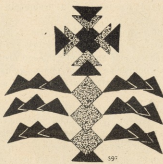
ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY TECHNICIE WYCINANKOWEJ

Stosownie do powyższych uwag należy przy ćwiczeniach wycinankowych zapobiegać tworzeniu form przypadkowych. Wskazaniem więc jest rozpocząć od form najprostszych i nie zróżnicowanych, a główny wysiłek skierować na układ ornamentu i kolorystyczną harmonję.

Ponieważ technika ta nie narzuca żadnych ściśle określonych elementów, można pewne elementy początkowo narzucić sztucznie, a swobodę form rozszerzać dopiero w miarę wyrabiania się poczucia. Aby nawiązać do poprzednich ćwiczeń, najlepiej zacząć od jakichś form elementarnych, poprzednio już opracowanych, np. od kwadratów i trójkątów. Do tych elementów dodawać można stopniowo formy coraz bogatsze i coraz mniej ściśle określone. Zupełną swobodę należy pozostawić uczniowi wtedy dopiero, kiedy umie jej używać.

Należy ściśle przestrzegać zasady, aby wprowadzać do ornamentu tylko takie formy, które już są znane i poprzednio wypróbowane, aby uniknąć przypadkowości. W tym samym celu należy dążyć do tego, aby każdy ornament najpierw był pomyślany i ułożony w całości bez naklejania, a dopiero następnie, o ile uznany będzie za dobry — po ewentualnem uskutecznieniu poprawek — można przystąpić do naklejania. Naklejanie na chybił trafił, do którego uczniowie okazują tendencje, daje rezultaty przypadkowe i nie przynosi korzyści.

Szereg ćwiczeń, poniżej zestawiony, służy do ilustrowania przytoczonych uwag. Formy, w tych ćwiczeniach wprowadzone, mogą być zastąpione innemi, byle ogólna zasada była zachowana.



PORZĄDEK ZADAŃ

1. Układanie motywów pasowych i ośrodkowych z kwadratów i trójkątów jednobarwnych, które uzyskuje się łatwo, dzieląc arkusz papieru przy pomocy składania najpierw na równe paski, z których następnie odcina się kwadraty i trójkąty.

2. Układanie motywów pasowych i ośrodkowych z kwadratów i trójkątów w dwóch lub więcej kolorach.

3. Układanie motywów ośrodkowych jednokolorowych z kwadratów, trójkątów i jednego (następnie więcej) koła. Koło uzyskuje się przez prostolinijne nieskośne ucięcie papieru, złożonego dośrodkowo co najmniej w ośmioro.

4. Układanie motywów ośrodkowych z tych samych elementów w różnych kolorach.

5. Dodanie do poprzednich elementów jednej (następnie więcej) gwiazdy o czterech rogach. Gwiazdę taką otrzymuje się przez prostolinijne i skośne ucięcie papieru, złożonego we czworo.

6. Dodanie do poprzednich elementów gwiazdy o ośmiu rogach. Gwiazdę taką otrzymuje się przez prostolinijne skośne ucięcie papieru, złożonego w ośmioro. Przy

większej ilości elementów uczeń wprowadza do ornamentu nie wszystkie, ale te tylko, które mu się nadają.

7. Układanie ornamentu o charakterze roślinnym z poprzednich elementów z ewentualnym dodatkiem prostego paska wąskiego, który może służyć dla scharakteryzowania łodygi i gałęzi, jakoteż dla bogacenia samego ornamentu. Całość ornamentu powinna wypełniać równomiernie powierzchnię, zgóry określoną (kwadrat, prostokąt, trójkąt, koło i t. p.). W układzie należy zachować symetrię, która cechuje formy wycinankowe.

8. Analogiczne ćwiczenia z tą różnicą, że przy wykrawaniu gwiazd można wprowadzać linie krzywe, jednakowoż jak najmniej złożone. Równocześnie można pozwalać na zaokrąglanie kątów kwadratów i trójkątów, aby uzyskiwać formę, lepiej charakteryzującą kształty liścia lub płatków kwiatowych.

9. Wycinanie prostych motywów pasowych, które urzeczywistnia się przez wykrawanie pasa, złożonego kilkakrotnie.

10. Dowolne wycinanki roślinne z ewentualnem wprowadzeniem kształtów zwierzęcych i figuralnych. Powierzchnia, którą ornament ma wypełnić, powinna być zawsze zgóry określona. Charakteryzując kształty roślinne, należy oczywiście unikać naturalizmu i dbać głównie o wartości ornamentalne. Symetria, którą uzyskuje się przez wycinanie raz (lub więcej razy) złożonego papieru, jest dla wycinanek układem typowym i należy ją szeroko stosować. Podobnie należy przy tych ostatnich, jak i przy poprzednich wycinankowych ćwiczeniach, szeroko stosować naklejanie jednych papierów na inne. Przez takie częściowe pokrywanie powierzchni papierami o różnych barwach uzyskuje się bogactwo formy i barwy, łatwe do przewidzenia i zgodne z techniką wycinankową.

Wycinanki mają tę ujemną cechę, że są ozdobą słabo bardzo z użytkową stroną związaną. — Ta ich właściwość oraz swoboda techniczna prowadzą w kierunku sztuki czystej.

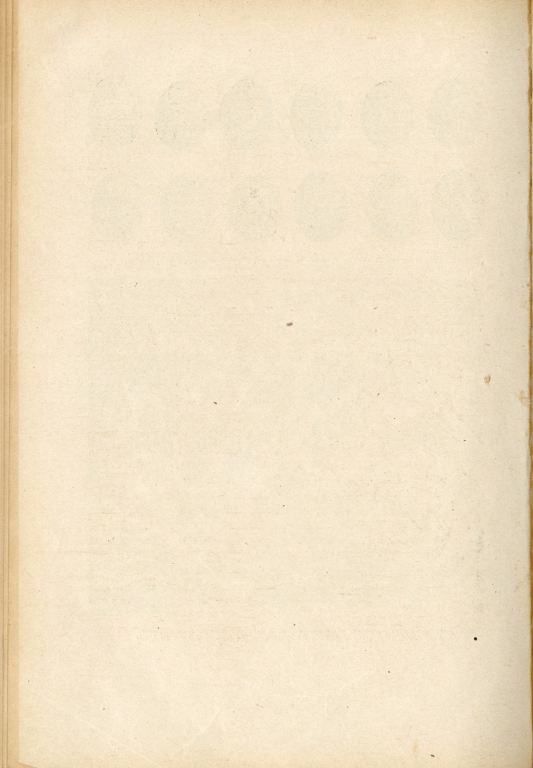
Jeżeli pragniemy ćwiczenia wycinankowe zamknąć w ramach zdobnictwa, należy ozdobom nadawać określone zastosowanie praktyczne np. jako ozdoba teczki, zeszytu, półki, abażura do lampy, pudełka papierowego i t. p. Unikać zaś należy wycinanek traktowanych jako obrazki.



Pisanki ludowe ze zbiorów Muzeum Przemysłowego im. Baranieckiego w Krakowie



Tkanina pokryta wzorzysto woskiem przed barwieniem, u dołu przyrząd do rysowania woskiem (pisak), okazy jawajskie ze zbiorów Muzeum Przemysłowego im. Baranieckiego w Krakowie



ĆWICZENIA PRAKTYCZNE PRZY TECHNICIE PISANKOWEJ

Do ćwiczeń kolorystycznych nadają się również pisanki, a to z tego względu, że istnieje bardzo bogaty i wysoce wartościowy materiał rodzimy, który stanowić może świetny punkt wyjścia, bardzo pożądany przy pracy nawet najbardziej samodzielnej.

Specjalną uwagę przy ćwiczeniach pisankowych zwrócić należy na ogólny podział powierzchni, który w pisankach ludowych bywa nieraz bardzo pomysłowy (zasady rytmicznego rozwiązania ornamentu na powierzchni sferycznej, str. 79).

Zdobnictwo pisankowe na skorupie jaja ma tę stronę ujemną, że jest oderwane od wszelkiej użytkowości. Ornament pisankowy pozbawiony jest naturalnego punktu wyjścia, t. j. tego piękna użytkowego, którego winien być tylko rozwinięciem i wzbogaceniem. Ponieważ równocześnie także treść ideowo symboliczna, jaką pisanka dawniej niezawodnie posiadała, zwietrzała — stała się ona dzisiaj jedynie kaprysem i zabawą.

Ozdoba pusta w swoim założeniu — związana z geometryczną tylko i niezłożoną powierzchnią jaja, stara się zaciekawić niespodzianką ogólnego podziału lub samego motywu. Stąd też obok rozwiązań niejako klasycznych (patrz rys. 603, 604, 605, 607, 610, 612), spotykamy rozwiązania kapryśne (patrz rys. 602, 606, 609), albo nawet dziwaczne (patrz rys. 608, 611, 613), które rzadko pojawiają się na przedmiotach, mających użytkowe założenia formy.

Technika pisankowa polega na zakładaniu roztopionym woskiem pewnych części powierzchni przy pomocy specjalnego przyrządu. Jajko, w ten sposób przygotowane, zanurza się następnie w barwiku,

który zabarwia powierzchnię, niepokrytą woskiem, podczas gdy części, pokryte woskiem, zachowują kolor pierwotny. Założywszy następnie inne części powierzchni świeżym woskiem, zanurza się jajko powtórnie w innym barwiku. Aby uzyskać zestawienia kolorystyczne bardziej złożone, można czynność tę powtórzyć kilka razy, rozpoczynając od kolorów jasnych (żółtych) i postępując ku ciemnym.

Technika ta ma dalsze rozwinięcie w t. zw. batiku, który polega na tej samej zasadzie, zastosowanej do tkanin bawełnianych lub jedwabnych. Kompozycje batikowe przy ćwiczeniach można uskutecznić także na zwyczajnym papierze rysunkowym, co zaoszczędza kosztów i upraszcza robotę. (Sposób ten wprowadzony i wypróbowany został w stowarzyszeniu „Warsztaty Krakowskie” w oddziale batikowym pod kierownictwem p. Buszka, gdzie dał doskonałe rezultaty).

Przyrząd, używany do tej techniki, ma pewne pokrewieństwo z piórem. Prowadzi się go swobodnie po powierzchni, tworząc linię dowolną, skłonną do krzywizny.

Różnica polega głównie na tem, że przyrząd ten nie daje zgrubień, jakie wytwarza przy naciskaniu pióra. Narzuca on element w postaci linii nie nazbyt cienkiej, dość jednostajnej. Umożliwia jednak poza tem zakładanie większych płaszczyzn, gdyż wyciekający z dziubka wosk łatwo się dosyć na tkaninie rozlewa. Ornament tedy, z tej techniki wyprowadzony, będzie miał cechy swobodnego ornamentu liniowego, połączonego z wartościami płaszczyznowymi, bądź to pełnemi, bądź też wypełnionemi drugorzędnymi utworami liniowymi. Formy zdobnicze batikowe wyróżniają się poza tem i tą właściwością, że linie, jako miejsca przed barwą ochronione, występują jasno na ciemniejszym tle. Typową też właściwość tej techniki stanowią drobne drugorzędne elementy zdobnicze, które służą do wypełniania pojedynczych części płaszczyzn motywu, jak wspomniałem, albo też do ożywiania samego tła.

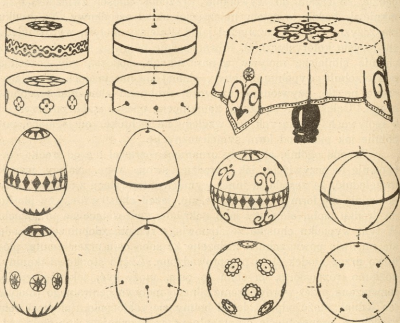
Co do układu kompozycyjnego, to oczywiście przy tak swobodnej technice trudno rozpatrywać wszystkie możliwości. Ogólnie rzecz biorąc, całość bywa raczej słabo związana, pomimo tego jednak podstawowe zasady, omówione dotychczas, zachowują tu w pełni swoją wagę. Główny urok polega tu, jak w piórze, na samej rytmice linii żywych i swobodnych, które się rzadko bardzo ze sobą przecinają.

Pomimo tej swobody, zanim się rozpocznie komponowanie poszczególnych motywów, należy zawsze przedewszystkiem ustalić ogólny podział całości. Ten ogólny podział stoi oczywiście w ścisłym związku z formą i użytkiem, do którego dany kawałek tkaniny jest przeznaczony.

Jeżeli tedy mamy ozdobić chustkę, którą zamierzamy np. użyć na poduszkę, albo rozesać na środku stołu, to budowa ornamentu będzie zmierzała do wywołania wrażenia całości związanej i zamkniętej, będzie to zatem najczęściej układ ośrodkowy. Na środku płaszczyzny wystąpi zazwyczaj jakiś silniejszy motyw, wyróżniający się (często kolorystycznie). Równocześnie pojawiać się będą również chętnie silniejsze motywy w narożnikach, podczas gdy pozostałą powierzchnię wypełnią motywy, słabiej się narzucające, rozmieszczone na tle, ożywionem zazwyczaj drobnymi elementami zdobniczymi. Całość dla lepszego zamknięcia opasze szlak najczęściej o motywach biegnących (ze względu na technikę, odciągającą, podobnie jak pióro, od form symetrycznych).

Zasada ogólna, aby cały ornament rozrastał się od środka, zachowuje tu oczywiście, jak wszędzie, swoją wagę. Należy jednak uwzględnić, że zasada ta innej wymaga interpretacji z chwilą, kiedy pojawiają się formy przestrzenne, np. jeżeli chustka nie leży płasko na środku stołu, ale służy jako nakrycie, zwieszające się po bokach. W tym wypadku chustka ze stanowiska rytmiki zdobniczej rozpada się na dwie powierzchnie, związane ze sobą osią przestrzenną, pionowo przez środek stołu przeprowadzoną. Część środkowa tkaniny, poziomo rozpostarta, przebita tą osią, może być, jak poprzednio, rozwiązana przez wprowadzenie silnego motywu centralnego (motyw ten jednak może odpaść, jeżeli boimy się zakłócenia, jakie wywoła częściowe przysłonięcie ornamentu przez przedmioty, na stole rozmieszczone). Obwód natomiast, spadający pionowo, stanowi niejako płaszcz walca, okrążającego oś przestrzenną i odpowiednio winien być traktowany. Będzie to zatem w założeniu ornament pasowy, który może rozpaść się na szereg motywów o charakterze więcej lub mniej ośrodkowym. Jeżeli na powierzchni tego płaszcza (np. w narożnikach) występują motywy gałęziste (roślinne), albo formy zwierzęce, to rzeczą oczywistą jest, że nie należy ich odnosić do środka tkaniny, ale do osi przestrzennej. Niema tedy potrzeby, aby

one skierowane były od środka tkaniny ku brzegom, ale będą wyrastały z brzegu, zdążając ku górze, zgodnie z naturalnem prawem rośnięcia. (Patrz rys. niżej). Rozwiązanie takie nie rozsądza całości jakby to miało miejsce, gdyby tkanina była płasko rozpostarta — gdyż w tym wypadku nie mamy do czynienia z jednym ornamentem, ale raczej z dwoma ornamentami, do jednej osi przestrzennej odniesionymi.



Podobne zjawisko napotykamy również w wielu innych wypadkach. Jako przykład posłużyć może np. sklepienie kwadratowe, na czterech filarach wsparte. Jeżeli na takiej powierzchni pragniemy np. wprowadzić ornamenty roślinne w narożnikach, to nie będziemy zmuszeni rozwinąć ich ze środka sklepienia, ale raczej wyprowadzimy je z narożników, odnosząc je do osi architektonicznej. To samo dotyczy szali względnie pasów, których końce zwisają. Ornamenty roślinne, na tych końcach umieszczone, nie mogą być oczy-

wiecie odniesione do środka geometrycznego szala, ale do osi ciała ludzkiego.

Tkaniny, ozdobione batikiem, w swojej ojczyźnie, t. j. na Jawie, przeznaczone są najczęściej na ubrania. W takim wypadku należy przy rozwijaniu ornamentu pamiętać o tem, że tkanina będzie pofalowana — a przeto tylko fragmentarycznie widoczna, tem bardziej, że widzi się ją najczęściej w ruchu. Wystąpi tu zatem kompozycja, nie związana ośrodkowo — w postaci pasów lub szachownic, przyczem pojedyncze motywy będą raczej drobne i swobodne, rzadko kiedy geometryczne, tak, aby łatwo dały się ręką kreślącą opanować i wzrokiem ująć.

Co do barw, to należy dążyć do tego, aby jak najmniejszą ilością kolorów uzyskać jak najbogatsze harmonje. Znakomitą pomocą w tym względzie są wypełnienia płaszczyzn drobnymi elementami zdobniczymi, które w miarę gęstości swojej zmieniają ogólną tonację płaszczyzny.

Co do jakości motywów batik chętnie posługuje się formami roślinnymi i zwierzęcymi, przyczem włosy lub pióra charakteryzowane bywają odpowiednio zgrupowaniami linjami lub kropkami, rytmicznie się powtarzającymi. Punkt, jako element zdobniczy, występuje bardzo obficie w batik — co wyróżnia tę technikę z pośród wielu pokrewnych (rysowanie piórem, haft i t. p.).

Przy wielkiej wprawie można uzyskać w technice batikowej linję ciemną na jasnym tle, przez zakładanie całego tła woskiem z wypuszczeniem tej żądanej linji. Rozwiązania takie spotykamy czasem w wyrobach jawajskich, a tłumaczyć je należy tą okolicznością, że Jawajczycy, używając wyłącznie batikowej techniki barwienia, posiadają niezwykle zręcznych wykonawców, którzy trudności, z takim rozwiązaniem połączone, dość łatwo pokonują. Poza tem są oni przesyleni typem zdobnictwa batikowego i chętnie dla odmiany widzą ciemną linję na jasnym tle. U nas natomiast rozwiązanie takie, nie wypływające z techniki, nie ma racji bytu, tem bardziej, że przesyleni jesteśmy raczej takimi typami, które polegają na ciemnej linji lub plamie, położonej na jasnym tle (drukowane tkaniny).

Przykłady oryginalnych ornamentów batiku jawajskiego znaleźć można w dziele: „Die Indische Batikkunst u. Ihre Geschichte“ v. G. P. Rauffaer u. Dr. H. H. Juynboll, Verlag v. H. Kleinmann u. Co. Haarlem Holland.

PORZĄDEK ZADAŃ

1. Tworzenie motywów, na pisanki przeznaczonych, przy użyciu odpowiedniego przyrządu: a) o formach wyłącznie geometrycznych, b) o formach organicznych.

2. Komponowanie ornamentów pisankowych na jajkach w jednym, a następnie w kilku kolorach; przyczem wielki nacisk należy kłaść na ogólny podział powierzchni jajka.

3. Ćwiczenia batikowe w jednym, a następnie więcej kolorach, przeznaczone na tkaniny o ściśle określonym kształcie i użytku. (Szale, chusteczki, wstążki, krawaty, kołnierze, abażury i t. p.).

Poza technikami, dotychczas omawianymi, istnieje cały szereg innych, które się w równym stopniu do ćwiczeń nadają i mogą być w miarę uznania i odpowiednich warunków wprowadzane. Malarstwo patronowe, inkrustacja, witraże, trawienie szkła, różne typy hafciarstwa i koronkarstwa i wiele innych, dają obfity materiał do wyboru.

Jeżeli jednak rozchodzi się o ogólne wyrobienie poczucia, nie należy zbyt wielkiej ilości różnych technik przechodzić, a raczej zadowolnić się kilkoma charakterystycznymi, które tem sumiennie można opanować. Dokładne i głębokie zrozumienie związków, jakie pomiędzy warunkami technicznymi a formami zdobniczymi zachodzą, zdobyte na jednej technice i uświadomione przez porównanie z kilkoma innymi technikami, umożliwi samodzielną orientację w każdej dowolnej technice. Po-
bieżne zapoznanie się z wieloma technikami wprowadza raczej zamęt i paczy po-
czucie dekoracyjne.

OGÓLNE UWAGI

Na zakończenie niniejszych rozważań pragnę jeszcze wyjaśnić, że wskazówki, określające budowę ornamentu ze stanowiska harmonji i rytmu w takiej formie, w jakiej zostały omówione dotychczas, dalekie są od wyczerpania wszystkich związków wewnętrznych, jakie rządzą budową ornamentu.

Starłem się tu wyjaśnić tylko związki najprostsze — najbardziej podstawowe, poza któremi ornament ujawnia zazwyczaj związki, bardziej złożone i subtelne, które z trudnością w ramy ścisłego rozumowania ująć się dadzą. Poruszę tutaj te rzeczy tylko ogólnikowo i wskażę zasadniczy ich charakter, aby wyjaśnić ich istotę i wykazać, że nie wprowadzają one żadnych właściwie nowych zasad teoretycznych i polegają na tych samych kategoriach, jakimi operowaliśmy dotychczas. Mówiłem kilkakrotnie, że wszelka wartość zdobnicza polega na zharmonizowaniu pewnych, przeciwstawiających się sobie wartości. To zharmonizowanie w odniesieniu do stosunków rytmu jednostajnego dokonuje się przez miarowe powtarzanie akcentów; w harmonji kolorystycznej zaś, albo przy rytmie niejednostajnym, przez powtarzanie stosunków. W pierwszym i drugim wypadku istota rzeczy polega na istnieniu stałej wartości, powtarzającej się — na istnieniu pewnej **miary**.

Powtarza się mianowicie albo sama wartość w sobie (rytm jednostajny), albo różnica wartości zharmonizowanych (rytm zbieżny według postępu algebraicznego), albo stosunek wartości (rytm zbieżny według postępu geometrycznego).

Nawiasowo wspomnę, że krzywe analityczne wykazują też taką miarę, jako wartość stałą, która powtarza się w każdym miejscu danej krzywej. Miara ta wyraża się jednak bardziej złożonymi stosunkami. W krzywych np. drugiego stopnia występują w tej mierze stałe, budujące krzywą, kwadraty wielkości zmiennych. Krzywe więc analityczne można ze stanowiska zdobniczego uznać za krzywe rytmiczne, gdyż posiadają stałą miarę, tylko o budowie tak złożonej, że poczucie z trudnością się nawet w najprostszych z pomiędzy nich orientuje.

Jeżeli w obrębie tak zestrojonego układu wprowadzimy wartość, nieodpowiadającą tej mierze, to wartość taka wprowadza niepokój, staje się tym czynnikiem niespodziewanym, budzącym, odśrodkowym, ekscentrycznym, o którym wspominałem na początku. (Str. 4). Czynnikiem, który przeciwstawia się przewidzianej, usypiającej, dośrodkowej działalności zasady harmonizującej. Taki czynnik, niepodpadający pod miarę, możemy nazwać **dysonansem** i będzie on miał tem większą siłę, im bardziej różni się od tej przyjętej miary.

Rzeczą zasadniczej wagi jest to właśnie, że o sile dysonansu nie decyduje jego bezwzględna siła, ani stosunek jego do siły jakichkolwiek elementów, składających motyw, ale jedynie jego stosunek do tej miary. Tę zasadę uzmysłowić sobie można łatwo na jakiegokolwiek prostej budowie rytmicznej. Jeżeli przyjmijmy np. szereg odcinków pionowych o stałej odległości w kierunku poziomym, a zmiennej długości, tak, że różnica długości dwóch sąsiednich odcinków jest zawsze wielkością stałą, tedy otrzymamy układ rytmiczny, którego miarą będzie różnica długości dwóch sąsiednich elementów (rys. 410).

Układ taki jest harmonijny, jeżeli ta miara jest wszędzie stała. Jeżeli teraz wyobrazimy sobie w obrębie tego układu jeden element większy, niż tego wymaga miara, to będzie on wyróżniał się w tym szeregu linii — a będzie wyróżniał się tem silniej, im większa jest nadwyżka jego długości w zestawieniu z tą miarą, a nie w zestawieniu z sąsiednimi elementami.

(Istnieje jeszcze drugi czynnik, który dla uproszczenia pomijam, a czynnikiem tym jest długość danego szeregu, czyli przy większej ilości dysonansów częstota ich powtarzania, co przy kolorystyce wyraża się także wielkością płaszczyzn).

Dzięki tej zasadzie możemy dowolnie wzmacniać albo osłabiać wartość danego elementu niezgodnego, czyli możemy dowolnie potęgować albo zmniejszać siłę dysonansu przez zmniejszanie albo

powiększanie tej miary bez zmieniania samego elementu, tworzącego dysonans.

Zasadę tę, która wynika bezpośrednio ze względności naszych wrażeń zmysłowych, możemy obserwować w życiu codziennym. Przypatrujemy się np. gromadzie much. Jeżeli pomiędzy nimi natkniemy większą od przeciętnej o dwa do trzech milimetrów, to wyda się ona nam uderzająco wielką, gdyż normalna różnica pomiędzy muchami (miara) nie przekracza zazwyczaj jednego milimetra. Pomiedzy wzrostem ludzi różnica jednego decymetra stanowi uderzącą różnicę wzrostu, a rozróżniać umiemy z łatwością różnicę kilku centymetrów. Pomiedzy wysokościami parkanów, gdzie różnice bywają wielokrotnie większe, różnicę jednego decymetra trudno zauważyć. W ciemnym pokoju, gdzie oko przyzwyczało się rozróżniać minimalne różnice jasności, światło zwyczajnej lampy razi wzrok do bólu, zanim się oko do nowej, zwiększonej znacznie miary, nie przyzwyczai.

Zasada ta znajduje pomiędzy innymi ogromne zastosowanie w kolorystyce. Wartość każdego tonu w zestawieniu z innymi możemy dowolnie podnosić, tak w sensie jego jasności, jak czystości, jak wreszcie i ciepłoty (odpowiednio do trzech rodzaj skali omówionych, str. 193). Najprostsza forma podnoszenia wartości tonu skutecznia się przez zestawienie go z wartością kontrastującą. (Jasny z ciemnym, czysty ze złamanym, zimny z ciepłym). W takim prostym zestawieniu wartość danego tonu potęguje się tem silniej, im silniejszy jest kontrast (i im większa jest powierzchnia, założona tonem kontrastowym, co jednak dla uproszczenia pomijam). Ciemny ton wydaje się najciemniejszym w zestawieniu z białym, czysty ton najczystszy w zestawieniu z szarym, zimny ton najzimniejszym w zestawieniu z pomarańczowym.

Jeżeli jednak mamy większą ilość tonów do dyspozycji, to możemy dowolnie spotęgować to podnoszenie wartości danego tonu, zapomocą powyżej omówionej zasady dysonansu.

Jeżeli np. chcemy, aby jakiś jasny ton robił wrażenie bardzo jasnego, otoczmy go tonami ciemniejszymi, różniącymi się pomiędzy sobą. Im mniejsza będzie wzajemna różnica pomiędzy temi tonami ciemnymi okalającymi, czyli im mniejsza będzie miara harmoniji tych ciemnych tonów pomiędzy sobą, tem większa będzie

różnica pomiędzy tą miarą a tym jasnym tonem, tworzącym dysonans — a skutkiem tego tem większa siła jasności tego ostatniego.

To samo odnosi się do stopnia czystości, lub do stopnia ciepłoty danego tonu. Tą drogą szary ton może wywołać wrażenie dowolnie jasnej plamy; brudny kolor wrażenie dowolnie czystego koloru; zimny kolor wrażenie dowolnie ciepłego.

Ta zasada ma niesłychaną wagę przy harmonji barw i umożliwia malarzom otrzymywanie wrażenia plam słonecznych przy pomocy zwykłej jasnej farby, słabo w pokoju oświetlonej, która według obliczeń jest około 300 razy ciemniejszą od plamy słonecznej. Ta zasada umożliwia również wywoływanie wrażenia czystych kolorów przy użyciu barwików, dalekich od tęczy.

Dla nas obecnie ta zasada ma przedewszystkiem to znaczenie, że umożliwia tworzenie dysonansu o dowolnej sile. Taki dysonans jest ze stanowiska harmonijnego niespodzianką — czynnikiem pobudzającym, ekscentrycznym — przeciwstawiającym się przyjętej harmonji. Jako taki ma on znaczenie negatywne i nie jest dopuszczalny, o ile nie wprowadzimy jakiejś wyższej zasady harmonizującej, której go podporządkujemy. Innemi słowy, dysonansy możemy wprowadzać pod tym warunkiem, że je znowu pomiędzy sobą uporządkujemy.

To porządkowanie, harmonizowanie dysonansów odbywa się na podstawie tych samych zasad, które służyły do porządkowania kontrastujących wartości, tworzących dane układy. Przez wprowadzenie takich dysonansów zharmonizowanych otrzymujemy układy harmonijne niejako. wyższego rzędu, które w porównaniu z poprzednimi robją wrażenie układów bardziej żywych, bogatych, ciekawych i odpowiadają bardziej zróżnicowanej budowie psychicznej. Zwrócić tu pragnę uwagę na tę okoliczność, że przy ręcznem wykonywaniu ornamentu (który, jak wiemy, polega na powtarzaniu pewnych raportów) raporty te nie mogą wypaść nigdy zupełnie tak samo. Można powtórzyć wszystkie szczegóły, ale nie można tego uczynić w sposób zupełnie ścisły. Każde odstępstwo od idealnego powtórzenia jest właściwie dysonansem. Przy pracy ręcznej odstępstwa te, jak już wspominaliśmy (str. 155), są tylko pozornie przypadkowe. Mają one swoją logikę i swoją miarę — swój rytm. Skutkiem tego ornament, wykonany ręcznie, chociaż świadomie dąży do powtórze-

nia tych samych form, wykazuje zawsze pewne różnicowanie form — różnicowanie, uporządkowane przez samą rękę czującą, i przez to nabiera wartości subtelnych — staje się żywym.

Ten sam ornament, wykonany mechanicznie, wykazuje matematycznie ściśle powtórzenie raportów i staje się rzeczą martwą. W tem leży przyczyna, dlaczego wszelki ornament, mechanicznie wykonany, jest niemiły i martwy. Traci on swój główny urok — traci najgłębszy swój sens, tak, jak traci swój sens melodia w interpretacji mechanicznego arystonu. Odpadają tu bowiem również te drobne odstępstwa od rytmu, jakie cechują pieśń żywą.

Potrzeba różnicowania pojedynczych raportów zdobniczych wyraża się częstokroć w spotęgowanej formie i ona to tłumaczy, dlaczego w najszlachetniejszych haftach, kilimach i innych wyrobach ręcznych napotykaemy bardzo często kwiaty lub inne formy, ale z pewnemi nietylko przypadkowemi, lecz zgoła umyślnemi odmianami, które, umiejętnie zrównoważone, nadają całości urok świeżości i życia. Z potrzeby różnicowania raportów wynika też, że przy technikach zdobniczych, opartych na użyciu stempla, stempel ten powinien być możliwie najprostszy i winien przedstawiać raczej wartość elementu (Rozdział II), a nie pełnego motywu mechanicznie powtarzanego.

Ze stanowiska praktycznego byłoby mało użytecznem dysonansowe harmonje szczegółowo omawiać. Ogólne zasady rządzące pozostają u te same, tylko stosunki komplikują się do tego stopnia, że rozmowy rozbiór szczegółowy raczej zaciemniłby tę sprawę, niżby ją wyjaśnił. Głównym celem moich rozważań o harmonji nie jest szukanie jakichś matematycznych formuł, któreby różne rodzaje zharmonizowanych układów wyrażały — gdyż takie równania, gdyby się nawet ustalić dały, nie ułatwiają wyczucie związków, które wyrażają. Wiadomą jest rzeczą, że linja prosta lub koło np. znacznie łatwiej zrozumiałe jest dla poczucia, niż ich równania. Ważnem wydaje mi się natomiast i korzystnem zrozumienie i wyczucie istoty wszelkiej harmonji w najogólniejszem ujęciu.

Wszelka harmonja, jak widzieliśmy, polega na ugrupowaniu kontrastujących wartości, czyli na powtarzaniu się pewnej zasady, pewnej miary, w każdym miejscu danego układu. Tę zasadę, tę miarę, powtarzającą się i budującą, ujmuje sztuka **nie mózgiem, ale wyłącznie pocuciem** — i tem różni się zasadniczo od nauki.

Każda prawda jest zrozumieniem zasady stałej, t. j. powtarzającej się w szeregu różnych, t. j. kontrastujących zjawisk. O ile ta zasada, ta prawda, zostanie wyczuła, a nietylko wyprowadzona, nabiera cech artystycznych, czyli staje się pięknem. Jeżeli wyprowadzimy równanie elipsy, wyrażające tę stałą zasadę, tę miarę, która powtarza się w każdym punkcie tej elipsy — to zajmujemy się nauką; jeżeli taką zasadę wyczujemy, to wkraczamy w dziedzinę sztuki.

Te rozważania doprowadzają nas do sprawy stosunku piękna i prawdy, które to zagadnienie, czysto filozoficznej natury, nie leży w zakresie niniejszej pracy. Z jakiegokolwiek bądź stanowiska ten stosunek byśmy ujmowali, ważnym pozostanie ten fakt niewątpliwy, że sztuka opiera się o wartości uczuciowe, podczas gdy nauka opiera się rozumowem.

W ciągu niniejszej pracy zwracałem kilkakrotnie uwagę na to, że nawet w układach najprostszych nie można się obejść bez intuicji i poczucia. W układach złożonych to poczucie staje się tem bardziej wyłącznym i jedynym możliwym kierownikiem. Pragnę tylko zwrócić uwagę na to, że poczucie, kierujące używaniem i porządkowaniem dysonansów, jest tem samem poczuciem, jakie kierowało tworzeniem układów najprostszych, gdyż według tych samych zasad odbywa się to porządkowanie.

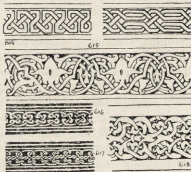
Wobec tego uważałem za właściwe położyć główny nacisk na układy najprostsze i najprościej zharmonizowane, aby przy ich pomocy wyćwiczyć poczucie, które następnie tem łatwiej da sobie radę z układami bardziej złożonemi, na dysonansach opartemi. Nie trzeba bowiem zapominać, że dysonans z natury swojej uwarunkowany jest podłożem harmonijnem i bez tego podłoża wogóle nie może egzystować. Z drugiej strony wszelka harmonja — wszelkie uporządkowanie wymaga a priori istnienia wartości różnych, kontrastujących. Kontrastujące elementy, np. białe i czarne płyty, uporządkowane według zasady rytmu, tworzą motywy. Różne, a więc kontrastujące motywy, powtarzające się, a przez to zharmonizowane ze sobą, tworzą ornamenty. Dysonanse, których istotą jest przeciwstawienie, nie wprowadzają tedy wcale jakiejś nowej zasady, ale są tylko dalszem rozwinięciem podstawowych założeń harmonji.

Na tem zakończymy rozważania, dotyczące rytmicznej budowy ornamentu płaskiego. Na zakończenie pozwolę sobie dodać jeszcze

szereg uwag ogólnych, które rozpocznę od omówienia stosunku ornamentu płaskiego do wartości przestrzennych. Jest to tem bardziej wskazane, że nie wszystkie formy zdobnicze, na płaszczyźnie występujące, zachowują cechę płaskości.

Już w najstarszych formach zdobniczych dostrzec można pewne wartości plastyczne (przestrzenne), zaznaczone samym konturem. Są to najczęściej taśmy krzyżujące się, z których jedna nakrywa drugą w miejscu krzyżowania. Przy większem opanowaniu rzemiosła malarskiego pojawiają się wartości światłocieniowie, które znakomicie potęgują złudzenie. Przy ich użyciu uzyskuje się formy, odpowiadające mniej więcej płaskorzeźbie. Takie plastyczne ujęcie ornamentu wprowadza już wyraźne wartości przestrzenne, a z nimi razem i logikę przestrzenną. Jedne formy przysłaniać mogą inne, których istnienia jednak wzrok domyśla się, w głębszej warstwie, prawie tak oczywiście, jak gdyby je widział. Skutkiem tego, jeżeli formami nakrywającymi się są np. taśmy, każda z nich zachowuje w pełni swoją ciągłość pomimo przecięcia — a pokrywanie się ich wyklucza możliwość innego ujęcia takiego układu (np. w sensie krzyża).

Taśmy te układać się mogą w postaci węzłów o charakterze mniej lub więcej wyraźnie ośrodkowym, albo też w postaci szlaków. Tak pierwsze, jak drugie układy taśmowe powstawać mogą przez splątanie bądź jednej taśmy, krzyżującej się ze sobą, bądź też przez splątanie większej ich ilości. Pojedyncze sploty mogą mieć charakter linii łamanej lub krzywej. Ażeby układy takie robiły harmonijne wrażenie, muszą być uwzględnione wymagania rytmiczne zarówno wzdłuż każdej taśmy w kolejnem następstwie jej zwojów, jak też w całości, t. j. we wzajemnym stosunku sąsiadujących ze sobą odcinków. (Podobne zjawisko omawialiśmy przy układzie gałęzistym ornamentu). Układy, tak zharmonizowane, zadawalniają poczucie rytmiczne bez względu na to, czy je ujmu-



jemy w całości (t. j. ze stanowiska środka lub osi rytmicznej), czy też fragmentarycznie (t. j. wzdłuż dowolnego odcinka taśmy).

W dziejowym rozwoju form zdobniczych występują układy tańskie bardzo obficie i stają się typowymi dla niektórych epok (zdobnictwo celtyckie, romańskie, arabskie i inne). Pod wpływem tendencji do coraz większego bogacenia się, przybierają one zwłaszcza w arabskim zdobnictwie czasem formy, tak zawile splecione, że wzrok tylko z wielkim wysiłkiem wzdłuż jednej taśmy posuwać się może, a układ wobec tego właściwie wyłącznie jako całość, ośrodkowo związana, ujmować się daje. W takim wypadku zanika istotny sens taśmy jako wartości ciągłej, a natomiast występuje moment łamiętki, który wprawdzie wywołuje zainteresowanie, ale niezupełnie artystycznej natury.

Na tych ogólnych uwagach ograniczymy zagadnienie motywów taśmowych wypukłych, nie należące ściśle do zakresu obecnych rozważań. Co do dalszych zjawisk, wypływających z przestrzennego traktowania ornamentu, to zaznaczyć należy, że tło usuwa się w głąb i traci często charakter płaszczyzny, przybierając w pewnym stopniu charakter nieokreślonej przestrzeni. W związku z tem traci swoją wagę zasada równomiernego wypełnienia tła (podobnie jak przy kracie), tem więcej, im więcej przestrzennej wartości nabiera tło. W miarę rozwijania się tego procesu niknie właściwie ornament płaski jako taki; zasady rytmiczne, jakieśmy omówili, zaczynają stopniowo tracić swoją wagę, a występują wartości nowe, z przestrzenią związane.

Wrażenie głębi potęguje się jeszcze silniej przez wprowadzenie perspektywy liniowej, a dalej i tonowej. Poczucie płaszczyzny zanika wreszcie prawie zupełnie, a miejsce ornamentów płaskich zajmują utwory przestrzenne. Ta dziedzina sztuki zdobniczej wychodzi poza ramy obecnych rozważań; zaznaczyć tylko należy ogólnikowo, że razem z perspektywą wchodzi do zdobnictwa rytmika przestrzenna, a z nią razem i architektura. Wobec tego ornamenty perspektywiczne opierają się prawie zawsze bardzo ściśle o formy architektoniczne.

Takie ornamenty rozsadzają oczywiście płaszczyznę, na której występują, przemieniając ją w przestrzeń. Tem niemniej występują one bardzo obficie zwłaszcza w sztuce europejskiej; a samo ich rozpowszechnienie w różnych czasach dowodzi dostatecznie, że są

one zgodne z poczuciem piękna i mają bezsprzecznie swoją rację bytu. Nie wynika stąd jednak bynajmniej, aby je stosować należało na każdej dowolnej płaszczyźnie i w każdej technice; przeciwnie, są one dopuszczalne tylko w takim wypadku, jeżeli płaszczyzna, na której występują, nie ma użytkowego znaczenia jako płaszczyzna i jeżeli technika pozwala na swobodę, potrzebną do urzeczywistnienia perspektywy.

Powierzchnie tego rodzaju, jak płaszczyzna stołu, stołka podłogi, tacy, drzwi, poduszki, ubrania i t. p., które są jako takie (jako płaszczyzny) z użytkiem związane, to jest, których potrzebujemy czy to do chodzenia po nich, czy do siedzenia na nich, czy do stania na nich innych przedmiotów, nie nadają się do wprowadzania tego rodzaju przestrzennych ornamentów; gdyż przez zniszczenie płaskiego charakteru powierzchni wartości zdobnicze stają w jaskrawej sprzeczności z wartościami użytkowymi — zamiast je uzupełniać i podkreślać.

Natomiast w innych wypadkach, kiedy mianowicie powierzchnia jako taka nie gra w użytku roli decydującej, albo kiedy jest czemś zgoła niepotrzebnym — wtedy oczywiście dopuszczalne, a nawet wskazane może być takie zniszczenie powierzchni. Wypadki takie, z natury rzeczy rzadkie, napotkać można np. w zdobnictwie książkowem, albo nawet ściennem, w takich okolicznościach, kiedy zadanie zdobnicze polega na oderwaniu widza od powierzchni i skierowaniu jego wzroku w jakąś dal. Jeżeli np. pragniemy, aby czytający książkę zapomniał o tem, że właśnie papier trzyma w ręku i zapatrzył się gdzieś wgląd, jeżeli jednym słowem chcemy, aby książka przestała być zbiorem kartek, a stała się światem pojęć i myśli — to wtedy możemy wprowadzić w niej ornament przestrzenny. Podobnie, jeżeli człowiek, mieszkający w ciasnym mieście, chce mieć pokój, w którymby mógł zapomnieć o ciasnocie murów, to może starać się zapomocą perspektywy zniszczyć płaszczyznę ścian, które go wiążą. Zjawisko to możemy obserwować w malarstwie ściennem Pompei. Rozwiązanie takie byłoby niewłaściwe dla człowieka, mieszkającego na wsi, który w pokoju swoim szuka przytulnego zacisza.

W powyżej omawianych wypadkach stajemy na granicy ornamentu i sztuki czystej (ilustracji, fresku) i z tego też punktu widzenia raczej zdobnictwo przestrzenne rozpatrywać należy. Ta forma

zdobnictwa wychodzi tedy zupełnie po za zakres naszego przedmiotu i tylko ogólnikowo zaznaczymy, że nawet i w tych wypadkach nie można nigdy zupełnie zerwać z poczuciem płaszczyzny. Świadomość nasza pomimo wszelkich złudzeń wie, że ma do czynienia z płaszczyzną, a poczucie nasze żąda poszanowania przynajmniej w ogólnych, przybliżonych zarysach praw płaszczyzny, t. j. pewnego regularnego rozkładu, pewnej równowagi w kompozycji (budowy ośrodkowej lub wzdłuż jakiejś osi rytmicznie płynącej), a wreszcie równomiernego wypełnienia płaszczyzny. Jednym słowem, intuicja nasza stawia te same wymagania, jakie poznaliśmy przy rozważaniu ornamentu płaskiego, tylko w znacznie swobodniejszym i tylko przybliżonym ujęciu. Te wymogi płaszczyznowo zdobnicze rozciągają się tedy poza granice ornamentyki w dziedzinę czystszej sztuki plastycznej. Kompozycje figuralne, pejzaże, portrety, mają zawsze pewne cechy zdobnicze, odpowiadające płaszczyźnie, czyli są w pewnym stopniu dekoracyjne, a ich przynależność do sztuki czystej warunkuje się tem, że punkt ciężkości nie leży w tych cechach, ale w innych wartościach, właściwych tej dziedzinie sztuki. (Leonardo da Vinci tak w swoich kompozycjach, jak uwagach kompozycyjnych dąży do wprowadzenia budowy rytmicznej, którą możnaby nazwać ośrodkową ze stanowiska zdobniczego. Bardzo typowe pod tym względem są dawne ikony bizantyjskie).

Poza rozważonym dotychczas ograniczeniem wprowadzenie wartości przestrzennych warunkują także przyczyny materialne, techniczne. Wprowadzenie perspektywy wymaga wielkiej swobody linii i tonu, na którą większość używanych technik zdobniczych nie zezwala. Nie można oczywiście urzeczywistnić perspektywy przy układaniu posadzki z czarnych i białych płyt, ani też przy konstrukcji żelaznych krat. Nie można także jej urzeczywistnić przy plecionkach i grubych tkaninach. Istnieje natomiast cały szereg technik swobodniejszych, których urzeczywistnienie w pewnym przynajmniej przybliżeniu jest możliwe. Spotykamy mianowicie rozwiązania perspektywiczne w haftach, gobelinach, w snycerstwie, cyzelerstwie i t. p. Nie przesądzając wartości ogólnoartystycznej takich rozwiązań, należy tem niemniej stwierdzić, że są one (z małemi wyjątkami) ze zdobniczego punktu widzenia niewłaściwe. Każdej z tych technik odpowiada, jak wiemy, jakiś swoisty typ ornamentu, który wywodzi

się z materiału i materiał ten uwydatnia. Ozdobna tkanina o tkackim ornamencie ma więcej charakteru tkackiego, niż tkanina gładka. Deska, snycerskim sposobem ozdobiona, nabiera więcej charakteru drzewa, niż deska gładka heblowana i t. d. Przy wymaganiach tak specyficznych, jakie narzuca perspektywa, formy typowe ulegają z konieczności pogwałceniu. Im więcej będziemy się silili na sumienne oddanie perspektywicznego obrazu, im doskonalej go odtworzymy, tem więcej pogwałcimy prawa materiału (i powierzchni), tem dalej odjedziemy od typu, charakteryzującego daną tkaninę. Gobeliny dawne, mniej doskonałe jako obrazy — więcej zachowały typu tkaniny (nierównomierne wypełnienie i zniszczenie podnosi jeszcze te cechy), niż najnowsze gobeliny francuskie, których zgoła prawie od malowanych obrazów odróżnić niepodobna i które, siląc się na naśladowanie nawet posunięć pendzla, ze stanowiska zdobniczego na fałszywą weszły drogę. Tylko tedy najswobodniejsze techniki, jak np. malarstwo pendzlowe, miedzioryt i t. p., nadają się do ujęć perspektywicznych.

Nie będziemy zajmować się dłużej tą dziedziną sztuki, która nie wnosi żadnych nowych wartości ornamentalnych, a rozpatrzmy takie formy, w których wprowadzone są wartości plastyczne, ale w mniejszym stopniu. Będą to takie formy, w których płaszczyzna tła nie przemienia się w przestrzeń nieokreśloną, ale tylko odsunięta jest nieznacznie wgłąb, zachowując wartość płaszczyzny. W takim ujęciu, wymagającym światłocienia, ornament nabiera wypukłości, analogicznej do płaskorzeźby, ale w ogólnych zarysach płaszczyzna zachowuje swoją wartość. Ze względu na harmonję ornamentu z materialnem podłożem, na którym występuje, rozwiązanie takie dopuszczalne jest jedynie w tych wypadkach, gdzie ta udana wypukłość ornamentu nie sprzeciwia się po pierwsze użytkowi, do jakiego dana płaszczyzna jest przeznaczona, a po drugie zgodna jest z materiałem, w którym jest urzeczywistniona.

Odnosnie do pierwszego warunku powierzchni stołu, podłogi, tacy, stołka, ubrania i t. p., nie znosi oczywiście nie tylko perspektywicznego, ale również wypukłego ornamentu, gdyż nieprzyjemnie jest chodzić, siadać lub stawić coś na płaszczyźnie, robiącej wrażenie nierównej; natomiast dopuszczalne jest takie rozwiązanie na ścianie, suficie i t. p., o ile inne względy się temu nie sprzeciwiają.

Nie rozpatrując tej sprawy szczegółowo, zwrócić należy uwagę na tę okoliczność, drugorzędną wprowadzić, ale nie bez pewnego praktycznego znaczenia, że wszelkie wprowadzenie światłocienia, wymaga stałego źródła światła. Na przedmiotach więc, które zmieniają swoje położenie w odniesieniu do okna, plastyczne ornamenty są już z tego względu nieracjonalne. Ważniejszy znacznie wzgląd warunkujący wprowadzenie tego rodzaju plastycznych wartości polega stosownie do drugiego warunku na poszanowaniu materialnego typu ornamentu. Jeżeli np. inkrustację ułożymy w takich tonach, że nabiera plastycznego wyglądu, wtedy przestaje robić wrażenie inkrustacji. Jeżeli utkamy materję w taki sposób, że ornament się uwypukla, to tkanina zatracą charakter tkaniny. Jeżeli natomiast pomalujemy gipsowy sufit, udając wypukłość stiuków, to nie zatracamy charakteru materiału i z tego względu nie sprzeciwiamy się zasadom zdobnictwa. Ale i w tych wypadkach nie można uznać bez zastrzeżeń takiego rozwiązania, a to ze względów, któreby można nazwać względami etycznymi. Wszelkie udawanie wypukłości tam, gdzie jej niema, wprowadza w błąd i jest rodzajem kłamstwa — jest nieszczerością formy. Jakkolwiek zdobnictwo nie interesuje się wartościami etycznymi jako takimi, a stosunek etyki do piękna wkracza w dziedzinę metafizyki, pomimo to stwierdzić można bez trudności, że udawanie, czyli kłamstwo, jest rzeczą niepożądaną, choćby z tego względu, że z natury swojej zawsze jest uboższe i płytsze od prawdy. Nieszczerości więc takie nie bogacą ornamentu, nie pogłębiają, ale przeciwnie, ubożą go i zacieśniają.

Zagadnienie szczeroci nasuwa się przy zdobnictwie także w innym jeszcze pokrewnem znaczeniu, a mianowicie jako zagadnienie szczeroci materiału. Zapomocą odpowiedniego doboru tonów możemy, malując, przeistoczyć wygląd powierzchni w takim sensie, że nabiera cech innego materiału, czyli na jednym materiale możemy naśladować inny i to nieraz w takim stopniu, że oko w zupełności ulega złudzeniu. Możemy np. na blasze wymalować ornament, robiący wrażenie inkrustacji w drzewie. Możemy drzewo pomalować na mozaikę kamienną; gips przemienić na złoto, papier na tkaninę i t. d. Nieszczeroci taką, zwłaszcza w nowoczesnym przemyśle, napotkamy na każdym kroku i rzeczą niezbędną jest zdać sobie

jasno sprawę z tego, czy¹ takie nieszczerości są ze stanowiska artystycznego dopuszczalne i w jakich wypadkach. Przez zmienienie charakteru powierzchni zatracamy oczywiście istotny związek, jaki pomiędzy ornamentem a materją istnieje. Tem niemniej ornament sam w sobie może być harmonijny, gdyż zgadza się z jej charakterem udanym.

Jeżeli np. blachę pomalujemy na drzewo i wprowadzimy przy pomocy umiejętnego naśladownictwa ornament inkrustowany, to powierzchnia, jako taka, jest równie piękna, jak gdyby była drewniana, ozdobiona istotną inkrustacją. Ponieważ zadaniem i miarą sztuki jest wrażenie, jakie wywołuje, przeto możnaby sądzić, że imitacja taka, byleby dobrze i według dobrego wzoru wykonana była, nie sprzeciwia się zasadom sztuki. Pomijając poprzednio poruszony wzgląd etyki zdobniczej, który może nie dla każdego jest dostatecznie przekonujący, rozpatrzmy tę sprawę ze stanowiska piękna, w tem rozumieniu, w jakim ujęliśmy je na początku naszych rozważań.

Różniliśmy tam piękno naturalne, użytkowe i artystyczne. Mówiliśmy, że każda forma użytkowa, wyprowadzona racjonalnie z materiału i dostosowana do swojego użytku, jest piękna przez samą celowość jednolitą — przez logikę budowy — podobnie jak pięknymi są formy, w naturze występujące, dzięki tej samej jednolitości celowej i logice. Mówiliśmy, że człowiek uszlachetnia tak powstałe formy użytkowe i ozdabia je, nie zacierając przy tem pierwotnego piękna użytkowego, ale przeciwnie podkreślając je i uzupełniając. Wynika stąd, że przy takich formach użytkowych, t. j. formach, które w pierwszej linii przeznaczone są do służenia jakiemuś praktycznemu celowi, materiał, kształt i ozdoba, związane są wspólnym charakterem. Z użytku i materiału wyprowadzona jest forma, ornament uwydatnia charakter materiału i podkreśla użytek. W takich więc formach **nie można zagubić lub przeistoczyć charakteru materiału bez szkody dla piękna całości.**

Stółek drewniany użytkowy jest piękny wtedy, jeżeli jego kształt zgodny jest ściśle z konstrukcją drewnianą i odpowiada możliwie najlepiej użytkowi, do którego jest przeznaczony. Jeżeli kształt tego stołka chcemy uszlachetnić, to musimy to skutecznie w tym samym sensie, a ozdoby, jakie mu dodamy, winny uwydatniać spe-

cjalne właściwości drzewa i podkreślać konstrukcję drewnianą oraz użytek. Ozdobienie stołka użytkowego w taki sposób, żeby powierzchnia jego robiła wrażenie metalu lub kamienia, pokrytego ornamentem, odpowiadającym metalowi lub kamieniowi, wprowadzi dysharmonję pomiędzy materiałem a formą i będzie zaprzeczeniem piękna użytkowego i jako takie będzie zasadniczo błędem w przedmiocie, przeznaczonym do użytku praktycznego.

Mówiliśmy jednak, że formy mogą zatracić swoje znaczenie użytkowe, przechodząc w formy, których celem głównym, albo nawet jedynym, jest wyrażenie samego piękna, bez względu na jakiekolwiek praktyczne zastosowanie. Piękno użytkowe w takich formach jest często tylko pozostałością i nie odgrywa istotnej roli. W związku z tem i konstrukcja traci swoją ważność, a związek formy z materiałem staje się luźny i nie istotny. Przy takich formach nieużytkowych szczerłość materiału przestaje być postulatem bezwzględnie obowiązującym i dopuszczalne stają się odstępstwa, chociaż i w tych wypadkach nie są nigdy pożądane, a to ze względów zasadniczo etycznych, o których wspominaliśmy powyżej.

Wytworny stołek salonowy, przy którym więcej zależy na tem, aby zdobił i bogacił całość umeblowania, niż żeby był wygodny do siedzenia i mocny, może mieć złożone ornamenty o metalowym charakterze i niekonstrukcyjną budowę. W wyższym jeszcze stopniu dotyczy to tronu. Podobnie rama do obrazu, której jedynym celem jest, aby służyła jako zamknięcie powierzchni malowanej, nie potrzebuje być konstrukcyjnie budowana. Równocześnie i szczerłość materiału przestaje być w niej obowiązująca. To samo dotyczy kielicha mszalnego, w odróżnieniu do kieliszka użytkowego, ołtarza, w odróżnieniu do zwykłego stołu i wogóle wszystkich przedmiotów, dla jakiegoś kultu czy dla jakiegoś widowiska przeznaczonych, czyli przedmiotów **reprezentacyjnych** w odróżnieniu do przedmiotów codziennego, **praktycznego użytku**.

Jeżeli tedy ogólnikowo można powiedzieć, że istnieją wypadki, w których nieszczerłość materiału może być tolerowana, to tem niemniej nigdy nie może ona być pożądana i to nie tylko ze stanowiska czysto ideowego. Jasną jest bowiem, że wszelka imitacja musi polegać na kopjowaniu wzorów, we właściwym materiale powstałych. Imitując więc, zrzekamy się tem samem, przynajmniej w pew-

nym stopniu, istotnej twórczości i zadowolnić się musimy odtwórczością. Jeżeli przyjrzymy się formom zdobniczym, występującym w imitacjach, to przekonamy się, że one nie wniosły nigdy żadnej istotnie nowej wartości i są jedynie powtarzaniem i kombinowaniem form, w szczerym materiale wyprowadzonych.

Jest rzeczą godną zastanowienia, że czas, niszcząc częściowo formy, zazwyczaj ulepsza je równocześnie. Nietylko stare gobeliny i materje, nietylko spatynowane brzozy i rdzą zgryzione żelaza, ale wogóle ruiny wszelkiego rodzaju mają zazwyczaj swoisty urok niezaprzeczony, który im dodaje szlachetności.

Urok ten tłumaczy się częściowo tem, że przedmioty stare zazwyczaj szlachetniejsze były, niż współczesne. Wrażenie to podnosi sugestia i urok rzeczy niezastąpionych; ale ponadto istnieje jeszcze jeden czynnik bardzo realny, polegający na tem, że zmiany, wywołane przez działanie czasu, zgodne są ściśle z charakterem materji, na której występują. Czas przekształca każdy materiał w sposób, odpowiadający istotnemu charakterowi tego materiału, a przeto zmiany, jakie sprowadza, zgodne są z duchem danego materiału, a skutkiem tego zgodne są i z typem samego ornamentu (o ile tenże był racjonalny). W ten sposób czas potęguje typ każdej formy i przydaje jej jednolitości materialnej. W tem rozumieniu istotnie uszlachetnia i upraszcza formę, oczyszczając ją ze sztuczności, częstokroć przez człowieka gwałtem narzuconych.

Zasada szczerości materiału i wyprowadzania form zdobniczych, zgodnych z tym materiałem, nie znajduje dostatecznego potwierdzenia w realnej wytwórczości, zwłaszcza ostatniej epoki. Jeżeli co do ostatniej epoki można znaleźć częściowe wytłumaczenie tego zjawiska w spaczeniu poczucia pod wpływem niedojrzałej pod względem artystycznym, udającej pracę ręczną, a skutkiem tego w założeniu już nieszczerzej produkcji fabrycznej, to w poprzednich epokach należy szukać innego wytłumaczenia.

Rozchodzą się tu najczęściej nie tyle o nieszczerłość materiału, ile o nieszczerłość formy w takim rozumieniu, że w jednym materiale urzeczywistnione są formy, właściwe innemu materiałowi. Spotykamy nieraz formy swobodne i złożone w materiałach, które z trudem się im poddają. Skonstatować można nieraz uparty wysiłek, aby właśnie te formy w danym materiale urzeczywistnić, które się z nim najmniej zgadzają, np. ornament linijny w tkactwie lub w ażurowym kamieniarstwie, zwoje spiralne w stolarstwie i t. p. Aby to zjawisko, sprzeczne z naturalnym rozwojem ornamentu wytłumaczyć, zwrócimy się do podstawowych założeń.

Widzieliśmy, że sztuka stosowana i ornament pojawiły się z chwilą, kiedy człowiek materję martwą opanowywać począł, tworząc z niej formy, odpowiednie dla swoich celów. Długa i mozolna ewolucja form użytkowych i zdobniczych przedstawia się jakby rodzaj walki materiału z wolą człowieka. Bierna moc materiału przeciwstawia się czynnej woli człowieka. Z oporu biernego materji i z woli kształtującej rodzi się **forma**, która jest wyrazem **sprzężenia tych dwóch przeciwnych sobie sił**.

Sprzężenie przeciwstawiających się sobie wartości w imię wyższej zasady jest ogólnem prawem, tworzącem harmonijne całości nie tylko w psychice ludzkiej, ale również w całej przyrodzie zewnętrznej. Wiemy, że ta sama zasada ujawnia się również w sztuce i staje się prawem budującym.

Widzieliśmy, jak elementy tła, przeciwstawiając się elementom, tworzącym motyw, sprzęgają się z niemi w imię praw rytmu, tworząc motywy. Obserwując warunki, w jakich zrastają się ze sobą motywy, składające ornament, przekonamy się, że i tu panuje zasada zharmonizowanych przeciwieństw. Motywy ośrodkowe sprzęgają się z motywami pasowymi, motywy swobodne z motywami silnie związanymi, motywy o drobnym rysunku z motywami dużymi — na zasadzie wspólnego typu.

Sprzęgają się też ze sobą motywy o różnych typach, np. prostolinijne z krzywolinijnemi, płaszczyznowe z linijnemi — a nawet motywy, w różnych materiałach wykonane, a zatem w typach zgoła niezgodne, na zasadzie wspólnego stylu. To samo, jak wiemy, ujawnia się w kolorystyce, gdzie wartości kolorystyczne przeciwstawiają się sobie w różnym sensie, tworząc harmonję.

To samo prawo w najogólniejszem ujęciu ornamentu sprzęga materiał i wolę ludzką w postaci formy.

Człowiek jaskiniowy, choć bez wątpienia miał poczucie rytmu i harmonji, nie wykształcił form zdobniczych, bo nie znał materiału, nie znał rzemiosła, które jest rodzicielką wszelkiej formy zdobniczej. Z chwilą wytworzenia rzemiosła rozkwita bujnie ornament, wolny od naśladownictwa natury organicznej — wyrażający zawsze jakiś materiał, opanowany przez rzemiosło.

Radość, jaką daje opanowanie materiału, wyradza się czasem w poczucie triumfu nad materiałem. Triumfująca wola nie zadawał-

nia się wtedy formą, powstała z poddania się jej materjału; ona pragnie niejako upokorzyć go — jako zwycięzca zwyciężonego i wtłoczyć w kształty, przeciwne jego naturze. Z tą chwilą jednak rozwiewa się cały sens formy, wola, nie mając przeciwstawienia, uderza w próżnię i szukając oporu komplikuje kształty, pozbawione treści, aż wreszcie sama zatraci swoją prężność, nie znajdując przeciwstawienia — albo też znajduje nowe opory, przerzucając twórczość w dziedzinę sztuki czystej i na ich podstawie nowe wyprawia formy.

Proces ten rozszypywania się form można śledzić w niejednej technice zdobnictwa i architektury, zwłaszcza oczywiście w epokach schyłkowych i to przedewszystkiem w przedmiotach zbytku lub do reprezentacji służących. Koronki kamienne, w późnym gotyku występujące, światłocieniowe plastyczne motywy w tkaninach, różne formy esowate w stolarstwie barokowym, architektoniczne, kamienne formy w drobnych przedmiotach zbytku, wykonane w drzewie lub metalu, dają bogaty w tym względzie materiał. Pogwałcenie materiału występuje też bardzo wyraźnie w epoce t. zw. secesji i staje się jednym z czynników rozkładowych tej epoki.

Formy, które w taki sposób powstają, są oczywiście nieszczerze. Materiał przybiera taki wygląd, jakby nie był sobą, nieszczerości formy łączy się często z nieszczerością materiału, bo dla czegożby się nie miało pozłocić drewnianego stołka, jeśli już forma jego metalowi odpowiada. Formy takie są niezdolne do dalszej ewolucji ornamentalnej, gdyż pozbawione są realnych wytycznych. Są one dowolne, nielogiczne i chociaż bawią nieraz oko właśnie ową nielogicznością, owem zuchwalstwem, ową sztucznością, przejadają się prędko i ustępują miejsca formom prostszym, a konstrukcyjnym i szczerym.

Jeżeli takim formom dziwacznym odejmiemy pierwiastek artystyczny, to otrzymamy zjawisko, które również nosi nazwę sztuki, chociaż z pięknem żadnego nie ma związku. Jest to sztuka w znaczeniu zonglerskiem — cyrkowem, sztuka wycięcia łańcuszka z jednego kawałka drzewa, sztuka umieszczenia krzyża w butelce, zrobienia koronki w porcelanie i t. p. Są to rzeczy dziwne, nienaturalne, które interesują, ale nie mogą się podobać. W przeciwstawieniu do tych zjawisk sztuka jest naturalna i spodziewana, gdyż jest ujawnieniem wrodzonego poczucia piękna w jakimś materiale.

Reasumując powyższe uwagi, przychodzimy do wniosku, że nieszczerłość materiału, dążenie do pogwałcenia jego naturalnych właściwości, daje się wprowadzić jako objaw psychologiczny zrozumieć, ale nie prowadzi do żadnej dalszej ewolucji zdobniczej i choć może być w niektórych wypadkach tolerowany, w regule jednak winien być uznany ze stanowiska sztuki zdobniczej za drogę błędną.

Oprócz omówionych już przyczyn, motywujących pojawianie się imitacji, nadmienię jeszcze dwie inne. Jedną z nich jest brak inwencji, charakteryzujący wytwórczość ludzką. Energia, nie znajdując drogi twórczej, wyładowuje się czasem w pracowitości. Gdyż mniej wysiłku twórczego wymaga adoptowanie choćby najtrudniejszej do wykonania w danym materiale, ale istniejącej już gdzieindziej formy, niż wyszukanie, wyprowadzenie prostej, ale właściwej materiałowi formy nowej.

Druga przyczyna imitowania form, w innym materiale powstałych, polega na tem, że ludzkość żywa się z niektórymi formami zdobniczymi tak silnie, że nabierają one wyrazu same w sobie. Formy takie mówią do nas tak, jak mówią do nas formy, w naturze powstałe, które często spotykamy, jak mówią do nas litery lub gesty. Takie formy narzucają się w zdobnictwie siłą przyzwyczajenia i bywają urzeczywistniane w różnych materiałach, nieraz bardzo odmiennych i zgoła dla nich nieodpowiednich.

Widzimy więc, że istnieje cały szereg motywów, usprawiedliwiających pojawianie się form nieracjonalnych, idealnie jednak rozwiązanie ornamentu polega na harmonii materiału i woli, to jest na wyzyskaniu naturalnych właściwości materiału i podporządkowaniu ich potrzebom człowieka. W tej równowadze, w tem sprzężeniu dwóch, przeciwdziałających sobie sił, znajduje poczucie jedyny możliwy pewny punkt oparcia, warunkujący dalszą logiczną ewolucję formy.

Zgodnie z tem założeniem należy dążyć do wytworzenia form zdobniczych, zawsze na podstawie materiału i starać się jego właściwości w pełni wyzyskać, unikając ich pogwałcenia. Pogwałcenie polega na wymuszeniu pewnych możliwości, które się z trudem i to często tylko połowicznie skutecznie dają, uniemożliwiając równocześnie wyzyskanie naturalnych właściwości materiału.

Jeżeli np. w kilimie wprowadzimy motyw, wzięty z żelaznej kraty, to oczywiście tkacz będzie musiał pokonać ogromne trudno-

ści, aby ten motyw wykonać choćby tylko znośnie. W kilimie takim będą pominięte natomiast te wartości, które z ornamentem płaszczyznowym są związane.

Jeżeli powyżej zrobiliśmy pewne koncesje na rzecz przedmiotów zbytkowych i reprezentacyjnych, to pochodzi to stąd, że przedmioty te tendencją wewnętrzną skłaniają się niejako raczej w stronę sztuki czystej i dzięki temu podlegają w pewnym stopniu jej prawom, z innych założeń się wywodzącym. Ale i w tej dziedzinie nie spotykamy nigdzie form, od materji zupełnie niezależnych. Najfantastyczniejsze, najbardziej samodzielne z pośród nich powstają z form, wyprowadzonych z materiału bądź to przez naturę, bądź przez człowieka, albo wytwarzamy bowiem sami formy — a wtedy wyprowadzamy je zawsze z materiału — albo czerpiemy z natury, która swoje formy również z materiału wyłącznie wykuwa. Fantazja polega jedynie na przerzucaniu form, jednemu materiałowi właściwych, w inny materiał i na skombinowaniu różnych form ze sobą.

W myśl poprzednich rozważań wszelkie omawiania i ćwiczenia, niniejszą pracą objęte, oparte są zawsze o jakiś konkretny i znany materiał. Wydawałoby się mogło napozór, że takie ciągle krępowanie się właściwościami materiału hamuje twórczość, w istocie jednak rzecz się ma wprost przeciwnie. Różnorodność materiałów nasuwa różnorodność elementów zdobniczych i bogaci formy — a opór materiału chroni od przypadkowości, która jest balastem szkodliwym. Ten opór niezbędny jest dla wykształcenia siły twórczej.

Samej istoty siły twórczej czynnej, t. j. tej, którą nazwaliśmy także wolą kształtującą, niepodobna rozpatrywać, tak, jak niepodobna rozpatrywać istoty bólu lub radości. W dziedzinie ścisłej sztuki ornamentalnej przedstawia się ona jako chęć uzewnętrznienia (odbicia w jakiejś materji) rytmów, tkwiących w psychice ludzkiej. Nie wiemy, jak tworzy się czująca dusza człowieka, z której czerpie sztuka. Nie wiemy nic o istocie bólu ani radości, z których wyrasta dramat — nie wiemy też nic o istocie rytmu psychicznego, który się w sztuce uzewnętrznia. Przyjąć tylko musimy, że istnieją, że tworzą się w duszy jakieś wartości rytmiczne, które szukają uzewnętrznienia. Przyjąć tedy musimy, że danym jest zawsze materiał i danym jest zawsze rytm wewnętrzny, a stworzoną czyli

nową jest i może być tylko forma, polegająca na uzgodnieniu materiału z rytmem.

Poczucie rytmiczne leży w głębokich warstwach psychiki ludzkiej, dalekich od tej powierzchni, na której panują świadome i zmienne procesy psychiczne. Dzięki temu rytmy ornamentalne są wartościami powszechnymi i trwałymi.

Istnieje cały szereg form ornamentalnych podstawowych, które są wspólne całej ludzkości. Powstają one zawsze, ilekroć człowiek do pewnego poziomu kulturalnego się podniesie. Linje meandrowe, faliste, esowate, schodowate i wiele innych, wykształciły się w sztuce pierwobytnych ludów Ameryki, zupełnie w takiej samej formie, jakie wytworzyła Europa i Azja. Wprowadzenie do tych form podstawowych innych, bardziej zróżnicowanych elementów psychicznych, umożliwia wytwarzanie się form coraz bogatszych. Tą drogą na podłożu form ogólnoludzkich, powstają formy ornamentalne, charakteryzujące pewną epokę, pewną rasę, pewną kulturę — czyli formy stylowe. Ornamentów o cechach indywidualnych właściwie nie ma, a jeżeli są, to nie odgrywają żadnej poważnej roli tak długo, dopóki nie staną się własnością ogółu.

Ornament jest tedy przede wszystkim wytworem zbiorowej intuicji w przeciwieństwie do sztuki czystej, która ma więcej indywidualny charakter. Skoro wyjdziemy z tego założenia, że ornament wyrasta z głębszych warstw psychiki ludzkiej, które są wspólne wszystkim jednostkom tej samej kultury, to musimy dojść do przekonania, że jednostce trudno jest tworzyć te formy i to tem trudniej, im intensywniejsze jest jej życie świadome, indywidualne, przysłaniające głębsze warstwy psychiczne. Chcąc dzisiaj tworzyć nowe formy ornamentalne, które miałyby trwałe wartości, należy raczej zwrócić się do wytwórczości zbiorowej. W zespole ludzi, pracujących razem, ścierają się i znoszą wzajemnie różnice indywidualne i ujawniają się te warstwy psychiczne, które są wszystkim wspólne, t. j. te, które tkwią w ich zbiorowej intuicji.

Tak powstawały dotychczas wszystkie trwałe formy ornamentalne i tak powstawać mogą prawdopodobnie obecnie.

Wszelkie dotychczasowe doświadczenia szkolne wykazują zgo-dnie, że dzieci, zwłaszcza w atmosferze pracy zbiorowej, ujawniają

ogromną inwencję zdobniczą i z wielką łatwością wytwarzają świeże, nieraz bardzo ciekawe motywy. Trudniej im znacznie przychodzi organizowanie tych motywów w jednolite i dobrze związane całości (w tym względzie właśnie może im przyjść z pomocą fachowe kierownictwo).

Człowiek pierwotny, podobnie jak dziecko, wykazuje wysokie zdolności w kierunku zdobnictwa, ale i jemu, podobnie, jak dziecku, trudno jest opanować całość, zwłaszcza, o ile jest bardziej złożoną. Organizowania całości uczy się on dopiero stopniowo, a zdobyte pod tym względem rezultaty przekazują się z pokolenia na pokolenie, doskonaląc się w ciągu wieków.

Zgodnie z tem sztuka ludowa, o ile pod względem jakiejś formy nie ma dostatecznej tradycji, wykazuje zażwyczaj słabą budowę całości. Dopiero po długich wiekach rozwiązywania tej samej formy ustalają się wzory, naprawdę organicznie skryształizowane. W ramach schematu kompozycyjnego, uzyskanego tą drogą, mieści się dalsza twórczość jednostki. Jednostka przejmując gotowy typ rozwiązania całości, np. kilima lub dywanu, a tylko w szczegółach wprowadza pewne warjanty.

Jednostka o wyrobionej kulturze estetycznej może wprawdzie łatwiej opanować całość, ale brak jej natomiast naiwności i tego bezpośredniego podszeptu plemiennych duszy, podszeptu, któremu posłuszna jest ręka dziecka i pierwotnego człowieka.

Jeżeli istnieją pojedyncze indywidua, które dzięki wyjątkowej zdolności — zdolności czerpania z głębokich warstw podświadomych, plemiennych — umieją samodzielnie wydobywać formy, nie przejęte zbyt wartościowymi indywidualnymi i zmiennymi, to należą one do wyjątków, niesłychanie rzadkich, na których nie można opierać normalnej ewolucji.

Ornament tedy potrzebuje atmosfery zbiorowej. Ludzie młodzi i prości nadają się z natury rzeczy najlepiej do wytworzenia takiego zespołu. Ludzie dojrzały, więcej zróżnicowani i bardziej w swoich indywidualnych formach zastygli, zrastają się ze sobą trudniej i trudniej wytwarzają jednolitą atmosferę.

Jeżeli tak jest, to rozwój istotnej żywej sztuki dekoracyjnej nie zależy tyle od pracy pojedynczych jednostek, zdolnych i odpowiednio przygotowanych, ale raczej od zbiorowej, zespolonej pracy

wielu, choćby mniej uzdolnionych jednostek. Im praca ta szersze obejmie kręgi, im więcej będzie ognisk zbiorowych, tem lepszych i bardziej realnych należy oczekiwać rezultatów.

W narodzie naszym istnieją zdolności dekoracyjne bardzo wybitne, które ujawniły się tak w sztuce ludowej, jak w jednostkowej wytwórczości artystycznej, zwłaszcza lat ostatnich. Bogactwo i wytworność tej sztuki są istotnie zadziwiające. Czerpią z niej też zwłaszcza w ostatnich czasach narody ościenne, przerabiając materiał surowy podług swojego smaku i wcielając go do sztuki nowoczesnej. Ale formy te, oderwane od ziemi, z której powstały, usychają w rękach ludzi obcych i dają tylko efemeryczne wartości, których żywotność wystarcza zaledwie na stworzenie krótkotrwałej mody. Wartości trwałych nie wnoszą one prawdopodobnie żadnych, gdyż utraciwszy korzenie, niezdolne są do dalszej ewolucji. Tchnąc w te rodzime nasze formy nowe życie możemy tylko my sami. Zadania tego nie dokonają jednak pojedyncze jednostki, choćby najgenialniejsze. Artyści takiej miary i takiej intuicji, jak Wyspiański, mogą wprowadzić sami tworzyć arcydzieła, z rodzimych motywów wyprowadzone, ale nie zdołają wykształcić naśladowców, gdyż, jak mówiliśmy, twórczość ornamentalna leży w regule poza zakresem twórczości indywidualnej.

Tworzenie zbiorowych ognisk w formie szkół artystycznych, artystyczno-przemysłowych i t. p., zapowiada oczywiście lepsze rezultaty, ale i ta forma nie jest w stanie wskrzesić twórczości rodziwej u podstaw, gdyż w szkołach takich schodzą się jednostki z różnych stron kraju i z różnych środowisk i nie mogą wytworzyć ściślejszego zespołu, gdyż stykają się ze sobą zaledwie przez kilka lat i to najczęściej w środowisku wielkomiejskiem, które do indywidualnego rozrostu podnieca. Ukończywszy szkoły, rozpraszają się oni znowu i rozpoczynają zazwyczaj samodzielną jednostkową pracę.

Najwłaściwszym środkiem, zmierzającym do odrodzenia zdołności rodzimego, byłoby prawdopodobnie tworzenie zrzeszeń młodzieży, w możliwie największej ilości, w naturalnych środowiskach. Młodzież ta, dorósłszy, pozostawałaby częściowo przynajmniej w tym samym środowisku; jednostki zachować mogłyby i nadal pewien kontakt pomiędzy sobą i wywierałyby wzajemnie pewien wpływ na siebie, tak, że nawet dalsza ich wytwórczość zachowałaby pewne

cechy zespołu, którego węzeł zadzierzgnąć się powinien na ławie szkolnej. Tą drogą mogłyby powstawać pewne ogniska wytwórczości artystycznej, z których każde miałoby pewien ton własny, polegający na swoistej atmosferze artystycznej i własnej tradycji. Ogniska te, rozsiane po całym kraju i rozkwitające tam, gdzie właśnie najodpowiedniejsze są po temu warunki, wywierałyby oczywiście wzajemny wpływ na siebie i składałyby się w rezultacie na stworzenie jednolitej i bogatej sztuki rodzimej.

Ornament, powstały w ten sposób, będąc wyrazem duszy zbiorowej, będzie syntezą jej najgłębszych właściwości. Będzie on tedy zharmonizowany ze wszystkimi innymi ujawnieniami tej duszy; będzie niejako uzupełnieniem pieśni, słowa, gestu i t. p. Taki ornament będzie miał swój styl. Styl, tak rozumiany, jest niewątpliwie cechą, decydującą o wartości ornamentu, a stąd zrodziło się u wielu artystów dążenie do osiągnięcia tej wartości podstawowej, czyli dążenie do wytworzenia rodzimego stylu. Dążenie takie wydaje się być pozornie bardzo zdrowe i racjonalne i nie można się dziwić, że staje się ono hasłem naczelnym dla wielu estetów. Pomimo jednak tych pozorów słuszności kryje w sobie takie dążenie do osiągnięcia stylu drogą indywidualnego świadomego wysiłku pewien zasadniczy błąd, który należy wyjaśnić.

Styl wyraża duszę zbiorową, którą to duszę urabia życie. Życie jest wypadkową sił, nieskończenie różnorodnych, zgniatanych i niewymiernych. Życie kształtują skłonności, odziedziczone po przodkach, które krzyżują się z wartościami, wytworzonymi przez nas samych. Na życie wpływają warunki klimatyczne, ekonomiczne, stosunki społeczne, pojęcia religijne, filozoficzne i tysiączne inne siły, które się wzajemnie zwalczają lub potęgują.

Wobec złożoności zjawiska wszelkie przewidywanie formy wypadkowej życia — wszelkie świadome określanie charakteru duszy zbiorowej, wszelkie wyszukiwanie stylu jest nieracjonalne. Nikt nie przewidzi, jaki kształt przybierze chmura pod wpływem krzyżujących się wiałrów, jaką linję utworzy pękająca szyba — a stokroć trudniej jeszcze przewidzieć, jak skryształizuje się zbiorowa dusza społeczeństwa. Tylko życie samo, szczere, swobodne, jeżeli ma swoisty wyraz, może wyłonić własny kształt artystyczny — może wytworzyć naprawdę stylową sztukę. Sztuka taka nie powstanie ni-

gdy drogą umyślnego stylizowania, dokonywanego przez jednostkę — tworzą ją społeczeństwa i wieki.

Prawdę tę możemy uzmysłowić sobie na analogicznym zjawisku. Charakter pisma ma pewną analogję ze stylem; jest on niejako stylem indywidualnym. Charakter pisma powstaje w ten sposób, że staramy się pisać litery kaligraficzne. Poza naszą świadomością i bez naszej woli powstają jednak powoli odchylenia od tej kaligraficzności. Te właśnie odchylenia nadają pismu naszemu indywidualny charakter, czyli styl indywidualny. Gdybyśmy się świadomie wysilali w kierunku wytworzenia sobie naraz pisma o cechach indywidualnych, czyli zamierzali świadome odstępstwa od form kaligraficznych — to albo musielibyśmy naśladować czyjeś pismo, już wyrobione, czyli cudzy charakter, albo zaczęlibyśmy koszlawić litery w sposób dowolny i uzyskalibyśmy pismo manieryczne, nie zaś szczerze charakterystyczne. Są wartości, które zjawiać się lubią niewołane i do nich właśnie należy w dziedzinie sztuki styl. Im mniej o nim myśleć będziemy, tem łatwiej go zdobędziemy, a z chwilą, kiedy zaczniemy go szukać, jużemy go nawpół zgubili.

Umyślne i gorączkowe dążenie do stylu wytwarza w miejsce stylu jego surogat — manierę, czy modę, która ma tylko maskę stylu, ale nie ma życia. To też manierę i modę, jak maskę można z łatwością zmieniać — ale nie można jej rozwijać tak, jak rozwija się życie. Tworzyć należy z potrzeby, z intuicji — naiwnie i szczerze — a styl, o ile jest w naszym życiu, ujawni się również w naszych dziełach. Stylowa sztuka, nie mająca odpowiednika w całości kształcie życia, jest ułudą i kłamstwem i przemija bez śladu, tak, jak przemijają mody, w pracowniach paryskich fabrykowane na zamówienie. Jeżeli pragniemy, aby powstał ornament swoisty, charakterystyczny, stylowy, to musimy przedewszystkiem dbać o to, aby życie nasze płynęło zdrowo, zgodnie z wewnętrznymi i zewnętrznymi warunkami — aby życie nasze miało swój sens — swój charakter. Na tle takiego życia wykwitnąć dopiero może prawdziwa sztuka stylowa. Życie samo będzie szukało wyrazu w sztuce, a wola nasza może jedynie przeszkody z drogi usuwać, aby proces ten normalnie się rozwijał.

Do tego celu w dziedzinie plastyki posłużyć może wprowadzenie rysunków dekoracyjnych do wszystkich szkół, tak średnich, jak

ludowych. Wprawdzie rysunki dekoracyjne jako dział ogólnej nauki rysunków należą teoretycznie do programu szkolnego, ale w praktyce dziedzina ta, zazwyczaj zupełnie jest zaniedbana, a to skutkiem wielu bardzo różnorodnych przyczyn.

Najważniejszą może i najistotniejszą przyczyną zaniedbania tej dziedziny jest brak ustalonego systemu nauczania, tak w zakresie rysunków wogóle, jak w zakresie rysunków dekoracyjnych w szczególności. Każdy nauczyciel uczy tych rysunków, o ile to uważa za wskazane i w taki sposób, jaki mu się wydaje najwłaściwszy. Ponieważ uczeń przechodzi zazwyczaj kolejno przez ręce kilku nauczycieli rysunków, przeto ćwiczenia, jakie wykonuje przez szereg lat, pozbawione są najczęściej logicznego związku i nie prowadzą do właściwego rezultatu. W rysunkach z natury brak jednolitego systemu nie jest tak szkodliwy, gdyż logika samej natury, która za wzór służy, zastępuje prawie w zupełności wszelki system. Natomiast w rysunkach dekoracyjnych konieczne jest pewne stopniowe i racjonalne kształcenie poczucia dekoracyjnego na szczerych materiałach, tem bardziej, że poczucie to w dzisiejszych czasach jest spaczne przez oswojenie się z formami bogatemi, a bezwartościowymi, jakimi otacza nas nowoczesna cywilizacja od dzieciństwa.

Poczucie to należy oczywiście kształcić, zaczynając od form najprostszych, które uczeń nie kopjować, ale we właściwym materiale tworzyć musi, przechodząc stopniowo do form coraz bardziej złożonych, pod kierunkiem nauczyciela, którego główne zadanie polegać będzie na przestrzeganiu **stopniowej ewolucji**, ażeby uchronić ucznia od tworzenia form złożonych, jeżeli poczucie jego na formach prostszych nie dosyć się jeszcze wykształciło. Ćwiczenia polegać powinny nie na tem, aby się pewnej formy nauczyć, ale na tem, aby nauczyć się samodzielnie formy wyprowadzać, albo przynajmniej powstawanie form zrozumieć. Naśladowanie wzorów, choćby najlepszych, nie prowadzi do żadnych rezultatów, gdyż wyprowadza pracę i zamiast wspierać, przeciwdziała kształceniu się poczucia, podobnie, jak dawanie wzorów zamiast natury przy rysunkach zwyczajnych.

Czem jest natura dla plastyki, tem jest szczerzy materiał i przyrząd dla zdobnictwa. Robota w materiale jest tą prawdą je-

dyną, w której mieszczą się wszystkie wartości zdobnicze, urzeczywistnione już przez człowieka, lub jeszcze nieurzeczywistnione. Przy pracy w konkretnym materiale uczniowie uczą się wyprowadzać motywy z samego materiału, a wyborem tych motywów i układem kierować winno wycucie wspólnych wartości rytmicznych, krystalizujących w ścieraniu się różnic indywidualnych.

Twórczość taka szkolna wymaga oczywiście ustalonego systemu. System ten winien być oparty na ogólnych elementarnych zasadach ornamentyki, niezależnych od chwiejnych upodobań chwili, gdyż stosować się ma nie tylko do form już znanych, ale przede wszystkim do tych, które powstawać powinny. Największe rezultaty osiągnąć dałyby się prawdopodobnie przez wprowadzenie tego rodzaju systematycznej pracy twórczej zbiorowej w szkołach ludowych. Poczucie dekoracyjne jest jeszcze bardzo żywotne w tej warstwie, najmniej spaczony ujemnymi formami cywilizacji i najmniej zindywidualizowany. Działalność twórcza ludu obumierać zaczęła dopiero w ostatnich czasach dzięki temu, że wyroby gotowe, fabryczne, do gustu ludowego powierzchownie dostosowane, zajęły miejsce rodzimej produkcji; ale wystarczyłaby realna zachęta, konkretny cel i korzyść materialna, aby twórczość ta odrodziła się, chociaż prawdopodobnie do innych form użytkowych dostosowana.

Gdyby się lud już od dziecka przyuczał do tworzenia form zdobniczych, przystosowanych do jakichś konkretnych przedmiotów i to przede wszystkim takich, których forma i użytek są mu dobrze znane — i gdyby na te wytworzone przez siebie przedmioty znajdował zbyt, któryby go utwierdził w poczuciu ich wartości — to niewątpliwie odżywać zaczęłyby uśpione zdolności jego. Zczasem mogłyby potworzyć się w kraju ogniska wytwórczości ludowej żywej, a wyroby, tą drogą uzyskane, mogłyby mieć nawet poważną wartość ekonomiczną, gdyż w pierwszym rzędzie zastąpiłyby wyroby liche, brzydkie, częstokroć zagraniczne, dla potrzeb ludu fabrykowane, a poza tem mogłyby znaleźć zbyt i zagranicą; wobec tego, że trudno byłoby zagranicą konkurować z wytwórczością, opartą na tak bogatych podkładach poczucia zdobniczego, jakie w naszym ludzie się kryją.

Wprowadzenie systematycznej nauki rysunków dekoracyjnych w szkołach średnich powinno dać również bardzo korzystne re-

zultaty. Podniosłoby, bowiem poziom artystyczny ogółu, który obecnie dla tej gałęzi sztuki wykazuje lekceważenie i zupełny brak jej rozumienia. Takie uszlachetnienie smaku kulturalnych warstw byłoby najpewniejszym środkiem ochronnym przed zaewlem bezwartościowej, zwykle masowej produkcji zagranicznej i wyrobiłoby zamiłowanie do własnych wzorów, co znowu sprzyjałoby rozwojowi przemysłu artystycznego rodzimego.

Poza tem systematyczne ćwiczenia dekoracyjne, wprowadzone przez cały przeciąg szkół niższych i średnich, powinnyby dać uczniowi bardzo rzetelne podstawy, które miałyby wielkie znaczenie dla wszystkich tych jednostek, których późniejsza działalność ze sztuką stosowaną w jakimkolwiek pozostawałaby związku. Wreszcie i domowa amatorska praca wielu kobiet, która dzisiaj idzie prawie zupełnie na marne, zyskałaby poważne przygotowanie, któreby ją na właściwsze skierowało tory. Trudno przewidzieć, czy i w jakim stopniu urzeczywistnić dałoby się w praktyce tego rodzaju zamierzenia. Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że korzyści osiągnięte byłyby realniejsze, niż są przy obecnym systemie, polegającym zazwyczaj wyłącznie na rysowaniu z natury i z pamięci, albo na kreśleniu jakichś bezmyślnych figur geometrycznych — niby dekoracyjnych, a czasem nawet niestety i na kopjowaniu wzorów.

Nie należy stąd wnioskować, aby rysunki z natury były mniej wartościowe — i aby je zaniedbywać należało. Mają one ogromne znaczenie jako środek, kształcący poczucie bryły, linji kierunku, plamy proporcji, ruchu — słowem poczucie całej natury w jej plastycznym ujęciu. Spełniają one też poza tem zadania często pedagogiczne, wyrabiając zdolność uświadamiania, uwagę i pamięć. Poza tem ułatwiają one zrozumienie plastycznej sztuki i przyczyniają się tą drogą w wysokim stopniu do podniesienia ogólnego poziomu kulturalnego.

Czas, przeznaczony na naukę rysunków, powinien być podzielony pomiędzy naturę i zdobnictwo, tem bardziej, że oba te działy, prowadzone równolegle, choć niezależnie od siebie, uzupełniają się znakomicie. Poczucie linji, formy, plamy i t. p., kształcone przy studiowaniu natury, znajduje zastosowanie w rysunkach dekoracyjnych, a poczucie dekoracyjne uzupełnia zrozumienie sztuki plastycznej, w której wartości dekoracyjne wybitną grają rolę.

STRESZCZENIE

Myślą przewodnią niniejszej pracy było stworzenie zapomocą logicznego rozbioru form zdobniczych racjonalnej podstawy dla metodyki kursu zdobniczego. Skutkiem tej tendencji sama analiza nie została rozwinięta w sposób jednolicie ciągły i przedstawia obraz nie tak przejrzysty, jaki możnaby osiągnąć, gdyby ta analiza była jedynym celem rozważań.

Wobec tego będzie może korzystnem, jeżeli obecnie po wyczerpaniu całości materiału podkreślę tych kilka myśli zasadniczych, które są rdzeniem całego układu i tą drogą spróbuję uwypuklić wewnętrzną budowę całości.

Ornament jest to utwór plastyczny, zrodzony z poczucia **piękna**; utwór, który przy pomocy **rytmu** łączy **psychikę** ludzką z pewną **formą**, wykonaną w określonym **materjale** i przeznaczoną do określonego **użytku**. Z tego założenia wynika bezpośrednio szereg zasadniczych postulatów (odpowiadających rzeczownikom w powyższem zdaniu, tłustym drukiem podkreślonym).

- 1) Istotną treścią ornamentu jest **piękno** plastyczne.
- 2) Ornament wykazuje zawsze wartości **rytmiczne**, od których zależy jego styl.
- 3) W ramach tego rytmu pojawiają się w ornamencie różne inne wartości plastyczne, odzwierciedlające **psychikę** ludzką.
- 4) Rytm ornamentalny rozwija się na powierzchni danej **formy** i jest dwuwymiarowy.

5) **Materiał** decyduje o zewnętrznej formie ornamentu, czyli o jego typie.

6) Ornament powinien być zgodny z **użytkiem**, do którego dana forma została przeznaczona.

ad 1) Ornament powstaje pod wpływem poczucia piękna. Warunkiem więc powstania ornamentu jest dążenie (więcej lub mniej świadome) do stworzenia rzeczy pięknej. Wszelkie formy, nie zrodzone z tego poczucia, choćby najpiękniejsze, nie są prawdziwymi ornamentami. Do tej kategorii należą formy, w naturze powstające, formy czysto użytkowe oraz formy istotnie przypadkowe.

ad 2) Założenia rytmu tkwią już w założeniach materji samej. Ujawnia się on nie tylko w kryształach nieorganicznych, ale urabia również wszelki kształt żyjący i tętni w każdym przejawie bytu. Rytm jest podstawową formą każdego zjawiska psychicznego. Zmęczone na powierzchni życia świadomego zmiennymi wrażeniami, układa się w głębokich, podświadomych warstwach duszy w formy regularne i trwałe. Na tych to wartościach trwałych opiera się rytm ornamentu, który tedy odzwierciedla niejako duszę plemienną i wytworza formy stylowe, niezależne od przejściowych nastrojów pojedynczego indywiduum ludzkiego.

Dla jaśniejszego zobrazowania rytmu jako ogólnej zasady, porządkującej wszelką formę tak w przyrodzie, jak w sztuce, dobrze jest uzmysłwić sobie, że przekroje uporządkowanych (skrystalizowanych) układów przestrzennych wszelkiego pochodzenia, a więc kryształów, form organicznych i wreszcie całości architektonicznych, przedstawiają się jako układy płaszczyznowe, uporządkowane i odniesione do linii lub punktu (ośrodkowe), zależnie od tego, czy przekrój został dokonany wzdłuż głównej osi (rdzenia) bryły krystalicznej, czy też w poprzek. Gdybyśmy dalej tak uzyskaną płaszczyznę o uporządkowanym układzie plam przecięli linią prostą względnie krzywą, okalającą środek (przy budowie ośrodkowej), to linja ta przecinałaby plamy w uporządkowanym szeregu punktów w podobny sposób, jak są w muzyce uporządkowane akcenty rytmiczne wzdłuż linii czasu. Jeżeli zatem mamy prawo taki szereg punktów, uporządkowanych wzdłuż jednej linii, nazwać układem rytmicznym punktów, to mamy tem samem prawo plamy, uporządkowane na

plaszczyźnie, nazwać układem rytmicznym plam na plaszczyźnie, a bryły uporządkowane, występujące tak w przyrodzie, jak w architekturze, układem rytmicznym brył. Wynika stąd, że zachowujemy zupełną ścisłość logiczną, nazywając zasadę porządkowania wzdłuż linii, na plaszczyźnie i w bryle, rytmem liniowym plaszczynowym i przestrzennym, chociaż rytm ten tylko w pierwszym wypadku jakimś kierunkiem się wyraża. Moglibyśmy również wziąć kryształ jako punkt wyjścia i nazwać układy uporządkowane zależnie od ilości wymiarów, krystalizacją przestrzenną, plaszczynową i liniową. Nie chodzi tutaj o nazwę, ale o należyte odczucie tego faktu, że jedna i ta sama zasada porządkowania, zależnie od tego, w ilu wymiarach się manifestuje, wytwarza rytmiczne szeregi punktów wzdłuż linii, ornamenty na plaszczyźnie oraz architekturę w bryle*).

ad 3) Rytm nie jest jedyną treścią ornamentu — ale raczej gra on rolę łącznika pomiędzy materją a człowiekiem. Jest on rdzeniem, którego czepiają się inne wartości, bliższe świadomym warstwom psychiki ludzkiej. Te wartości urzeczywistniają się w ornamencie przy pomocy symboli i form naturalistycznych. Poza tem zespala się ornament chętnie z wartościami kolorystycznymi, które stanowią same w sobie samoistną formę sztuki, nadającą się do odzwierciedlania raczej zmiennych stanów uczuciowych. Symbol, natura, barwa, są zatem zjawiskami drugorzędnymi, które ożywiają i bogacą ornament, o ile są prawom rytmiki podporządkowane. W przeciwnym razie stają się czynnikami, rozsadzającymi budowę ornamentu i przeistaczają go na pismo, obraz, lub symfonię barwną.

ad 4) Rytm jest formą życia psychicznego. Skoro się jednak ten rytm psychiczny odzwierciedla w materji, to musi się dostosować do warunków materialnych, a skutkiem tego, rozwijając się na powierzchni, jako ornament przybiera formę dwuwymiarową. Dwuwymiarowość rytmu graficznego stanowi geometryczne założenie,

*) Tej prawdy, będącej fundamentalnem założeniem niniejszej pracy, nie użyłem jako punktu wyjścia, ale rozwijałem ją stopniowo, gdyż przypuszczam, że tego rodzaju nowe pojęcia łatwiej się w ten sposób kształtują. Metody tej trzymałem się zresztą i odnośnie do wielu innych zagadnień, wychodząc od poszczególnych spostrzeżeń, które dopiero następnie siłą rzeczy się uogólniają. Porządek taki jest naturalniejszy, ma jednak tę niedogodną stronę, że powodują mniejszą przejrzystość w układzie całości.

z którego wyprowadzają się różne formy rytmu. Do ornamentu możemy wprowadzić wartości, mające znaczenie linii (a więc jednowymiarowe), ale pod tym warunkiem, że wartości te posłużą do wyrażenia płaszczyzny (względnie powierzchni) bądź jako elementy okalające, ograniczające pewne jej części, bądź też jako elementy wypełniające. Ponieważ wszelka płaszczyzna materialna z natury swojej jest ograniczona, przeto ornament, jako utwór, występujący na niej i wyrażający ją, musi być zamknięty. Ornament wypełnia tedy sobą i wyraża płaszczyznę. Wszelka płaszczyzna jednak uwarunkowana jest i zależna od bryły, na której się zjawia. Budową bryły zajmuje się architektura, która rozwija swoje formy na zasadach rytmu przestrzennego. Temu rytmowi przestrzennemu podporządkowuje się rytm ornamentalny. Z tego założenia wynika, że ornament zależny jest rytmicznie od całości architektonicznej, z którą jest związany.

ad 5) Ornament wykonany jest zawsze w jakimś materiale odpowiednim narzędziem. Od tych czynników zależy typ ornamentu. Z tego założenia bezpośrednio wynika postulat szczerości w podwójnym znaczeniu, a mianowicie: szczerości materiału i szczerości formy. Wprawdzie istnieje w ewolucji form zdobniczych niezliczona ilość przykładów odstępstwa od zasad szczerości, nietylko w tem znaczeniu, że na jednym materiale imitowano powierzchnię innego materiału, jak w tem, że formy, powstałe w pewnym materiale i jemu właściwe przenoszono na inny — ale formy takie, sztuczne i obce danemu materiałowi, wykazują z natury tendencję do przedrażania się w sensie, danemu materiałowi właściwym; podobnie, jak to ma miejsce z formami, z natury wyrażanymi. Istnieje wprawdzie w samym założeniu twórczości artystycznej dążność do wyszukiwania wartości nowych, oryginalnych, zaciekawiających, ale wartości takie powinny pomimo tego być racjonalne. O ile zaś polegają na dowolności i dziwactwie, na pogwałceniu danego materiału, tracą wartość artystyczną i stają się sztuką.

ad 6) Każda dobra forma jest w pewnym stopniu wyrazicielką użytku, do którego została przeznaczona, czyli wyraża sens danego przedmiotu w odniesieniu do człowieka. Ornament rozwija i potęguje ten wyraz. Dążenie do jak najściślejszego dostosowania się formy do danego użytku urabia ją i bogaci, a w związku z tem bogacić się musi także i układ ornamentu, od tej formy zależny.

Powyższe postulaty stanowią szkielet analizy form zdobniczych i zostały w niniejszej pracy w miarę omawiania różnorodnych technik rozwinięte. Równolegle z tą analizą starałem się zaznaczyć, jakie z niej wskazówki dla metodyki nauczania wyprowadzić się dają. Metodyka w pełnem tego słowa znaczeniu winna być dla każdego typu szkoły oddzielnie opracowana.

Zaznaczę wreszcie, że ćwiczenia, prowadzone w tym duchu, jako ćwiczenia w konkretnym materiale, zastąpić mogą w znacznej mierze ćwiczenia sloidowe. Ponieważ do programu powyższych ćwiczeń zdobniczych należy również pismo, przeto możnaby na te ćwiczenia w klasach niższych przeznaczyć wszystkie godziny, zajęte obecnie przez kaligrafię i sloid.

Rozporządzając tym czasem, możnaby dla szkół niższych opracować program ćwiczeń zdobniczych, prowadzonych niezależnie od nauki rysunku.



SPIS RZECZY

WSTĘP

Strona

Piękno naturalne, użytkowe i artystyczne	3
Logiczny i historyczny porządek przy nauce	9
Pseudosztuka zwierzęca	10
Sztuka plastyczna w epokach przedhistorycznych	11
Podział sztuk plastycznych	16
Stosunek geometrii do ornamentu	17

ROZDZIAŁ I

Układanie płyt kwadratowych dwubarwnych

Motywy w prostokątach i kwadratach	20
Motywy pasowe	26
Składanie ornamentu z motywów	32
Rozbiór wartości rytmicznych w motywach pasowych	33
Rozbiór wartości rytmicznych w motywach ośrodkowych, symetria i powtarzanie	37
Rytm zbieżny	42
Stosunki rytmiczne w ornamencie rozwiniętym na płaszczyźnie ograniczonej (rozwiązania narożników przy szlakach)	45
Stosunki rytmiczne w ornamencie rozwiniętym na płaszczyźnie nieograniczonej w jednym kierunku	54
Stosunki rytmiczne w ornamencie rozwiniętym na płaszczyźnie nieograniczonej w obu kierunkach	60
Stosunki rytmiczne na powierzchni walcowatej	66
Zamknięcie ornamentu	68
Motywy promieniste	72
Stosunki rytmiczne w utworach przestrzennych i miejsca charakterystyczne	75
Zależność rytmiczna jednostek zdobniczych niższego rzędu od jednostek zdobniczych wyższego rzędu	83

	Strona
Znaczenie tła w ornamencie	86
Jednolitość ornamentu w podwójnem wypełnieniu płaszczyzny	90
Dalsze nierytmiczne wartości ornamentu	94
Ćwiczenia praktyczne przy użyciu płyt kwadratowych dwubarwnych i porządek zadań	100
Ćwiczenia przy użyciu płyt trójkątnych dwubarwnych	107

ROZDZIAŁ II

Tworzenie ornamentu z odcinków prostej o stałej długości

Stosunek elementu do tła — jednostajne wypełnienie płaszczyzny	114
Kierunek i tworzenie nowych elementów zdobniczych przy jego pomocy — linia łamana	115
Stosunek elementu liniowego do elementu płaszczyznowego. Różne typy elementów zdobniczych, uzyskane z odcinka prostej	123
Różne zestawienia dwóch linii łamanych. Zasada jednoznaczności elementów zdobniczych	126
Ćwiczenia praktyczne przy użyciu piętna w kształcie odcinka prostej	131

ROZDZIAŁ III

Kraty żelazne

Znaczenie linii krzywej zdobniczej w zestawieniu z jej znaczeniem geometrycznym	134
Wartości końcowe — linia spiralna — linia falista — układ gałęzisty	138
Inne właściwości zdobnictwa kratowego	143
Ćwiczenia praktyczne przy użyciu odcinków sztaby o stałym profilu do budowy ozdobnej kraty i porządek zadań	147

ROZDZIAŁ IV

Rysowanie piórem

Charakterystyka linii, rysowanej piórem	150
Zdobnicze cechy naszych znaków pisarskich	150
Nieświadome odchylenia od form kaligraficznych	154
Charakterystyka ornamentu, rysowanego piórem	158
Układ gałęzisty ornamentu	159
Streszczenie zasad budowy rytmicznej w utworach zdobniczych — rytm płaszczyznowy	163
Rytmiczny układ roślin i inne ich cechy ornamentalne	166
Stylizowanie roślin i innych form organicznych — naturalizm w ornamencie	168
Wartości płaszczyznowe w technice piórowej i ich wypełnianie motywami niższego rzędu	176
Ćwiczenia praktyczne przy użyciu pióra i porządek zadań	180

ROZDZIAŁ V

Rysowanie ornamentu pendzlem

Charakterystyka techniki pendzlowej	183
Ćwiczenia praktyczne przy technice pendzlowej i porządek zadań	187

ROZDZIAŁ VI

Stosunek koloru do ornamentu

Omówienie wartości kolorystycznych i ich systematyczne ugrupowanie. Trzy skale	189
Ogólna zasada harmonii kolorystycznej	193
Stosunek koloru do ornamentu	194

ROZDZIAŁ VII

Tkactwo kilimowe

Ogólna charakterystyka techniki kilimowej	201
Kilimy pasowe	202
Formy schodowate i ząbkowate — charakter tych motywów płaszczyznowych oraz wpływ ich na utwory linijne	203
Kilimy o motywach schodowatych i ząbkowatych, dowolnie grupowanych i ich ogólny charakter	207
Kilimy o budowie ornamentalnej	209
Zasada skosu	212
Linje krzywe konturowe w kilimie i utwory taśmowe	215
Ćwiczenia praktyczne przy technice kilimowej i porządek zadań	220

ROZDZIAŁ VIII

Wycinanki i pisanki

Ogólna charakterystyka utworów wycinankowych	223
Utwory przypadkowe w zdobnictwie — cecha konieczności w utworach artystycznych	224
Ćwiczenia praktyczne przy technice wycinankowej i porządek zadań	234
Ćwiczenia praktyczne przy technice pisankowej i porządek zadań	237

OGÓLNE UWAGI

Zasada miary w sztuce. Dysonanse	243
Wartości przestrzenne w ornamente	249
Zagadnienie szczerości w sztuce	254
Ornament i zbiorowa intuicja. Dążenie do stylu	262
Potrzeba ustalenia stałego systemu dla kursu zdobniczego	267
Streszczenie	270

REPORT

ON THE PROGRESS OF THE

WORK DURING THE YEAR 1881

CONTENTS

CHAPTER I. GENERAL STATEMENT

CHAPTER II. THE WORK OF THE YEAR

CHAPTER III. THE WORK OF THE YEAR

CHAPTER I.

GENERAL STATEMENT

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

CHAPTER II.

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

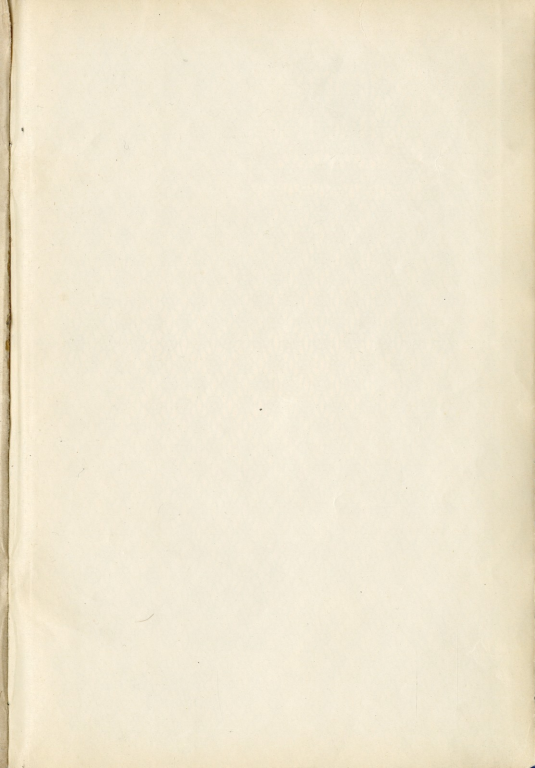
THE WORK OF THE YEAR

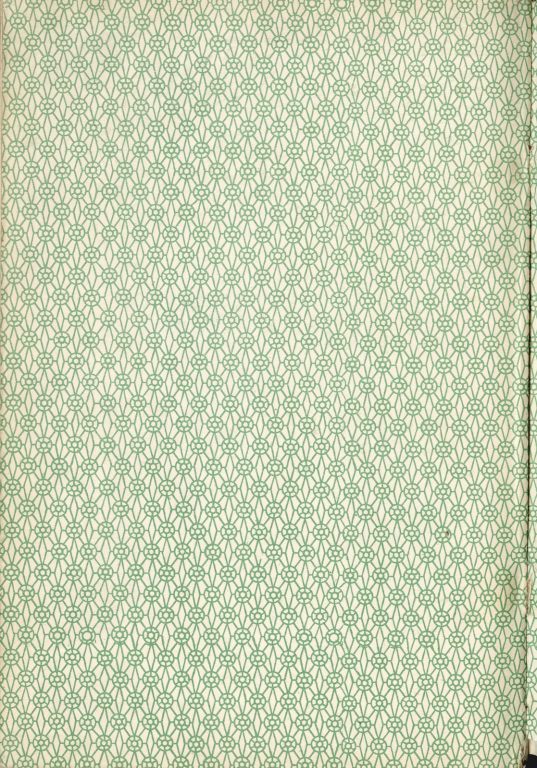
THE WORK OF THE YEAR

THE WORK OF THE YEAR

Przykłady	rys.	538 i 570	proj. WOJCIECH JASTRZĘBOWSKI
"	"	528 do 537	proj. ZOFJA STRYJEŃSKA
"	"	496	proj. WŁODZIMIERZ KONECZNY
"	"	2, 23 do 201, 205 do 207, 213 do 216, 223, 227 do 229, 232, 261 do 389, 392 do 464, 467, 469 do 473, 486 do 495, 500 do 510, 512 do 514, 518 do 519, 524, 540 do 551, 556 do 567, 572, 575 do 582, 596 do 601	proj. AUTOR

Pozostałe przykłady czerpane są z materiału historycznego oraz z naszej sztuki ludowej.





×KSIEGARNIA×

ANTYKWARIAT



375

Nr 771954

