

254

Głosu

OD WYDAWCÓW

Eugeniusz Veron.

ESTETYKA.

Przełożył z oryginału francuzkiego

A. LANGE.

WARSZAWA.

NAKŁADEM KSIĘGARNI

Teodora Paprockiego i S-ki.

41. Nowy-Świat 41.

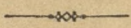
1892.

Antytywanc Bukowincheso
1893.

Głosu

OD WYDAWCÓW

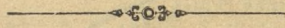
Eugeniusz Veron.



ESTETYKA.

Przełożył z oryginału francuzkiego

A. JANGE.



WARSZAWA.

NAKŁADEM KSIĘGARNI

Teodora Paprockiego i S-ki.

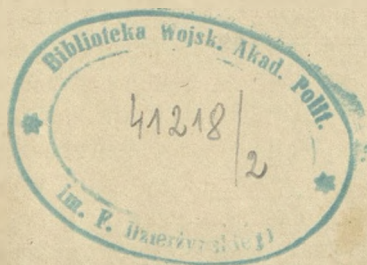
41. Nowy-Świat 41.

1892.

*Litadytanc Bukovinicheso
1893.*

701

Дозволено Цензурою.
Варшава, 1 Апрѣля 1892 года.



W drukarni Maryi Ziemkiewiczowej, Krak.-Przedmieście Nr. 17.

WSTĘP.

Niemasz nauki bardziej niż Estetyka oddanej na pastwę marzeniom metafizyków. Od Platona aż do urzędowych doktryn naszych czasów robiono ze sztuki jakąś mieszaninę zasadniczych fantazyj i transcendentalnych tajemnic, które znajdują wyraz najwyższy w absolutnem pojęciu Piękna idealnego, nieruchomego i boskiego, pierworzoru przedmiotów rzeczywistych.

Przeciw tej dowolnej ontologii zamierzaliśmy wystąpić.

Sztuka nie jest niczem innym, jak naturalnym wytworem organizmu ludzkiego, który jest tak zbudowany, że znajduje szczególną rozkosz w pewnych połączeniach form, linii, barw, ruchów, dźwięków, rytmów, obrazów. Ale te połączenia nigdy nie sprawiają mu przyjemności większej, niż wówczas, gdy wyrażają wzruszenia i uczucia duszy ludzkiej w wypadkach życia lub wobec otaczającego świata. Sztuki plastyczne, zwracające się do oczu, przedstawiają te wrażenia malowidłem przedmiotów, form, postaw, scen rzeczywistych lub wymyślonych, które je wywołały. Inne, działające na ucho, mają za dziedzinę i narzędzie nieskończoną różnorodność dźwięków.

Zasady, na jakich spoczywa każda z tych dwóch grup, znajdują wyjaśnienie fizyczne w dwóch naukach, badających organy wzroku i słuchu—w optyce i akustyce.

Wyjaśnienie to jeszcze nie jest zupełne. Wiele zagadnień pozostaje do rozwiązania; ale to, co wiemy obecnie, pozwala nam przewidywać rozwiązania przyszłe. Można przynajmniej zaznaczyć w sposób mniej więcej pewny kierunki główne.

Wyjaśnienie zjawisk mózgowych, to, co zazwyczaj się zowie *wpływem moralnym sztuki*, stoi daleko niżej i, w większej części, musimy się ograniczać na czystym empiryzmie. Co do tego punktu estetyka z konieczności może tylko stwierdzać i zaznaczać fakty, oraz szeregować je w sposób najbardziej prawdopodobny. Z tej strony przestaje ona być nauką w ścisłym znaczeniu tego słowa.

Jednak z obserwacji tych faktów wypływa zasada wielkiej wagi, że mianowicie, poza warunkami materialnymi, jakich wymaga optyka i akustyka, górującą stroną w dziele sztuki i nadającą mu charakter jest osobowość artysty. Ontologia znika, aby ustąpić miejsca człowiekowi. Nie idzie już o to, aby urzeczywistnić mniej albo więcej nieruchome i wieczne Piękno Platona: cała wartość dzieła sztuki leży w stopniu energii, z jaką objawia się intelektualny charakter i estetyczne wrażenie autora. Jedyłą regułą, jakiej trzymać się musi, jest konieczność pewnej zgodności ze sposobem rozumienia i uczucia ogółu, do którego się zwraca. Nie znaczy to, by ta zgodność dodawała coś do wartości wewnętrznej dzieła, lub odejmowała cokolwiek od niej. Można doskonale pojąć teoretycznie, że poemat wyraża pewne idee i uczucia, które, choć niedostępne współczesnym, są niemniej godne podziwienia czasu oraz kraju bardziej oświeconego. Ale pewnym jest, że, w istocie, ta niezgoda wystarcza, aby dzieło szybko znikło w niepamięci.

Na szczęście, wypadki tej natury są rzadkie, i niebezpieczeństwo takie grozi raczej myślicielom, niż artystom. Nie zgadzając się nawet na to, że artysta tworzy zwyczajne echo, arfę eolską, drżącą pod tchnieniem wzruszeń współczesnych, pewnym jest, że dla tysiąca powodów, na których wykład nie tu miejsce, artysta

i poeta żyją przede wszystkim życiem swego środowiska, i że dzięki temu wyjątkowo tylko narażają się na zaznaczone niebezpieczeństwo.

Artysta rzeczywiście wzruszony niechaj się tylko odda całkowicie swemu wzruszeniu, a wnet udzieli się ono otoczeniu i wywoła oklaski, na jakie zasługuje. Niechaj tylko obserwuje pozytywne zasady, wynikające z fizjologicznych warunków naszych organów, które jedynie są pewne i określone, a niema się co troszczyć o konwencyjonalne recepty akademickie. Jest on swobodny, bezwzględnie swobodny w swojej dziedzinie pod jedynym warunkiem, że będzie absolutnie szczery i że będzie starał się wyrażać takie myśli, uczucia, wzruszenia, które mu są właściwe, i nie będzie naśladował nikogo.

Podobnie jak niema sztuki samej w sobie, z powodu, że Piękno absolutne jest chimerą ¹⁾, niema również estetyki skończonej i zamkniętej. Rozmaite formuły, w jakich starano się ją uwięzić—idealizm, naturalizm, realizm i t. d.—są to tylko różne punkta widzenia sztuki, ale żadna z nich nie zawiera jej w całości. Każda może odpowiadać mniej albo więcej temu lub owemu temperamentowi indywidualnemu lub narodowemu; absurdem jest jednak narzucać je temperamentowi, który je odpycha. Jest niemniej śmiesznem potępiać sztukę flamandzką i holenderską w imieniu rzeźby greckiej, jak potępiać rzeźbę grecką w imieniu sztuki flamandzkiej oraz holenderskiej. Millet ma tak samo rację bytu jak Rafael, Rembrandt jak Tycyan, Rubens jak Leonard. Wolno przenosić jednych nad drugich, stosownie do powinowactwa i naturalnego pociągu każdego, lecz estetyka nie ma prawa wykluczać jednego lub drugiego, chyba wprowadzając do nauki namiętność i stronność.

¹⁾ Będziemy mieli zresztą sposobność wykazać, że zasada Piękna absolutnego zupełnie nie wystarcza do wyjaśnienia złożoności objawów artystycznych.

Czyż to znaczy, że wolność sztuki jest, jak mówią filozofowie, wolnością obojętności, że każdy kierunek jest dla niej jednaki i że nie zna ona żadnego prawa, prócz indywidualnego kaprysu? Byłaby to przesada i błąd. Artysta, jakżeśmy rzekli, żyje przede wszystkim życiem swego środowiska—i oczywiście czerpie zeń swoje natchnienia. Otóż, pomimo wahania cywilizacji ludzkich, pewnem jest, że nauka, długie czasy opóźniona wskutek poszukiwania nierozwiązalnych zagadnień ontologii i teologii, przeniosła ostatecznie badania swe z nieba na ziemię. Fantastyczne wyjaśnienia metafizyki tudzież mitologii starożytnej i nowożytnej zastępuje ona prostem badaniem rzeczy, faktów oraz istot. Strawiwszy długie stulecia na poszukiwaniu w działaniach bogów lub substancji słowa zagadek, które ją dręczyły, oto, aby wyjaśnić świat fizyczny i moralny, wzięła się ona wprost do człowieka i natury. Człowiek samemu sobie staje się bezustannym przedmiotem obserwacji—i powiedziec można, że będzie to zaszczyt XIX stulecia, że dało nauce nowy kierunek, popychając w tę stronę swe badania.

W tę stronę również dąży sztuka. Coraz bardziej oddala się od metafizyki i mitologii, którym pozostawała wierną, dopóki cywilizacje same były w nich pogrążone. To objaśnia rosnącą przewagę ekspresji w sztuce; dzięki temu malarstwo uczuć, namiętności, coraz bardziej ją opanowuje; dzięki temu pejzaż, to znaczy wyraz wzruszeń człowieka wobec natury, od czterdziestu lat rozwija się z coraz większem znaczeniem; dzięki temu również życie i ruch przetworzyły rzeźbę, a dzieła Dalou i de Carpeaux wywołały zachwyt powszechny.

To znaczy, że sztuka, będąca zawsze ludzką ze względu na swój punkt wyjścia, którym jest objawienie wzruszeń oraz pojęć ludzkich, staje się nią również przez swój cel i przedmiot. Zamiast opiewać i przedstawiać bogów, zamiast rzucać się w symbolizm, skazany na śmierć z subtelności i suchości, stara się ona z oczywistym wysiłkiem wrócić do dziedziny czysto ludzkiej, jedynej, w któ-

rej może być pewna sympatyj, bez których talent a nawet geniusz nie ustrzegą się od zapomnienia,—jedynej zresztą, gdzie artysta czerpie wprost wzruszenia głębokie i szczere, budzące w nim potrzebę tudzież konieczność tworzenia.

Ruch ten jest, jak to zwykle bywa, energicznie zwalczany i gwałtownie powstrzymywany, spotykając, szczególnie we Francyi, potężną przeszkodę w akademiach i urzędowem nauczaniu. Siła ta wsteczna wywiera na postęp wpływ tem opłakańszy, że ci, którzy jej ulegają, nie dostrzegają go nawet. Młodzi artyści, bez wykształcenia filozoficznego, znajdują w szkole i w otoczeniu liczne przesady akademickie, które opanowują ich, zanim zdążają pomyśleć samodzielnie oraz wytworzyć sobie własne przekonania.

Od pierwszej chwili bezwiednie wchodzą oni do szeregów falangi urzędowej, i tylko umysły niepodległe oraz silne umieją oprzeć się zrazu tej presyi, albo wyzwolić się później. Celem naszym jest przeciwdziałać, w miarę naszych sił, temu opanowaniu przyszłości przez wczoraj, swobody przez dogmat. Odrzucamy wszystkie reguły ciasne tudzież przedawnione, któremi chcą zadusić i złamać każdą próbę emancypacyi; odpychamy i potępiamy tę krytykę pogardliwą, która pod pozorem ochrony „dobrego smaku i zdrowych doktryn” stara się ubezwładnić każdą niepodległość,—tę krytykę obronną, jak mówił p. Cuvillier-Fleury, która jest tylko tyranią akademickiego doktrynerstwa albo zazdrosnej niemocy.

Najbardziej pragniemy walczyć w obronie tej zasadniczej tezy, którą p. Viollet-le-Duc przeprowadza we wszystkich swych dziełach, mianowicie: że bez niepodległości niema ani sztuki, ani artystów.

Wszystkie wielkie epoki sztuki były to epoki wolności. W pięknych czasach Grecyi jak i w odrodzeniu włoskiem ¹⁾, we Francyi wieków średnich jak później

¹⁾ Nie możemy dość energicznie protestować przeciw tej akademickiej wyłączności, która czyni Rafaela koryfeuszem Od-

w wyzwolonej Holandyi—artyści mogli pracować wedle woli, bez poddawania się jakiemukolwiek dogmatowi estetycznemu, bez uznawania jakiejkolwiek korporacyi urzędowej, która przywłaszczała sobie jakąś dyktaturę sztuki i była jakby odpowiedzialną za kierunki, któremi mógłby iść smak narodowy.

To też w owych pięknych epokach sztuka jest prawdziwie narodową: umysły, pozostawione naturalnym dążeniom, szukały sztuki tam, gdzie ją znajdowały, albo raczej znajdowały ją bez szukania, dzięki samoistnemu ruchowi wyobraźni, bez żadnego innego przewodnika, ani innej reguły, jak skłonności instynktu, wspólne całej rasie.

Ta to wspólność instynktów, samym sobie oddanych, wyjaśnia podobieństwa, jakie w wielkich epokach widzieć się dają w dziełach sztuki, podczas gdy zarazem rezultat wolności uderza z charakteru, którego nic w sztuce nie zastąpi: oryginalność osobista.

Wszyscy w jednej epoce odczuwają mniej więcej to samo. Źródła natchnienia są mało urozmaicone; niekiedy nawet jedno uczucie, jedna idea, narzuca się całemu pokoleniu; ale każdy tłumaczy ją na swój sposób, w pełni niezależności swego natchnienia osobistego i w miarę swego geniuszu.

Ztąd owa nieskończona rozmaitość w jedności—rozmaitość wyrazu w jedności uczucia, — która pewne wieki określa. W istocie bowiem nigdy artysta nie czuje się potężniejszym tudzież bardziej natchnionym, jak wówczas, gdy się znajduje w łączności wrażeń ze swem społeczeństwem, i nigdy sztuka nie jest większa, jak wówczas, gdy wchodzi na tor myśli oraz uczuć, przenikających całe społeczeństwo w danym momencie.

Owóż ten fakt powszechności sztuki i poczucia artystycznego w pewnym momencie ewolucyi intelektu-

rodzenia. Dla nas Rafael oznacza jej termin ostatni. Jest to chwila, gdy łatwo przewidzieć, że konwencjonalizm zastąpi osobowość w sztuce, to znaczy początek upadku.

alnej u większości narodów jest faktem najważniejszym w historii objawów inteligencji ludzkiej. Egipcyanie, Asyryjczycy, Grecy, Chińczycy, Japończycy i inni, wszyscy posiadali pewną sztukę samorodną, wyszłą z samej duszy narodu, a którą, zdaje się, jednako rozumieli i upodobali wszyscy ludzie tejże rasy. Toż samo odnajdujemy we Francyi wieków średnich, w XII i XIII w., i u Włochów epoki Odrodzenia.

Faktu tego, tak podobnego w tak wielkiej liczbie narodów rozmaitych plemion, nie można liczyć na karb przypadku. Przypadek jest to wyjaśnienie bardzo dogodne, które zresztą ma tę niedogodność, że nic nie wyjaśnia. Przypadek nie jest nawet hipotezą—jest on niczem. Niema przypadku w historii. Wszystkie fakty, wielkie i małe, wiążą się w łańcuch, którego ogniów możemy nie znać, ale które mimo to istnieją.

Sztuka, rozpatrywana z psychologicznego punktu widzenia, tworzy tylko samorodny wyraz pewnych pojęć o rzeczach, logicznie płynących z połączeń wpływów moralnych i fizycznych, którym podlegają rozmaite rasy, wraz z całą sumą uzdolnień i dążeń pierwotnych lub nabytych owych ras samych.

Jest to wykład uczuć, jakie z tego połączenia powstają, wykład mniej więcej literalny, mniej więcej idealny, względnie do tego, czy dany naród mniej lub więcej ulega wrażeniu materyjalnej rzeczywistości przedmiotów, czy też tendencyom i zwyczajom rasy. Ale jakkolwiek byłby stosunek tych pierwiastków, pewnem jest, że dwa żywioły pierwotne: rzeczywistość i osobowość—odnajdują się w nich zawsze, wbrew przeciwnym teoryom, redukującym sztukę do plagiatu fotograficznego przedmiotów rzeczywistych lub do przypuszczalnego odgadywania typów idealnych.

Nie nastajemy na te twierdzenia, które dostatecznie rozwijamy w tekście naszego dzieła. Chcemy powiedzieć tylko, że każda forma sztuki ma rację bytu

gdzieindziej, niż w przypadku, i że to samo tyczy się epok upadku.

Kiedy sztuka przestaje być narodową, to znaczy dostępną i zrozumiałą wszystkim osobnikom danego narodu lub rasy? Wówczas, kiedy znika w narodzie powszechność smaku, która stanowi górną zamię wielkich epok artystycznych i której zanik jest sam przez się oznaką upadku sztuki.

Kiedy sztuka przestaje być szczerym i samorodnym wyrazem uczucia powszechnego; kiedy zamiast wprost tłumaczyć wrażenie wspólne i prawdziwe wzruszenia wszystkich, a przynajmniej większości, zaczyna analizować swe własne środki działania, czyni z tych wysiłków cel oraz traci z oczu samą zasadę sztuki, mianowicie szczerłość i samorodność wzruszenia.

Ten upadek jest konieczny, na zasadzie prawa, zakazującego człowiekowi ras wyższych zatrzymywać się zbyt długo na tem samem stanowisku. Chwila nadchodzi z konieczności, gdy uczucie i myśl, które natchnęły pewną kulturę i pewną sztukę, wyczerpują cały swój zapas sił użytecznych, wszystkie swe rezultaty płodne, i gdy duch bywa skazany, przez czas dłuższy lub krótszy, na naśladownictwo i kopiowanie, skutkiem samego uwielbienia, jakie budzą dzieła poprzednie.

Wówczas zaś nie uczucie i myśl poprzednia jest naśladowana i powtarzana, ale wyraz tego uczucia i myśli, forma, w której się one objawiały, forma już odtąd próżna i bezduszna.

Ale szybko następuje zmęczenie prostem naśladownictwem, właśnie dlatego, że ono nic nie mówi ludzkiej duszy. Aby odnowić wrażenie, gwałci się wyrażenie, ale śledzi się logicznie wszystkie jego przejawy, od wylęzenia aż do ostatecznych granic możliwości. Fantazyja osobista, z drogi zepchnięta, rwie się bez cugli. Sztuka staje się ćwiczeniem w tym samym stopniu i tej samej wartości, co ruchliwość kłownów, którzy o tem tylko myślą, aby za-

dziwić publiczność giętkością swoich członków i zręcznością skoków.

Publiczność dzieli się wówczas na dwie kategorie: dyletantów, którzy udają, że znajdują w tych ćwiczeniach szczególną przyjemność ludzi subtelnych, gdyż chcą stanowić koło wybrane; inni, to znaczy dziewięćdziesiąt dziewięć setnych ludności, nie rozumiejąc nic z tych kalkulacyj rafinowanych, pozwalają sztuce zginąć, nie zajmując się nią wcale i nie zwracając uwagi na jej obrażone ekscentryczności.

Jeżeli, w tych warunkach, znajduje się mała liczba artystów, dość zręcznych, aby odkryć jakieś kawałki złota w tej żyłe wyczerpanej, lub dość wyprzedzających swój czas, aby przewidzieć nowe źródła poezji, wówczas jedni jak i drudzy mogą w obojętności ogólnej przejść nieodrżani.

Wszystko to jest fatalne. Niema więc ani czemu się dziwić, ani czego żałować.

Ale to samo prawo, które skazuje rasy postępowe na wyczerpanie swych idei i uczuć, aby je poprawiać bezustannie i uzupełniać nowemi, powinnyby, przez logiczny wynik swego zastosowania, wytwarzać po cywilizacjach wymarłych cywilizacje nowe i, z tej samej zasady, nowe sztuki, zastosowane do tych cywilizacyj.

I rzeczywiście działałoby się tak, gdyby obok tendencji ku postępowi nie pojawiało się dążenie przeciwne, które zwalcza i najczęściej przygniata pierwszą. Podczas gdy w danym narodzie jedni dążą naprzód, poszukując lepszego,—inni, wskutek wychowania, przyzwyczajenia, interesu, lenistwa ducha, bojaźni świata nieznanego, odpychają wszystko, co nowe.

Otóż w ciągu dłuższego lub krótszego czasu przewaga należy z konieczności do tych, którzy wyobrażają cywilizację przeszłości. Opierają się na całej organizacji społecznej, politycznej, administracyjnej. Przytem, mają oni za sobą fakta, to, co w języku prawnym zowie się „precedensa,” podczas gdy ludzie nowi mogą się powo-

ływać tylko na aspiracye bardzo niewyraźne, niezupełne, a w każdym razie pozbawione sankcyi doświadczenia. Przyzwyczajeniom ducha, stanowiącym chwałę przeszłości, zdołają oni przeciwstawić jedynie niepewne przebłytki zagadkowej przyszłości. To też są oni skazani na opór ze strony tego, co w społeczeństwach jest utrwalone i unieruchomione.

We Francyi i, rzec należy, we wszystkich krajach europejskich, wychowanie spoczywa dziś prawie wyłącznie na uwielbieniu i naśladowaniu przeszłości, przynajmniej w dziedzinie sztuki. Instykt postępu od dzieciństwa zwalczany bywa przez wszystkie zorganizowane siły społeczeństwa, w uniwersytecie, jak i wszędzie indziej; i jeżeli jest jaka rzecz zadziwiająca, to to, że ów instykt posiada tyle żywotności, że nie zdusił go zupełnie spisek połączonych przeciw niemu wrogów.

Śród tych nieprzyjaciół najpotężniejszym jest bezwątpienia Akademia sztuk pięknych. Ludzie talentu tudzież zasługi, stanowiący to ciało, są tem niebezpieczniejsi dla postępu sztuki, im są szczerzej przekonani o swoich zasługach. Szczerłość ta stanowi ich siłę. Gdyby zajęli oni postawę wprost wrogą postępowi, rychło byliby przyprowadzeni do niemocy. Ale nie—to, czego oni chcą, nad czem pracują gorliwie—to rozwój sztuki. Tylko są przekonani, że rozwój ten nie jest możliwy bez wyłącznych studyów nad sztuką starożytną. A rozumowanie, na którym się opierają, jest istotnie osobliwe.

Gdzie sztuka była świetniejszą, jak w Grecyi i we Włoszech w epoce Odrodzenia? Nigdzie, należy to przyznać. Gdzie więc, logicznie biorąc, znaleźć można lepsze wzory nad arcydzieła tych dwóch uprzywilejowanych plemion? Po cóż się wyczerpywać szukaniem doskonałości przez wysiłek osobisty, gdy ta już dawno odkrytą została? Badajcie zatem bez odpoczynku utwory tych geniuszów, których nikt nie przerósł, i skoro przenikniecie wszystkie ich tajemnice, wówczas będziecie mogli latać

na własnych skrzydłach i sami z kolei tworzyć arcydzieła, jeżeli was natura uzdolniła do tego.

Dzięki temu rozumowaniu, tak prostemu i jasnemu, całe nauczanie w Szkole sztuk pięknych ogranicza się na wiecznem rozpoczynaniu na nowo tego, co uczynili artyści cywilizacyj umarłych, tak, iż uczniowie powinni być niezdolni do niczego innego, prócz mniej więcej udanych kopij.

Dzięki temu rozumowaniu sędziowie konkursów i wystaw dają krzyże, nagrody i medale tym artystom, którzy się najbliżej trzymali poleconych modeli. Dzięki temu rozumowaniu administracya skupuje tylko dzieła, wykonane podług formuły akademickiej, i robi obstalunki tylko u tych artystów, o których wie, że nigdy z niej nie wyjdą—gdyż jest rzeczą uznaną, że ta formuła tworzy formułę „wielkiej sztuki,” a każda administracya, która się szanuje i ma świadomość swej „roli wychowawczej,” nie może zachęcać innej.

I oto jak Ingres został oficjalnym prototypem doskonałości artystycznej we Francyi XIX w., a p. Cabanel jego prorokiem, zarazem zaś wielkim sędzią artystów i od urodzenia prezesem wszystkich sądów.

Oto dlaczego młodzi ludzie, wchodzący do szkoły z najlepszymi instynktami niepodległości, szczerze zupełnie wychodzą zeń prawie wszyscy mniej albo więcej *scabanelizowani*, to znaczy poddani rutynie, skastrowani, straceni dla sztuki. Zamiast się radzić swych uczuć, słuchać swych wrażeń, iść tam, dokąd samoistnie zaprowadziłby ich własny smak, zamiłowania, uzdolnienia,—tam, gdzie byliby z nich artyści i poeci,—pracują oni nad tem, by zdusić w sobie głos przyrody, a słuchać nawoływania mistrza; dręczą się, by dojść do wniosku, że postęp polega na galwanizacyi sztuki starożytnej i że niemasz oryginalności możliwej poza naśladownictwem Włoch i Grecyi.

Za tę cenę zdobywają oni pochwały sędziów, łaskę zarządu, obstalunki, uwielbienie baranów Panurga,—i gdy

raz weszli na tę drogę, zatrzymują ich na niej liczne zobowiązania moralne i pieniężne, które nigdy nie pozwalają im wywalczyć swobody.

Gdyby przynajmniej znaleźli w publiczności sędziów sympatycznych i poważnych, mogliby zwrócić się w tę stronę, oprzeć się na niej, aby zwalczać straszliwy nacisk.

Ale nie—publiczność dzisiejsza, wielka publiczność, nie zajmuje się i nie troszczy temi sprawami. Dlaczego? Czy dlatego, że stała się niedostępną dla poezji? Czy, że niema miejsca dla sztuki w walce interesów? Czy, że nauka zabiła podziw, a przemysł złamał wyobraźnię i uczucie?

Bynajmniej! Publiczność dziewiętnastego wieku, która się chętnie uważa za sceptyczną, zblazowaną, pozostaje, jak publiczność wszystkich czasów i wszystkich krajów, otwartą dla poezji, dla każdej sztuki szczerzej i prawdziwej, ale znajduje się ona wziętą między dwa prądy przeciwne. Z jednej strony jest dla niej niemożliwym wzruszać się złożoną sztuką, jaką jej dają upoważnione organy smaku urzędowego; chce ona uwielbiać Greków i Rzymian, w swoim czasie i na swoim miejscu, czuje jednak dobrze, nie zdając sobie z tego sprawy, że nie jest to dostateczna przyczyna, by poświęcić dla tego sztukę narodową; i jakkolwiek jest jej szacunek dla gwiazd artystycznego areopagu, nie może tak się nią przejąć, aby w zręcznych malowidłach tych panów znaleźć równoważnik niejasno przeczuwanej sztuki, która zadawalniałaby jej dążenia utajone i obudziła w niej wylew wzruszeń, jakich sama nie podejrzewa.

Ale, z drugiej strony: publiczność niedostatecznie rozważyła warunki odnowienia artystycznego, by się wyrwać stanowczo z pod wpływu doktryn akademickich. Sztuka urzędowa pozostawia publiczność chłodną, lecz niemniej wierzy w prawdę teorii, z której ona wypływa. Lubi ona mówić o Pięknie idealnem, nie wiedząc, co to jest; i, jeżeli to nie wystarcza jej do uwielbiania dzieł, ułożonych podług formuły, przeszkadza to jej za-

razem rozumieć i przyjmować inne. To przeciwieństwo, sprowadzając z drogi publiczność, ubezwładnia jednocześnie artystów.

W ten sposób oporność Akademii tudzież administracyi, które chcą wskrzesić umarłych, ma za wynik zabójstwo żywych; wysiłki zaś przekonania ogółu, że niema sztuki poza Akademią i administracją, prowadzą do sfałszowania uczucia artystycznego u artystów, oraz uspienia go u publiczności.

Dodajcie, że, w warunkach obecnych, taki wynik jest nieuniknionym. Stowarzyszenia, rekrutujące się z ciał ukonstytuowanych bez względu na zasługę składających je osób, z konieczności są zawsze wrogie postępowi—z tej prostej przyczyny, że każde stowarzyszenie wytwarza sobie z biegiem czasu pewną doktrynę zbiorową, eklektyczną, która ostatecznie zmienia się w *prawdę* niezmienną, fatalnie wyłączającą wszelką niepodległość, wszelką oryginalność, która może tylko odtwarzać przeszłość, którą żyli ci, co ją reprezentują, a którą oni z niezachwianą wiarą przeciwstawiają wszystkim objawom rozbieżnym, wszystkim próbom odnowienia, wszystkim rozkoszom geniuszu indywidualnego.

Tak będzie zawsze, dopóki będą istniały jakieś ciała, zbrojne jakakolwiek powagą w rzeczach inteligencyi.

Dowodzić tego już nie potrzeba. Wszyscy ludzie, którzy posiadali istotne poczucie konieczności sztuki, wicznie protestowali przeciw tyranii klasycyzmu akademickiego. Gustaw Planche, Pelloquet, Teofil Silvestre, Thore, Viollet-le-Duc wykazali, że tym to rozpaczliwym wpływom przypisać należy trudność podniesienia stanu sztuki we Francyi. Klasycyzm zwalczał wszystkich artystów niezależnych. Mogę tylko do dzieł tych autorów odeśłać czytelników, którzyby chcieli zbadać dokładnie to zagadnienie, tak ważne dla przyszłości sztuki. Zadowolnię się przytoczeniem jednego ustępu Montalemberta w tym przedmiocie, przytoczeniem podwójnie ciekawem—naprzd ze względu na żywe oburzenie, jakim dysze, a powtórę ze

względu na charakter autora, którego nikt nie uzna za buntownika.

W rozprawie p. t. *Sztuka religijna we Francji* — pomiędzy tymi, którzy się najwięcej przyczynili do jej upadku, stawia on „teoretyków i praktyków dawnego klasycyzmu.”

„Gdyby — powiada — należało rachować się z nimi tylko ze względu na wartość, wpływ lub popularność ich dzieł i doktryn, to rzeczywiście mielibyśmy prawo wspomnieć o nich tylko *dla pamięci*. Ponieważ jednak zajmują oni wszystkie pozycje urzędowe, ponieważ mają oni prawie monopol wpływu rządowego, ponieważ są w nim zamknięci jakby w twierdzy, z kądem ci, którzy robią cokolwiek, są skazani na potępienie, a ci, którzy się ośmielili zrzucić jarzmo, stale są odpychani; ponieważ mają oni szczególnie dostęp do wszystkich skarbów państwowych, poświęconych wychowaniu młodzieży artystycznej, nigdy nie należy ustawać w zwalczaniu ich, w łamaniu tej przewagi, która jest obelgą dla Francji, aż do chwili, gdy oburzenie i wzgarda publiczna przenikną ostatecznie do sanktuarium władzy, aby zeń wypędzić te pozostałości przeszłego wieku. Zresztą, mamy pociechę w tem uczuciu, że, jeżeli oni jeszcze mogą uczynić dużo złego, złamać wiele karyer, zabić w zarodku wiele cennych nadziei, panowanie ich mimo to jest końca niedalekie. Nie będzie im dane długo jeszcze zamrażać swym oddechem przyszłości i ducha młodzieży, godnej lepszego losu. Jawność oceni sprawiedliwie a surowo występy umierającego klasycyzmu, które byłyby śmieszne, gdyby nie były bardziej jeszcze oplakane. Konkursy rzymskie go zabiją. Niezawsze ulegać będziemy ludziom, którzy mają tyle dowcipu, że dają uczniom w roku 1837 takie tematy, jak *Apollon pilnujący baranów Admeta*, lub *Maryusz rozmyślający na gruzach Kartaginy*.”

Prócz daty, cóż mamy zmienić w tym obrazie? Wpływ Akademii sztuk pięknych, zawsze zwalczany, zawsze przeważa, dzięki nauczaniu uniwersyteckiemu niezmiennie opartemu na dogmatach rzymskich; przesąd

nagrody rzymskiej jest dziś żywszy niż kiedykolwiek, a tematy konkursowe są niemniej śmieszne w r. 1890, jak w r. 1837.

W streszczeniu mówiąc, widzimy dla sztuki tylko trzy otwarte drogi: naśladowanie sztuki dawnej, odtwarzanie przedmiotów rzeczywistych, objawianie wrażeń osobowych.

Pierwsza metoda jest to metoda akademicka. Ma ona za zasadę mniej lub więcej ukrytą negacyę postępu, a nawet wszelkiej zmiany umysłowej, a praktyka jej polega na tem, aby zmusić młodzież XIX w. do myślenia i uczucia tak, jak za czasów Peryklesa lub Leona X. Owóż, ponieważ jest to rzecz niemożliwa, wynika ztąd, że większość artystów, podległych tej dyscyplinie, uważa za prostsze wyzwolić się od wszelkiej myśli i wszelkiego uczucia, i ogranicza się do badania sposobów, stosowania formuł i ślepego naśladownictwa. Wzruszenie, przekonanie, szczerłość, samoistność—wszystko, co stanowi sztukę prawdziwą, — naraz wyłączają. Istotny i logiczny rezultat nauczania uniwersyteckiego i akademickiego, gdyby ono nie spotykało częstokroć niezwykłych oporów, byłby: sformować nie artystów, lecz tłumaczy.

Jeżeli, przez nienawiść tego kierunku, rzucasz się w przeciwną ostateczność, dochodzisz do realizmu, który również nie jest sztuką, ale który przynajmniej do niej prowadzi. Realizm, posunięty do ostatecznej konsekwencji, sprowadziłby artystę do roli kopisty. Doskonałość utworu polegałaby na złudzeniu bezwzględnem i zupełnem. Artystą *par excellence* byłby ten, co widziałby i rozumiał rzeczy tak, jak wszyscy, i który odtwarzałby je ściśle tak, jakby to uczynił fotograf, znający tajemnicę odtwarzania barw, podobnie jak formy. Ideałem więc byłoby doprowadzić człowieka do doskonałości i obojętności maszyny.

Na szczęście dla teoryi realistycznej — jest to udoskonalenie niemożliwe. Człowiek, cokolwiek czyni, za-



chowuje coś z samego siebie. Napróżno stara się on nadać przedmiotom ich pozór widzialny, jaki wszyscy dostrzedz mogą; dodaje on zawsze coś, czego nie ma przed oczami, to znaczy wzruszenie, wrażenie osobiste. Interwencya ta objawia się naprzód przez sam wybór przedmiotu, a następnie przez układ, przez proporcycę części, przez przewagę, jaką nadaje jednym wobec drugich, a czyni to mimowoli i choć drugie są materyalnie niemniej rzeczywiste, jak pierwsze.

Owóz, właśnie i jedynie przez ten charakter, przez te zamiłowania instynktowe, przez szczególności wrażenia, jakie wynikają ztąd dla słuchacza lub widza,—przez to właśnie i jedynie dzieło staje się dziełem sztuki. Pierwszy lepszy może zrachować gałęzie drzewa lub wyliczyć koleje danego wypadku: lecz tylko artysta odda ich efekty i wrażenia, ponieważ właśnie jego naturę stanowi ulegać silniej niż inni efektom i wrażeniom; i odda je on naturalnie, oblewając je szczególnymi kolorami, barwami swojej własnej natury, swego temperamentu, swojej osobowości.

W ten sposób Courbet jest niekiedy artystą, pomimo teoryę, jakiej się nauczył ¹⁾; ale dla tej samej przyczyny znajduje się w drugim szeregu dopiero po takich mistrzach, jak Rousseau, Corot, Millet, Dupré. Jakąkolwiek była jego praktyka, jego osobowość, zresztą przerywana, odznacza się i brakiem siły i tonu, jakimi chlubić się mogą jego wielcy *współcześnicy*.

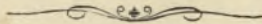
Z tych trzech rodzajów sztuki: konwencyonalnej, realistycznej, osobistej—trzecia tylko zasługuje prawdziwie na miano *sztuki*.

Pierwsza tworzy negacyę, jest antytezą sztuki; druga już należy do sztuki, gdyż niemożliwym jest prawie, by artysta całkowicie zniknął poza rzeczywistością. Ale to, co stanowi i określa sztukę istotnie — jest to osobowość

¹⁾ Courbet, który się nazywał „ucznem natury,” był w istocie uczniem Picota.

artysty; znaczy to, że pierwszym obowiązkiem artysty jest starać się tylko, aby oddać to, co go dotyka i wzrusza rzeczywiście.

Nie będziemy więcej nastawiali na te ideje. Dość, żeśmy zaznaczyli nasz cel i zasadę. Zwracamy się jedynie do tych, którzy wierzą, że sztuka jest czysto ludzką i że źródło całej poezji bije w duszy poety. Co do tych, którzy osobę artysty zastępują pewną sumą formuł, którzy zamiast wyobraźni przyjmują pamięć lub rachunek, zamiast szczerości konwencyonalizm—tych możemy uważać za najgorszych wrogów sztuki.



CZEŚĆ PIERWSZA.

ROZDZIAŁ I.

POCZĄTKI I UGRUPOWANIE SZTUK.

§ I. Sztuka przedhistoryczna.—Instynkt doskonałości.— Analiza i uogólnienia.—Język.

Ponieważ estetyka, jak mówią, jest nauką o pięknie w sztuce, zdawałoby się więc bardzo naturalnem określić naprzód, co to jest piękno i co to jest sztuka.

Nie uczynimy tego jednakże, ponieważ nie ufamy określeniom *a priori*, tudzież ponieważ zdaje się nam daleko słuszniejsem i bardziej naukowem rozpocząć badaniem faktów, czy te nie mogłyby nam dostarczyć poszukiwanych określeń. W każdej rzeczy fakta poprzedzają teorye, i jesteśmy przekonani, że tylko idąc do źródeł i śledząc rozwój przedmiotu w szeregu czasów, będzie możliwem wytworzyć sobie pojęcie jasne, zupełne i właściwe o pięknie tudzież sztuce.

Metoda ta, powolniejsza, może mniej sprzyja elokwencyi; mało nadaje się ona do tych świetnych tyrad, w jakich lubują się metafizycy, gdy jednym lotem skrzydła unoszą się do krain eterycznych, gdzie rozplywają się wyobraźnią; ale zdaje się nam ona tem konieczniejszą, że może niema, nawet w metafizyce, przedmiotu, w któ-

rym tak nadużyto by wielkich słów, brzmiących okresów i pustych definicij ¹⁾).

Gdy ujrzymy, jak powstaje, tudzież z kąd pochodzi sztuka w ludzkości, i jak występuje w szeregu swych objawów, wówczas łatwo nam będzie pojąć, jaką w istocie jest jej rola, jej funkcyja, jej cel,—i wyciągnąć ztąd określenie, którego cała estetyka będzie tylko rozwinięciem i wyjaśnieniem.

O ile tylko zdołamy sięgnąć w przeszłość dziejów ludzkich, znajdujemy sztukę. Objawia się ona nawet w owym ciemnym okresie, który poprzedza właściwą historję. Nie mówię o tańcu i muzyce, których objawy oczywiście uprzedzają inne sztuki, wprost dzięki temu, że wynikają z naturalnej gry naszych organów, mniej lub więcej podnieconych. Ale od samego początku człowiek sztuką rysunku odróżnia się od licznych zwierząt, z którymi pod wielu innemi względami zdaje się zlewać. Nie mając jeszcze ani praw, ani instytucyj, człowiek posiada już sztuki. W tych ciemnych jaskiniach, które stanowiły jego pierwsze mieszkanie, ponieważ one tylko go mogły ochronić przed napaścią dzikich zwierząt, — pośród tego nagromadzenia kości, gdzie odkryto szczątki gatunków, zaginionych może przed tysiącem wieków, — znaleziono również, wśród strzał i noży z gładzonego krzemienia, przedmioty, które oczywiście nie mogły być niczem innym, jak naszyjnikami, bransoletami, pierścieniami z kamienia i kości, opracowanych dość grubo i pierwotnie, lecz dostatecznie wykazujących, że sztuka nie jest, jak mówiono, tylko wykwitem cywilizacyj wyższych.

¹⁾ Ta emfaza jest tak nieuniknioną, że mimowoli wchodzi się w ton deklamacyi, skoro tylko dotyka się tego przedmiotu. Cousin zawsze deklamuje, nic więc dziwnego, że i tu pozostaje sobą. Ale np. Töpfer w swych *Reflexions et Menus Propos*, pomimo wysiłki, aby być prostym i naiwnym, deklamuje o prototypach, emanacyi, promieniach słońca, iluminacyach kreatur i t. p. Takie same frazesy znajdziemy u Platona i w *Science du Beau Lévêque*'a, który dzięki temu uzyskał nagrody trzech Akademij.

Tak, owi straszliwi dzicy, którzy żyli rozrzućeni po wszystkich kątach ziemi, ohydni, nieforemni, bardziej podobni do małp, niż do ludzi, mieli już poczucie sztuki. Poszukiwali piękna; jak potrafil, ozdabiali swe ohydne samice; upiększali swój oręż kamienny; robili narzędzia muzyczne; zapomocą ostrza krzemiennego rysowali na płaskich kościach całkowite zarysy pewnych zwierząt z dokładnością taką, że i dziś jeszcze niepodobna ich nie rozpoznać.

Czyż powiemy z Platonem, że od tej chwili już poszukiwali oni ideału, starając się odtworzyć typy, jakie poznali w życiu poprzednim? Hypoteza ta ma tę niedogodność, że jest niemożliwą do dowiedzenia, a przytem niebardzo zgadza się z faktami. Ponieważ pamięć człowieka jest tak urządzoną, że wspomnienia jego są tem dokładniejsze, im bliżej stoją swej rzeczywistości,—zatem pierwsi ludzie byliby najbardziej uzdolnieni do ścisłego odtwarzania rysów tych czystych substancyj, których zapomnieć nie mieli czasu. Sztuka pierwszych dni była by więc z konieczności najdoskonalszą z pośród sztuk, i właśnie w dziełach z tej epoki powinniśmy szukać wzorów, najzgodniejszych z typami idealnemi. Otóż, wiadomo, że wszystkie odkrycia, uczynione aż dotąd, przeczą formalnie i na wszystkich punktach hipotezom, na których zbudowano romans doskonałości pierwotnej rasy ludzkiej. Przyszły król zwierząt i świata na początku jest sam jednym z najędźniejszych zwierząt, niepodobnym do „upadłego boga” z legendy. Nie ma on dość inteligencji, aby uniknąć wszystkich grożących mu niebezpieczeństw, włączywszy w to i służenie za pokarm swoim przyszłym niewolnikom. Jego przemysł ogranicza się do gładzenia kamieni w formie noży, maczug, toporów, a jego sztuka jest właśnie na wysokości tego przemysłu.

Ale ważnem dla nas jest nie to, aby ten przemysł i ta sztuka były doskonałe, lecz aby istniały. Jakkolwiek pierwotne są one, wykazują jednak przez samo

swoje istnienie, że człowiek, tak słaby, tak nieforemny, tak mało inteligentny, należy już jednak do rasy wyższej. Wysiłek umysłowy, który mu pozwolił dojść do tego pierwszego rezultatu, mieści w zarodku cały szereg udoskonaleń przyszłych; pierwszy ten fakt wystarcza nam do uwolnienia się na zawsze od wszelkich hipotez metafizyki transcendentальной. Sztuka więc jest odtąd, jak i wszystkie inne dziedziny, jednym z objawów samorodnych tej działalności intelektualnej, która jest właściwym charakterem człowieka i która, stosując się do rozmaitych przedmiotów, stworzyła kolejno, z tej samej przyczyny, wszystkie sztuki, przemysły i nauki.

Dlaczegoż ta działalność skierowała się raczej na ten punkt, niż na inny? Łatwo zrozumieć, że same konieczności życia, potrzeba obrony przeciw wrogom, lepiej niż on przez naturę uzbrojonym—zmusiły człowieka naprzód, aby wynalazł, powtórę, aby udoskonalił narzędzia wojny. Instynkt zachowawczy, wspólny rodowi ludzkiemu zarówno jak i wszystkim innym, naturalnie musiał zwrócić ich wysiłki w tym kierunku—i człowiek zużytkował swą wyższość intelektualną, aby stworzyć sobie środki działania, których brak innym zwierzętom.

Stosując to samo rozumowanie do stworzenia sztuk, z konieczności jesteśmy zmuszeni przypuścić, że smak artystyczny jest równie naturalny w człowieku, jak instynkt zachowawczy. Jeżeli znajdujemy w przeddziejowych jaskiniach przedmioty rysowane, rzeźbione i gładzone,—to widocznem jest, że dzicy praojcowie nasi w owych już czasach przenosili pewne formy nad inne, tudzież doznawali szczególnej rozkoszy w ich odtwarzaniu.

Człowiek, jak wszystkie zwierzęta, rodzi się inteligentnym; jak wszystkie zwierzęta, używa przedewszystkiem tej inteligencji na zaspokojenie swych potrzeb i unikanie cierpienia. Jest to zasada oraz cel jego działalności. Niczem tu nie odróżnia się on od innych zwierząt, gdyż ze wszystkich instynktów naturalnych żadnego lepiej nie stwierdzono. Znajdujemy go u ludzi najdzikszych

Tępy instynkt
o tym, co jest
w naturze
i w sztuce
nie ma różnicy
wzajemnie

zarówno jak u najinteligentniejszych zwierząt. Jest on wspólny wszystkiemu, co oddycha—i, można powiedzieć, że z tej strony instynkt panuje, tudzież wyjaśnia, przynajmniej w zasadzie, wszystkie objawy życia. Nawet roślina ulega temu prawu, ponieważ ona również zdaje się szukać najlepszych dla siebie warunków i nawet zmienia miejsce, aby je osiągnąć. Drzewo, zasadzone zbyt blisko muru, który go pozbawia odnawiania powietrza, sunie się i chyli ku przodowi, szukając otoczenia, lepiej do jego potrzeb zastosowanego.

Naturalnie zastosowania tego powszechnego prawa ulepszenia warunków życiowych zmieniają się stosownie do samych warunków bytu, poszczególnych dla każdej rasy i gatunku.

Roślina szuka tego, co może ożywić w niej rozwój życia roślinnego. Zwierzę, w którym się wciela bardziej złożona zasada życia i które wskutek większej liczby organów znajduje się w związku ze swem otoczeniem, ma również liczniejsze i rozmaitsze potrzeby. Oprócz instynktu zachowawczego i rozrodczego, ma ono, jak człowiek, pięć zmysłów—wzrok, słuch, dotyk, smak, węch,—a zmysły te są dla zwierzęcia specjalnymi środkami zadowolenia, wystawiając je jednocześnie na szczególne cierpienia.

Dziedzina tego, co my zwiemy życiem moralnym, jest mu również otwartą, gdyż, nie wchodząc tu w teoryje, przypisujące zwierzętom, z prostą różnicą stopnia, prawie wszystkie zdolności ludzkie,—pewnym jest, że one, jak my, zdolne są do wszystkich prawie uczuć, jakie zazwyczaj uważano za właściwe tylko człowiekowi. Wynika nawet z obserwacyj, dokonanych przez znakomitych naturalistów, że poczucie piękna nie jest zupełnie obcem pewnym gatunkom zwierząt. Darwin napisał w tym przedmiocie dzieło, którego wszystkich wniosków przyjąć niepodobna, które jednak wysświetla mnóstwo faktów wielkiej wagi.

Instynkt doskonalenia się (*du mieux*) czyli postępu odnajduje się więc wszędzie, i pod tym względem człowiek, wobec innych zwierząt, ma tylko wyższość stopnia. Byłoby przytem słusznem dodać, że ta wyższość mniej leży w instynkcie, niżli w wielkiej potędze środków, jakimi rozporządza dla ich zaspokojenia. Podczas gdy zwierzę, posiadając tylko inteligencyę ciemną i niezupełną, najczęściej, wskutek niższości środków komunikacyi, jest zamknięte w granicach doświadczenia osobistego, a zatem mało zdolne do rozszerzenia poza swym własnym bytem dostępnych gatunkowi udoskonalień,—człowiek, obdarzony lepszym ustrojem mózgowym, dodaje bezustannie do rezultatów osiągniętych nowe rezultaty—i każde pokolenie oddaje swe zdobycze nowemu pokoleniu, dołączając do nich owoc swych własnych rozmyślań i nowych odkryć. Zwierzę, przez swą niższość umysłową, skazane jest na bezustanne rozpoczynanie tych samych wysiłków w granicach mniej więcej niezmiennych; człowiek, przychodząc na świat, zaczyna naprzód od gromadzenia spadku po ojcach, którzy zebrali dlań, na wszystkich punktach, tysiączne doświadczenia, których suma stanowi wiedzę współczesną; już dzięki językowi tylko, którego nauczają go od samego początku, ma on wskazówkę swej drogi i odrazu znajduje się na punkcie coraz bardziej naprzód wysuniętym. To znaczy, że każde pokolenie, aby rozwijać swój instynkt doskonalenia się, ulepszać warunki życiowe, powiększać sumę rozkoszy i zmniejszać sumę cierpień, otrzymuje narzędzia tem doskonalsze, im większa liczba pokoleń je poprzedziła, nie licząc tego faktu, że same te instynkta przez dziedziczność doskonala się analogicznie.

Tak więc urzeczywistnia się w ludzkości prawo postępu, która doprowadziła go ze stanu, w jakim go znajdujemy w jaskiniach przedhistorycznych, do stanu dzisiejszego. Aby stwierdzić drogę przebieżoną, dość porównać dwa krańce. Dowód, jaki wypytywa z tego prostego zestawienia, jest tak oczywisty, że trudno nam wy-

rozumieć, iż są jeszcze osoby, których on w oczy nie uderza. Zdawałoby się przeciwnie, że prawdziwa trudność polega tu na wyjaśnieniu, jak mogła się odbyć taka przemiana; starożytni przypisywali ją interwencji bóstwa. Myty o Prometeuszu i Orfeuszu częściowo na tej idei spoczywały. Dokładniejsza znajomość pierwotnych uzdolnień ludzkości pozwala nam ominąć wszelkie wyjaśnienia tego rodzaju ¹⁾.

Istotna i głęboka przyczyna postępu znajduje się w wyższem uzdolnieniu człowieka do analizy i uogólniania. Ta to zdolność podwójna stanowi podstawową różnicę między nim a zwierzęciem. Przez analizę rozjaśnia on ciemność, jaka powstaje ze złożoności faktów i rzeczy; dysekuje on je niejako i przenika do szczegółów. Nad idejami dokonywa on tej samej operacji, która chemiko-

¹⁾ Prawo postępu — samo w sobie — jest, rzecz można, samostne i fatalne; ale nie jest prostolinijne — i ztąd wynikają argumenty tych, co mu przeczą. Przeciwnie, ono się waha, cofa się, komplikuje rozmaitym stopniem kultury u rozmaitych ludów i różnicami ich uzdolnień, wreszcie zdolnością ich do oporu i umiejętnością samozachowania. Brak tych ostatnich uzdolnień wywołał upadki cywilizacji starożytnych. Przytem żadna idea nie występuje skończoną i zupełną; musi być wykończoną i uzupełnioną. Epoki bujności, jakie stwarza narodzenie idei, stanowią wielkie epoki dziejów; wskutek jednak nadmiernego ruchu następują zazwyczaj po nich epoki zmęczenia, epoki jałowe, w czasie których budzą się na nowo zamarłe idee socyalne, polityczne, religijne, zjawiające się jako przeszkody moralne i materyalne ruchu postępowego. Wiedza ma na celu stopniowo te przeszkody usuwać. Ale w czasie tych epok powstają upadki, gdyż narody ulegają idejom martwym i bezpłodnym, które padają w gruzy, ustępując miejsca nowym cywilizacyom, to znaczy nowym wylewom idei. W starożytności upadki te były niejako regułą fatalną i nieuchronną, — a ponieważ brakło idei postępu, *konserwatyzm* był wszechwładny. W przyszłości jednak będzie inaczej. Sama idea postępu wystarcza, aby ludy nie zropaczyły. Wewnątrz nich odbywać się mogą przemiany, ale nie znikną one z powierzchni ziemi, jak ludy starożytności. Upadki więc czasowe — danej idei, lub ostateczne — danej kultury i danego narodu — nie przeczą bynajmniej postępowi.

wi pozwala zdać sobie sprawę z wewnętrznego ustroju każdego ciała i określić stosunek podobieństw i różnic, które je dzieli i łączy.

Rozłożywszy ideje i fakta na istotne pierwiastki, rozkłada te pierwiastki, klasyfikuje, odtwarza z kolei całość według metody, zastosowanej do natury jego umysłu, gdzie porządek zastępuje przypadek, gdzie złożoność ustępuje miejsca prostocie, a które to metody stanowią samą wiedzę. Wiedza ta, urodzona z analizy i uogólniania, jest z konieczności różnolita tudzież postępową. W miarę jak analiza dostarcza uogólnianiu nowych pierwiastków, te ostatnie, dołączone do poprzednio osiągniętych rezultatów, usuwają je i zmieniają ich stosunki. Niekiedy nawet burzą wnioski dawne i pociągają za sobą uogólnienia nowe, wyższego szeregu, które stają w opozycji przeciw dotychczas panującym idejom i oznaczają w cywilizacji momenta krytyczne, gdy ewolucja najczęściej przetwarza się w rewolucję, z powodu oporu warstw, przywiązanych do pojęć i urzędzeń przeszłości.

Oczywistem jest, że nie mamy do zaznaczenia nic podobnego w czasach, których historii nie znamy. Ale możemy twierdzić, że jeżeli ludzkość była zdolną wyjść z pod panowania zjawisk zewnętrznych i, przeciwnie, zawiadnąć niemal siłami natury, które zdawały się przeciw niej w spisek związane, to właśnie dlatego, że od tej pory już posiadała tę podwójną zdolność analizy i uogólniania,—że, jeżeli ludzkość stanęła wyżej nad zwierzęta, pomiędzy którymi są takie, które się zdają lepiej od człowieka uzbrojone,—to dlatego, że, dzięki tej mniej więcej utajonej zdolności, umiała ona rozróżniać, kombinować, układać, stosować na swój użytek dostępne jej środki walki. Ta różnica między ustrojem mózgowym człowieka a ustrojem innych organizmów żywych, różnica prawie niedostrzegalna w początku, wystarczyła, wskutek nagromadzenia zdobytych wyników, do zrobienia z człowieka istoty oddzielnej, otwierając jego umysłowi dziedziny, których granic oznaczyć niepodobna.

Najważniejszym wynikiem tego przywileju intelektualnego było stworzenie języka. Od chwili, gdy człowiek nabył zdolności oddzielania pojęć od rzeczy, rozróżniania—w szeregu faktów lub przedmiotów—składowych pierwiastków tych całości,—naturalnem jest, że doszedł do rozróżniania ich przez rozmaite nazwy, podobnie jak je rozróżniał przez samo wrażenie, jakie każdy z nich wywierał na jego mózgu.

§ 2. Naśladownictwo.—Rola jego w formacji języka mówionego i pisanego.—Rytm.

Wszystko to jednak niedostatecznie objaśniałoby późniejszy rozwój cywilizacji ludzkiej i wyrozumienie roli, jaką w niej miały zajmować sztuki, gdyby człowiek nie posiadał — w instynkcie naśladowczym — narzędzia może najlepszego do urzeczywistnienia postępu, do którego czynił go zdolnym jego ustrój mózgowy. Każdy niewątpliwie zauważył potęgę tego instynktu u dzieci, a ci, którzy je wychowywali, wiedzą, jakie miejsce zajmuje on w środkach wychowawczych. Bez niego samo udzielenie mowy wymagałoby nieskończonego czasu. Można wierzyć nawet, że, pozbawiony tej pomocy, człowiek nigdyby nie wyszedł poza małą liczbę uczuć i idei pierwotnych, choć istotnych, i że, wskutek tego, ludzkość pozostałaby zawsze na stopniu barbarzyństwa.

Trudno określić, nawet w sposób przybliżony, co pierwsze powstanie mowy zawdzięcza instynktowi naśladowczemu. Niektórzy widzą w onomatopei, to jest w prostem naśladownictwie dźwięków, jedyne źródło wszystkich języków. Tkwi w tem oczywista przesada; ale, z drugiej strony, pewnem jest, że niektóre wyrazy, stosujące się do pewnych kategorii faktów, zachowały u wielu narodów formę, która je łączy z ich źródłem. Wyrazy, oznaczające piorun, burzę, syczenie ognia, szum i plusk wody, i t. d., zachowały w wielkiej liczbie języków charakter, przypominający wrażenie, otrzy-

mane przez ucho od samego zjawiska ¹⁾. Śród zwierząt wiele nosiło nazwę, odpowiadającą naturze ich szczególnego krzyku. Z pozostałych słów tej kategorii można prawowicie wnioskować, że ilość ich była wyższa.

Możliwym jest nawet pojąć, że, zmieniając się względnie do stosunków, mniej albo więcej pozornych, między dźwiękiem i różnemi idejami, mogły one same przez się stanowić słownik, wystarczający niemal potrzebom ludzkości w pewnym momencie jej rozwoju. Nasze języki nowożytne dostarczają nam wskazówek tej natury przez stałe zastępowanie, jakie można zauważyć na wyrazach, odnoszących się do pojęć rozmaitych, jak naprzykład dźwięk i barwa. Wielka liczba wrażeń wzrokowych może się wyrażać i wyraża się najczęściej słowami, które, zdaje się, wynaleziono specjalnie do określenia wrażeń słuchowych. Substytucye tego rodzaju musiały być początkowo tem łatwiejsze i częstsze, że analiza wrażeń była mniej jasna i mniej dokładna. Pewnem jest, że stosunki między temi dwoma szeregami pojęć są szczególnie uderzające. Malarze wiedzą, że można uczynić wrażenie wrzawy i wzburzenia zapomocą pewnych kombinacyj barw, podobnie jak spokój i nieruchomości objawiają się przez kombinacye przeciwne. Dziwniejszą jeszcze jest potęga muzyki, która zapomocą dźwięków wyraża to, co jest negacją dźwięku — to jest milczenie.

Przez substytucye pojęć analogicznych i przez dobór niemierniej zadziwiających stosunków utworzył się słownik metafizyczny. Wyrazy, oznaczające pierwotnie rzeczy materyalne, widzialne i dotykalne — wskutek całego szeregu zmian — doszły do najdalszych kresów przemiany znaczenia. Nikt tym metamorfozom nie przeczy, gdyż przeczyłby w ten sposób samej rzeczywistości; a jednak jest to fenomen daleko bardziej zadziwiający, niż

¹⁾ Patrz: Edw. Taylor. Cywilizacja pierwotna. T. I, R. V i VI. Język wzruszeniowy i naśladowczy. Paryż. Reinwald.

rozszerzenie stopniowe do wrażeń pięciu zmysłów wyrazów, odnoszących się pierwotnie do jednego zmysłu słuchu. We wszystkich wrażeniach, przez jakikolwiek organ one przepływają, łatwo odnaleźć pewne rysy analogiczne lub wspólne, stosunki pośrednie lub bezpośrednie, przez które można zrozumieć, że mowa ludzka może przechodzić od jednej kategorii do drugiej; ale między światem transcendentальnym metafizyki i fizycznym światem wrażeń, przynajmniej w teorii, jest bezgraniczna otchłań, ponieważ pojęcia ich wzajemnie sobie przeczą. Od dwudziestu pięciu wieków najsubtelniejszy i najzręczniejsi metafizycy nie wynaleźli prawdopodobnego objaśnienia stosunków ducha do materii, czyli, jak to się mówi, wzajemnego wpływu strony fizycznej na moralną i moralnej na fizyczną. Nawet samo działanie Boga było zawsze w bardzo kłopotliwym położeniu—wskutek nierozwiązalności tego problemu. Wszystko to jednak nie przeszkodziło tym metafizykom stworzyć sobie z rozmaitych skrawków języka, zastosowanego do ich eterycznych pomysłów, czerpiąc we wspólnym źródle języka wrażeniowego i poddając słowa takiemuż wyparowaniu sensu, jak to uczynili z pojęciami.

Nie będziemy się zatrzymywali nad stwierdzeniem cudów, jakie w tym kierunku uczyniło narzędzie, zwane *metaforą*. Każdy wie, jak daleko potrafi sięgać potęga jej przemian. Możliwe nieskończenie mnożyć obserwacje tej natury. To, co powiedziano, wystarcza, abyśmy mogli przyjąć, że teoria, sprowadzająca w części początki języka do naśladownictwa dźwięków natury, ma za sobą wiele słuszności.

Powtarzamy zresztą, że, przyjmując wpływ naśladownictwa na sformowanie pewnej ograniczonej części słownika, nie przypuszczamy, aby jego rolę należało przesadzać, jak to czynią niektórzy, i uważać je nie za jedno ze źródeł, ale za jedyne źródło mowy.

W istocie, powstanie mowy, albo raczej słowa artykułowanego, wyjaśnia się ustrojem mózgu człowieka.

Naprzód, jakeśmy to już powiedzieli, język byłby niemożliwym, gdyby inteligencya ludzka nie posiadała przywileju w zdolności analizy wrażeń i rozróżniania jej pierwiastków. Nadto, wiemy z badań wiedzy nowoczesnej, że mózg człowieka posiada specjalny organ mowy w bardzo określonej części półkul mózgowych, a szczególnie w półkuli lewej. Skutkiem szeregu nieodpartych rozumowań, Broca skonstatował, że „część ta leży na brzegu wyższym otworu Sylwiusza, naprzeciw *insula Reili*, i zajmuje tylną połowę trzeciego zwoju czołowego.” Gdy część ta zostaje obrażoną, człowiek może jeszcze rozumieć znaczenie wyrazów, co dowodzi, że ten organ nie zlewa się z organem analizy, lecz nie może mówić.

Jednak, wyznać należy, ta obserwacya wskazuje nam tylko fizyologiczne źródło możliwości mowy członkowanej; obecność tego organu specjalnego uczy nas, dla czego człowiek sam posiada zdolność mówienia. Ale zagadnienie, które nas zajmuje, jest inne. Idzie o to, aby się dowiedzieć, jakim sposobem zdolność ta mogła być poruszoną, jakim sposobem ze stanu potencyalnego mogła przejść w czynny.

Z tego punktu widzenia naśladownictwo dźwięków natury posiadało niewątpliwie znaczną rolę. Ono to prawdopodobnie dostarczyło punktu wyjścia, wlewając w ucho pierwsze drganie.

Dowód tego widzimy w niemocy, jaką znajdują głusi od urodzenia, aby sobie stworzyć własny język członkowany.

Gdyby dla wynalezienia tej formy języka dostatecznem było posiadać zdolność analizy i organa mózgowe, umożliwiające wydawanie dźwięków, wyrażających pojęcia, jakże się to dzieje, że dziś człowiek pozbawiony słuchu skazany jest na to, że nie może wypowiadać swych myśli inaczej, jak zapomocą gestów? Łatwo pojąć, że głuchoniemy nie może nauczyć się bez słuchu języków, którymi mówią w jego otoczeniu, i że ich nie rozumie; ale, jeżeli pierwsi ludzie, mając organa mózgo-

we daleko mniej doskonałe, mogli wytworzyć język członkowany bez pomocy naśladownictwa dźwięków, słyszanych wokoło. — to jakże pojąć, że za naszych czasów potomkowie tych samych ludzi nie mogą wynaleźć analogicznego języka, jedynie dlatego, że są pozbawieni tego zmysłu, który uważa się za bezużyteczny dla formacyi języka? Ale jeżeli, przeciwnie, posiadanie słuchu było, jak sądzimy, przyczyną ostateczną powstania mowy, — jeżeli ludzie poczęli wydawać dźwięki dlatego, że je słyszeli naokoło, — jakże przypuszczać, że te dźwięki, wydawane przez nich w czasie, gdy instynkt naśladowczy musiał mieć potęgę niezmierną, że te dźwięki nie były mniej lub więcej naśladowaniem tych, które słyszeli?

Nakoniec, ze wszystkich sztuk najsilniej działa na wrażliwość ludzką muzyka, która jednocześnie wywołuje czucie najżywsze i najzupełniejsze. Zwierzęta nawet ulegają temu wpływowi, o czem każdy łatwo może się przekonać. W dźwięku tkwi szczególna potęga wibracyjna, która niechybnie w organizm przenika i która przez tę samą wibrację wywołuje nieskończoną różnorodność wrażeń, uczuć, a nawet idei, których logiczny związek z wywołującym je wrażeniem fizycznym trudno pochwycić.

Nic zatem dziwnego, że te dźwięki i szmery, jakie pierwsi ludzie słyszeli, wywarły na nich skutek analogiczny i że ci początkowo musieli oznaczać zapomocą nazw, mniej więcej naśladowujących owe dźwięki i szmery, wrażenia bardzo rozmaite, jakie te dźwięki i szmery w nich budziły.

Naśladownictwo widać jeszcze w językach starożytnych na innych śladach, również oczywistych. Poezya naśladowcza, która materyalnym zastosowaniem rytmu i dźwięku odtwarza samo wrażenie działania lub widowiska, w literaturze starożytnej zajmuje wielkie miejsce. Wiadomo, że nie byłoby trudnem znaleźć podobnego rodzaju przykłady w naszych literaturach klasycznych i w muzyce ostatnich stuleci.

Możnaby jeszcze z tego samego punktu widzenia stworzyć ciekawe studium o zasadzie, kierującej nietylko formacją słów, lecz ich układem i w językach martwych. Znamy wszyscy różnice, istniejące pod tym względem między którymkolwiek z języków nowożytnych (np. francuzkim) a greką i łaciną. Zwyczaj nowoczesny wskazuje nam pewien porządek prawie nieodmienny, określony regułami czysto gramatycznymi. Przyjęto nazywać ten porządek logicznym, co każe przypuszczać, że starożytni przynosili porządek nielogiczny. Istotnie, nie brak takich, nawet wśród nauczycieli, którzy sądzą, że Grecy i Rzymianie rzucali wyrazy przypadkowo, pozostawiając słuchaczom i czytelnikom rozłożyć je na właściwych miejscach. Przypuszczają niemal, że właśnie, aby umożliwić tę pracę układu, obdarzono wyrazy pewnymi prawnymi określeniami, które są czemś w rodzaju numerów porządkowych.

Prawdą jest, że budowa zdania w językach starożytnych jest bardzo prawidłową: jest to budowa naśladowcza. Jej prawo ogólne jest to odtwarzanie samego ruchu rzeczy. Jej porządek jest chronologiczny. Wyrazy śledzą krok za krokiem rozwój działania lub widowiska, jakie mamy wyobrazić. Pewną pomyłkę mogła w fakcie tym obudzić mniej więcej bezwiedna interwencja poety lub pisarza, który mimo wiedzy i mimo woli zastępuje najczęściej porządek chronologiczny faktów porządkiem wrażeń osobistych. Naśladownictwo podmiotowe zastępuje przedmiotowe. W czynach lub widokach opisywanych są strony, które uderzyły go żywiej, niż inne. Są to te, które naturalnie i samoistnie pierwsze się przedstawiają jego wyobraźni. Daje on im miejsce honorowe i podporządkowuje inne w swem zdaniu, podobnie jak one są podporządkowane w całości jego wrażeń. Ta interwencja człowieka jest nieuniknioną; przez nią staje się on poetą, przez nią objawia się jego wzruszenie i właściwy charakter jego geniuszu. Szacunek niezmienny porządku chronologicznego faktów i rzeczy

siłby dzieło sztuki, to znaczy dzieło osobiste, aby pozostawić tylko protokół.

Nie kładziemy nacisku na ten niezmiernie ważny fakt, zawierający domyślnie całą teorię sztuki. Wystarczy nam na teraz, gdy zaznaczymy, że wpływ naśladownictwa — obiektywnego lub subiektywnego — odnajduje się w samym porządku, kierującym układem zdania.

Pismo było początkowo również naśladowczem, jeżeli nie u wszystkich narodów, to przynajmniej u najdawniejszych. Abel Rémusat w swych *Badaniach o źródłach i powstaniu języka chińskiego* opowiada, że Fo-hi, którego uważają za założyciela Chin, wynalazł *kona*, łamane linie, które stanowiły pierwiastki pisma, dziś używanego w Chinach i którego rozmaite kombinacje przez pewne rysy przypominają wprost lub drogą analogii obraz lub użytek przedmiotu, pochodzenie lub inny jaki charakter istotny pojęcia. Na przykładach lepiej to zrozumiemy. Po chińsku jedna kreska oznacza 1, dwie kreski—2 i t. d., jak cyfry rzymskie. Linia, przecięta na dwoje przez drugą linię, oznacza *środek*. Punkt nad linią—znaczy *w górze*; pod linią—*na dole*. Trzy figury ludzkie jedna za drugą oznaczają *isć w trop za kim (sequi)*. Dwie kobiety, twarzą zwrócone ku sobie—znaczy *kłótnia*. Słońce za drzewem — *wschód*; ptak w gnieździe—*zachód*. Znak psa służy za pierwiastek do oznaczenia większej części zwierząt drapieżnych, które się poznaje z jakiegoś rysu szczególnego. Znak wołu jest pierwiastkiem nazwy wielkich przeżuwających; znak barana—licznych rodzin kóz, antylop i t. d.; znak świni—wszystkich gruboskórnych; znak szczura — wszystkich gryzoniów. Znak muszli jest jeszcze dotąd pierwiastkiem słów, oznaczających bogactwo, wymianę, handel, co dowodzi, że Chińczycy, jak wiele innych narodów, używali muszli za pierwszą monetę ¹⁾.

¹⁾ Jako przykłady przemiany metafizycznej możemy podać wyraz chiński *to*, tkanka, przędza, który w tonkińskim zmienia się

Znaki te używają się już-to niezależnie, w odosobnieniu, już-to łączą je, aby ideę uczynić mniej lub więcej złożoną. W ten sposób kombinacja znaków wody i oka oznacza *łzy*; drzwi i ucho — tworzą *słyszeć*; słońce i księżyc — oznaczają *blask*. „Znaki pisma chińskiego mają za źródło prawdziwy system obrazkowy; w tej pierwotnej formie można jeszcze napotkać je na niektórych pomnikach i wolno śledzić mniej więcej ich przemiany w ciągu wieków. Istotnie, był czas, gdy te obrazki budziły wprost — dzięki ścisłemu odwzorowaniu — pojęcie, jakie miały wyobrażać; ale z wolna te rysunki naiwne i prawdziwe straciły swą początkową formę, i w znakach, oznaczających dziś ideje psa, słońca, księżyca, góry, nie znajduje się z pierwszego rzutu oka dawnych obrazów, które budziły w sposób prosty te rozmaite ideje” ¹⁾. Dawne pismo meksykańskie, anamickie, egipskie było również figuralne. Bardzo późno dopiero zastąpiono je znakami fonetycznymi.

Niezaprzeczone ten wpływ naśladownictwa na formację pierwotnego pisma ani trochę nie pozwala nam wątpić, że podobnie częściowo działało się z językiem mówionym. Zarzuty, czynione tej hipotezie, opierają się na łatwym do pojęcia złudzeniu. Zapomina się, że języki takie, jakie badać możemy, są wynikiem pracy intelektualnej, która ciągnęła się może tysiące wieków, zanim doszły do nas, i że w ciągu tego niezmiernego okresu naturalnie uległy one nieskończonemu szeregowi przemian, które po większej części zatarły rysy pierwotne i uczyniły je niepoznawalnymi.

na znak *la*, wewnątrz. *Jang*, robak, oznacza *troskę, niepokój*. Chińczycy na powitanie mówią: *Won yang?* czy masz troski? — Oj. Ci-
bot, mieszając ten wyraz z innym *yang*, oznaczającym *baran*, sądził, że Chińczycy pytają się: czy masz baranka? — Zkąd wnosił, że oczekują na Mesjasza.

¹⁾ „Lingwistyka” *Abla Hovelacque*, str. 47 i 49 (*Bibliothèque des sciences contemporaines*). Paryż, Reinwald & C.

Przypuśćmy, że starożytne pomniki znikły zupełnie,—któżby marzył, że w literach nowożytnych alfabetów znajdują się ślady prostego naśladowania przedmiotów? Nikt zapewne, a jednak fakt ten jest dziś bezwzględnie dowiedziony. Jeżeli teraz sądzi się, że niegdyś pismo, skomplikowane tak, jak to widzimy np. w Chinach, było z konieczności przywilejem małej liczby, podczas gdy język mówiony należał do wszystkich,—łatwo pojmujemy, jak ten ostatni musiał się prędko *zużywać* i przetwarzać szybciej niż pismo. Musimy dodać, że języki były wynalzione znacznie wcześniej od pisma i że nigdy zresztą forma dźwięków nie może być tak ścisła i określona, jak forma rysunków, nad zachowaniem których czuwa najściślej z naszych organów, organ wzroku. Nie zapomnijmy również, że wymowa pierwszych ludzi musiała być—jak wymowa dzieci—miękką, płynną i niewyraźną. Nie zatem dziwnego, że w epoce, gdy jeszcze ryto na kamieniach hieroglify egipskie, większa część słów przyjęła już ów charakter konwencyonalny, który obecnie przeskadza nam dojść wprost do ich źródeł, a który wkrótce potem miało przyjąć i pismo.

Inną bardzo ważną cechą języków starożytnych stanowi rytm. Ten mniej więcej regularny powrót intonacji i spadków dla dzieci tudzież dla dzikich jest jedną z najprzyjemniejszych muzyk. Im bardziej akcentowane są rytmy, tem bardziej oni je lubią nietylko w dźwiękach, ale i w ruchach. Dziecko nie zna słodszeo wrażenia nad kołysanie, jakie niańka jego kolebce nadaje, śpiewając jedną z tych monottonnych melodyj, których rytm zgadza się tak doskonale z regularnością ruchu. Dzicy, obojętni zupełnie na tak wzruszającą dla nas muzykę Mozarta i Beethovena, znajdują urok szczególny w brutalnym rytmie tam-tamu, cymbałów i bębna, i, słuchając go, nie mogą się powstrzymać od tańca i ruchów, odpowiednich jego kadencyi. Najbardziej wykształcone ludy nie mogą się wydostać z pod tej tyranii rytmu. Któż nie wie, czem są dla żołnierzy trąby i bębny? Zwierzęta niemniej są

na rytm wrażliwe. Zdaje się więc, że jest to ogólne prawo natury dla wszystkich istot żywych. Można powiedzieć, że rytm jest to taniec dźwięków, tak jak taniec jest rytmem ruchów. Im dalej idziemy w przeszłość, tem bardziej znajdujemy go widocznym w mowie. Pewnem jest, że w pewnym okresie rozwoju ludzkości rytm stanowił jedyną muzykę znaną, która zlewała się z samą mową.

Rozważania te, które musimy skracać, prowadzą nas przez szereg wniosków, które, zestrzelone w jedno, schodzą się z naszym poprzednim wnioskiem, że sztuka nie tylko nie jest fałszywym wytworem społeczeństw zepsutych i rafinowanych, jak mówiono, ale nawet w samej kolebce ludzkości znajduje się i zaznacza pierwsze objawy jej działalności mózgowej. Fakt, który z początku wydawał się tak dziwnym—odkrycie strojów, naszyjników, rysunków na śladach zaczątkowej cywilizacji epoki kamiennej,—nie ma w sobie już nic zadziwiającego dla nas, ponieważ zgadza się dokładnie z obserwacjami, jakich nam dostarcza nauka o pierwotnym rozwoju ludzkości.

Wszyscy wiedzą zresztą oddawna, że mowa poetycka poprzedziła prozę i początkowo sama tylko istniała, nawet w czasach historycznych. Dzieła najdawniejsze całe są wierszem pisane: Wedy, Iliada, Odyseja, Roboty i Dni, Psalmy. Wiemy też od starożytnych pisarzy, że w Grecji najdawniejsze księgi o moralności, prawodawstwie, fizyce—były również pisane wierszami, zarówno jak i pisma filozofów naturalistów, którzy pierwsi starali się wyjaśnić stworzenie świata i zjawiska kosmiczne inaczej jak przez kaprysy bogów politeizmu antropomorficznego. Użycie prozy pisanej nie jest zapewne dawniejsze nad tysiąc lat przed erą chrześcijańską, a rytm poetyczny długo później przetrwał w języku mówionym.

Wszystko to ściśle się zgadza z charakterem pierwotnym inteligencji ludzkiej, opanowanej zupełnie przez obraz, przez czucie zaledwie przetworzone, przez wrażenia rzeczy bezpośrednie. Dwie grupy działań mózgo-

systemy, to jednak stanowi ono warunek istotny wielkiej liczby objawów artystycznych.

Oprócz różnorodności intonacyj, mniej lub więcej wyrazistych lub naśladowanych, język mówiony niewątpliwie łączył się z pewną muzyką, która była jego stałym komentarzem. Mowa zwracała się jednocześnie do oka i do ucha. Połączenie to jest tak naturalne, że przecho-
mimika
wało się nawet w naszych zwyczajach.

W krasomówstwie mimika zajmuje wiele miejsca; u dziecka gest i mimika długie czasy zajmują samą mowę.

Jak objaśniliśmy poprzednio, ten sam charakter odnajduje się w piśmie pierwotnym. Aby wyrazić przedmioty, naprzód się je rysuje.

To pismo figuryczne, z konieczności bardzo dawne, ma za charakter całkowitą złożoność przedmiotu. Wszelka analiza jest tu wykluczona, wyjąwszy rozróżniania przedmiotów. Ten sposób pisania starczy nam do zrozumienia, czem musiały być języki, które mogły być tak pisane. Każdy przedmiot był tam wyobrażony w znaku mniej więcej naśladowanym. Każdy z nich był rozłożony w zdaniu tak, jak one są rozłożone na starożytnych pomnikach hieroglificznych. Myśl, zawsze konkretną, wyrażano zapomocą tych znaków w słowie i piśmie ściśle tak samo, jak się pojęcia układały w pamięci. Słuchacz lub widz określał, jak mógł, stosunki pojęć, bez innych danych, jak następstwo wyrazów, t. j. obrazów. Trafiał jednakże w sens, gdyż ścisłość tego rodzaju języka schodziła się dokładnie ze ścisłością inteligencji. Dla nas trudność odczytywania tego pisma polega na tem, że my posiadamy nieskończoną ilość możliwych stosunków, jakie nauczyła nas odkrywać analiza, podobnie jak wielość prawie niewyczerpaną rozmaitych punktów widzenia, z których możemy rozpatrywać każdy przedmiot, a nawet każdą część przedmiotu. Nie wiemy, na czem się zatrzymać—i częstokroć tych pojęć, które nam w obe-

cnym stanie naszego ustroju mózgowego wydają się bardzo naturalne — tych właśnie pojęć nie mogli przewidzieć naiwni autorzy tych zagadnień. Nasze umysły, modyfikując się, zmodyfikowały wszystko wraz z sobą. Przynajmniej, które nam czynią hieroglify tak niejasnymi i trudnymi do odcyfrowania, nie istniały dla starożytnych. Ich umysły, niewyraźne i niejasne, zadawałniały się tem, co było niewyraźne i niejasne. To też w pierwotnej formie języków ogólny stosunek kolejności starczył za wszystko. Inne stosunki nie były oznaczone w piśmie, ponieważ są one niewidoczne w przedmiotach rzeczywistych, ponieważ każdy sądził je włączonymi w same przedmioty i ponieważ ostatecznie były one bardzo niewidoczne dla umysłów. Potrzeba jasności i ściśłości jest zawsze w stosunku prostym do rozwoju umysłu, i właśnie z tej oznaki można przedewszystkiem rozpoznać i wymierzyć różne stadia, przez które przeszła ewolucya ludzkości. Również dzięki tej ewolucyi nadechodzi moment, kiedy język i pismo figuralne nie wystarczają potrzebom umysłu. Kiedy pewna liczba pojęć, wskutek pracy czysto intelektualnej, zaczyna się abstrahować i uogólniać, pojęcia te już przez to samo stają się niemożliwymi do wyrażenia w formie naśladowczej. Jednocześnie odbywa się w inteligencyach pewien ruch, którego wyniki, pozornie sprzeczne, zmuszają je do nowych rozróżnień. Potęga analizy, rozwijając się mnogością doświadczeń i wrażeń, czyni oko bardziej wymagającym co do warunków naśladowania przedmiotów i komplikuje zawiłaniami szczegółami pismo naśladowcze, dotąd proste i sumaryczne. Jednocześnie analiza ta rozróżnia w przedmiotach to, co jest im wspólne i co w nich jest szczególnego, i w ten sposób tworzy ideje stosunków, których proste naśladowanie nie jest w stanie wyrazić. Tak więc, z jednej strony, podnosi ona trudności figuralnego wyrażania, uzupełniając percepcyę cech fizycznych, — z drugiej, zaciemnia i pochłania też same cechy w pewnej liczbie pojęć czysto intelektualnych.

Odtąd koniecznem się staje wynaleźć nowe sposoby pisma w dokładniejszym stosunku z nowym stanem inteligencji, to znaczy, pisma, w którym żywioł czysto rzeczowy zajmowałby mniej miejsca, a które mogłyby się lepiej naginać do wszystkich potrzeb myśli.

Znaki konwencyonalne mogły jedynie przydać się do tej roli. Bez szukania znaleziono je, albo raczej one ofiarowały się same przez się, zapewne na długo przed tem, zanim postęp analizy intelektualnej uczynił je niezbędnymi.

W piśmie, dzięki ciągłemu wzrostowi używania znaków i stopniowej przewadze idei nad znakiem, powstało dążenie do ich skracania. Stracił on zwolna swe znaczenie przedstawieniowe i zamienił się ostatecznie na niewyraźną figurę, która miała tę dogodność, że łatwo się naginała do wszystkich modyfikacyj sensu, jakie nadać jej chciano.

Od chwili, gdy stracono z widoku przedmiot pierwotnie wyobrażany, możliwem było—dzięki całej seryi przemian i łatwych do pojęcia wyrzuceń, a które działy się bezwiednie—dojść do pojęcia znaku fonetycznego, później do alfabetu, do kombinacyj znaków, które, zamiast przypominać rzeczy na oko, przedstawiają je pamięci zapomocą sumy układów, które wyjaśniać nie tu jest miejsce.

Zbyteczna mówić, że ta przemiana języka pisanego była późniejszą od takiejże przemiany języka mówionego; trudno jednakże przypuścić, aby przedział czasu między temi dwiema reformami był dłuższy nad parę wieków.

Gdy już raz język i pismo zostały doprowadzone do konwencyonalnych kombinacyj dźwięków i znaków, idee oderwane i ogólne prędko zaczęły wymagać specjalnego sposobu wyrażenia. Wówczas, przez przeciwieństwo, wrażenia konkretne i osobiste jęły stanowić właściwą dziedzinę poezyi i sztuk. Rytm oraz znak figuryczny zostały w pewnej mierze opuszczone przez język i pismo

pospolite, których właściwe działanie stanowiło odtąd wyrażanie rzeczy umysłowych, do których rytm i obraz nie dodać nie mogły.

Ten rozwód poezji z prozą akcentował się coraz wyraźniej i w myśli ludzkiej i w sposobach jej przedstawiania. Dziedzina prozy objęła to wszystko, co się odnosi do faktów codziennych, do tego nieskończonego mnóstwa wrażeń, które wskutek przyzwyczajenia stają się nam niejako obojętnymi i które stanowią jakoby kanwę naszego życia potocznego. Prozę również zachowano do wyrażenia idei, które, choć urodzone z wrażenia, ulegają w mózgu całej seryi przemian, które je czynią niemożliwymi do przedstawienia figurowego.

Nie należy jednak sądzić, aby ta forma języka powstała z nowej kreacji i z pierwiastków innych, niż te, które przedtem służyły do prostego przedstawienia wrażeń. Słowo, wzięte samo w sobie, pochodzeniem zostaje w łączności z rzeczywistością widzialną. Analizując wyrazy, które dziś wydają się nam najodpowiedniejszymi do oznaczania działań czysto umysłowych, możliwym jest, najczęściej, w głębi odnaleźć obraz lub pojęcie fizyczne, od którego pierwotnie pochodzą. Ale ich siła figurowa z wolna się starła i zużyła wskutek długiego zastosowania, jakie miały do oznaczania idei; te ostatnie, odrywając się stopniowo od swego zmysłowego punktu wyjścia, porwały je w tym samym ruchu i ostatecznie nadały swe piętno nawet samym rzeczom, tak, iż dziś trzeba nieraz wysiłków i uważnego badania, by odnaleźć pierwsze pod drugim. Jest to praca podobna do tej, która w palimpsestach odkryła rękopisy greckie i łacińskie pod pismem mnichów średniowiecznych.

Ale ta praca intelektualna, zdobywając sobie miejsce w umyśle człowieka i w środkach wyrażenia, jakie ten posiada, nie mogła zniweczyć uczuciowego rozwoju jego natury. Pozostał on zdolnym do wzruszeń i namiętności, jak przedtem. Można powiedzieć nawet, że wzruszenie i namiętność stały się u niego tem pobudliwszymi

i potężniejszymi, im życie umysłowe doszło do większego natężenia i im postępy analizy nauczyły go pojmować większą liczbę stosunków pomiędzy nim a rzeczami. Wrażliwość dziecka czyni nam złudzenie. Bardzo czułe, pod pewnemi bardzo ograniczonemi względami, nie ma ono nic głębokiego. Niestalość nawet jego wzruszenia i łatwość, z jaką przechodzi od jednego uczucia do drugiego, dowodzą, że prawie wszystko w niem pozostaje na powierzchni. Jakieś nic je wzrusza, jakieś nic uspakaja. Są to burze w szklance wody. Łatwość, z jaką ono daje się unosić we wszystkich kierunkach, jest raczej wynikiem braku równowagi, niżli potęgi impulsów. Ostatecznie, wzrusza je tylko to, co się stosuje wprost do niego. Dziecko całkowicie i jedynie podlega temu naiwnemu egoizmowi; byłoby absurdem czynić mu zarzut z tego powodu, ponieważ jest on rezultatem koniecznym jego słabości fizycznej i intelektualnej, ale niemniej ogranicza on pole jego wrażliwości.

Człowiek, przeciwnie, doszedłszy normalnego rozwoju swej natury moralnej i fizycznej, zdobywa sposobność ogarnięcia szerszego horyzontu. Oprócz uczuć i namiętności, wypływających z jego ustroju samego, a które po większej części są instynktami,—jak np. te wszystkie, które stosują się do samozachowania i utrwalenia gatunku, oprócz tych, które wypływają z otoczenia i przyzwyczajzeń, jak miłość rodziny, ojczyzny, ludzkości,—kładzie on jeszcze namiętność w samą naukę, od której żąda zadowolenia potrzeby swej działalności mózgowej, która na pewnym stopniu rozwoju staje się jedną z najsilniejszych jego cech i pragnienia doskonałości wszechstronnej, która jest najwyższym regulatorem tej działalności i która stanowi w sumie punkt wyjścia oraz przyczynę wszystkich postępów w każdym szeregu wiedzy ludzkiej.

Wszystkiego tego brak mu przez cały czas, gdy, podobnie jak dziecko, pozostaje zamknięty w ciasnym kole nieświadomego egoizmu. Instynkt zachowawczy jest nie-

mal górujący i skazuje go na monotony szereg wrażeń bez różnorodności. Miłość nawet jest bez poezji, a uczucia rodzinne, tak potężne u cywilizowanego człowieka, zaczęły się rozwijać jako źródło wzruszeniowe dopiero pod wpływem rozwoju umysłowego.

Tak więc sam wysiłek, który służy do wyprowadzenia z niejasności uzdolnień czysto logicznych i intelektualnych, przynosi użytek innym uzdolnieniom. Rozdzielając się, każda z tych zdolności akcentuje się i potężnieje; podczas gdy mowa pierwszych ostatecznie wyzwała się z pod figuracyi, która stała się dla nich kłopotliwą,—druga, przeciwnie, dziedziczy porzucone znaki i coraz bardziej na swój użytek je obraca. Zamiast je zaciemniać, ona je uzupełnia, odwzorowuje, ściślej i coraz bardziej owłada dotykającą rzeczywistością. Alfabet jej składa się ze wszystkich form, ze wszystkich barw, ze wszystkich ruchów ciała, ze wszystkich drgań światła, ze wszystkich kombinacyj dźwięków, linii i rytmów, jakie mogą dostarczyć oku i uchu jakiegokolwiek rozkoszy i mieć jakiegokolwiek znaczenie dla umysłu. To też sama doskonałość naśladowania staje się często pozornie jedną z głównych przyczyn przyjemności estetycznej, jakiej doznajemy na widok pewnych dzieł ludzkich, choć naśladowanie nie jest w istocie ani przyczyną, ani celem sztuki.

Ale ono jest środkiem, i to jest dostateczne, aby stać się coraz dokładniejszym, ściślej, zupełniejszym, w miarę jak umysł, usubtelniony przyzwyczajeniem do obserwacyi i analizy, odkrył kolejno w rzeczywistości liczne pierwiastki, które mu się dotąd wymykały, szczególnie w nieskończonej i zmiennej dziedzinie światła.

Tak przez sam postęp czasu, który, rozwijając różne sposoby działalności ludzkiej, akcentuje i rozdziela jego naturalne uzdolnienia, sztuka zwolna wydzieliła się z tego, co nie jest nią. Język mówiony i język pisany pierwszych czasów, dla których te różnice nie istniały, rozdwa się, by zaspokoić wymagania tej sto-

pniowej przemiany. Działania umysłowe, które wymagają przede wszystkim narzędzi giętkich i łatwych do użycia, tworzą na swe właściwe potrzeby system znaków pisanych lub mówionych mniej więcej konwencyjonalnych, stanowiących prozę i alfabet; wrażenia życia zmysłowego znajdują wyrażenie swe w kategoriach znaków, w których umowa mniejsze ma znaczenie i które za cechę główną mają budzenie czuć i uczuć odtworzeniem obrazów lub dźwięków, które same przez się działają na zmysły. Charakter ten tworzy znamię sztuki.

Sztuki, które, pod wpływem szeregu postępów analizy umysłowej, wydzieliły się samorodnie i oczywiście z języka mówionego i pisanego czasów pierwotnych, z którymi początkowo były zlane, są to z jednej strony muzyka i poezja, z drugiej—rzeźba i malarstwo. Formują one dwie grupy, które się różnią naturalnie, t. j. stosownie do natury środków wyrażenia, które je łączą już to z okiem, już to z uchem; stosownie do różnicy formy pierwotnej—mowy i pisma; stosownie do różnorodności potrzeb intelektualnych, którym szczególnie odpowiadają—ruchu lub ładu (porządku), których wyrazem estetycznym jest rytm lub proporcja; w końcu stosownie do swego stosunku względem idei czasu—kolejności lub współczesności.

Pozostają dwie sztuki, bardzo nierównej dla nas wagi—taniec i architektura, których źródła historyczne nie wyprowadzają z mowy ani pisma. Zdaje się na pierwszy rzut oka dość trudnem włączyć je do poprzedniej klasyfikacji. Tak więc taniec, który oczywiście zwraca się do oka zapomocą ruchów i postaw, z jakich się składa, działa jednocześnie na ucho zapomocą rytmu, kierującego temi ruchami i regulującego ich harmonię. Nie łatwo również uczynić z architektury mowę, oczywiście jeżeli się tylko odrzuca teorię, która budownictwo uważa za sztukę czysto symboliczną.

Każda z tych sztuk ma jednak z jedną lub drugą grupą analogie takie, że nie możemy się wahać w spra-

wie ich klasyfikacji. Taniec oczywiście przypomina ideje ruchu, rytmu, kolejności,—podczas gdy architektura bliżej odnosi się do ładu, proporcji, współczesności. Nadto, dodać należy, że rytm, bardziej wyczuwalny i znacznie-szy w sztukach, pochodzących ze słuchu, nie jest bynajmniej ich specjalnością i że przez łatwą do zrozumienia analogię, stosuje się częstokroć toż samo wyrażenie do sztuk wzrokowych; linie mają swój rytm, jak ruchy; a postawy, będąc z istoty swej kształtami, również podlegają prawu proporcji.

Ruch, który na pierwszy rzut oka zdaje się właściwym tylko muzyce i tańcowi, bynajmniej nie może się nie pogodzić z pozorną nieruchomością rzeźby i malarstwa. Z drugiej strony, jeżeli architektura nie jest odroślą pisma, to sprowadza się ona naturalnie do tegoż źródła, co i pismo, przez linię, przez rysunek, wspólny i pismu i budownictwu.

A zatem, poczyniwszy należyne zastrzeżenia, można by sztuki ułożyć według powyższej klasyfikacji w następującej tablicy:

SŁUCH

wyrażenie bezpośrednie

Mowa

Ruch

Rytm

Kolejność

} Poezja, Muzyka.—Taniec.

WZROK

wyrażenie pośrednie

Pismo

Ład

Proporcja

Współczesność

} Rzeźba, Malarstwo.—Architektura.

Jedną z najgodniejszych uwagi cech, które rozróżniają te dwie grupy, jest, że pierwsza obejmuje sztuki, wynikające z naturalnej gry organów podnieconych, i bez obcej pomocy: taniec, śpiew, poezję; podczas gdy sztuki

drugiej grupy nie mogą się obejść bez pośrednictwa. Ten jeden charakter wystarcza, aby zrozumieć, że sztuki pierwszej grupy musiały powstać, zanim się narodziły sztuki drugiej grupy.

Możnaby cechy te pomnożyć: zatrzymamy się na najoczywistszych.

Nie przypisując tym różnicom wagi większej, niż należy, sądzimy jednak, że układ ten może być mimo to użyteczny. Jak w każdej klasyfikacji, zmuszają one do zaznaczenia pewnych cech szczególnych, które pomieścić byłoby niedogodnym.

§ 4. Streszczenie. — Sztuka jest z istoty swej podmiotową.

Zdaje się, żeśmy dostatecznie wykazali, że sztuka nie tylko nie jest wynikiem sztucznym, wynikającym przypadkowo, ze zlewania się okoliczności, które mogłyby się nie spotkać, — ale przeciwnie, jest to wytwór samorodny, bezpośredni i konieczny działalności ludzkiej. Czynie z niej specjalny objaw jakiejś zdolności szczególnej i mniej więcej ograniczonej—jest to nawet nie pojmować jej znaczenia. W rzeczywistości—sztuka stanowi wyraz bezpośredni natury ludzkiej w tem, co ona ma najbardziej ludzkiego i najbardziej pierwotnego. Sztuka, rzecz można, poprzedza samą myśl. Zanim człowiek zaczyna szukać wyjaśnienia świata, w którym żyje, wrażliwy na rozkosze oczu i uszu, już szuka on kombinacji linii, dźwięków, ruchów, osobliwych przyjemności światła i cienia, a ślady tych wysiłków znajdujemy w świeżo odkrytych dziełach z czasu, gdy niewątpliwie jego działalność mózgową była szczególnie ograniczoną.

Jeszcze bardziej zasługuje na uwagę to, że od pierwszej chwili już mu naśladownictwo nie wystarcza. Obok tych gromad kości, na których poznaje się jeszcze figury zwierząt mniej więcej grubo naśladowane, znajdujemy manele, naszyjniki, ozdoby, których wynalazek wykazuje poszukiwanie swobodne i osobiste form, stworzonych przez wyobraźnię. Narzędzia kamienne, przeznaczone do

*W opowiadaniu
wskazano, że
wielu twórców
wyobraźni*

wojny i do polowania, mają różnorodność form, a niekiedy elegancyę linii, która nie dodaje nic do ich mocy w napaści i w obronie, a która jednak bezwątpienia pochodzi z dążności wyłącznie estetycznej.

Sztuka jaskiniowa zatem jest już sztuką osobistą— i jeżeli ona naśladuje, to nie czyni tego na ślepo. Jest to fakt wielkiego znaczenia, który zapewne potwierdziłyby inne objawy artystyczne tej samej epoki, gdybyśmy mogli mieć wiadomości bezpośrednie o tem, czem w owych czasach była muzyka, poezya, taniec. Gdy, przez samo ćwiczenie zdolności mózgowych, człowiek, stawszy się zdolnym do myślenia, przetwarza do nowego użytku środki wyrażenia, które mu dotąd służyły jedynie do objawiania swych wrażeń i potrzeb, rola sztuki pomimo to się nie zmienia. To rozdwojenie działalności ludzkiej, przeciwnie, nadaje mu nowy impuls, ucząc go, przez przeciwieństwo, szerszej świadomości o składowych pierwiastkach sztuki i każdej ze sztuk. Pomieszanie pierwotne ustępuje seryi kreacyj różnych, które wszystkie również wynikają z osobistego wzruszenia i potrzeby zaspokojenia go w sposób samorodny, mniej lub więcej bezpośredni, stosownie do charakteru samego wzruszenia i mniejszej lub większej złożoności i zewnętrzności środków, które mu służą do objawiania się. Śpiew, taniec—sprowadzone do krzyku i gestu—tłumaczą bezpośrednio radość, tryumf i wzruszenie tej samej natury. Wyrażenie przez rzeźbę i malarstwo jest mniej bezpośrednio, ponieważ sposób działania jest zewnętrzny i bardziej złożony, i również ponieważ wzruszenie, przez nie wystawiane, jest mniej proste. Taniec i śpiew komplikują się również, gdy do prostego wzruszenia dołącza się, lub gdy je zastępuje, wysiłek artystyczny urozmaicenia ruchów i postaw, albo też objawienie wrażeń wielokrotnych i złożonych. Uczona różnorodność naszych baletów i oper i rozwój namiętności lub charakterów w poemacie epicznym lub dramatycznym, choć zarodkowo leżą w gęście oraz krzyku, którym dziecko wyraża swe wzruszenie, pochodzą oczywi-

ście z szeregu kombinacyj, które byłoby absurdem chcieć znaleźć w wytworach sztuki przedhistorycznej. Przypuszczają one same przez się rozwój, który możliwym czyni jedynie interwencja ducha analizy i refleksya.

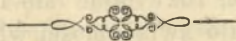
To, co jest prawdziwem dla tańca i śpiewu—który zawiera w sobie muzykę i poezję,—jest tem prawdziwszem w sprawie rzeźby, malarstwa, budownictwa. Samo istnienie tych sztuk dowodzi, że te, sprowadzone do najprostszego wyrazu, wystarczają, aby dowieść, że człowiek od najdawniejszych czasów znajdował szczególną przyjemność w pewnych kombinacjach barw i linii; ale czemu byłyby dziś te sztuki, gdyby rozwój zdolności czysto intelektualnych nie rozszerzył we wszystkich kierunkach pola naszej działalności i nie pomnożył do nieskończoności źródeł wzruszeniowych?

Nie wejdzimy w szczegóły argumentów, któremi poprzećby można to twierdzenie. Uczyniliśmy dość, aby dać zrozumieć, że, od początku, sztuki, nawet te, które zdają się być podporządkowane czystemu naśladownictwu, są z istoty swej objawami osobowości ludzkiej, samorodnymi wynikami tego instynktu, który popycha wszystkie istoty do wyrażania zapomocą znaków zewnętrznych swych wzruszeń i do szukania powiększenia tych rozkoszy, co, szczególnie u człowieka, wyraża się w niewyczerpanem uzdolnieniu do kombinacyj i przy-swojeń, których nieokreślona liczba stanowi jego wyższość nad innymi zwierzętami.

Prosta rzecz zatem, że rozwój tej osobowości i tej zdolności, która jest jej atrybutem szczególnym, prowadzi za sobą, dla wszystkich sztuk, jak i dla wszystkich innych dziedzin, odpowiedni rozwój. Ztąd wyprowadzić możemy wniosek nowy, na którym się zatrzymamy: ponieważ sztuka była jednym z pierwszych objawów działalności ludzkiej, ponieważ ona była dla człowieka, od samego początku, samorodnym wyrazem rozkoszy, jaką dawały mu odczuwać pewne formy, linie i dźwięki, zanim nawet ćwiczenie i postęp zdolności umysłowych pozwoliłyby

mu pojmować i kombinować idee; ponieważ, w istocie, stwierdzić możemy, że to ćwiczenie, ten postęp, w samym początku dawały zdolnościom artystycznym nowy impuls,—zatem nie widzimy żadnej racyi, aby, rozwijając się dalej, nie miały one w dalszym ciągu wywoływać analogicznego rezultatu.

Jednem słowem, jeżeli prawdą jest, jak sądzimy, że sztuka jest to tylko *wzruszony wyraz osobowości ludzkiej*, zdaje nam się trudnem do zrozumienia, aby, wyjąwszy wpływy przypadkowe i zewnętrzne względem sztuki, ta osobowość, pełniąc, krzepnąc, doskonaląc się, zdobywając coraz wyższą potęgę świadomości, traciła przez to samo władzę wyrażania się, jaką posiadała, będąc nieokreśloną i lotną, oraz mając o sobie samej i o swych wzruszeniach tylko świadomość niedokładną i niepewną.



ROZDZIAŁ II.

ŹRÓDŁA I CECHY ROZKOSZY ESTETYCZNEJ.

§ I. Warunki fizjologiczne: wrażenia, wpływające z wibracji molekuł dźwiękowych i świetlnych.—Wzrost działalności mózgowej.

Od najdawniejszej starożytności, którą najtrwożliwsze rachuby liczą na trzydzieści do czterdziestu tysięcy lat, człowiek, jak wiemy, posiada już uczucie estetyczne dość wyraźne, aby zaznaczyć swoje zamiłowanie do pewnych kombinacyj linii, form, barw, ruchów, dźwięków.

To zamiłowanie, rozwijając się i określając w miarę tego, jak nabierało świadomości własnych swych wrażeń, — znajdowało kolejno dla swego uzewnętrznienia środki właściwe, coraz doskonalsze, które, grupując się w rozmaite kategorie, z biegiem czasu utworzyły każdą ze sztuk tak, jak możemy je ukłasyfikować dziś.

Wypada nam więc szukać, co określa te zamiłowania. Gdyby zapytano pijaka, dlaczego woli dwie szklanki wina zamiast jednej, i dlaczego przenosi wino dobre nad złe lub średnie, odpowiedziałby bez namysłu, że dwie przyjemności są lepsze niż jedna i że lubi wino z powodu rozkoszy, jaką znajduje w jego picciu.

Co powoduje uczucie rozkoszy? Pobudzenie nerwów wrażliwości, poruszenie ich własnej działalności, podniecenie, mniej więcej umiejscowione, życia. Podniecenie to

odbywa się zarówno na organach życia umysłowego i moralnego, jak i na organach życia fizycznego. Rozkosz, jaką znajduje człowiek naukowy w powiększeniu liczby swych wiadomości oraz idei, przez pobudzenie tych organów mózgowych, których gra stanowi życie intelektualne,—rozkosz, jaką odczuwa artysta, powiększając napięcie i częstotliwość swych wrażeń estetycznych,—nie różnią się fizjologicznie od rozkoszy, jakiej doznaje pijak lub smakosz, dzięki naturze organów w ruch puszczonych.

Różnica fizjologiczna i umiejscowienie tych organów albo ośrodków nerwowych nie są jeszcze określone w sposób zupełnie pewny,—lecz można powiedzieć, że praca ta jest na teraz bardzo na przód posunięta; osiągnięte rezultaty są zbyt zgodne, aby można było się omylić we wnioskach. Wiadomo dziś z nauki, że każda z tych zdolności, rozróżnianych przez psychologów, ma szczególny organ w mózgu, a złożoność i wielorakość tych organów jest taką, że nie wiadomo, gdzie zatrzymać się może ta robota umiejscowiania.

Tak, aby dać przykład, organ słuchu składa się z nieskończonej ilości nici, które zbiegają się w kostnej jamie labiryntu, gdzie kąpią się w szczególnym płynie. Te fibry, które obrachowano przez mikroskop, dochodzą trzech tysięcy; to znaczy: klawiatura nerwowa ucha ma trzy tysiące nut, podczas gdy klawiatury zwykłe mają ich tylko 84. Widać ztąd, jaka może być potęga i subtelność podobnego organu, i jak, przy niewielkiem przyzwyczajeniu, łatwo mu rozróżnić nie tylko nuty same, ale cały szereg harmonik, stanowiących różnice tonów i nut pobocznych, które wynikają z zestawienia rozmaitych dźwięków. Ten pył molekuł dźwiękowych jest dostępny uchu, podobnie jak oko dostrzega te masy świetlne, które poruszają się i wirują w promieniu słońca, skoro przenika przez otwartą okiennicę w mało oświetlonym pokoju. Owóż, pomimo śmiałości orkiestr nowożytnych, niemasz takiej, co naraz puszczalaby w ruch trzy tysiące rozma-

itych molekuł dźwiękowych. Można przypuszczać, że próba tego rodzaju wywołałaby tylko szum mało przyjemny. Kto jednak może twierdzić, że, przy wychowaniu właściwym, ucho ludzkie nigdy nie będzie mogło znieść podobnego koncertu? Od chwili, gdy dowiedziono, że ten organ posiada trzy tysiące nici słuchowych, nie logicznie nie opiera się temu, abyśmy wynaleźli sposób uderzenia wszystkich naraz sumą wrażeń specjalnych i różnych, i wywołali tą drogą wrażenie intensywne, równe jego potędze słuchowej.

W tych warunkach widać, jakie pole pozostaje otwartem sztuce muzycznej ¹⁾.

Jest niemal pewnikiem, że wrażenie światła, podobnie jak dźwięku, powstaje pod wpływem fali świetlnej, która wprowadza w drganie jednorodne fibry nerwu optycznego, podobnie jak fala dźwiękowa wywołuje drganie nici nerwu słuchowego. Zatem wrażenia są proste i złożone, względnie do tego, czy wynikają z jednej lub kilku fal jednoczesnych. Można więc powiedzieć, że zasadniczy pierwiastek wrażenia redukuje się do ruchu molekuły świetlnej lub dźwiękowej.

Ten fakt naukowy pozwala nam wyjaśnić pewną liczbę zjawisk, jak np. intensywność wrażeń.

Zgodzono się, że źródło rozkoszy leży w szczerólnem pobudzeniu organów, których gra stanowi to, co się zowie siłą żywotną,—co znaczy prawie, że rozkosz polega istotnie na podniesieniu działalności życiowej. Ła-

¹⁾ Dodajmy, że ucho może ująć dźwięk, odpowiadający 38,000 drgnień na sekundę. Owóż najwyższa używana nuta jest *re* wyższe małego fletu, którego miarą jest 4,752 drg. na sekundę. Widzimy, jaka jest różnica między rzeczywistością a możliwością. Prawda, że prędkość 38,000 drgnień na sekundę wywołuje dźwięk, rozdzierający uszy, zatem niemający w sobie nic muzycznego. Ale z tego, że nasze orkiestry nie przechodzą w tej chwili prędkości 4,752 drg., nie wynika, że one jej nigdy nie przejdą. Ze wszystkich organów ucho jest może najbardziej giętkiem i do kształcenia podatnem.

α
To samo tylko
nie słychać
w przemiernym
wzruszeniu.

two więc pojąć, że im znaczniejsza liczba nici wejdzie jednocześnie w stan drgania, tem żywsze będzie wrażenie, które ztąd wyniknie, pod warunkiem jednak, że te wibracje będą dostatecznie zgodne, aby się nie zwalczać i nie neutralizować. Fale dźwiękowe i świetlne, spotykając się w pewnych warunkach, wywołują milczenie lub ciemność. Z tych to dysonansów pochodzi w muzyce to, co się zowie klaskaniem, a co tak drażni ucho, jak przerywane światło męczy nerwy oczne. Z drugiej strony jeżeli ruchy molekuł są pomieszane, nierównej trwałości i natężenia, w takim razie wydają one tylko *szum*. Pojęcie dźwięku możliwem jest tylko wówczas, gdy ruchy te są rytmiczne i w pewnych momentach sobie samym podobne. A zatem, przyjmując, że pewna linia, pewna orma, pewna barwa, ruch, dźwięk, w swym tonie głównym i harmonikach wprowadzą w rytmiczne drganie pewną liczbę fibr słuchowego lub ocznego nerwu, a zatem dostarczą nam rozkoszy ¹⁾,—naturalnie doprowadzeni zostaniemy do tego wniosku, że intensywność tego wrażenia będzie rosła w miarę liczby fibr puszczonych w drganie jednoczesne, oraz pełni i prędkości tychże wibracji.

Nie konieczna jednakże, by wszystkie jednoczesne wibracje były identyczne. Dość, dla wywołania intensywności wrażenia, by kamerton istniał między pewną liczbą wibracji, składających grupy. Jeżeli te grupy dźwięków nie niweczą się nawzajem, lecz zlewają, łączą i kombinują,—w takim razie mnożą one podwójnie lub potrójnie rozkosz działalności dodaniem różnaitości grup wibrujących do intensywności wibracji. Mamy więc trzy

¹⁾ Milczenie absolutne jest cierpieniem dla ucha. Mówię o milczeniu takim, jakie panuje w głębi kopalni, gdzie nie pracują, albo na szczycie wysokich gór śnieżnych i pozbawionych roślinności, gdy powietrze jest zupełnie spokojne. Ta to rozkazująca potrzeba działalności wywołuje halucynacje słuchowe, tak jak noc stwarza wizye.

główne warunki rozkoszy: intensywność, różnorodność i współdzwźwięczność drgań, to znaczy pierwiastki składowe wrażenia.

Uwagi te stosują się bezpośrednio do wszystkich sztuk wzrokowych, zarówno jak do muzyki i tańca.

§ 2. Warunki psychologiczne: jedność logiczna.—Różnorodność.—Przeciwstawienie.—Powtarzanie.—Linia prosta.—Linia krzywa.—Linia skośna.—Linia pozioma.

Poezya jest jedyną sztuką, która zdaje się częściowo nie podchodzić pod tę zasadę,—ona jedna bowiem posiada własność bezpośredniego wyrażania uczuć oraz idei.

Jasnym jest, że pod względem muzycznym, przez rytm, dźwięk, akcent, wchodzi ona w kategorię ogólną i, jak inne sztuki, działa przez wibrację: lecz dotąd jeszcze nie określono fibr nerwowych, których wibracje wywołują idee i uczucia, z dostateczną ścisłością naukową, by zdołano umiejscowić stanowczo środki działania poezji. Wolno tylko twierdzić na pewno, że określenie takie nie przewyższa mocy wiedzy nowożytnej. Ponieważ, z drugiej strony, nie możemy tu wchodzić w szczegółowe badanie organów, właściwych każdej grupie artystycznej, i ponieważ dość nam stwierdzić, iż działanie ich odbywa się zapomocą seryi drgań nerwowych,—nie utworzymy dla poezji specjalnej kategorii, przekonani będąc, że takie rozróżnianie niema racji bytu.

Harmonijna współdzwźwięczność wibracji, która stanowi jeden z istotnych warunków rozkoszy estetycznej, znaleźć powinna wspomóżenie w ostatecznej jedności myśli, z której się narodziło dzieło artystyczne. Na tej zasadzie spoczywają reguły kompozycji. Podobnie jak dla zadowolenia oka potrzeba obrazu, dla posągu—jakiegoś pokrycia ogólnego, które zlewa linie i kolory w jedną harmonię ogólną,—podobnież logika myślowa może się zadowolnić w takim tylko razie, jeżeli połączy w jedną całość rozmaite idee, wyrażone w poszczególnych czę-

ściach dzieła. Poemat, obraz, którym brak jedności, obrażają umysł, jak fałszywa nuta obraża ucho, jak połączenie sprzecznych kolorów obraża oko. Wystarcza—jakakolwiek zresztą jest wartość kawałków—aby złamać wrażenie, uczynić je przerywanem i nie pozwalać osiągnąć takiego stopnia natężenia, jakie stanowi rozkosz estetyczną.

Z tego, cośmy wyrzekli, widać, jaki wywierać mogą wpływ rozmaite dyspozycje i kombinacje. Przeciwstawianie tudzież powtarzanie są to niemniej potężne środki. Jednostajność wrażeń, albonawet powolne stopniowanie, odpowiednie wyrażeniu pewnych uczuć ciągłego smutku lub uroczystej powagi w innych wypadkach, sprowadziłyby jako skutek konieczny uśpienie lub zdrętwienie wrażliwości. Wynik przeciwieństw polega właśnie na żywym zwracaniu uwagi i na trzymaniu ducha w czujności przez kontrasty wrażeń. Tak np. dramat Szekspira, kombinując przeciwieństwo charakterów i uczuć ze stopniowaniem logiki faktów, wywołuje wrażenia nieporównanej potęgi, jakiej nie dosięga prawidłowy i jednostajny ruch tragedji klasycznych. Podobnie w muzyce dysonanse, a w malarstwie przeciwieństwo światła i cienia, kontrast fizjonomij i postaw. Powtarzanie, najpotężniejsza z figur retorycznych, jak mówiono, tworzy jeszcze nieraz środek bardzo odpowiedni do wywołania impulsu w określonym kierunku. Molière często go używa. Wszyscy wiedzą, jaki efekt wywołuje w teatrze „*Bez posagu*,” „*Biedny człowiek!*” „*Nie mówię tego*.” W znakomitym utworze „*Skrucha*” Wiktora Hugo powtarzanie słów *śnieg padał* wywołuje wrażenie dzwonu żałobnego, które się ześrodkowuje w przejmującej jedności.—W budownictwie powtarzanie form jednakowych, skombinowane z przeciwstawieniem otworów i części zakrytych, kolumnad i murów, ze szczególną energią określa właściwy charakter budowy. W pieśni ludowej refren jest główną rzeczą. Rym w wierszu, rytm w muzyce i poezji wszystkich czasów—są to przykłady ważności powtarzania.

Zasady te, zastosowane do linii, do barwy, do dźwięku, do ruchu, dążą, przez spotęgowanie instynktowe lub dowolne, do zaakcentowania wrażenia specjalnego, jakie sam przez się wywołuje każdy dźwięk, ruch, każda linia i kolor.

Pytagoras uważał linię prostą za obraz nieskończoności, ponieważ ona zawsze jest sama sobie podobną i ponieważ zawsze przedstawia się ona umysłowi w ten sposób, że może być przedłużoną,—przeciw czemu żadna przyczyzna logiczna oprzeć się nie może. Linia krzywa, przeciwnie, rodzi ideę skończoności, ponieważ jej idealny rozwój sprowadza ją z konieczności do koła. Wynika ztąd, że kombinacya tych dwóch linii, symbol zjednoczenia skończoności i nieskończoności, jest linią piękną *par excellence*, jaką dzieło ludzkie wytworzyć potrafi.

Ten fantastyczny symbolizm, w jakim lubowała się wyobraźnia starożytna, zachował dzisiaj znaczenie tylko dla metafizyków. Prawda, że linia prosta dostatecznie przedłużona rodzi ideę wielkości, zwłaszcza gdy się unosi prostopadle, gdyż wówczas zdaje się ona mniej albo więcej ginać w niebie i że dzięki temu samemu trudno jest oku uchwycić jej miarę. Można też powiedzieć, że ona oznacza jedność, i jest to tak prawdziwe, że u wszystkich narodów cyfra *jeden* jest to linia prosta. W alfabetych również—najcieńsza, najbardziej *jedna* z samogłosek oznacza się podobnie. Nie przypadek określił ten wybór; poddało go wrażenie, utajone może, lecz niemniej rzeczywiste. Człowiek może sobie nie zdawać sprawy ze swych zamiłowań, zwłaszcza w epoce, gdy analiza psychologiczna nie przyzwyczaiła go jeszcze do patrzenia w samego siebie i nie udoskonaliła doświadczeniem narzędzi obserwacyi; ale, niemniej dziś, jak niegdyś, nie określa ona, bez mniej lub więcej nieświadomej przyczyny, tego lub tamtego kierunku działania.

Jeżeli linia prosta oznacza jedność, czyż dlatego, że jest tylko jedna linia prosta? Gdy idzie o wyjaśnienie wrażeń tak samoistnych, jak te, które się rodzą na

widok linii, to nie dowierzam objaśnieniom, przypuszczającym rozumowanie poprzednie. Sądzę raczej, że jeżeli idea jedności związana jest z linią prostą, to wrażenie pochodzić musi z drgania, jakie powstaje w niciach nerwu ocznego. Zauważcie, że jedyna nuta, grana przez pewien czas, daje uchu wrażenie zupełnie podobne temu, jakie linia prosta wywiera na oko. Dla tej samej racji męczymy się rychło widokiem linii prostej, jak i dźwiękiem tej samej nuty.

Linia krzywa, przeciwnie, zadawalnia samą różnorodnością wrażeń i stopniowaniem, które pozwala przechodzić bez wysiłku od wrażenia do wrażenia,—podobnie jak stopniowanie i różnorodność dźwięków mają dla ucha szczególnie czar, tem miłszy, jeżeli przedtem dawała się długi czas słyszeć tylko jedna nuta ¹⁾).

Przesada i jednostajność linii krzywych zmęczyła by nie tak prędko, jak nadużycie linii prostej. Styl *rococo*, praktykowany w zeszłym wieku przez Meissoniera, odpycha swoją cikliwością i mdłością, ale jest mniej nużący, niż kanciasty i sztywny styl Cesarstwa.

Linia węzowa, w której lubował się Hogarth, łączy rzeczywiście żywioły jedności i prostoty, łączy siłę i miękkość w harmonię wyższą—wdzięk.

¹⁾ Aby dobrze to pojąć, należy pamiętać, że fizyologicznie wzrok i słuch są zupełnie tej samej natury, co i inne zmysły. Każda postawa przedłużona męczy, każdy wysiłek jednostajny wymaga odpoczynku lub innego wysiłku. Ktoś, co bezustannie musi się zadawalniać tym samym smakiem i zapachem—choćby najprzyjemniejszym,—poczujecie do niego wstręt. Każcie mu dłuższy czas trzymać rękę zamkniętą albo nogę zgiętą, ta postawa przedłużona stanie się dlań męczarnią. Na górach trudniej człowiek męczy się marszem, niż na równinie. Pochodzi to ztąd, że nierówność gruntu porusza coraz inne mięśnie, a zatem daje im wypoczynek na dłuższy lub krótszy przeciąg czasu. Mięśnie, czyniące wysiłek przy wejściu na górę, nie są te same, co mięśnie, pracujące przy zejściu na dół. Ta różnorodność jest jedną z rozkoszy przechadzki po górach. Ta sama potrzeba różnorodności w rozkoszach estetycznych wyjaśnia się również racjami fizyologicznymi.

Należy zauważyć, że ta linia piękna, jak ją nazwano, do wszystkich swych zalet dołącza tę, że jest linią życia. Wszystkie istoty żywe, zwierzęta i rośliny, przedstawiają mniej albo więcej linię węzową, jeżeli nie pod względem budowy, to pod względem ruchów. Tak więc nie tylko dostarcza ona naszej wrażliwości okazyi do działania przyjemnego, które może się przedłużać bez zmęczenia, lecz dodaje do tego ów czar, jaki wywiera na to działanie sympatyczny pociąg, doznawany przez nas wobec każdego objawu życia.

Jednak nie należy sądzić, że linia węzowa zawiera w sobie, jak to mówiono, całą piękność. Gdyby to było prawdą, nie istniałoby nic piękniejszego nad węza, pełzającego wśród trawy. Linia ta, pomimo swą złożoność, nie wyczerpuje naszej wrażliwości. Jej efekt nawet osiąga całe swe natężenie wówczas dopiero, gdy jest wystawioną w otoczeniu form i linii rozmaitych, jak np. w pięknym posagu kobiety, zwłaszcza jeżeli ten stanowi części grupy o liniach prostych i surowych ¹⁾.

Przyzwyczajenie, wpływające ze spostrzeżeń nad postacią ludzką, zapewne wiele stanowi w znaczeniu, jakie przyznajemy takiemu lub innemu rozkładowi linii. Tak, zauważono, że w śmiechu kąty ust się podnoszą, nozdrza się rozszerzają, a skóra, marszcząc się na skroniach, podnosi skrajne części oka,—podczas gdy cierpienie wywołuje skutek wręcz odwrotny. Wynika ztąd, że linie skośne wywierają na nas wrażenia równorzędne z temi, jakie dostrzegamy w obu tych wypadkach. Linia skośna, idąca z dołu do góry, tworzy dla nas oznakę

¹⁾ Jako przykład można przytoczyć piękną figurę *Młodości* Chapon'a, zrobioną dla pomnika Regnault'a. Linie proste samego pomnika, na którym opiera się *Młodość*, stanowią coś w efekcie, jaki wywołuje wdzięczna falowatość posagu. Ta to linia zrobiła powodzenie *Źródła* Ingesa, pomimo wad, jakie zarzucić można dziełu; ale brak mu przeciwieństw, które podnoszą piękno *Młodości*.

wylania, wesołości, rozkoszy, niestałości. Linia skośna, idąca z góry na dół, oznacza skoncentrowanie, smutek, rozmyślanie, chłód. Przez łatwy do zrozumienia wniosek, widzimy w linii poziomej wskazówkę spokoju, równowagi, trwałości i rozsądku.

Znajdujemy w architekturze stwierdzenie tych uwag. Wielkie linie poziome, które tworzą regularne posady gładkich kamieni, jak np. w olbrzymich świątyniach egipskich, dają nam wrażenie ciągłości i trwałości bez końca; niema nic weselszego, jak pagody chińskie ze swemi dachami, których brzegi unoszą się we wdzięcznej kombinacji linii prostej i skośnej, która odnajduje się również w formie ich obuwia i fryzury, a nawet, rzecz dziwna, w niektórych rysach ich twarzy. Przeciwnie, nic smutniejszego, jak te wysokie dachy krain śniegu i lodu, których boki, jak ostre trójkąty, prawie do ziemi spływają w dwóch liniach smutnych i sztywnych, które obejmują mury domów, jakby je chciały zdusić. Ten sposób budowania po dzień dzisiejszy góruje w krainach północnych. Przed stu laty był to jedyny sposób budowania po wsiach. Domy, złożone z jednego prostego parteru, znikają pod ciężkimi i gęstymi dachami ze słomy.

Łatwo zrozumieć, że dowolna i jasno zaznaczona przewaga tej lub tamtej linii może określić w sposób bardzo ścisły wrażenie, jakie może wywrzeć dzieło sztuki, podczas gdy ich kombinacja wyrozumowana może je podnieść stosownie do woli artysty. Ale niemniejsze niebezpieczeństwo leży w przesadzie pod tym lub innym względem. Jeżeli zbyt częste powtarzanie tych samych linii wywołuje jednostajność, nadużycie linii kontrastowych doprowadza do zrównoważenia wrażeń jednych przez drugie, zatem czyni je nic nieznaczącymi.

Analizy, jaką czynimy dla linii, możnaby również dokonać dla dźwięków, kolorów, ruchów i t. d. Ale praca ta stałaby się wkrótce jałową wskutek koniecznego powtarzania rzeczy znanych. Zresztą nic nowego nie

moglibyśmy powiedzieć. Wszyscy wiedzą, że znaczenie tonów, barw, ruchów, zmienia się do nieskończoności. Jeżeli zatrzymaliśmy się dłużej nad wyrażeniową siłą linii, to właśnie dlatego, że ich wartość jako środka wyrażenia i ich rozmaite wpływy na organy mózgu są wogóle mniej znane, niżeli znaczenie innych środków, za pomocą których objawiają się wzruszenia i charaktery. Każdy wie, jaką potęgę posiada melodia muzyczna. Któż, widząc grupy tancerzy i tancerek—a nie należy zapominać, że, w całkowitem znaczeniu tego słowa, taniec zawiera naraz rozuzdane skoki bachantek i uroczyste procesye panateńskie,—nie rozróżni ogólnego charakteru ruchów, jakie oni wykonywają? Wrażenia, jakie budzi kolor, są niemniej żywe i niemniej wyraźne. Można powiedzieć, że one są najbardziej żywe i jasne. Dziecko, niewrażliwe na estetyczne znaczenie linii, daje się bezpośrednio opanować błyskotliwością i różnaitością kolorów.

§ 3. Życie.—Wyrażenie w sztuce greckiej.—Wybór przedmiotu w dziele sztuki.—Moralność w sztuce.

Istnieje siła, która uderza inęci umysły silniej jeszcze, niż wszystkie kombinacye linii, tonów, ruchów, kolorów i t. d.; jest to życie, które obejmuje wszystko inne i przewyższa, życie, które stanowi ostatni i najzupełniejszy wyraz jedności, połączonej z różnaitością, a które nadto ma w sobie działanie i rozwój postępowy,—nie licząc tej niezmiernej zalety, że podobne jest do nas i że przez to samo zajmuje nas, wlewając w nas instynktową sympatyę.

Życie w spoczynku, jak w starożytnym posągu, pociąga nas i czaruje. Życie w działaniu nie tylko w pojedynczej osobie, ale w mniej lub więcej znacznej liczbie ludzi i ruchów, zgrupowanych lub przeciwstawionych w pewnej całości, której jedność liniową i logiczną uzupełnia oblekająca jedność barwy lub światła,—życie nakoniec takie, jakie nam dać może rozwinięcie poematu lub

jednoczesność obrazu,—oto co dla nas stanowi doskonałość sztuki, ponieważ tu promienieje ona w harmonijnej potędze, ponad którą nic wyższego nie znamy.

Widzimy, że w sztuce, biorąc dosłownie, wszystko jest środkiem wyrażenia, w sztuce starożytnej zarówno jak w nowożytnej. Nie zbyt uczynić tę uwagę i ściśle określić ów termin, który mowa pospolita pragnie ograniczyć do ciaśniejszego znaczenia. Niemasz linii prostej, krzywej, poziomej, prostopadłej czy skośnej, która nie zawierałaby w sobie swego wrażenia, a zatem i swego specjalnego wyrażenia. Nie przeszkadza to wcale, że słyszymy codziennie, jakoby sztuka starożytna miała szukać jedynie czystego piękna, zaś sztuka nowożytna szukała specjalnie wyrazu.

Czyż powinniśmy ztąd wnioskować, że linie, dające wrażenie piękna, przez to samo nie posiadają wyrazu? Byłoby to niezrozumiałe.

Naprzód sam fakt, na którym się opiera to rozróżnianie, nie jest ściśle prawdziwy. Sztuka starożytna, rzeźba nawet, nie szuka wyłącznie przedstawienia czystego piękna. Grecy pozostawili nam w spuściźnie wielką liczbę dzieł, których realizm, mniej lub więcej brutalny, nie posiada nic wspólnego z idealnymi teoryjami Platona. Prawdą jest, iż smak zwany klasycznym poczynił w następnych wiekach dobór, którego rezultatem było rozpowszechnienie opinii, mniej więcej przesadzonej, jakoby Grecy szczególnie miłowali piękno czyste, to znaczy linie, przedstawiające wyłącznie harmonię stosunków i doskonałość—geometryczną niejako—form.

Prawda jeszcze, że w dziełach starożytnych życie jest bardziej utajone, bardziej rozpierzchnięte, niż w sztuce nowożytnej. Linie, wyrażające życie, szczególnie fizygnomie, są mniej określone, a wyraz jest wskutek tego mniej jasny tudzież mniej żywy. W posągach nawet, w których ciało jest najżywsze, jak np. w Panteonie, twarze zachowują względną niewzruszoność, która jest sprzeczną z psychologicznymi tendencjami sztuki nowożytnej.

Rozwój malarstwa, najwymowniejszej ze sztuk wzrokowych, przyzwyczaiał nas od wielu wieków szukać nawet w rzeźbie bardziej określonego wyrazu. Chcemy w niej widzieć życie fizyczne i moralne jaśniej, silniej zaznaczone, niżli w rzeźbie greckiej. Pragniemy w każdym dziele coś szczególnego, coś osobistego. Ogólniki nie wystarczają nam, właśnie dlatego, że nasza akademicka sztuka oraz literatura nadużyły jej, doprowadziły do nicości, do zaduszenia życia, i również ponieważ rozwój nowożytny życia moralnego, działalności umysłowej, uzdolnił nas do wrażeń liczniejszych oraz bardziej natężonych — i wlał w nas nienasycone ich pragnienie.

Owóż właśnie liczba tudzież natężenie tych wrażeń służą za miarę rozkoszy estetycznej, a zatem i wartości dzieła.

Ale nadewszystko prawdziwą staje się krytyka względem sztuki starożytnej wówczas, gdy idzie o osobisty wyraz geniuszu i wrażenia artysty przez swoje dzieło,—wówczas, gdy szuka się moralnego podpisu, będącego niby pieczęcią temperamentu osobistego autora. Niewątpliwie, byłoby przesadą powiedzieć, że sztuka grecka jest nieosobista—byłoby to szczególnie fałszem względem Eschylosa, Eurypidesa, Arystofanesa i in., — lecz prawda, że sztuka grecka jest bardziej kolektywna, niż osobista. Znamię jej — to przedewszystkiem znamię rasy, a doskonałość jej, prawie zawsze umiarkowana, bez uniesień i gwałtowności, nabiera w końcu nieco jednostajności. Słusznie lub niesłusznie, potrzeba nam jednak więcej różnaitości, niż jej przedstawia zbiór arcydzieł, zebranych według gustu klasycznego; my pragniemy oryginalności, może mniej doskonałej, ale zaznaczonej jaskrawiej, ostrzej, i, jednym słowem, bardziej podniecającej.

Z tego punktu widzenia wybór przedmiotu nie jest rzeczą tak obojętną, jak to mniema pewna liczba krytyków. Wybór ten pozwala nam przynajmniej osądzić intelektualną potęgę artysty, co już znaczy wiele, jeżeli prawdą jest, jak to my sądzimy, że wartość dzieła w wiel-

kiej części zależy od tych objawów, przez które dostrzeżać się daje osobowość autora.

Niewątpliwie, talerz ostryg, dobrze namalowany, może pod względem rozkoszy estetycznej mieć daleko wyższą wartość, niż źle oddana wielka scena historyczna; podobnie poemat o gastronomii może być lepszym od epepei. Niemniej prawdziwym jest, że odtworzenie talerza ostryg wymaga sumy zdolności daleko niższej, aniżeli malowanie kaplicy Sykstyńskiej, i że można być Berchoux, nie uważając się za zdolnego do napisania Iliady, Boskiej Komedyi lub Fausta.

Krytycy napróżno mówią, że do nich należy sądzić dzieło, nie człowieka: dwie te rzeczy są nierozłączne; i jeżeli dzieło jest złe, to znaczy, że autor nie był wart więcej, w chwili przynajmniej, gdy pisał dany poemat, lub malował krytykowany obraz.

Przedmiot ważnym jest jeszcze z jednego punktu: jeżeli jest ciemny, źle pojęty, określony niejasno, rozproszy on wysiłki artysty i nie pozwoli mu ześrodkować się na istotnych znamionach przedmiotu, a nadewszystko nieuniknionem jest prawie, że dzieło jego zmiesza i zaniepokoi wymagania smaku tudzież logiki widza, a pod wpływem tego niepokoju uniemożliwi odczucie wrażenia tak doskonałe, jakby to działo się w odwrotnym wypadku.

Skoro, przeciwnie, przedmiot jest ściśły, wyraźny, na pierwszy rzut oka łatwy do ujęcia, jego jedność logiczna szczególnie pomaga estetycznej jedności dzieła. Nietylko podtrzymuje ona i ześrodkowuje myśl artysty, ale nadto kieruje wrażeniem widza i pomaga mu, przez harmonię barw i linię, w jedną sieć powiązać nici rozmaitych wrażeń, wpływających z mnogości szczegółów. Wolno więc, jeżeli chcemy dojść do subtelności krańcowej, powiedzieć, że przedmiot nie stanowi integralnej części dzieła, rozważanego estetycznie, podobnie jak węzeł nie tworzy części nierozłącznej snopu kłosów. Ale to pewna, że bez niego mielibyśmy tylko wrażenia niejasne

i niepewne, jak bez węzła kłosa rozsypałyby się po powietrzu.

Należy jednak powiedzieć, że ważność przedmiotu szczególnie się zmienia w rozmaitych sztukach. Nie zdołalibyśmy zrozumieć poematu, który chciałby nie przemawiać wcale do inteligencji, i gdzie dźwięczność wierszy zastępowałaby ideje. Budowla czysto ornamentacyjna, bez zastosowania w żadnym rodzaju, prawie również raziłaby zdrowy rozsądek, i z trudnością nawet możnaby było ją uznać za dzieło sztuki. Kolumna odosobniona lub łuk tryumfalny mają znaczenie tylko jako część całości dekoracyjnej. W pośrodku pola kartoflane go albo na drodze publicznej byłyby poprostu śmieszne.

Inne sztuki zażywają pod tym względem większej swobody. Łatwo zrozumieć, że w muzyce i malarstwie przedmiot logiczny redukuje się do prostego pozoru, co rzeczywiście zdarza się najczęściej. Malarz wobec jakiegoś widoku może być nadewszystko wzruszony harmonią barw i linii. Znaczenie historyczne, moralne, intelektualne faktu znaczy dla niego nieraz mało, jeżeli tylko dostarczy okazji do oddania wrażeń czysto malarzkich. Toż samo powiedzieć można o muzyce. Symfonia może być przyjemną dla słuchu dzięki prostemu efektowi muzycznemu, wynikającemu z zestawionych tonów.

Sposób ten pojmowania malarstwa i muzyki ma za sobą powagi i przykłady znaczne. Paweł Veronese, Rossini w pewnej liczbie swych dzieł—rozpuścili swobodnie swój talent, rozmiłowany w kolorach oraz dźwiękach, i szukali w nich tylko bezpośredniego zadowolenia oka i ucha. Możliwość—niezbyt szukając—inne zjawiska dołączyć do tych. Należy przyznać nawet, że wskutek słusznej reakcji przeciw krytyce rezonującej i literackiej, jaka panuje od czasów Diderota i która często w dziele sztuki rozważa mniej znamiona istotnie artystyczne, niż wartość w pewnym względzie zewnętrzną przedmiotu i kompozycji,—niektórzy artyści doszli do pogardy względem wszystkich części sztuki, wymagających inter-

wencyi rozumu i refleksyi. Malarz chlubi się tem, że lekceważy wszystko, co nie jest czysto malarskie. Linia i barwa—wszystko inne nie posiada żadnego znaczenia.

Jest to błąd, albo przynajmniej niebezpieczna przesada. Zgubiła ona wielu artystów, którzy, zgodnie z tą piękną teorią, doszli do wniosku, że geniusz polegał na wyzwoleniu się od rozumu, zważywszy, że rozum nie jest zdolnością specjalnie artystyczną, a którzy przeto sądzili, że słuchać powinni jedynie swej fantazyi.

Błąd ten jednakże jest tylko przesadą idei słusznej.

To pewna, że malarstwo, niemniej jak muzyka, nie potrafi wyrazić wszystkich idei, które przechodzą przez mózg człowieka. Sztuka stanowi ostatecznie mowę, ponieważ służy do wyrażenia pojęć i uczuć, którym bez nich brakłoby sposobu objawienia się; lecz każda sztuka ma swe środki specjalne, a zatem swoje granice, z których wyjść nie zdoła, nie przestając być sama sobą. Wybór przedmiotu z konieczności podlega warunkom tych środków. Malarstwo polega istotnie na użyciu linii i koloru, jest więc naturalnem, że przedmioty przedstawiają się wyobraźni malarza pod postacią linii i kolorów; można powiedzieć, że jeżeli on jest malarzem, to właśnie dlatego, że umysł jego jest tak złożony, iż rzeczy mu się przedstawiają w takiej formie i że w ten sposób go uderzają.

Znaczyż to jednak, że pod ową formą nie tkwi już nic innego? Te linie i kolory mająż być tak pozbawione myśli, że obcy człowiek nie potrafiłby znaleźć w nich nic, prócz nich samych? Jest to przesada, której strzedz się należy.

Pomimo kilku sławnych wyjątków, jak te, które przytoczyliśmy, a które mogły zastąpić brak idei przez cudowną wirtuozyę, niemniej ostaje się prawdą, że doktryna sztuki dla sztuki, zastosowana do malarstwa i muzyki, wywołuje z konieczności rezultaty niższe od tej doktryny, która przypuszcza inteligencyę do tworze-

nia. To, co powiedzieliśmy wyżej, zawiera wyjaśnienie tej niższości.

Jeżeli prawdą jest, że wartość dzieła mierzy się różnaitością i natężeniem wrażeń, jakie wywołuje, z tym istotnym i zasadniczym warunkiem, że te wrażenia będą powiązane i, że tak powiem, zlane w jedną wyższą harmonię, stanowiącą ich jedność,—należy rozumieć, że dzieło, które łączy zadowolenie zmysłu estetycznego z zadowoleniem umysłu, przez to samo już dostarcza rozkoszy pełniejszej, żywszej, a nadewszystko głębszej, niż te, którym brak tego uzupełnienia.

Można też samo powiedzieć o tańcu i rzeźbie, jednak z pewnem złagodzeniem. Dla posągu dość, gdy wyobraża kształty najdoskonalsze, i, ściśle biorąc, nie możemy wymagać od niego czego innego; kolejność wdzięcznych postaw i ruchów, jak to widzimy w naszych baletach w operze, wystarcza dla rozkoszy oka i nie myślimy wcale, jaka idea wiąże i wyjaśnia te ruchy tudzież postawy.

A jednak nie jestże prawdą, że gdy do doskonałości form i do wdzięku dołącza się charakter, doznajemy nowej rozkoszy? Czyż, podziwiając *Mojżesza* i *Pensieroso*, doznawalibyśmy przyjemności tak pełnej, gdyby Michał Anioł do ściśłości proporcji i różnaitości postaw nie był dołączył rysów istotnych, określających osoby, tudzież odbicia swego własnego geniuszu?

Wybór przedmiotu zatem, cokolwiek o tem się powie, znaczy coś w zadowoleniu uczucia estetycznego, i artyści, którzy sądzą, że obejdą się bez tego pierwiastku powodzenia, popełniają błąd, który nieraz ich gubi.

Moralność przedmiotu ma również swoje znaczenie—i właśnie dla tych samych powodów. Nizkość uczucia i myśli naturalnie nas odpycha, podczas gdy przeciwnie szlachetność serca i wielkość duszy pociągają nas i przywiązują.

Uwaga ta znajduje swe szczególne zastosowanie w teatrze. Tu sympatya ludzka gra znaczniejszą rolę. W ka-

Przedmiotem jest
nie tylko forma, ale
i charakter, który
daje mu siłę i
wielkość. To jest
to, co czyni z dzieła
dzieło, a nie tylko
zobrazowanie.

źdejj sztuce potrzebną jest przynajmniej jedna osoba, któraby mogła zainteresować publiczność. Jakakolwiek zresztą jest wartość estetyczna dramatu, któremu brak tego jednego warunku, powodzenie jego jest bardzo trudne, nawet niemożliwe. Sympatya ta ma wymagania tak dziwne, że przeważa nawet siłę logiki. Wszyscy ci, którzy pisali o sztuce wymowy, jednozgodni są co do tego punktu, że pierwszym staraniem mówcy powinno być zdobyć sympatyę swego audytoryum, bez czego, choćby miał racyę sto razy, bardzo trudno byłoby mu przekonać umysły. A jednak mówca zwraca się przedewszystkiem do inteligencji słuchaczy. Zdawałoby się więc, że powinienby tylko starać się o słuszne rozumowania, o odpieranie argumentów swego przeciwnika, przeciwstawiać mu dowody formalne i stanowcze. Nie, może to nie wystarczać, jeżeli nie umiał on wprzód zdobyć sobie życzliwości słuchaczy.

Tę cudowną potęgę sympatyi byłoby niebezpiecznie lekceważyć w sztukach, które nawet więcej zwracają się do wrażliwości, niż do inteligencji. Pomimo wszystkie teoretyczne zarzuty, jakie przytoczyć można przeciw jej wstępowaniu w dziedzinę linii, barwy, tonu i rozumowania, ponieważ ta interwencya jest rzeczywista i nieunikniona, nie wolno zatem z nią się nie rachować, pod karą skutków tego lekceważenia. Napróżno powtarzać będą, że sympatya nie ma nic do roboty w malarstwie, że prawdziwi znawcy nie rozstrzygają na podstawie przyczyn tego rodzaju,—zawsze będzie możliwem odpowiedzieć, że ci nawet, którym się zdaje, że są zupełnie od niej zwoleni, mimo to ulegają jej w pewnej mierze, nawet bezwiednie. Z pośród dwóch płócien, jednakiej zresztą wartości, przenoszą oni to, które daje wypoczynek duszy i odświeża ją odbiciem istic ludzkiego wrażenia; a ponieważ osobowość artysty jest jednym z żywiołów wartości dzieła, zaznaczają oni w ten sposób, że wolą tego, którego wyższość w uczuciach moralnych specjalnie odpowiada ich sympatyi.

Wszystko się wiąże w człowieku i w dziełach ludzkich. Różnice abstrakcyjne dobre są w teorii. W praktyce są fałszywe najczęściej, zwłaszcza gdy idzie o rzeczy, dotyczące tak zbliżka samej duszy sztuk pięknych.

Nie należy sądzić jednak, że uważamy moralność za część estetyki. Teoretycznie estetyka nie posiada żadnego związku z dobrem zarówno jak z pięknem; i największym błędem teoryj, mniej więcej naśladowanych z Platona, jest właśnie zlanie tych pojęć z pojęciami, odnoszącymi się do sztuki. Są to pojęcia zupełnie różne, jak to objaśnimy później, gdy wyłożymy, jak rozumiemy sztukę i estetykę. Wszystko, eo chcemy powiedzieć, jest: że, jeżeli do ponęty artystycznej w dziele sztuki dołącza się ponęta, wynikająca z sympatii powszechnej dla dobra i piękna, ma ono nieskończenie wyższe szanse powodzenia u publiczności, która daleko silniej odczuwa i łatwiej ocenia moralną wartość czynu, tudzież piękno fizyczne twarzy, niż wartość czysto estetyczną posągu lub obrazu.

To, cośmy rzekli o źródłach i charakterze rozkoszy estetycznej, stosuje się również do poezji, jak i do wszystkich innych sztuk, pomimo jej ściślejszego związku z inteligencją. Działa ona na wrażliwość nerwową przez swoją część muzyczną, jak muzyka, choć z mniejszym natężeniem. Co do poematu, to ten rozwija się przed spojrzeniem wyobraźni jako serya postaci i obrazów, których efekt jest nieraz bardziej porywający, niż w malarstwie.

§ 4. Streszczenie. — Rozkosz estetyczna jest to rozkosz podziwu.

W streszczeniu zatem można powiedzieć, że rozkosze oka i ucha polegają, jak każda inna rozkosz, na chwilowem podnieceniu czynności mózgowej, wywołanej przez przyśpieszoną wibrację nici nerwowych. To przyśpieszenie wynika z sumy warunków, których pewną ilość oznaczyliśmy.

Wypada jeszcze podkreślić niektóre znamiona, odróżniające tę rozkosz od rozkoszy węchu, smaku, dotyku.

Główna z tych różnic polega na tem, że w większości wypadków rozkosze smaku, węchu i dotyku ograniczają się do samych siebie, i że jeżeli im towarzyszą uczucia i ideje, to jedynie dlatego, że wiążą się one pamięcią z poprzedniami wrażeniami innej natury.

Przeciwnie wrażenia słuchowe i wzrokowe bezpośrednio i samoistnie wlewają się w centra, wytwarzające myśli i uczucia. Ten to charakter szczególny organów oka i ucha zrobił z nich, zapomocą mowy i pisma, pomocników niezbędnych rozwoju ludzkiego i depozytorów ich stopniowych nabytków. Jeżeli jednak można było używać tej własności obu organów, aby konwencjonalnie rozszerzyć ich dziedzinę na wszystkie prawie objawy działalności mózgowej człowieka, niemniej prawdziwym jest, że istnieje pewna ilość uczuć i idej, które należą do nich właściwie i którym możnaby dać nazwę uczuć i idej estetycznych. Pojęcia porządku, harmonii, proporcji, zgodności, różnaitości, jedności, życia — rodzą się samoistnie z uczuć, jakie zawdzięczamy zmysłom oka i ucha, i jeżeli później te pojęcia, mniej lub więcej nieświadome, przetwarzają się w ideje, które z kolei stają się regułami twórczości artystycznej, to jedynie dzięki pracy analizy, która abstrakcyjnie rozbiera te pierwiastki w złożoności wrażenia pierwotnego.

Owóz są to właśnie pierwiastki, stanowiące charakter wrażenia estetycznego, i właśnie dlatego, że one w nim się znajdują, tworzą naszą rozkosz. Gdy ich brak, przeciwnie — zamiast rozkoszy, doznajemy cierpienia.

Każde dzieło, wywierające na nas wrażenie, w którym te pierwiastki się odnajdują, wydaje się nam pięknem w takim stosunku, w jakim one w niem współistnieją. Byłoby ono doskonałem, gdyby każdy z tych pierwiastków przedstawiony był w najściślejszej mierze i najzgodniejszym połączeniu, jakie sobie wyobrazić możemy. W tych warunkach rozkosz, jaką odczuć nam daje pię-

kno dzieła, podwaja się innem uczuciem, stanowiącem właściwą rozkosz estetyczną, podziw sympatyczny dla wyższości uzdolnień, które artyście pozwolili wykonać dzieło podobne.

To spostrzeżenie posiada wielką wagę. Aby sobie z niej zdać sprawę, dość porównać wrażenie, które wywołuje na nas widok przedmiotów lub faktów realnych, z tem, jakie wynika z widoku samych faktów w dziele sztuki, poemacie, tragedyi czy obrazie. Artystyczne przedstawienie rzeczywistości odpychającej lub bolesnej może być rozkoszą właśnie dlatego, że podziw sztuki zastępuje wrażenie samego przedmiotu, co chciał określić Boileau w znanym dwuwierszu:

„Niemasz ani węża, ani tak potwora ohydneho,
Który, naśladowany przez sztuki, nie mógłby się oczom podobać.”

Owa to samodzielna interwencya osobowości artysty w złożonej wielokrotności uczuć, z których się składa rozkosz estetyczna, każe wielu osobom sądzić, że źródło tej rozkoszy leży w naśladownictwie. Ponieważ do większości dzieł plastycznych natchnienie daje rzeczywistość, wyobrażamy sobie, że podziw skierowany jest ku wierności naśladowczej, podczas gdy w istocie rzeczy uderza nas i pociąga wyłącznie artystyczna potęga naśladowcy. Jeżeli chcemy rozłożyć okrzyki i krytyki tłumów, odwiedzających muzea w niedzielę, zrozumiemy, że w istocie, pomimo formy sądów, to, co one podziwiają i oceniają, nie jest bynajmniej dokładnością reprodukcji, ale mniejszym lub większym talentem, jaki przypisują autorowi. Uderzają na dzieło, lecz poza dziełem, mniej lub więcej świadomie, widzą autora. Obraz lub posąg tworzy tylko punkt wyjścia tudzież źródło ich wzruszenia; jeżeli wyraz ich uczucia nie idzie dalej, to dlatego, że nie umieją wrażeń swych analizować i że zresztą pozostają one pod władzą przyzwyczajęń językowych oraz krytyki powierzchownej; ale, w rzeczywistości, osobowość artysty wchodzi tu w grę; ona to ich dotyka, a podziw ich może się zawsze streścić w tem:

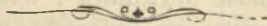
„O, ileż talentu potrzeba, aby zrobić takie dzieło!”
Wpływ tej osobowości tak góruje, że niekiedy starczy za wszystko. Dzieło pełne niedokładności i błędów zachowuje prawa do naszego podziwu przez to samo, że osobowość artysty wybucha tu z oryginalnością potężną i objawia energicznie temperament i charakter wrażenia osobistego. Przeciwnie, żywimy tylko rodzaj mieszaniny szacunku i pogardy dla dzieł miernych i szanownych, w których dokładność rysunku, rozsądek kompozycji i ścisłość koloru zastępują nieobecną osobowość. Powinniśmy czuć rękę i geniusz autora. W sztuce skromność, która się ukrywa, jest najczęściej niemocą. Artysta rzeczywiście wzruszony wyraża swe wzruszenie żywo temi kolorami, jakie odczuwa jego wyobraźnia; ta pieczęć oryginalności, choćby była najdziwniejszą, dla znawców stanowi zawsze najsilniejszą rekomendację. Znajdują oni we wrażeniu, wypływającym z tego charakteru, szczególny smak przenikający, który bardzo wrażliwie odczuwają.

Inny dowód tej samej prawdy wypływa z pogardy, jaką czujemy na widok każdego dzieła kopiowanego, jakakolwiek jest piękność oryginału i wierność kopii. Nasze kościoły nowożytne są śmieszne nie tylko dlatego, że najczęściej mieszają style i epoki, co widzieć można w niejednej budowli średniowiecznej, ale szczególnie dlatego, że są one kopiami, naśladowaniem, a, zatem nie mówią nam nic o osobowości tych, którzy je budowali. W głębi każdego dzieła chcemy znaleźć i odczuć geniusz człowieka.

Jednem słowem rozkosz estetyczna jest to radość podziwu. Radość wynika z pobudzenia i spotęgowania energii tudzież działalności mózgowej, jaką wywołuje w nas natężenie oraz wielokrotność wrażeń i impulsów zgodnych, a prowadzących nas mniej więcej blisko tego, co uważamy jako idealną granicę doskonałości możliwej w szeregu rzeczy, do których się stosuje rozpatrywane przez nas dzieło sztuki.

Uczucie podziwu, które się tu wywiązuje, wyjaśnia się przez to samo przybliżenie doskonałości, która dla nas nie stanowi ideału, lecz głównie przez sympatyczne zdziwienie, jakiego nam dostarcza poznanie różnych zasług artysty, którego osobowość odbija się w dziele. Im liczniejsze są te wrażenia, im rozmaitsze, bardziej intensywne i zgodne, tem rozkosz, jakiej one nam dostarczają, jest głębszą tudzież zupełniejszą.

Nie będziemy dalej rozwijali analizy rozkoszy estetycznej; znajdzie ona uzupełnienie w tych uwagach, jakie przedstawimy, mówiąc o smaku artystycznym i o geniuszu.



ROZDZIAŁ III.

S M A K.

§ I. Rozmaitość i zmienność smaku. — Pierwiastki pozytywne oceny.

Jeżeli prawdą jest, że rozkosz estetyczna jest owocem szczególnych wibracyj, działających w określonych warunkach na fibry specjalnych organów, oka i ucha, których funkcya polega na przenoszeniu do ośrodków nerwowych wrażeń linii, form, kolorów, dźwięków, ruchów,—wniosek nasuwa się, że nie tkwi w tej rozkoszy nic samowolnego i że musi ona być taką samą dla wszystkich ludzi na widok tych samych zjawisk i wobec słuchania tych samych dźwięków.

Ale wniosek ten logiczny stawia nas w sprzeczności absolutnej z opinią ogólną i, dodać należy, z bezpośredniem badaniem faktów. Pewnem jest, że jeżeli istnieje na świecie rzecz zmienna i podlegająca dyskusyi, to najprędzej zdania o dziełach sztuki. Krytycy, nawet najbardziej upoważnieni, różnią się najczęściej pomiędzy sobą, i gdyby przypadkiem wyrok współczesnych był jednogłośny, nie dowodziłoby to bynajmniej, że potomność nie powie czego innego. Cóż istnieje bardziej zmiennego, jak moda? A czemże jest moda, jeżeli nie właśnie objawem smaku w odzieży? I zauważyć należy, że ta zmienność i rozmaitość bynajmniej nie zatrzymuje się

na odcieniach. Dzieło jakieś, chwalone przez jednych, używa u innych opinii potwornego, a dość przebiegu kilku miesięcy, by jakaś moda zachwycająca stała się śmieszną.

Zachodzi tu trudność bardzo poważna, której rozwiązanie posiada wagę największą; jeżeli nie—w takim razie rozwijana przez nas teorya jest odrazu rozbita; albo, co jeszcze ważniejsze, istnieje estetyka możliwa. Jakże zbudować doktrynę naukową na gruncie absolutnie ruchomym? Jakże uogólniać fakta, mogące nietylko zmieniać się od osobnika do osobnika, lecz które nie mają trwałości nawet w jednym i tym samym umyśle? Któż z nas w istocie nie zauważył, że jego własne uczucia mogą znacznie się zmieniać w okolicznościach pozornie identycznych i że uchybienie może w pewnych wypadkach przejść od podziwu do pogardy? Sąż to nierozwiązalne antynomie, na których opierają się smętne filozofy, by orzec, że przypadek tylko jest regułą sądów ludzkich? Albo-li są te zmiany gustu skutkami logicznymi i zupełnie prawowitemi okoliczności specjalnych, których nie rachowano dostatecznie? Oto co postaramy się zbadać.

Fakt różnności i zmienności gustu jest powszechny. Gdybyśmy temu faktowi mieli przeciwstawić przypuszczenia wiedzy mniej więcej hypotetycznej, wahanie byłoby niemożliwe: należałoby zrzec się dyskusyi.

Daleko jednak od tego! Teorya drgań, na której się oparliśmy, polega również na faktach, dostarczonych przez obserwację i stwierdzonych naukowo.

Zgodność np. drgań skrzypcowych strun z fibrami nerwu słuchowego była znaną oddawna. Świeże doświadczenia Helmholtza stwierdziły tę teoryę w sposób niezaprzeczoney. Wiadomo napewno, że dźwięk zostaje wywołany poruszeniem materyalnych molekuł, uderzających błonę uszną falami mniej więcej regularnemi i skrzyżowanemi, które możnaby porównać do cząsteczek płynnych, jakie, gdy kamień rzucono do wody, coraz szerszemi kołami o brzeg uderzają. Dźwięk, wywołany uderzeniem, jest tem bardziej chropawy, im liczba drgań znaczniejsza, a pełność

ich mniejsza; jego waga, przeciwnie, pozostaje w stosunku prostym do pełności wahań, a w stosunku odwrotnym do ich liczby.

Rzeczywistość tych molekuł dźwiękowych wykazano z pomocą *rezonatora Helmholtza*, ponieważ dowcipne to narzędzie pozwala je odosobnić i śledzić po kolei w całym szeregu ich rozwoju. Dzięki temu narzędziu zręczny eksperymentator mógł rozwiązać kwestyę, która częstokroć zajmowała muzyków i fizyków—zagadnienie barwy (timbre) głosu. Wiele osób jeszcze wyobraża sobie, że nuta jest to dźwięk pojedynczy, którego wartość absolutną określa sama liczba wywołujących go drgań. Widocznem jest jednak, że teoria ta nie wystarcza, ponieważ, gdyby cała muzykalna potęga nuty polegała na samym tym stosunku liczbowym, w takim razie rozmaite narzędzi w orkiestrze byłyby zupełnie bez użyteczną. Wystarczyłoby zebrać pewną liczbę instrumentów jednakich i wygrywać na nich tony rozmaite. Owóż, przy najmniejszej dozie słuchu muzykalnego, wiadomo, o ile wniosek ten jest fałszywy. Fakt ten był niewątpliwym lecz niewyjaśnionym. Helmholtz przy pomocy swego rezonatora dał mu wyjaśnienie najprostsze i najzupełniejsze. Zdolność, jaką jego przyrząd ma do izolowania każdego dźwięku, pozwolił nam stwierdzić, że każda nuta, głosem ludzkim wydana, lub przez jakikolwiek instrument, choćby się uchu zdawała najczystsza—w istocie stanowi koncert, sumę nut oddzielnych, natężenia rozmaitego, a nawet niezawsze ze sobą zgodnych. Struna, drgająca węzłami, dzieli się na segmenty nierównej wielkości, ale pozostające pomiędzy sobą w stosunku stałym; one to, drgając, wytwarzają wydęcia, zwane przez fizyków brzuskami. Każdy z tych segmentów daje nutę właściwą, zmieniającą się stosownie do długości. Taka nuta zasadnicza, którą dotąd jedną tylko rozważono, w rzeczywistości łączy się z całym, zmiennym co do liczby szeregiem harmonik. Może ich być aż do szesnastu naraz.

Ponieważ wszystkie dźwięki wypływają z drgań, wszystkie przeto mają swe harmoniki, na jakimkolwiek instrumencie gramy. Ale najbogatsze harmonikami są te, które się rodzą z drgania strun. Owóż z różnicy liczby harmonik wynika różnorodność barwy tonów.

Wyjaśnienie wrażeń, wywoływanych przez linie i barwy, nie doszło jeszcze do tego stopnia ścisłości. Jesteśmy jeszcze pod tym względem na tym punkcie, na jakim znajdowała się akustyka przed cudownymi odkryciami Helmholtza. Można więc spodziewać się, że malarstwo znajdzie swego Kolumba, jak muzyka znalazła swego. Ale pewnem jest, że od dość dawnego czasu wiedza, dla wyjaśnienia zjawisk świetlnych, weszła na tę samą drogę, na której odkryła tak szczęśliwie wyjaśnienie wrażeń słuchowych. Wiadomo teraz, iż wrażenia oka również wynikają z falowań. Choć nie zdołano dotąd odosobnić z tą samą pewnością pierwiastki zapewne wielorakie, składające wrażenie pozornie pojedyncze percepcji linii lub koloru,—mamy jednakże pewną zasadę do rozumowania dla malarstwa, tak jak dla muzyki, i do wyciągania wniosków estetycznych z faktów, skonstatowanych przez naukę.

Tak też postąpiliśmy.

Teoria barw dopełniczych jest zresztą stwierdzeniem absolutnem stosunków, określonych inną drogą, między wrażeniami oka i ucha. Pewnem jest, że barwy mogą być rozłożone, jak nuty, na gamy zupełnie różne, i że każda z tych nut kolorowych posiada, jak nuty dźwiękowe, swój orszak harmonik, a zatem i swój ton właściwy. Ów ton, którego poczucie mamy bardzo dokładne, ale którego istoty określić nie możemy, gra niewątpliwie wielką rolę w sztukach wzrokowych. Podobnie jak istnieją śpiewacy, którzy nas pociągają lub odpychają samą barwą swego głosu,—są też koloryty, które wydają się nam sympatyczne lub niesympatyczne, choć nie jesteśmy w stanie zdać sobie sprawy z naszego wrażenia, prócz samego wrażenia.

W tym względzie wolno nam na własną korzyść powołać się na wskazówki bezpośrednie wiedzy, albo na prawdopodobieństwa tak blizkie pewności, że nie wątpimy ani na chwilę co do ich późniejszego stwierdzenia.

Pozostaje inna część naszego wykładu, która również jest niezaprzeczoną i wypływa z poprzedniej drogą dedukcyi logicznej. Idzie o to, co powiedzieliśmy o przeciwieństwie, powtarzaniach, niejednokrotności przesadzonej lub niedostateczności wibracyi. Wszystko to jest czystem rozumowaniem. Jeżeli zasada fizyologiczna, z której wyszliśmy, jest słuszną—a słusność jej została wykazaną naukowo,—trudno przypuścić, by wyprowadzone z niej wnioski były fałszywe. Nie zatrzymamy się więc na tem.

Przyjrzyjmy się rzeczy z drugiej strony i szukajmy wyjaśnienia faktu różnorodności gustów, który zdaje się nam kłamać zadawać.

§ 2. Przyczyny różnorodności i zmienności gustów.—Wychowanie.—Przesady.—Walka starożytnych i nowożytnych.— Moda.

Jest faktem naprzód, że fibry nerwowe nie mają wcale jednakiej pobudliwości u wszystkich ludzi; różnice mogą być bardzo znaczne. Obok smakoszków, których brodawki językowe analizują i rozróżniają najmniejsze odcienie smaków z zadziwiającą pewnością, są inni ludzie, zupełnie obojętni pod tym względem. Podczas gdy jedni, na koncercie, zdolni są śledzić i ujmować w najniepochwytniejszych szczegółach całe partycye najbardziej złożonych orkiestr, inni nie potrafią ściśle rozpoznać różnicy barw i nawet tonów najbardziej niepodobnych. Oko rzeźbiarza i malarza ujmuje ze szczególną żywością wrażenia, rodzące się z wyboru i kombinacyi linii tudzież kolorów, a z drugiej strony, trafiają się tacy którzy nie rozumieją, dlaczego przenosimy płótno Tycyana lub Veronesa nad bohomyzy z Épinalu.

Między temi ostatecznościami istnieje liczba nieskończona stopni, które wyjaśnić można zapomocą odpowiedniej seryi różnności w sile percepcyjnej samych organów; a różnności te wynikają już-to z naturalnego niedostatku, już-to z pewnego rodzaju atrofii, wynikającej z braku ćwiczenia ¹⁾.

Należy również rachować się wielce z wpływem, który wywierają na sądy nasze przyzwyczajenia oraz zajęcia umysłowe. Historję ducha ludzkiego przepełniają fakta, które nie pozostawiają żadnej wątpliwości co do znaczenia tej uwagi. Znakomita walka starożytnych i nowożytnych w XVII wieku jest jedną z najciekawszych do badania pod tym względem. W jednym i drugim obozie widzimy ludzi pełnych wiedzy i gustu, którzy chwałą lub ganią te same dzieła z jednakową zaciętością, i na poparcie swej tezy respektywnej stawiają argumenta równie fałszywe lub śmieszne. Ani jedni, ani drudzy nie myślą sprawiedliwie ocenić złych oraz dobrych stron. Przeciwnicy, zajęci jedynie tem, aby ich teza zwyciężyła, z przyczyn, często niemających żadnego związku z estetyką, szybko dochodzą do najśmieszniejszej przesady. Dla jednych starożytność jest to wiek złoty ludzkości; zostawiła nam ona tylko nieporównane arcydzieła; dla innych podziwianie dzieł starożytnych

¹⁾ Nauka co do tych interesujących punktów nie posiada jeszcze dostatecznych sprawdzianów. Studya fizjologii mózgu były dotąd spętane przesadą, który w anatomii trupa widzi profanację śmierci. Uczni mają do rozporządzenia swego ciała umierających w szpitalu, ludzi prostych, których praca bynajmniej się nie przyczynia do rozwoju mózgu, a których przeszłość nieznana żadnych wskazówek nie daje. Wr. 1876 utworzyło się w Paryżu *Wzajemne towarzystwo autopsyi*, które pragnie tę szczerbę zapełnić. Członkowie jego zobowiązują się piśmiennie, w formie testamentu, zapisać swą czaszkę Towarzystwu i upoważniają je do autopsyi swego ciała natychmiast po śmierci. Instytucja ta niewątpliwie dostarczy użytecznych wskazówek nauce ogólnej o człowieku, i—co nie jest bez wagi—zdrowiu swoich potomków, którzy w ten sposób będą z góry uprzedzeni o chorobliwych wpływach dziedzicznych.

jest to zwyczajny przesąd, który należy rozbić na miazgę i zniszczyć jaknajprędzej. Dość, że z jednej strony potępiają pewną wadę, by z drugiej uczyniono z niej cnotę.

W ten sposób doszliśmy do tej starożytności konwencyonalnej, która pozostała ideałem literatury oficjalnej aż do pojawienia się romantyzmu. Akademia—i wszystko, co się wiązało z nią zdaleka lub zbliżka—była tak przekonana, że starożytność jest równoznacznikiem doskonałości, że nawet nie zadawała sobie trudu jej badania. Jej sztandar—było to puste słowo. Rozważając dzieła wszystkich tych fanatycznych zwolenników klasycyzmu, widzimy ze zdumieniem, że oddalili się oni od rzeczywistej starożytności daleko bardziej, niż ci właśnie, których oni przeklinali jako wrogów swego bóstwa. O klasykach r. 1830 można powiedzieć, że ich bóg—to bóg nieznan. Dość, aby dzieło kiepskie zgadzało się z tem, co oni nazywali regułami Arystotelesa—choć Arystoteles nigdy o tem nic nie mówił,—a wnet uznawano je za znakomite. Toż samo dzieło się w sztukach plastycznych. Reforma L. Davida, która miała swą rację bytu wówczas, gdy ją ogłoszono, zmechanizowała się zwolna w niewielkiej liczbie reguł oraz sposobów, będących samą negacją sztuki, a dających pod pozorem odrodzenia smaku starożytności tylko jej głupią tudzież wstrętną parodyę. Ten śmieszny ogon, niezdolny do stworzenia dzieła, stawiał swoją bezsilność za zasadę i chciał płodnym żarom młodej szkoły zakresić granice swego własnego idyotyzmu.

Nie przeszkadzało to im wierzyć, że uwielbiają renesans włoski, i uważać się za kontynuatorów Vincich, Rafaelów, Michałów-Aniołów, których chwały bronili przeciw profanacyom barbarzyńców, niechających znieważać sztuki starożytnej i XVI wieku bałwochwalstwem, w istocie swej będącem konwencyą i potwarzą. Jeżeli przypuścimy nawet, że ich przekonania były szczere—owi parzekomi obrońcy smaku starożytnego powinni by byli pa-

miętać, że jeżeli ci nowatorzy z XV i XVI w. ¹⁾ byli wielkimi artystami, to właśnie dlatego, że się nie ograniczyli do ślepego naśladownictwa starożytności, i że najlepszy sposób na to, aby być do nich podobnym, polegał na tem właśnie, by ich nie naśladować; lecz tego nigdy oni nie rozumieli.

Wynikło ztąd, że, zamiast sądzić dzieła sztuki podług ich własnej wartości, zajmowano się jedynie, podług jakiej formuły są ułożone. Każde ze stronnictw podnosiło lub potępiało utwory sztuki, stosownie do tego, czy były zgodne czy niezgodne z przyjętym programem, i w ten sposób smak podporządkowywano rozumowaniom czysto logicznym, aby nie rzec: etykiecie.

Wszystkie sztuki przechodziły przez podobne przesilenia. Nie zapomniano dotąd walki piccinistów i gluckistów, a później Spontiniego i Webera. Przed paru laty w operze paryzkiej wysykano jedną z głównych sztuk Wagnera. Jeżeli tylko artysta przynosi nową ideę lub nową metodę, wnet dyletanci łączą się przeciw niemu i odmawiają mu wszelkiej zasługi. Przesąd zwraca się przeciw każdemu, który śmie nie schylać przed nim głowy—i ludzie o smaku najdelikatniejszym i najbardziej wywiczonym nie umieją wyrwać się z pod tyranii uprzedzenia. Pierwszym ich odruchem było oprzeć się tej inowacyi, która miesza ich zwyczaje i systemy. Ale ten opór nie dowodzi w istocie nic przeciw gustowi, gdyż inowacya, jeżeli tylko jest rozumna i prawdziwie artystyczna, ostatecznie zawsze zwycięża tę lekkomyślną opozycję. Wkrótce nadchodzi chwila, kiedy dyskusya doprowadza do równowagi. Przez refleksję i przyzwyczajenie stajemy się zdolni czuć i rozumieć; i dzieła najgwałtowniej w pierwszych dniach odpychane zdobywają należne im stanowisko.

¹⁾ Nie mówimy tu o znakomitych artystach, którzy ich poprzedzili, gdyż do ostatnich czasów twierdzono, że są to barbarzyńcy.

Idzie zatem w istocie tylko o chwilowe wstrząśnienie, które można wyjaśnić wysiłkiem, narzuconym nam przez samą inowację, by nanowo do zgody doprowadzić całość naszych pojęć, podobnie, jak dość lekkiego tchnienia wiatru po powierzchni wody, by fala zatraciła przezroczystość. Widzimy coś podobnego na modzie. Każda z jej przemian początkowo wydaje się dziwaczną, a gdyśmy się już do pewnej formy przyzwyczaili, wówczas śmiesznym wydaje się nam kostium przeszłoroczny, aż do chwili, gdy przez rodzaj ewolucyi, prawie peryodycznej, powtórnie staje się modnym.

Ale z tych zmian, wydających się tak kapryśnemi, niepodobna wyciągnąć jakiegoś prawa ogólnego, które je wyjaśnia i sprawę gustu stawia jakby nazewnątrż.

Można zauważyć naprzód, że gust w modzie postępuje raczej sposobem wahań, niż rewolucyj właściwych. Zmieniają się one na prawo i na lewo od pewnego centrum, od którego się nie oddalają, tak jak wahadło zegaru, nigdy się niezatrzymujące, a mimo to zawsze przechodzące przez te same punkty. Wahań tych nie znajdujemy u ludów mało rozwiniętych lub o wyobraźni mało wymagającej. U ludów nieruchomych Wschodu ubranie jest nieruchome, jak i wszystko inne. Przeciwnie u ruchliwych i pełnych wyobraźni ras Zachodu europejskiego, zawsze spragnionego nowych uczuć oraz idei, mody następują po sobie i zmieniają się do nieskończoności. Nie mówiąc o przyczynach niejako zewnętrznych i przypadkowych, które trudno tu byłoby wyliczać, pewnem jest, że potrzeba nowości, w braku postępu, wystarcza, by wyjaśnić tę ciągłą zmianę kostiumu niewieściego u ludów, gdzie organizacja społeczna jest taka, że pozwala pewnym klasom kobiet nie mieć innego zajęcia, oprócz własnej przyjemności i starań o ubranie. Niezdolne, wskutek wychowania, jakie im dają, i wskutek przykładów, jakie znajdują naokoło siebie, do żadnej myśli poważnej oraz żadnego osobistego i szczerzego poczucia sztuki, rozrzucają one na dziwaczne wymysły ów instynkt

estetyczny, jaki natura w nie wlała, nie troszcząc się nawet o to, czy te nowości podniosą ich piękność, czy jej nie podniosą. Mężczyźni, którzy w swej zarozumiałości sądzą, że kobiety pragną upiększyć się przedewszystkiem dlatego, aby im się podobać, czynią sobie dziwne złudzenie. Rzeczywiście, sądzą one, że zawsze są dość piękne, by ludziom głowy zawracać, a zajęcie się pięknem jest prawie zawsze tylko pozorem i wymówką, jaką czynią same sobie. Sądząc z łatwości, z którą kobiety porzucają mody najbardziej wzięte, by na ich miejsce przyjąć nowe, prawdziwie straszne i nieprzyzwoite, na hasło jakiejś modnej kokoty, która chce pokazać swe kształty, łatwo zrozumieć, iż strona estetyczna stanowi tu rzecz najmniejszą. Prawdą jest w większości wypadków, że one zmieniają nie dlatego, by zmienić na lepsze, lecz poprostu, by zmienić, ponieważ moda, trwająca pół roku, przez to samo już wydaje się im głupią oraz wstrętną; ponieważ częsta odmiana dla wielu z nich stała się kwestyą próżności, i że na tym gruncie toczy się najczęściej ich współzawodnictwo; ponieważ, nakoniec, potrzebują one zajmować się czemkolwiek pod karą śmierci z nudów, a nie mogąc zajmować się rzeczami, wymagającymi nauki lub rozwagi, mają tylko do wyboru dewocyę i kokieteryę.

Że w tem rozpasaniu kaprysu, zaostrzonego nudą i próżnością, pewne narody zachowały ślady gustu jeszcze widoczne i większe, niż narody inne, jest to możliwe, — mimo to warto żałować, iż ten dar natury zostaje tak źle użyty i tak zepsuty przez wmieszanie się zajęć, tak obcych sztuce. Mimo to fakt pozostaje, że odmiany mody, nie mając przyczyny w odmianach smaku estetycznego, nie dostarczyłyby argumentu tym, którzy sądzą, że gust jest czysto osobisty i żadnym regułem nie może podlegać.

Gust może być rzeczą realną, nie będąc zarazem jednakowo rozwinięty u wszystkich ludzi, nie więcej jak rozum, jak geniusz, jak wszystkie zdolności ludzkie.

Z tego, że ktoś ma brodawki językowe zbyt mało delikatne i wyćwiczone, by rozróżnić wino dobre od złe-

go, możnaż prawowicie wnioskować, że ta różnica nie istnieje? Że jego pamięć jest słabą i pozwala mu zatrzymać tylko małą ilość faktów, posiadaż on prawo sążenia, że nikt nie zdołałby zapamiętać więcej — i miałbyż prawo oznaczyć jako granicę siły pamięci słabość swojej własnej? Nikt nie przyjąłby oczywiście takiego rozumowania. A jednak jest to rozumowanie, na którym się opierają ci, którzy chcą zaprzeczyć rzeczywistości gustu.

§ 3. Określenie gustu.—Gust u Greków.—Wykształcenie gustu.

Czemże więc ostatecznie jest smak, jeżeli nie zdolnością, mniej lub więcej rozwiniętą, odczuwania rozkoszy estetycznej? Owóż ta zdolność istnieje; nikt nie zdoła temu zaprzeczyć, ponieważ bez niej sama sztuka nie byłaby możliwą. Wolno powiedzieć nawet, że, do tych granic doprowadzony, smak istnieje u wszystkich ludzi, gdyż trudno znaleźć człowieka, niewrażliwego na żadną sztukę. Jedni przenoszą poezję, drudzy malarstwo; ktoś, co lekceważy architekturę, ulega wpływowi muzyki; obojętność absolutną trudno by zaledwie zrozumieć.

Różnica zatem sprowadza się naprzód do prostej kwestyi stopnia.

Jak to poprzednio widzieliśmy, cała rozkosz streścza się w podnieceniu fibr nerwowych, wspólnych wszystkim, lecz w istocie rozmaicie pobudliwych u rozmaitych indywiduów. Owóż, jeżeli prawdą jest, że nie istnieje wspólna miara dla wrażenia, — również jest prawdą, że ci, którzy są mniej obdarowani pod tym względem, nie mają prawa tą swoją niższością zaprzeczać wyższości innych.

W każdym razie pobudliwość fibr nerwowych nie jest dostateczna. By rozkosz stała się istotnie estetyczną, musi, jak powiedzieliśmy, złączyć się z nią uczucie sympatycznego podziwu dla artysty, którego talent lub geniusz stworzył dzieło, każące nam doznać tej róż-

koszy. Ten podziw nie mógłby pozostawać bez świadomości, mniej lub więcej jasnej, o trudnościach, jakie zwałaczać musiał twórca, i o warunkach, jakie musiał wypełnić. Jest ona zatem mniej lub więcej oświeconą, stosownie do tego, o ile ta świadomość sama przez się jest pełniejszą i jaśniejszą, i o ile ściślej pozwala mierzyć wartość dzieła tudzież zasługę artysty.

Gdy krytyk jest prawdziwie kompetentny, to znaczy, gdy otrzymał od natury taką wrażliwość, że doznaje na widok dzieł sztuki żywej rozkoszy, i gdy prócz tego daru natury ma ścisłą znajomość prawdziwych warunków teoretycznych i praktycznych każdej sztuki,—posiada on w ten sposób podwójną wyższość nad tłumem—przyrodzoną i nabytą, która właśnie stanowi gust, w najszerszym znaczeniu tego słowa.

Wiem dobrze, że można zaprzeczać owemu wnioskowi zapomocą innej teoryi, która sprowadza gust do faktu prostej intuicji, a uczucia estetyczne uważa za rodzaj daru proroczego, pełnego tajemnicy. Odrzucamy ją formalnie aż do tej chwili, gdy ujrzymy krytyka, zdolnego sądzić nieomylnie dzieła sztuki, bez poprzedniego badania, pośrednio czy bezpośrednio, reguł estetyki. Przytaczają co prawda ludy, Ateńczyków naprzykład, gdzie prości marynarze, nie otworzywszy dzieła o estetyce, dawali przy sposobności dowody smaku wyższego, niż gust wielu uczonych za naszych czasów. Jest to możliwe i przyjmujemy to, lecz nie tkwi w tem nic tajemniczego.

Ateńczycy, jak wszystkie narody, zaczęli od początku, to znaczy od sztuki bardzo niedoskonałej. Jednak należy wierzyć, że ta rasa otrzymała od natury przywilej, który ćwiczenie i dziedziczność może podnieść, ale który natura sama tylko dać może: wrażliwość szczególną oka tudzież ucha, nakazującą im kochać dzieła sztuki. Dodajcie do tego ducha miary i równowagi, wyobraźnię delikatną oraz zawsze czynną, a zrozumiecie, dlaczego artyści w tak wielkiej liczbie znajdowali się w Atenach. Zważcie nakoniec, że ów smak naturalny do

rozkoszy estetycznych przetwarzał rzeczy powszedniego użytku i codzienne widowiska życia na dzieła sztuki. Gliniane garnki zdobiono tam wykwintnemi malowidłami, malującemi sceny z tego poematu bez końca, który się zowie mitologią; place publiczne zaludniono posągami bogów i bohaterów; na Agorze mogli słyszeć codziennie rozprawy polityczne lub sądowe, gdzie znakomici mówcy starali się o zdobycie nagrody za swą wymowę; w teatrze znajdowali Eschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Arystofanesa; na ucztach mieli śpiewaków, którzy z towarzyszeniem gitary powtarzali tam najpiękniejsze ustępy z Homera i Hezyoda; nakoniec w gimnazyjach, w łaźniach publicznych, które odwiedzali gorliwie, mieli przed oczyma żywe wzory najpiękniejszych w świecie posągów.

Te widoki, wciąż odnawiane, stanowiły dla smaku najpotężniejsze z kształceń, kształcenie bezpośrednie, jedyne, które aż do głębi przenika i ogarnia człowieka w całości, ponieważ idee przemienia w pojęcia. Dzieci, w podobnem otoczeniu wychowane, mimowoli nabierały wiadomości tudzież przyzwyczajzeń umysłu, które społeczeństwa mniej uprzywilejowane z wielkim trudem poznają z książek. Jedyna różnica, że ta wiedza, wlewająca się dzień po dniu, przez ciągły stosunek z arcydziełami, wsiąkała w umysły tak, że tworzyła jedność z niemi, i w taki sposób uchodziła z pod wpływu samowiedzy, która częstokroć rodzi pedantyzm. Ale, choć nieświadoma, jest ona przecież rzeczywistą, i ona to, kierując i oświecając sądy obywateli Aten, wyrobiła im zasłużoną opinię niezrównanych sędziów smaku.

Gust składa się z dwóch „sztuk głównych”—jak mówił stary Balzak,—których zestawienie jest dla jego wytworzenia konieczne: żywa, naturalna wrażliwość na czucia oka i ucha, i głębokie poczucie warunków estetycznych, które zdobywa się jedynie przez praktykę samej sztuki, albo też przez uważne porównywanie wielkiej ilości dzieł rozmaitych.

Z tych warunków, powiedzieć można, że głównym jest odpowiedniość idei do rzeczy i formy do idei. To znaczenie stosunku logicznego widnieje najdosadniej w architekturze. Ów punkt znakomicie wyjaśnił Viollet-le-Duc w *Rozmowanym słowniku budownictwa*, w artykule *Smak*:

„Żadnej formy budownictwa, która nie może być dana jako wynik idei, potrzeby, konieczności—nie można uważać za dzieło sztuki. Jeżeli tkwi smak w wykonaniu kolumny, nie znaczy to wcale, by kolumnada, której ona część stanowi, stanowiła również dzieło smaku; gdyż na to kolumnada owa musi być na swem miejscu i mieć przyczynę bytu. Oddawna już myślaro, że wystarczyłoby, celem dowiedzenia gustu, przyjąć pewne typy, uznane za piękne, i nigdy od nich się nie oddalać. Ta metoda, przyjęta przez szkołę sztuk pięknych, w dziale architektury doprowadziła nas do uznawania za wyraz gustu pewnych formuł banalnych, do wykluczenia rozmaitości, inwencji, i potępienia tych artystów, którzy chcieli wyrazić nowe potrzeby w formach nowych, albo przynajmniej do nowych pojęć zastosowanych. Kamień, drzewo, żelazo—oto materiały, zapomocą których architekt buduje i zadawania potrzeby swego czasu. Aby wyrazić swe idee, nadaje formy materiałom. Formy te nie są i nie mogą być dziełem przypadku; wytworzyła je konieczność budowy, potrzeby, które sam artysta musi zaspokoić, i wrażenie, jakie ma zamiar wywrzeć na publiczności; jest to rodzaj języka dla oczu. Jakże przypuścić, aby ta mowa nie odpowiadała idei, czy to w całości, czy to w szczegółach? i jakże przypuścić, że mowę, złożoną z członków bez związku ze sobą, można zrozumieć? Gust stał się zależą szczegółów, przemijającą, zaledwie dostrzeżoną ozdobą, na którą mimo to nasi architekci zapatrują się tak, jakby wypływała z niezmiennych zasad. Smak był już tylko niewolnikiem mody, a zdarzało się, że artyści, uznani za ludzi gustu w r. 1780, nie mieli go już w r. 1800.”

Taki sposób pojmowania gustu sprowadza nas do prostej kwestyi dekoracyi. Wyrzuca się koncepcya ogól-

na, aby jej miejsce pozostawić tylko w szczegółach. Nie fałszywszego i niebezpieczniejszego nad takie pojęcie, nie tylko w architekturze, lecz i we wszystkich sztukach. Ten błąd i te niebezpieczeństwa bardziej widnieją w architekturze, niż gdzieindziej, dlatego, że sztuka budowania zawiera w sobie coś pozytywnego i odpowiada potrzebom bardziej określonym, niż inne, ponieważ sam ten charakter ogranicza w sposób wyraźniejszy swobodę i fantazyę artysty. Ale zasada, postawiona przez Viollet-le-Duc'a, jest ogólną. Rozsądek ma pewne znaczenie w sprawie gustu. Można by powiedzieć, że jest ona w sztuce tylko zdolnością ujęcia, zapomocą intuicji, stosunków odpowiedniości, już-to w całości, już-to w szczegółach.

U krytyka intuicja dopełnia zdolność analizy, która sama pozwala motywować sąd gustu. Mogą istnieć w tem samym dziele części nierówne, to znaczy: niejednako wzruszające naszą wrażliwość. Delikatność smaku polega właśnie na tem, aby umieć rozróżniać w całym wrażeniu owe szczególne odcienie, i w ogólnem wzburzeniu centrum nerwowego umieć mierzyć siłę drgań, w każdej fibrze falujących. Ta to zdolność stanowi krytykę sztuki, a sądy jej są tem zupełniejsze i pewniejsze, im dalej posunąć może subtelność analizy, podobnie jak siła chemicznego odczynnika mierzy się ilością pierwiastków, jakie może izolować przy analizie ciała ¹⁾.

¹⁾ Wskazaliśmy wyżej na niektóre wzburzenia, jakie mogą wywołać w smaku przyzwyczajenie umysłu i teorye. Nie należy zapominać, że wpływy te pozostają zawsze w pewnej mierze u najmniej przesądnych krytyków. Zresztą każdy z nas, czy to skutkiem temperamentu, czy skutkiem wychowania, posiada zamiłowania określone w tym lub tamtym kierunku. Nikt nie umie ogarnąć jednakowo wszystkich objawów sztuki i każdy naturalnie przenika coraz głębiej w analizę wrażeń, które są mu najwłaściwsze i najprzyjemniejsze. Zatem dla wielu powodów niemożliwym jest, aby sąd smaku osiągnął kiedykolwiek pewność tak absolutną, jak sądy logiki. W pierwszym istnieje pewna złożoność pierwiastków rozmaitej natury, które mieszają umysł, podczas gdy w drugim praca może być zawsze rozłożona i doprowadzona do pierwiastków prostych.

ROZDZIAŁ IV.

GENIUSZ.

Geniusz jest przede wszystkim władzą twórczą.

Na tem polega różnica głęboka między gustem a geniuszem artystycznym. Wszystkie inne warunki mogą być prawie jednoznaczne. Artysta, jak krytyk, posiada specjalną pobudliwość, która czyni go wrażliwym na rozkosze oka i ucha; jak krytyk, powinien znać warunki logiczne, narzucające się produkcji dzieł sztuki. Ale to, co stanowi właściwie geniusz artystyczny, jest to rozkazująca potrzeba objawienia nazewnątrz z pomocą form i znaków, bezpośrednio malujących odczute wzruszenia, a zdolność odnalezienia tych znaków i form przez rodzaj intuicyi bezpośredniej, albo przez refleksyę i rachunek, stanowi dopiero dodatek późniejszy.

Owe dwa fakta wyjaśniają, jak powstaje działanie estetyczne. Podczas gdy u krytyka dzieli się ono i analizuje na rozmaite pierwiastki, u artysty pozostaje syntetycznem i konkretnem. Wrażenie, zamiast składać się ze zjawisk kolejnych, powstaje za jednym zamachem i masowo. Potęgą jego w taki sposób podnosi się do maximum natężenia—i właśnie dlatego ogrzewa i rozpłomienia wyobraźnię, podobnie jak uderzenie kuli, rzuconej na przedmiot żelazny, wywołuje, wskutek tego

nagłego zatrzymania się, ciepło, dochodzące nieraz do czerwoności.

Skomplikowane to wrażenie, nie będąc zanalizowanym, sprowadza się całe do nuty głównej i górującej otrzymującego je temperamentu. Maluje się ono niejako jednym kolorem; siły impulsywne, w niem zawarte, które u krytyka rozkładają się, stosownie do zmiennej liczby sprzecznych kierunków,—ogniskują się u artysty w jedną myśl, której energia w ten sposób jest szczególnie podnieconą ¹⁾.

To nie wszystko. Analiza oznacza zewnętrżność. Krytyk, śledzący jedno po drugim rozmaite i kolejne wrażenia, jakich doznaje na widok dzieła, które sądzi, nie może nigdy zapomnieć różnicy pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Sąd jego jest z konieczności rozumowany. Artysta, którym wrażenie opanowuje jakby jedna fala — nie czuje już nic prócz niego; nietylko nie rozróżnia rozmaitych pierwiastków, ale nie rozróżnia nawet samego siebie. Ono nietylko jest w nim, ono jest nim samym. Jest to prawdziwe opętanie, przeciw któremu niema skutecznego egzorcyzmu, prócz urodzenia dzieła sztuki.

Geniusz—powiedział Buffon—to tylko długa cierpliwość. Newton, gdy go pytano, jak odkrył prawo ciężenia, odrzekł: Myśląc o niem ciągle. Buffon i Newton mieli słuszność. Niezwyciężona cierpliwość w ściganiu jednego celu, wytrwałość w rozmyślaniu nad jedną ideą nadają w wyniku, przez samo to ześrodkowanie, taką potęgę, do jakiej ona nigdy nie dosięgłaby bez tego; ale to ześrodkowanie całej energii umysłowej na jednym punkcie możliwem jest tylko przy dwóch warunkach: na-przód, mieć od natury ustrój duchowy, zdolny prze-

¹⁾ U wszystkich mistrzów wszystkich szkół pierwszy rzut jest zawsze najlepszy: wyjąwszy Rembrandta, tego rzadkiego geniusza, który zaczyna spokojnie, później ogrzewa się i zapala; na-przód błysk, w końcu łuna.

niknąć się i zająć wyłącznie jedną idea, by nie zostawić miejsca żadnemu obcemu zajęciu; powtórę, nie gwałcić jej, stosując do jakichkolwiek celów, bez względu na zdolności i zamiłowania osobiste. Przy tych warunkach możliwą jest długa cierpliwość Buffona i wytrwałe rozmyślanie Newtona. Określenie więc geniuszu, jakie dali Buffon i Newton, logicznie sprowadza się do tego, jakie my postawiliśmy wyżej. Czy to idzie o naukę, czy sztukę, różnica jest przedewszystkiem w kierunku, jaki samorodnie przyjmuje ta potęga ześrodkowania, stanowiąca geniusz.

To opętanie objawia się zresztą wielką ilością znaków zewnętrznych. Biografia wszystkich niemal ludzi, którzy zajmowali się wyłącznie jedną idea, obfituje w anekdoty wszelkiego rodzaju o ich dziwactwach, maniach, roztargnieniach. Jest to wynik zupełnie naturalny i logiczny samego zajęcia, w jakim żyli. Wielu z pomiędzy nich uchodziło za waryatów aż do dnia, gdy powodzenie ich zrehabilitowało. Można wierzyć, że pomiędzy tymi, którzy jeszcze nie zostali zrehabilitowani, jest niejeden, któremu dla pozyskania chwały brakowało tylko paru lat życia, albo innego otoczenia, bardziej odpowiadającego naturze jego geniuszu.

Bezwątpienia z powodu tych dziwactw powiedziano, że geniusz to newroza—określenie bardzo pocieszające dla tych, którzy sądzą, że zdrowie polega istotnie na zupełnej równowadze wszystkich uzdolnień, i że ideałem jest być, jak wszyscy ludzie. Pewnem jest, rzeczywiście, że geniusz przypuszcza spotęgowanie wrażliwości i działalności tego lub innego z ośrodków nerwowych, ale daleko stąd do choroby. Monomania i *idée fixe* obłąkania, z którymi chciano porównać geniusz, zawsze wykazują pewne obrażenie odpowiedniego organu mózgu i mają za charakter prawie stały, że się prawie zawsze odnoszą do interesów i osoby subiekta. Geniusz, przeciwnie, objawia się fizyologicznie w rozwoju mniej lub więcej nienormalnym pewnych organów mózgowych,

ale nie ma w sobie nic chorobliwego; i jeżeli jego myśl jest czysto samolubna, jak Cezara lub Napoleona, to może ona dotykać i dotyka zarazem przedmiotów interesu ogólniejszego i wyższego. Tem się określa wyższość geniuszu ludzi takich, jak: Arystoteles, Bakon, Galileusz, Leonardo da Vinci, Michał-Anioł, Rabelais, Szekspir, Leibnitz, Rubens, Molier, Newton, Wolter i inni.

Ludzie geniuszu, wskutek samej tej wyższości duchowej, unikają najczęściej panowania namiętności małych i niskich egoizmu tudzież próżności, oraz naturalnie unoszą się ku wyższym sferom; ale, należy wyznać, warunek ten nie jest konieczny. Rozważany sam w sobie geniusz jest to tylko wyższość siły percepcyjnej, wypływającej ze spotęgowania pobudliwości ośrodków nerwowych.

Określenie geniuszu artystycznego nie wymaga więcej. Sama żywość wrażenia, jakieśmy rzekli, znosi jego analizę, a szczegóły zlewają się w jedno całkowite wrażenie, którego charakter polega na samoistnem spotęgowaniu nuty głównej i złagodzeniu, a nawet zniesieniu tego, co nie dąży do tego efektu ogólnego. Tym sposobem zaznacza się osobowość artysty, gdyż należy dobrze zrozumieć, że ta nuta główna znajduje się raczej w artyście, niż w przedmiocie. Każdy widzi rzeczy na swój sposób; te same przedmioty wywoływać mogą rozmaite wrażenia, stosownie do punktu widzenia. Ta różnaitość, mało widoczna u ludzi miary średniej, akcentuje się jaskrawo, gdy rozważamy dzieła wielkich artystów. Też same sceny, odtworzone przez Leonarda da Vinci, przez Michała-Anioła, przez Delacroix, Tycyana, Rubensa, Rembrandta, przybierają postać tak niepodobną, że tożsamość pomysłu znika pod różnicą pojęcia i wykonania. Przypuśćcie też same przedmioty, traktowane przez Eschylosa i Eurypidesa, Szekspira i Rasyna, Goethego i Korneła, Moliera i Arystofanesa, Beethovena i Rossiniego, — czy sądzicie, że nie będzie łatwem zawsze odnaleźć

w dziełach rysy szczególne każdej z tych osobistości? Miernota, przeciwnie, daje się poznać z banalności rysów. O ile żywym i głębokim jest wrażenie artystów genialnych, którzy w każde dzieło kładą całą swą duszę,— o tyle pospolitem i powierzchownym jest wrażenie ludzi, którzy nie umieją absorbować się w tem, co robią. Dlatego to pierwsi tak mało są do siebie podobni, podczas gdy drugich trudno rozróżnić od siebie.

Uwaga ta pozwala nam rozumieć, jak fałszywą i błędną jest teoria, dowodząca, że „sztuka ma na celu objawić istotę rzeczy i wyprowadzić z nich cechy istotne przez systematyczną zmianę stosunków” ¹⁾. Prawdą jest, że artysta ani trochę nie myśli o istocie rzeczy. Objawia on poprostu swe własne wrażenie, nie troszcząc się o nic innego. Taine stawia logikę na miejsce wyobraźni, zlewa sztukę z nauką i znosi poprostu pierwszą na korzyść drugiej. Istota rzeczy, jej charakter istotny—„ten, od którego pochodzą wszystkie inne zapomocą stałych związków”—jest z konieczności jeden oraz jedyny. Gdyby objawienie tej cechy jedynej było istotnie celem sztuki, największymi artystami byłiby ci, którzy oddaliby ją najlepiej—i ta tożsamość celu tudzież wyników miałaby za skutek konieczny odpowiednią tożsamość ich dzieł. Artyści genialni byłiby ci, którzy byłiby najpodobniejsi do siebie, podczas gdy artyści mierni odznaczałoby się głębokim niepodobieństwem.

Prawdą jest jednak zjawisko zupełnie przeciwne, gdyż zamiast starać się objawić istotę rzeczy i górujący charakter przedmiotu, artysta objawia samorodnie i bezwiednie istotę lub górujący charakter swej własnej osobowości, i im więcej ma geniuszu, tem osobowość jego ma charakter energiczniejszy i specjalniejszy.

¹⁾ Taine, Filozofia sztuki, str. 51 do 64. Błąd ten jest tem większy, że nauka i sztuka stanowią dwie najsprzeczniesze formy umysłu. Duch naukowy jest przedewszystkiem obiektywny. Sztuka jest bezpośrednim wyrazem subiektywizmu, nawet wówczas, gdy sądzi się najwierniejszą czystej rzeczywistości.

To nas upoważnia do orzeczenia, że dzieło stanowi zawsze miarę wartości człowieka, w chwili przynajmniej, gdy je wykonał, lub stosownie do tych znamion, których pomocy wymaga. Artyści mierni podobni są do siebie mniej lub więcej, ponieważ nie przechodzą oni poza sfery wrażeń elementarnych, wspólnych wszystkim.

Wyjątkowa wrażliwość i zajęcie się niemal wyłącznie jednym górującym wrażeniem, które charakteryzują geniusz artystyczny, wyjaśniają jednocześnie wyższość geniuszu nad smakiem, wyższość, która polega nade wszystko na potędze twórczej, i jej niższość możliwą z punktu widzenia przyzwoitości (*correction*) i zastosowania reguł czystej logiki.

Niższość ta zresztą nie jest wcale konieczną. Intuicye najszybsze geniuszu mają nieraz logikę wyższą nad najbardziej metodyczne rozumowania sylogistów. Rachmistrze, mierzący cyrklem przesady, które zowią niedokładnościami, Michała-Anioła, Rubensa lub Delacroix, nie zdają sobie sprawy z tych rzekomych błędów, jakie najczęściej stanowią część istotną wrażenia, i wynikają z konieczności efektów i harmonii, które znikłyby natychmiast, gdyby poprawiono te niedoskonałości. Jest we wszystkich sztukach część samorodności osobistej, która się narzuca rzeczywistości. Każdy ma swoją optykę właściwą, którą logika pospolita może potępić, ale której zastąpić nie miałaby mocy ¹⁾.

Nie należy zresztą wyobrażać sobie, że geniusz może tylko istnieć w stanie ciągłej gorączki. Cechuje go szczególnie skłonność, mniej lub więcej stała, do wzruszeń, do entuzjazmów, do tego, co się zowie natchnieniem. Ale jeżeli pobudliwość jest prawie stała, podniecenie by-

¹⁾ Godnem jest uwagi, że upadek zaczyna się właśnie wraz z poszukiwaniem absolutnej przyzwoitości. Jest to zrozumiałe. Przyzwoitość (*correction*) jest niczem innym, jak postawieniem rzeczy na miejsce artysty, opanowaniem podmiotu przez obiekt, co jest wprost negacją sztuki.

wa chwilowe, poczem następuje refleksya, doprowadzająca ducha do równowagi.

Poeci nadużyli geniuszu, natchnienia, entuzjazmu. Byłoby nierozsądnem brać ich na słowo. Widzieli oni w tem jakiś niewiadomy wpływ mistyczny, który pozwalał im odsłaniać przyszłość i odgadywać nauki, jakich się nie uczyli nigdy. Prorok hebrajski, *vates* starożytny, sądzili się zupełnie poważnie natchnionymi przez samego Boga i w najlepszej wierze mówili w jego imieniu. Ten rodzaj halucynacyi jest jeszcze powszechny u ludzi Wschodu i u Murzynów Afryki. Wszyscy znają wpływ bambuli i sztuki derwiszów, kręcących się i wyjących. We Włoszech, a nawet w południowej Francyi, istnieją tańce tego samego rodzaju, które, wywołując doptyw krwi do mózgu, budzą rzeczywiste upojenie i aż do szalu podnoszą wszystkie zdolności. Starożytne bachanalia nie były czem innym. Znamy dziś przyczyny szalu proroczego wieszczki pytyjskiej w Delfach. Ignorancya przypisywała zawsze wpływom nadprzyrodzonym zjawiska, które zdawały się jej nadzwyczajnemi, nie myśląc o tem, że nie potrafi objaśnić również faktów najwyczajniejszych. Ale przyzwyczajenie daje jej złudzenie co do tych niejasności. Sądzi ona, że rozumie te fakty, ponieważ nie szuka ich wyjaśnienia. Wogóle biorąc, geniusz nie ma w sobie nic mniej ani więcej mistycznego, jak inne zjawiska. Wszystkiemi czasy uważano, że wzruszenie, namiętność, ześrodkowując wysiłek intelektualny na jakimś punkcie określonym, daje mu siłę, jakiej nie osiągnąłby bez tego. Jest to zjawisko, które nas nie dziwi, bośmy do niego przyzwyczajeni. Owóż to, co my zwiemy geniuszem, jest niczem innym, jak temże zjawiskiem wzruszenia, wywołanego w organizacyi wrażliwszej i potężniejszej naraz, niż organizacye zwykłe. Człowiek genialny nie wychodzi bynajmniej z ram zwykłych; można powiedzieć tylko, że przedstawia on dzieło udatniejsze, reprodukcję doskonalszą ogólnego wzoru; wynika on logicznie z doboru materyałów lepiej dobranych i zgo-

dniejszych. Przedstawia on wyższość nie natury, lecz stopnia.

Stopień zmienia się znacznie. Byłoby niemożliwem powiedzieć, gdzie się zaczyna i gdzie się kończy geniusz. Nie należy go jednak mieszać z talentem. Ten polega nadewszystko na wyższości nabytej, podczas gdy geniusz ma coś wewnętrznego, coś samorodnego. Niewątpliwie talent przypuszcza już naturę wybraną, udoskonaloną przez pracowitość, uwagę i rozsądek—i byłoby głupstwem sądzić, że geniusz wyklucza uwagę i refleksję. Talent jest niezrozumiały bez pośrednictwa woli i rozumowania; geniusz, nie lekceważąc ich, nie czuje tak silnej ich potrzeby. Ruch jego, bardziej intuicyjny, bardziej instynktowy, porywa samą szczegółnością swej postawy, podczas gdy talent czuje się nieraz zakłopotany ciężarem doświadczenia i nauki, jakie dźwigać musi ze sobą. Człowiek, nieprzechodzący średniej miary normalnej, może nabyć talent, jeżeli natura uczyniła go pracowitym energicznie i wytrwale, i jeżeli ma szanse być dobrze pokierowanym. Geniusz może doskonalić swoje sposoby, metody, teorye, może się przetwarzać, ale się nie nabywa. Jest to dar darmowy, który może być skutkiem nagromadzenia wysiłków dziedzicznie wytworzonych, ale który nie da się zdobyć wysiłkiem bezpośrednim i osobistym.

Nakoniec, aby ściślej dać pojęć różnicę, jaką czuję między talentem a geniuszem, powiem, że Homer, Eschylos, Demostenes, Plaut, Lukrecyusz, Dante, Szekspir, Goethe, Rabelais, Molier, Wolter, Wiktor Hugo, Leonard da Vinci, Michał-Anioł, Rubens, Rembrandt, Delacroix, Mozart, Beethoven, Wagner, Rossini—pomimo znacznych różnic stopnia i charakteru—byli to geniusze,—podczas gdy Hezyod, Sofokles, Eurypides, Eschines, Terencyusz, Cycero, Wirgiliusz, Rasyn, Szyller, La Bruyère, Regnard, Rafael, Poussin, Claude, Lorrain, Velasquez, Murillo, Meyerbeer—nie przestąpili poziomu talentu.

Daleki jestem jednak od przypuszczenia, że wszystkie dzieła drugich są niższe od dzieł pierwszych. Byłaby

to niemożliwa przesada. Sofokles, Wirgiliusz, Rafael stworzyli dzieła, które można do największych porównać. Ale nawet tam, gdzie dosięgli najwyższego stopnia swego talentu, rzadko spotyka się u nich owo coś genialnego, samorodnego, instynktowego, ową szczerą bezwzględną, którą napotykamy w dziełach genialnych. Zbyt często odczuwa się tam różnicę między dziełem a człowiekiem. Wyobrażamy sobie chętnie, że artysta utalentowany rozważa swe efekty, szuka ich, rozumuje nad swą metodą, zestawia, kombinuje, poprawia swe zdania, albo linie i kolory,—podczas gdy u tamtych taki jest amalgamat wszystkich pierwiastków, asymilacja tak zupełna przedmiotu i człowieka, że wszystko zlewa się w jedno wrażenie, które jest jakby świetlną intuicją samej osobowości artysty. Dzieło jego—jest to on sam, podniesiony do najwyższego wyrazu. Ślady wysiłku znikają; możnaby rzec, że wszystkie części rozłożyły się samorodnie, przez rodzaj powinowactwa naturalnego, w proporcjach należytych i na odpowiednim miejscu. Ztąd owo wrażenie prostoty i wielkości, które wylewa się zwykłe z dzieł genialnych.

Znaczyż to, że geniusz wolnym jest od pracy, badań, rozmyślań? Leonard da Vinci cztery lata pracował nad *Jocondą*, a *Wieczerza* zajęła mu jeszcze więcej czasu. Prawda, że Rubens nie zadawał sobie tyle trudu. Ale w rzeczywistości nie kwestya czasu ma tu znaczenie, raczej kwestya metody. Gustaw Planche wyjaśnia to dokładnie w studyum, poświęconem *Polowaniu na tygrysy* przez de Barye:

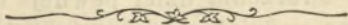
„Nieuki—powiada—powtarzają przy byle sposobności, że natchnienie pogodzić się nie może ze ścisłością szczegółów; jest to maksyma, dogodna do użytku lenistwa.... Ale po cóż na ten punkt nastawać? Nie jest—że dowiedzionem oddawna, że najśmielsza sztuka godzi się doskonale z najgłębszą wiedzą? Ci, co dowodzą rzeczy przeciwnej, mają przyczyny wyborne obstawiania przy swem zdaniu, albo przynajmniej wypowiedzania go. Ponieważ zabrali

się do dzieła przed wystudyowaniem wszystkich części swego rzemiosła, prostą jest rzeczą, że posadzają naukę o bezpłodność. A więc, niech spojrzą na dzieła, uświęcone długiem uwielbieniem, a zrozumieją, że nauka nie tylko nie szkodzi fantazyi, ale przeciwnie, czyni ją swobodniejszą oraz potężniejszą, ponieważ daje mu do ręki środki liczniejsze i doskonalsze. Nic niema naszkicowanego, wszystko oddane w całości i wszystko żywe. Autor podzielił zadanie swe na dwie części. Swobodnie skomponowawszy scenę, którą obmyślił, uporządkowawszy ściśle linie swej grupy, włożył on tyle cierpliwości w wykonanie, ile werwy w inwencyę. Jest to jedyny sposób stworzenia dzieła godnego uwagi.

„Za każdym razem, gdy artysta chce wypełniać dwie te roboty naraz, gdy sądzi, że tworzy i modeluje jednocześnie, niemożliwym jest prawie dojść do celu, i, choć ta prawda jest banalną z powodu samej swej oczywistości, nie bez pożytku będzie przypomnieć o niej,—gdyż wielka liczba artystów, którzy, nie posiadając zdolności wybitnych, mogliby dojść do tworzenia dzieł pewnej wartości, gdyby zgodzili się na podział swej pracy, skazując się na mierność, chcąc ją zakończyć za jednym zamachem. Szkicują podczas roboty inwencyjnej, a brak im odwagi, by przedstawić w ściślejszej formie myśl, którą stworzyli. Przerażeni powolnością pracy, zadawalniają się prawdą niezupełną, lub też, pchnięci na drogę niemniej fałszywą, lekceważą inwencyę, jako zbytęczną, i kopiują cierpliwie, niewolniczo, powiem: mechanicznie, już-to żywy model, jaki mają przed oczyma, już-to parę kawałków, przywiezionych z Aten lub Rzymu. Inwencya swobodna, wykonanie cierpliwe — oto plan roboty, wskazany przez wszystkich godnych tej nazwy mistrzów. W rzeźbie rodzajowej, jak i w rzeźbie pomnikowej—jest tylko jeden sposób osiągnięcia celu: przyjąć szczerze oba te warunki i walczyć bez końca, by urzeczywistnić, pod formą czystą i uczoną, śmiało pomyslaną ideę.”

Niejeden zuchwały geniusz wyłamuje się z pod tych prawideł; cokolwiek o tem powie Gustaw Planche, tem niemniej są one słuszne w wielkiej liczbie wypadków.

Co do Barye'go, z powodu którego Planche mówi te słowa, to widzieliśmy w jego kartonach dowody starań co do zachowania ścisłych wymiarów rozmaitych części ciała przedstawianych zwierząt. Można powiedzieć, że on „kopiował cierpliwie, niewolniczo, mechanicznie wzór żywy, jaki miał przed oczami,” aby się nigdy nie uchylać od rzeczywistej natury. Ale, obok tego realizmu wymiarów, tkwił w nim człowiek, tkwił artysta, który wybierał postawę, grupę, wyraz, i oddawał przedmiot wybrany z potęgą i pewnością, które czynią, iż niejedna mała bronzowa figurka de Barye'go stanowi wielkie dzieło sztuki.



ROZDZIAŁ V.

CO TO JEST SZTUKA?

§ I. Rzut oka na rozwój historyczny każdej ze sztuk.

Sztuka, jak widzieliśmy, rodzi się jednocześnie z człowiekiem; odnajduje się ona w większej części jego myśli i czynów. Jest ona mu tak konieczną i naturalną, że kieruje składem jego pojęć i określa kadencję mowy. W epoce, gdy jedyny przemysł stanowiło gładzenie krzemienia w formie strzały, noża lub maczugi, człowiek ma już sztukę, która pośrednio objawia się w samym sposobie gładzenia kamieni, przez formę, jaką broni nadaje,— bezpośrednio zaś w robocie rozmaitych strojów ozdobnych, a szczególnie w rysunkach, tak dokładnych, że jeszcze dziś możemy wzory rozpoznać. Muzyka również, jak rysunek, nie była mu obcą. Instrumenty, w jaskiniach znalezione, dowodzą tego faktu. Co do tańca i poezyi, to można czynić tylko przypuszczenia, lecz te przypuszczenia nabywają dostatecznego prawdopodobieństwa, gdy rozważymy, że dwie te formy sztuki istnieją zawsze w rozmaitym stopniu u ludów dzikich, które w sztuce rysunku pozostały zawsze na stopniu bardzo pierwotnym i które nigdy nie były tak uzdolnione od natury, jak rasa biała.

Tę sztukę samorodną, która stanowi tylko nieświadomy objaw zdolności naturalnej i wrodzonej, odnajdujemy jeszcze na początku wieków historycznych. Najstarsze hymny wedyckie, które mi pasterze aryjscy nad brzegami Indu wzywali bóstwa promiennego nieba na obronę przeciw demonom nocy, odznaczają się tem, że wyrażają uczucia nadziei lub strachu z potęgą tem godniejszą uwagi, że te poematy zbiorowe wolne są od wszelkiej sztuczności. Niema w nich ani wysiłku, ani studyów. Poezya tych hymnów wynika poprostu ze szczerości natchnionych wrażeń. Absolutnie subiektywne z charakteru uczuć, są one dość często obiektywnymi pod względem formy, w jakiej je wyrażają. Forma ta jest to opis, wybornie odpowiadający owym z pośród poematów, w których idzie o zjawiska astronomiczne lub meteorologiczne. Ale te opisy przetwarzają się naraz w ożywione dramaty, dzięki temu już tylko, że zjawiska te są to dla Aryów objawy woli już-to wrogiej, już-to przyjaznej. Niebo i ziemia, światło, słońce, księżyc, wiatry, zorza, noc, obłok, ogień, ofiary, oblewania i sam hymn—są dla nich bóstwami, to znaczy: istotami, posiadającymi wolę i czynnemi, których potęga, wolna od wszelkiego prawa i wyższa od potęgi człowieka, grozi im wszelkieni złem, lub zapewnia im wszystko dobro, stosownie do tego, czy się im uda osiągnąć ich łaskę, lub rozbroić ich gniewy.

Z tych antropomorficznych koncepcyj rodzi się wiele legend, których znaczenie później zciemnia się coraz bardziej. Dramaty niebieskie ostatecznie przetwarzają się w opowiadania historyczne, które z pokolenia w pokolenie się wynaturzają i rodzą wielkie epopeje starożytne.

Te zbiorowe wytwory rasy noszą oczywiście jej charakter i wyrażają jej uczucia. Jest to jeszcze sztuka nieosobista w tem znaczeniu, że nie należy do żadnego poety specjalnie; jest to sztuka narodowa. Potem rodzi się sztuka nowa, albo raczej nowa forma sztuki,

sztuka nowożytna. Zdobyła ona świadomość samej siebie—i tem się głównie odróżnia od sztuki starożytnej. Osobowość artysty zaznacza się coraz bardziej i niekiedy przesadzoną zostaje aż do samego przeczenia sztuki, aż do męczącej próżności, która na miejsce szczerego i samorodnego wrażenia stawia samolubne uczucia poety, niespokojnego o swe powodzenie.

Sztuka naiwna i samorodna pierwszych czasów kończy się w ten sposób, aby ustąpić miejsca sztuce rozważnej i celowej, która lęka się popłynąć swobodnie, gdyż jej wzruszenia są fałszywe lub powierzchowne—i z upadku idąc w upadek, staje się akademicką. Ale poezya umrzeć nie może; aby się odrodzić, dość jej wykapać się w prawdzie. Tak więc po okresach omdlenia następują wspaniałe odrodzenia. Po *Lancivalu* i *Delille'u*—poezya *Mussetów* i *Wiktorów Hugo*.

Wielka poezya osobista rodzi się z rozwoju ducha analizy, ale też od niej niekiedy umiera. Od chwili, gdy człowiek zaczyna spoglądać wewnątrz siebie, grzebie on coraz bardziej we własnej duszy, i ostatecznie interes ciekawości zwycięża interes artystyczny. Pod wpływem wyłącznego spirytualizmu doktryn rzekomo filozoficznych, które starają się odłączyć zjawiska moralne od ich przyczyn fizjologicznych i izolować je w świecie nadprzyrodzonym, teorye psychologiczne stopniowo opanowują dziedzinę poezyi i ostatecznie sprowadzają swe twory do bezdusznych widziadeł, do czystych abstrakcyj, mogących być rzeczywistemi jedynie w sferach eterycznych, które nęcą metafizyków.

Ta psychologiczna przesada długo trwać nie zdoła. Może ona w danym razie zaspakajać społeczeństwo rafinowane, przyzwyczajone żyć w atmosferze fałszywej, spragnione subtelności arystokratycznych—jak naprzykład społeczeństwo z końca XVII wieku. Ale z chwilą, gdy literatura, zamiast ograniczać się do jednej warstwy, której tworzyła obraz, zwraca się do wszystkich,—musi ona przetworzyć się, by pozostawać w zgodzie uczuć oraz sma-

ku z nową swą publicznością. Zdarza się to rzeczywiście, pomimo wysiłki bałwochwalców przeszłości, którzy chcą zatrzymać ją w więzach tradycyi, niezrozumiałej dziś dla większości. Ta ostatnia pragnie szczerości i życia w sztuce, życia prawdziwego i rzeczywistego. Ta to potrzeba wyjaśnia wspaniałą rozwój teatru za dni naszych. Niech nas nie łudzą imiona Kornela, Rasyne, Moliera. Za naszych dopiero dni teatr wszedł w sferę zwyczajów publicznych. Toż samo powiedzieć należy o romansie.

Dwa te rodzaje podlegają przemianie, która się coraz bardziej zaznacza, z obu stron, w tym samym kierunku, kierunku ludowym. Romans i teatr arystokratyczny XVII wieku zastąpił stopniowo romans i teatr mieszczański, w miarę jak ruch społeczny i polityczny określały się w tym kierunku. Dziś dochodzimy do dramatu i romansu iście ludzkiego, zawierającego całe społeczeństwo. Pole się rozszerzyło w stosunku do rozwoju ludzkości. Robota przetwarza się również. Opis i analiza ustępują miejsca akcji. Szeregiem czynów malują się charaktery, zarówno w poezyi, jak i w życiu realnem. Jest to nowa sztuka, powstająca wśród przerażonych okrzyków ludzi, rozmiłowanych w literaturze pięknej. Odtąd jednak łatwo widzieć, że jej przyszłość jest zapewniona i że tyrania konwencji akademicznej otrzyma cios nowy i głęboki.

Taniec zjawił się jako prosty wynik samorodnej potrzeby ruchu fizycznego, wynikającej z pewnych wzruszeń ducha. Stał się sztuką dzięki rytmowi, który regulując i kadencyonując te ruchy stosownie do miary mniej więcej powolnej lub przyspieszonej, uczynił go zdolnym do wyrażania większej liczby uczuć, i dzięki naśladownictwu, które pozwoliło mu przedstawiać w gestach i postawach główne zajęcia życia. Były tańce wojenne, religijne, siejbowe, żniwiarskie i t. d. Naśladowano również ruch gwiazd i główne sceny wielkich legend kosmicznych i historycznych. W ten sposób samorodny taniec czasów pierwotnych staje się widowiskiem, jak w teatrze greckim lub w operze współczesnej.

Muzyka pochodzi z podobnego źródła. Pierwsze jej ziarno leży w bezwiednym okrzyku radości lub bóleści, miłości lub gniewu, zapłodnionym i urozmaiconym przez rytm, i podlegającym zasadzie kombinacji akordów przyjemnych dla ucha. Dziedzina jej rozszerza się stosownie do tego, jak obserwacya poznaje stosunki, istniejące między dźwiękami a wzruszeniami duszy. Pieśń pierwotna, wyraz uczucia jednego i określonego, a zatem ciasnego i monotonnego, rozwija się aż do stopnia nowożytnej melodyi, z całą giętkością i różnaitością intonacyj, które przeprowadzają duszę przez cały szereg nieoczekiwanych intonacyj. Później, w miarę jak analiza psychologiczna przenika coraz dalej, ucho zaś przyzwyczaja się do różnaitości i wielokrotności dźwięków, do melodyi dodaje się harmonia, która łączy efekta współczesności barw i tonów z efektami ich kolejności. Nakoniec dochodzi do zjednoczenia ze współczesnością barw rozmaitych współczesności różnych nut, w ten sposób, że można się pytać, jaka jest granica uzdolnienia ucha w ujmowaniu kombinacji tonów.

Sztuki wzrokowe idą w podobnej postępnii.

Rzeźba, która stwarza bezpośrednio formy zupełne o trzech wymiarach, zjawia się pierwsza, nawet przed rysunkiem. Broń, instrumenta, ozdoby z gładzonego kamienia—stanowią już rzeźbę. Człowiek jaskiniowy szuka wdzięcznych form, różnaitości kształtu—i poszukiwanie to jest tak samorodne, że trudno tu przypuścić naśladowanie. Naśladowanie zjawia się później. Wówczas odtwarza się forma roślin, zwierząt, człowieka. Naśladowania te, mniej lub więcej grube naprzód, uzupełniają się zwolna w miarę tego, jak oko nabywa więcej doświadczenia, a narzędzia się doskonalą. Najstarsze pomniki rzeźby egipskiej lub asyryjskiej już zasługują na uwagę przez inteligentny wybór rysów charakterystycznych, więcej nawet niż w epokach późniejszych. Grecy, rozmiłowani w piękności formy, a nadewszystko formy człowieczej, nieustannie ją odtwarzają we wszystkich posta-

ciach. Jedni, mając na celu samo tylko naśladownictwo, kopiują z wiernością i dokładnością taką, że widzimy, iż realizm nie jest tak nowożytny, jak się zdaje; inni, szukając w rzeźbie interpretacji swych legend bohaterskich i religijnych, logicznie dochodzą do typu, jak poeci eposu i dramatu, nie na skutek uprzedniej teorii, jak naucają metafizycy, ale dlatego poprostu, że celem ich jest wyobrażać cechy i atrybuty właściwe, jakie uosabia wyobrażone w posągu bóstwo. Bogowie Fidyasza i Polikleta są majestatyczni i nieczuli; ale ta nieruchoma pogoda twarzy i postawy nie przeszkadza, iż ciała są żywe. Ciała dyszą, krew płynie w ich żyłach i wszystkie pozory życia są tak cudownie oddane, że pragniemy rękę podnieść ku nim, by się przekonać, że są one z marmuru. Pokolenie, następujące po tych wielkich mistrzach, różni się od nich wysiłkiem ku wyrażaniu uczuć ludzkich, jak w tragedyi tendencya ta jaskrawo się zaznacza. Chciano w tem widzieć początek upadku. Sądzimy, że jest to błąd, który można wyjaśnić uporem pewnych ludzi, żądnych tłumaczyć wszystko ideałem platońskim.

Nowoczesnej rzeźby zapewne nie wolno porównywać z grecką pod względem doskonałości formy. Wyjaśnimy później przyczyny tego zjawiska, lecz stoi ona wyżej od rzeźby greckiej ze względu na wyraz charakteru i nateżenie życia moralnego.

Niemożliwą jest rzeczą dojść napewno do źródeł malarstwa. Jednak samo gładzenie pewnych przedmiotów z czasów przedhistorycznych dowodzi dostatecznie, że ludzie już w owych czasach byli wrażliwi na różnorodność kolorów i grę światła. Rozkosz, jaką rozmaite dzikie ludy znajdują w patrzeniu na pewne kolory, zwyczaj tatuowania i malowania skóry, zębów, włosów — wykazują jasno, że jest to smak instynktowy. Możemy więc śmiało przypuścić, że malarstwo jest niemniej starożytne, niż rzeźba, choć, z powodu łatwych do pojęcia przyczyn, nie istnieje żaden pomnik malarski z owych czasów. Punkt ten zresztą małe posiada znaczenie w określeniu sztuki. Malar-

stwo spoczywa na sumie konwencji tak złożonych, a środki jego wymagają tak wielorakich wiadomości, że prostą jest rzeczą, iż dopiero bardzo późno potrafiło ono dojść do stopnia względnej doskonałości. Mamy przyczyny sądzić, że w najpiękniejszych czasach Grecji malarstwo było tylko malowaną rzeźbą.

Dzisiaj to rzecz zupełnie inna. Malarstwo, które jest tylko konwencją, zachowało najwięcej zdolności do walki z rzeczywistością. Kreacya ta, która część po części wyszła z ludzkiego mózgu, tworzy naraz najdoskonalsze zwierciadło rzeczy i najlepszy środek wykładu wrażeń człowieka wobec natury. Całą historję malarstwa wyjaśnia ten podwójny charakter: jedni, zważając tylko na swą potęgę naśladowczą i zachwyceni cudownym jej efektem, ograniczyli swe funkcje do literalnego odtwarzania widowisk, i ostatecznie znieśli w sztuce wzruszenie, poezję, to znaczy—samego człowieka, by w niej pozostawić tylko rzemiosło. Inni, przeciwnie, uderzeni ekspresyjną potęgą malarstwa, doszli do uważania jej za dopełnienie mowy pisanej i mówionej, i starali się narzucić jej pewne uproszczenia, skrócenia i znaki konwencyonalne, które zwyczaj oraz konieczność wprowadzają do mowy każdego rodzaju.

Największymi malarzami są ci, którzy umieli oprzeć się tym dwóm porywom i połączyć w jedność najwyższą ten podwójny charakter malarstwa. Dziś, po rozmaitych wahaniach, publiczność, zmęczona idealnemi uproszczeniami szkoły akademickiej i fantazyami, niekiedy fałszywemi, szkoły romantycznej,—poszukuje prawdy, pragnie szczerości. Odnajdujemy w malarstwie naszych czasów też same cechy walki, jakie wyżej zaznaczyliśmy w poezji i które leżą na dnie myśli współczesnej. Wszędzie i we wszystkich rzeczach ściga ona prawdę i wymaga jej, a malarstwo, posłuszne temu dążeniu, pogrąża się głębiej, niż kiedykolwiek, w badaniu natury i rzeczywistości, by w niej szukać nowych i potężniejszych środków wyrażenia, lepiej zastosowanych do wymagań ducha nowożytnego.

Architektura stała się sztuką, lecz zaczęła od czego innego. Pierwszy człowiek, który miał myśl wykopania sobie kryjówki pod ziemią, lub zbudowania sobie chaty, nie marzył zapewne o stworzeniu dzieła artystycznego. Posłuszny był wymaganiu, w którym estetyka nie grała żadnej roli, podobnie jak w tem, co wykuł pierwszy młot. Architektura więc zrodziła się z żądania czysto fizycznego. Ale dzięki temu tylko, że chata przedstawia oku kombinacje linii i przestrzeni, było do przewidzenia, że wrodzone poczucie sztuki ostatecznie objawi swe zamiłowania, dając liniom i powierzchniom rozkład, najbardziej zadawalniający oko. Te zamiłowania znalazły naturalne okazyje zaznaczenia się i określenia w budowie mieszkań bogów oraz monarchów; świątynie i pałace, aby były godnymi swych mieszkańców, musiały się różnić od nor tłuszczy wielkością, wspaniałością i charakterem swych dekoracyj. Tu tkwi ziarno wszystkiego. Budowanie i dekoracja, podporządkowane naturze materiałów i przeznaczeniu budowli, wytworzyły wszystkie rodzaje architektury, rozważane w swych rysach ogólnych. Później, przez logiczną pracę koncentracji i asymilacji, podobną do tej, jaką znajdujemy w powstawaniu wielkich legend i starożytnych eposów, każdy z tych rodzajów uzupełnił się wszystkim, co mogło wzmóc wyraz jego myśli, którą uważać należy jako jądro całej kombinacji. Kombinacja ta jest pierwotnie—jak w epepei, w muzyce—tylko harmonią kolejnościową znaków mniej lub więcej wyraźnych idei i uczuć, z tą różnicą, że znaki łączące się w muzyce i epepei są to słowa i nuty, podczas gdy w architekturze są to linie, formy i kolory—właśnie tak, jak w rzeźbie i malarstwie. Moznaby nawet powiedzieć, że architektura jest tylko rozszerzeniem rzeźby. Analogia ta staje się uderzającą, gdy rozważymy podziemne świątynie Indyj, wykute w całości z jednego głazu. Jest różnica jednak, że rzeźba najczęściej naśladuje formy wzięte z natury, podczas gdy całość wzoru budowniczego istnieje tylko w mózgu architekta.

Określiwszy w ten sposób zewnętrzne znamiona każdej ze sztuk, możemy nakoniec rozpocząć ogólne określenie sztuki.

§ 2. Określenie sztuki. — Stosunki i analogie rozmaitych sztuk.

Widzieliśmy, że sztuka nie tylko nie tworzy wytworu i kwiatu cywilizacji, ale przeciwnie, jest jej ziarnem. Zaczyna się objawiać od chwili, gdy człowiek nabiera świadomości o sobie i osobowość jego znajduje się jasno zaznaczoną w jego pierwszych dziełach.

Psychologicznie należy ona do składowych pierwiastków ludzkości. Wybitnym oraz istotnym charakterem człowieka jest ciągła działalność mózgową, która się rozlewa w nieskończonej ilości czynów i dzieł wszelkiej natury.

Celem i regulatorem tej działalności jest żądza doskonalenia się (*du mieux*), to znaczy: coraz pełniejsze zaspokojenie potrzeb fizycznych i moralnych. Instykt ten, wspólny wszystkim zwierzętom, łączy się u człowieka z bardziej rozwiniętą zdolnością zastosowania środków do celu.

Wysiłek zaspokojenia potrzeb fizycznych dał narodziny przemysłowi, który ochrania, zachowuje i ułatwia życie; dla zaspokojenia potrzeb moralnych, pomiedzy którymi w pierwszej linii liczyć należy samą działalność mózgową, stworzył on sztuki na długo przedtem, zanim był zdolny wyćwiczyć mózg dostatecznie samowiednem wypracowaniem idei. Życie uczuciowe poprzedza o wiele stuleci objawy życia intelektualnego.

Zaspokojenie obecne lub spodziewane tych potrzeb rzeczywistych lub urojonych daje w rezultacie szczęście, radość, przyjemność i wszystkie odnoszące się tu uczucia; położenie odwrotne zaznacza się cierpieniem, smutkiem, bojaźnią i t. d.,—ale w obu przypadkach jest wzruszenie, smutne lub wesołe, i leży w samej naturze tego wzru-

szenia, by objawiało się mniej więcej żywo zewnątrz-nemi znakami.

Wyrażone gestem i ruchem rytmicznym—wzruszenie to daje taniec; nutą rytmiczną—daje muzykę; słowem rytmicznym—daje poezję.

Ponieważ, z drugiej strony, człowiek jest zwierzęciem z istoty swej sympatycznym, i ponieważ w wielkiej liczbie wypadków cieszy się lub trapi również i cudzą radością lub cierpieniem tyle, co swojem własnem; nadto, ponieważ w wysokim stopniu posiada zdolność kombinowania szeregów faktów fikcyjnych i przedstawiania ich sobie w barwach niekiedy żywszych, niż fakta rzeczywiste,—wynika ztąd, że dziedzina sztuki rozciąga się dlań do nieskończoności, ponieważ sposobności do wzruszeń mnożą się dla każdego nie tylko pod wpływem licznej rzeczy bliźnich, rzeczywiście żyjących, a którzy są z nim połączeni węzłami różnego stopnia uczuć, stosunków, podobieństwa sytuacji lub wspólności idei i interesów, ale również pod wpływem niezliczonej ilości istot i wypadków, które może urodzić wyobraźnia poetów.

Sympatya ta stanowi fakt naturalny wielkiej wagi w sztuce, którego działanie rośnie stopniowo w miarę intelektualnego rozwoju ludzkości. Gdy uczucie to doszło do samowiedzy o sobie, przetwarza ono zupełnie charakter sztuki pierwotnej, albo raczej stwarza nową sztukę, prawie czysto psychologiczną, znacznie wyższego szeregu, niż poprzednia.

Ten postęp w charakterze sztuki jest zupełnie naturalnym wynikiem postępu intelektualnego, ponieważ istnieje ona tylko jako wyraz moralnego stanu człowieka. W początkach najbardziej rozpowszechnioną sztuką jest taniec, wynik działania wzajemnego nerwów czuciowych na mięśnie.

Człowiek, w pewnym stanie moralnym, czuje potrzebę ruchu cielesnego. Taniec jest wyrazem tego stanu. W cywilizacjach pierwotnych muzyka służy tylko do wywoływania i regulowania tych ruchów. W miarę

tego, jak poziom moralny się podnosi, nowe uczucia znajdują zaspokojenie i wyraz w poezji tudzież rysunku. Ale na długie czasy poezya pozostaje liryczną i religijną, to znaczy samolubną, gdyż człowiek, zajęty własną słabością i swemi potrzebami, wzywa bogów tylko po to, by otrzymać ich pomoc. Później staje się epiczną, to znaczy opowiadającą, ale opowiada jedynie bitwy i cuda.

W tymże okresie sztuki rysunkowe albo naśladowują poprostu rzeczywistość widzialną, albo szukają kombinacyi linii i kolorów, które najżywiej radują oko. Jest to, właściwie mówiąc, sztuka dekoracyjna, sztuka, której jedynie odpowiada dawne określenie, *poszukiwanie Piękna*, czem niesłusznie chcą objąć sztukę w całości.

Sztuka ekspresyjna, która istotnie jest sztuką nowożytną, w wielkiej części spoczywa na sympatyi. Maluje ona wzruszenia, uczucia, charaktery. Przedstawia pod formą artystyczną owo szczególne współczucie, jakiego człowiek ma względem człowieka. Piękno wówczas ma drugorzędne znaczenie. Cel samego człowieka zasada się na badaniu uczuć przypadkowych lub stałych, jego wad i zalet. Tą cechą odznacza się nowoczesny romans i sztuka dramatyczna, i ona to stawia oba te rodzaje na najwyższym szczeblu sztuki.

Do tych elementów wzruszeń i rozkoszy moralnych należy dodać kombinacje linii, form, kolorów, przeciwieństwa cienia i światła i t. d. Instynktowe poszukiwanie wzruszeń i rozkoszy tego rodzaju wytwarza to, co się zowie sztukami rysunku, rzeźby, malarstwa, architektury.

Można więc, jako określenie ogólne, powiedzieć, że sztuka jest to objaw wzruszenia, wyrażający się nazewnątrz już-to w kombinacyi form, linii i kolorów, już-to w szeregu gestów, dźwięków i słów, podlegających właściwym rytmom.

Jeżeli określenie to jest ściśle, musimy ztąd wynioskować, że wartość dzieła sztuki, jakimkolwiek ono jest, może i powinna się mierzyć przedewszystkiem siłą, z jaką się objawia i wyraża wzruszenie, które było je-

go przyczyną określającą i które z tej samej racji stanowią jedność wewnętrzną i najwyższą. Jest to punkt, do którego wrócimy, przedstawivszy wnioski teoretyczne, jakie z tego określenia wypływają. Tymczasowo chcemy je uzupełnić i udokładnić, wskazując na stosunki, łączące rozmaite sztuki.

Dziedzina poezji jest prawie bezgraniczną, ponieważ się rozciąga do wszystkich uczuć bez wyjątku i ponieważ większość idei jest dla niej mniej lub więcej dostępną. Nadto, dzięki szczególnemu ustrojowi ludzkiej wyobraźni, może ona w pewnej mierze zastępować miejsce wszystkich innych sztuk. Nietylko potrafi ona dawać wrażenia linii, formy, barwy, opisując widoki i przedmioty ze ścisłością dostateczną, by wywołać w oku rodzaj złudzenia,—lecz przez różnaitość i akcentowanie rytmu, przez dobór, powiązanie i harmonię słów—posiada ona potęgę muzyczną, która wystarcza do zachwycenia ucha, niezależnie od wyrażonych myśli i uczuć.

To nie wszystko. Przez rozkład i proporcję części, przez wypukłość i akcent wiersza tudzież wyrażenia, przez przeciwieństwo obrazów—rodzi ona w słuchaczu wrażenia całości, które można wyrazić jedynie w terminach, wziętych ze sztuk wzrokowych. Można powiedzieć o poemacie, że jego układ przypomina architekturę, która się rozwija kolejno przed okiem ducha, że siła i zdrowie konturów równa się dziełu rzeźbionemu, a koloryt stylu jest podobny do sztuki malarskiej. Potęga muzyki, która się objawia głównie zgodą rytmów i dźwięków z niemi słuchowemi, wprowadzonemi w drganie, łączy się równie z innymi sztukami przez szczególne analogie, których wyjaśnienie zaczyna być dostrzeganem przez naukę. Tak, dzięki stosunkom liczb, stanowiących nuty, a które zdołano ściśle określić, muzykę można uważać za architekturę dźwięków, podobnie jak architektura jest muzyką przestrzeni; z obu stron powstaje równoważna konieczność proporcji i harmonii. Również przez analogię drgań dźwiękowych i drgań świetlnych wy-

jaśniamy podobieństwo wrażeń, wynikających z głosów i kolorów. Język stwierdził i uświęcił te podobieństwa na długo przedtem, zanim nauka wyjaśniła ich przyczynę ¹⁾.

Uderzenia, wynikające z dysonansów, które się znoszą peryodycznie, męczą i drażnią nerwy słuchowe w taki sam sposób i z tej samej przyczyny, co miganie lampy drażni oko peryodycznym powrotem światła i ciemności, które poddają nerwy optyczne zbyt nagłemu następowaniu zjawisk sprzecznych. Kolory i dźwięki zbyt gwałtowne również nas męczą, lecz w inny sposób, wskutek ciągłości przesadzonego natężenia i zbyt żywego uczucia. Używając narzędzi, dających jeden tylko ton główny, stwarzamy muzykę szarą, jałową; przeciwnie barwi się ona bogato, jeżeli strunom nic nie przeszkadza w drganiach, jeżeli zatem obok tonu głównego mogą one wydawać cały szereg harmonik, ponieważ wówczas wielorakie fibry przyrządu słuchowego doznają naraz wielkiej liczby wrażeń jednoczesnych i zgodnych.

Gdyby, z drugiej strony, muzyka ograniczała się do wchodzenia i schodzenia zawsze po niedojrzanych szcze-

¹⁾ Światło pochodzi z atomicznych drgań eteru, który je przynosi falowaniem, podobnie jak dźwięk powstaje z drgań molekuł powietrza. Drgania dźwiękowe są *podłużne*, świetlne—*transwersalne*. Ostatni fakt dowiedzionym jest przez polaryzację. Nie można określić bezpośrednio długości fal świetlnych, ale można je określić dokładnie ze skutków. Rozmaitość barw pochodzi z różnicy długości tych fal. Długości rosną stopniowo od fioletu do czerwoności. Fala średnia czerwona jest długa na 0,000,620 milimetra; średnia fioletowa na 0,000,423. Kolor światła zależy od ilości świetlnych fal, uderzających siatkówkę w ciągu sekundy, podobnie jak wysokość dźwięku zależy od liczby fal dźwiękowych, uderzających w bębenki w tym samym okresie czasu. 514 trylionów uderzeń daje wrażenie czerwoności; 751 drgań wywołuje wrażenie fioletu. Paralelizm zjawisk optyki i akustyki wykazali Thomas Young i Aug. Fresnel. Świeże doświadczenia, a głównie badania *interferencyi*—stwierdziły te rezultaty stanowczo. Możemy tylko wspomnieć o nich, odsyłając czytelników do pracy Tyndalla o świetle.

blach skali drgań dźwiękowych, szybko by znudziła, odrętwiała, uśpiła. Ciągłość ruchu bez różnorodności i zawsze w tym samym kierunku miałyby w muzyce to samo znaczenie, co nieokreślone przedłużenie zawsze prostej linii w malarstwie, lub ściany zawsze gołej w architekturze. Jednolitość i monotonia znajdują w prostym i bezwzględnym przeciwieństwie z wrażeniem artystycznym, którego cechą istotną tworzy właśnie różnorodność ruchu, pobudzenie działalności mózgowej, inaczej podniecenie życia.

Zatem muzyka, wynikająca z ruchu dźwięków, ma za pierwszy obowiązek urozmaicić ruchy te właśnie tak, jak taniec urozmaica ruchy i postawy ciała—i z tego punktu widzenia możnaby powiedzieć, że muzyka jest tańcem dźwięku ¹⁾. Podobieństwo to, które zawsze jest prawdziwym, było uderzającym za panowania stylu fugowego. „Ten temat melodyjny—powiada Langel,—który się powtarzał na rozmaitych wysokościach głosami, które się mieszały ze sobą i wydzielały z siebie; te frazy, które pośpieszały jedne przed drugimi, które biegły naprzód i cofały się w porządku, które się gmatwały stopniowo i rozwiązywały bez trudu—wszystko to wywoływało złudzenie jakiejś poruszającej się oryginalnie i wesoło grupy ludzi, którzy się przybliżają do siebie, przenikają się nawzajem i rozłączają się, aby znów ten sam taniec rozpocząć.”

¹⁾ Helmholtz wykazał, że nie jest to prosta metafora. Uczony ten, opierając się na płodnych zasadach dynamizmu współczesnego, który w świecie widzi tylko siłę i ruch, wykazał za pomocą bardzo dowcipnych przyrządów, że dźwięk jest to tylko szczególny sposób ruchów molekularnych. Dźwięk powstaje za każdym razem, gdy ciało stałe, płynne lub gazowe zmienia miejsce i wchodzi w drganie. Molekuła, porwana tem drganiem bliżej lub dalej od swego miejsca pierwotnego, wykonywa prawdziwy taniec dźwięków, których natężenie i wysokość pozostają w stosunku prostym do amplitudy ruchu i prędkości drgań peryodycznych.

Nuty są dla muzyka materiałem surowym, jak dla architekta—kamienie, dla malarza—barwy. Melodya, wynikająca z kolejności tych nut, rozkłada te materiały, niby rysunek, który umysł przeznaczą dla prostego słuchu, akordy zaś grup nutowych, które stanowią element harmonijny, dostarczają wrażenia, analogicznego do kolorytu w obrazie.

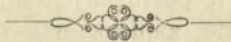
Sztuki wzrokowe również nie zamykają się ściśle w wrażeniu, jakie wywierają na oko kombinacje form, linii i kolorów. Niewątpliwie kombinacje te są górujące, i jest to naturalne, ponieważ one stanowią rację bytu tych sztuk. Rzeźbiarz, architekt, malarz, którzy lekceważyliby proporcję, poprawność, harmonię, przestaliby wskutek tego zasługiwać na swe miano, podobnie jak poeta, piszący wiersze fałszywe, lub muzyk, nierachujący się ze stosunkiem akordów. Pierwszy warunek tych sztuk—to szczególna wrażliwość oka na rozkosze, wynikające bezpośrednio z widoku rzeczy; drugi—zdolność odrębna nadania tym rzeczom widzialnym całej siły możliwej przez dotykalny objaw wrażenia, jakie wywarły na duszę artysty.

Malarz jest to przede wszystkim człowiek, który, otrzymawszy od natury przywilej nadzwyczajnej pobudliwości nerwów optycznych, rozkoszuje się głównie okiem podobnie jak przyjemności smakosza objaśnia wyjątkowy rozwój i drażliwość brodawek językowych. Znajduje on w kombinacji linii, form, kolorów—rozkosz, jakiej nie spotyka gdzieindziej w tymże stopniu; ten to pociąg określa jego powołanie, i, posłuszny temu nakazowi, który prawie niezwykłe zmusza nas do uzewnętrzniania naszych wzruszeń, stara się on odtworzyć kombinacje realne lub fantastyczne form, barw i linii, które go wzruszyły.

Ale do nuty głównej, która wynika z tej wibracji nerwów optycznych, dołącza się, jak w każdej wibracji, orszak harmonik. Wrażenie bezpośrednio, odczuwane okiem, wiąże się z całym szeregiem wrażeń drugorzę-

dnych, których jednoczesne niemal pojawienie się wyjaśnia ustrój mózgowy człowieka, a których liczba i waga rosna w miarę samego rozwoju intelektu. Znajduje się tu, wśród uzdolnień czysto artystycznych i innych, ledwie pojęta różnaitość sprzeczności tudzież podobieństw, która między artystami stanowi odpowiednią liczbę różnic i stopni. W ten sposób rzeźba, malarstwo, architektura, nabywają mocy wyrażenia, której granicy określić niepodobna, przez poddanie większej lub mniejszej liczby uczuć, a nawet idej. Dziedzina rzeźby, choć nie jest pod tym względem tak ograniczoną, jakby tego pragnęli ślepi wielbiciele rzeźby greckiej, nie może jednak rozszerzyć się tak, jak architektura, bardziej urozmaicona w swych środkach, ponieważ umie ona zużytkować wszystkie sztuki formy,— ani też tak, jak malarstwo, najbardziej ekspresyjne z pośród sztuk wzrokowych.

Widzimy ztąd, że trudno postawić granice bezwzględne między rozmaitemi sztukami. Pomimo różności swych sposobów, wchodzą one jednak zawsze nawzajem w siebie, ponieważ ostatecznie zmierzają swoim punktem wyjścia i punktem powrotu ku jednemu wspólnemu centrum, człowiekowi, i ponieważ złożoność tego centrum odnajduje się z konieczności potrochu we wszystkim, co z niego wypromieniowuje.



ROZDZIAŁ VI.

CO TO JEST ESTETYKA?

§ 1. Piękno.—Niedostatek tej zasady do wyjaśnienia sztuki.—Teorya naśladownictwa nie więcej rzecz wyjaśnia.—Określenie.

Określiliśmy sztukę. Teraz określić nam wypada, co rozumiemy pod słowem *estetyka*. Określijcie terminy—mówił Wolter, który przeszedłszy życie na polemikach wszelkiego rodzaju, wiedział z doświadczenia, że niemasz dysputy poważnej, jeżeli przedtem nie porozumiano się co do ścisłego znaczenia wyrazów, użytych z jednej i drugiej strony.

Ostrożność ta, która jest dobrą w każdym wypadku, konieczną się staje w rzeczach, dotyczących zagadnień, zagmatwanych przez metafizykę. Do zagadnień, w których metafizyce najlepiej się udało rozlać ciemności, należą w pierwszym rzędzie estetyczne.

Co to jest estetyka?

Etymologicznie to słowo pochodzi od wyrazu greckiego, oznaczającego wrażenie, czucie. Estetyka byłaby zatem nauką, rozważającą czucia i wrażenia. Wszystkie wogóle, czy też niektóre w szczególności? Słowo nic o tem nie mówi.

W pierwszym przypadku byłyby to cała filozofia, bo niemasz zjawiska ludzkiego, którego, filozoficznie mówiąc, nie zdołano by sprowadzić do czucia lub wrażenia. W drugim—terminowi brak ścisłości, ponieważ nie on nie mówi, o jakie to idzie czucia tudzież wrażenia. Słowo zatem ułożone jest źle. Ponieważ weszło w użycie, zachowujemy je w braku lepszego.

Określają estetykę jako naukę o pięknie, co na pierwszy rzut oka zdaje się bardziej zadawalniającem, zwłaszcza dla tych, którzy sądzą, że określają całą sztukę, lecz zowiąc ją poszukiwaniem piękna; lecz niewiele trzeba rozważyć, by dostrzedz, że określenie to samo zyskałoby na bliższem jeszcze określeniu.

Nauka o pięknie—dobrze,—ale cóż to jest piękno?

Abstrakcyjne to słowo wygląda jak byt platoński, który wnet wywołuje w nas brak zaufania, jak wszystko, co nosi barwy metafizyki. Od starożytności aż do dni naszych wszystkie niemal doktryny estetyczne, wypływające z koncepcji piękna, uważały ją jako rzecz boską, absolutną i posiadającą byt rzeczywisty nazewnątrz człowieka. Mała ilość metafizyków, którzy stanęli na odmiennym punkcie widzenia, wywierała na sztukę wpływ bardzo ograniczony. Pozostawimy ich na stronie.

Dla Platona, jak dla Winkelmana, a dziś jeszcze dla szkoły akademickiej, piękno, rozważane w samym sobie, będąc jednym z atrybutów doskonałości boskiej, jest, jak każdy absolut, „jedno, a nie rozmaite,” zatem jedyne i powszechne; występuje ono zawsze takie samo, we wszystkich czasach, we wszystkich narodach, we wszystkich sztukach.

Piękno, w swem zastosowaniu, jest formą istotną wszystkich rozmaitych stworzeń, zanim one przyjęły ciało,—to znaczy, że stanowi prototyp kreacji takiej, jaka przedstawić się musiała w doskonałej formie Bogu-Stworzycielowi, zanim uległa poniżeniu, wynikającemu koniecznie z jej urzeczywistnienia w materji.

Od chwili, gdy ma się umysł tak urządzony, że można pojmować piękno poza rzeczywistością materialną, określenie piękna metafizycznego, które oczywiście jest jedno, powszechne i niewzruszone—jest tylko sprawą logiki. Punkt wyjścia może być absurdem, ale to nigdy nie przeszkadzało metafizykom, jeżeli tylko wniośki wyprowadzono w doskonałych sylogizmach. Z tej samej przyczyny piękno, tak rozumiane, staje się naturalnie wzorem najwyższym i jedynym wszystkich sztuk, celem wszystkich ich aspiracyj. Rozważane w ten sposób, zowie się ono ideałem, a tworzy tylko słabe odbicie prawdy ¹⁾, która istnieje wyłącznie w świecie rzeczy niezrozumiałych oraz idei czystych.

Takie pojęcie piękna niewątpliwie najbardziej się rozpowszechniło. Takie to pojęcie rozwija nauczanie akademickie na wszystkich stopniach, które zatem króluje i promieniuje w świecie urzędowym.

W zasadzie spoczywa ono na czystej hipotezie, absolutnie niczem nieusprawiedliwionej i w istocie niemającej nic, prócz rzeczywistości dźwiękowej wyrazu, z którego się urodziła, jak wszystkie byty metafizyczne tego samego rodzaju. Prawdą jest, że, czy to przez niemoc analizy wrażeń i rozróżniania percepcyj sąsiednich, czy to później wskutek potrzeby uproszczeń oraz uogólnień, język streścił w wyrażeniu piękna sumę wyrażeń zachwyty; nie jest to jednak dostatecznym, aby dać metafizykom prawo wnioskowania o jedności zasadniczej i substancyjalnej przyczyny tych wrażeń, w rzeczywistości tak rozmaitych. Jeżeli nie zechcemy wyrzucić z dziedziny sztuki wielkiej części dzieł, stanowiących zaszczyt geniuszu ludzkiego, albo też dziwnie zgwałcić znaczenie wyrazu, jest zupełnie niemożliwym, aby ta konce-

¹⁾ Nic zaś *blaskiem prawdy*, jak Platonowi każą mówić ci, którzy na niego składają swoje własne fantazyje. Piękno, jak je człowiek rozumieć może w jego doktrynie, jest tylko zaciemnionym obrazem doskonałości boskiej.

pcya piękna wystarczała aspiracyom artystów. Sztuka w istocie zwraca się do wszystkich uczuć bez wyjątku; nadzieję czy przerażenie, radość czy boleść, nienawiść lub miłość—oddaje ona wszystkie uczucia, poruszające sercem człowieka, nie troszcząc się o ich stosunek z doskonałością widzialną lub idealną. Wyraża nawet to, co jest brzydkie i straszliwe, nie przestając być sztuką, tudzież zasługiwać na uwielbienie. Pole bitwy pod Eylau, straszliwe i ohydne tortury potępionych, zbrodnie i nikczemności bydła, które pod nazwą cesarów przerażyły świat rzymski—czyż nie dostarczyły Grosowi, Dantemu, Tacytowi sposobności do stworzenia dzieł wspaniałych, których wzory trudno byłoby znaleźć w świecie idej czystych? Jakież piękno można znaleźć na polu bitwy, pokrytem umarłymi i umierającymi? Jakież piękno jest w widoku Ugolina, pożerającego czaszkę swego wroga, albo Tyberyusza na Capri?

Przykłady tej natury znajdują się wszędzie, we wszystkich sztukach. Najklasyczniesze poematy są ich pełne. Od początku Iliady Achilles i Agamemnon lżą się z dziką namiętnością, a stylem takim, że najśmielsi realisci naszych czasów by go nie odrzucili. Trup Hektora, ciągniony wokół mogiły Patrokla,—portret Tersytesa, wszystkie te sceny rzezi, które bezustannie następują po sobie,—Edyp, wyrywający swe oczy i we krwi cały oplakujący swe cierpienia,—Herkules, mordujący swe dzieci w napadzie furyi, i Medea, zabijająca swoje, by się zemścić nad rywalką,—erynie, ścigające Oresta—i wiele innych scen podobnych dowodzą w zupełności, że Grecy sami, wbrew Platonowi, nie ograniczali swej dziedziny sztuki do poszukiwania piękna.

Cóż znaleźć można pięknego w występkach, mniej albo więcej ohydnych i haniebnych, większej części nędzników, którzy zapełniają literaturę wszystkich krajów oraz czasów wszystkich? W czem tkwi piękność Nerona, Agrypiny, pani Bovary, albo pani Marneffe? Zkąd pochodzi, że obraz nikczemności i hańby, które w życiu na-

pełniają nas wstrętem, wywołuje wbrew przeciwny skutek w dziełach sztuki?

Objasniają to dziwne zjawisko naturalnym efektem naśladownictwa. Boileau, niepodejrzrywający możliwości nawet realizmu, powiedział, nie usłyszawszy żadnego protestu:

„Niemasz ani węża, ani potwora tak ohydneho, by ten, przez sztukę naśladowany, nie mógł się oczom podobać.”

Arystoteles powiedział przed nim: „Naśladowanie zawsze się podoba.” Można o tem sądzić z utworów sztuki. Przedmioty, które w rzeczywistości byłyby nam straszne do widzenia—jak wstrętne zwierzęta, trupy,—ogładamy z przyjemnością w reprodukcjach najdokładniejszych.

Pascal, choć z innego punktu widzenia, stwierdza ten sam fakt. „Co za próżność—powiada—malarstwo! Wywołuje podziw podobieństwem rzeczy, których oryginału nie podziwia się wcale.”

Wyjaśnienie to prowadzi do zaprzeczenia teorii, czyniącej z piękna odbłask doskonałości. Narzuca ono zarazem rozdwojenie kwestyi i zmusza do istotnego rozróżnienia piękna natury tudzież piękna sztuki. Pierwsze jedynie pozostawałoby w stosunkach z ideą doskonałości, drugie wynikałoby z faktu czysto przypadkowego i ludzkiego, z naśladownictwa. Powrócimy do tej różnicy i rozważymy jej znaczenie. Chwilowo zajmiemy się tylko pięknem artystycznym.

Prawdą jest, iż widok ohydny w rzeczywistości staje się pięknym przez to tylko, że jest naśladowany? Czyż to podobieństwo przedmiotu wywołuje piękność dzieła sztuki? Bynajmniej: Boileau, Arystoteles, Pascal, podobnie jak zwolennicy teorii naśladowania, łudzą się pozorem, niewytrzymującym krytyki.

Weźcie najzręczniejszego artystę i zażądajcie od niego portretu Tersytesa lub Quasimoda. Te straszliwe figury są, mimo to, niemniej straszliwe jako figury, i arty-

sta najmniejszej iluzji pod tym względem sobie nie czyni. Portret człowieka brzydkiego pozostaje brzydkim, jeżeli odtworzenie jest wierne; podobnie dokładne przedstawienie postaci Adonisa lub Antinousa da nam z konieczności wrażenie figury pięknej.

Ale zarazem zupełnie jest możliwym, że portret Quasimoda, jakkolwiek brzydki, jest nieskończenie wyższy jako dzieło sztuki, niż postać Adonisa, pomimo całe podobieństwo. Jest to fakt, na który nie zwrócili uwagi ci, którzy wyobrażają sobie, że naśladowanie jest najwyższym celem sztuki, a ścisłość nieomylną miarą zasługi dzieła.

Owóż jest to fakt kapitalny, gdyż on to właśnie pozwala nam rozumieć samą istotę sztuki i rozumieć, dlaczego zajmuje miejsce tak wysokie wśród objawów ludzkiego geniuszu.

Naprzód, gdyby cały wysiłek artysty miał się ograniczyć do naśladowania przedmiotów, byłibyśmy z konieczności zmuszeni do wniosku, że rola sztuki już się skończyła, przynajmniej o ile to się tyczy odtworzenia form i linii, ponieważ z tego punktu widzenia żadne naśladowanie nie może mieć uroszczeń do ścisłości wyższej nad fotografię. Jeżeli malarstwo posiada jeszcze rację bytu, pozostaje mu tylko nad maszyną wyższość kolorowania. Ale jeżeli, jak to jest prawdopodobne, chemia dojdzie do urzeczywistnienia tego postępu, sztuka, nie mając już własnej funkcji, będzie musiała zupełnie ustąpić miejsce fotografii, podobnie jak w przemyśle praca mechaniczna coraz bardziej usuwa pracę ręczną.

Ścisłość naśladowania może, przyznajemy, z pewnego punktu widzenia być użyteczną tudzież ważną, jeżeli np. idzie o portret człowieka znakomitego, który zajmuje wielkie miejsce w historii, jeżeli idzie o odmalowanie charakteru lub namiętności. Tu potrzebną jest nam ścisłość szczegółów oraz podobieństwo najdokładniejsze. Portrety Richelieu'go, Ludwika XIV lub Napoleona są to dla nas dokumenty historyczne. Nie pozwalamy, by jaki-

kolwiek poeta lub malarz przedstawił nam ich w rysach, niezgodnych z ich rolą historyczną. Dlaczego malowidła moralne La Bruyère'a, Moliera, Balzaka zajmują nas tak żywo? Czyż nie dlatego, przynajmniej częściowo, że są prawdziwe i pozwalają nam przeniknąć, dzięki tym wielkim umysłom, w tajemnice serca ludzkiego, które bez nich znalazłbyśmy znacznie gorzej?

Nie należy jednak przesadzać znaczenia tej wierności w naśladowaniu. Przynajmniej należy tu uczynić istotną różnicę. Historyk i naturalista muszą naturalnie zachowywać najwyższą ścisłość odtwarzania. Z ich specjalnego punktu widzenia niezmiernie ważnem jest, aby w portretach historycznych odnajdował się sam charakter ludzi, którzy wpływ wywarli na losy bliźnich, a w portretach moralnych—rysy, które nam pomogą zrozumieć i wyjaśnić namiętności tudzież występki człowieka. Muszą oni czuć się na gruncie pewnym—i wdzięczni są malarzom, poetom, obserwatorom, którzy im ułatwiają badanie.

Ale z punktu widzenia estetycznego, którym jedynie się tu zajmujemy, wartości dzieła nie można oznaczyć ilością usług, jakie przynieść może. Jest to kryterium nauki i przemysłu, nie zaś sztuki.

Patrzcie naprzykład na portrety, które są odmalowane z taką dziwną siłą i wypukłością potężną w pamiętnikach Saint-Simona. Jakaż ich zasługa? Podobieństwo? O tem nie możemy sądzić, nie mając przed oczyma wzorów. Nie—to, co nas zachwyca, to dyabelska werwa tego człowieka, potęga koncentracyjna, z jaką ujmuje i oddaje w kilku słowach istotne rysy fizjognomij, wybuchy namiętności, któremi wylewa nienawiść lub pogardę względem oryginałów, których sylwetki rysuje, jakby na usprawiedliwienie zła, jakie o nich mówi. Przy takim charakterze mało jest prawdopodobnem, by był on zdolnym do bezstronności, koniecznej w obrazach, które miałyby pretensję do uważania się za dokumenty historyczne; i gdyby rzeczy tej nie dowiedziono innemi drogami, posiadalibyśmy w każdym razie prawo przypuszczać, iż

bez ceremonii przesadzał on złe strony jednych, a pomi-
jał wady drugich.

Pamiętniki te stanowią tem niemniej pierwszorzę-
dną galeryę z punktu widzenia estetycznego, ponieważ,
mimo podobieństwo, wszystkie te obrazy są pełne życia
i ruchu. Znać, iż autor sądził i chciał je mieć wiernymi,
oraz malował wszystkie swe osoby tak, jak je rzeczywiście
widział poprzez swoją namiętność. Szczerość w sztuce
zastępuje prawdę.

Wogóle stopień rzeczywistości, jaki zawiera dzieło
sztuki, ma znaczenie estetyczne jedynie z tego powodu,
że pozwala nam mierzyć przenikliwość, jaka była ko-
nieczną do jej ujęcia, i siłę wyobraźni, pozwalającą od-
tworzyć ją z wypukłością, którą podziwiamy.

Warunki są te same, gdy, zamiast portretu osobni-
ka, idzie o malowidło namiętności, charakteru. Wier-
ność i głębia rysów nabierają wartości estetycznej dla-
tego tylko, że świadczą o staraniu artysty, o jego świa-
domości, przenikliwości, wzruszeniu i sile wykładu swych
wrażeń. Naśladowanie jest tylko środkiem, albo raczej
okazyją i pretekstem. Prawdziwe, jedyne — źródło sztuki
to zawsze artysta. W tym wypadku, jak i w tamtym —
wewnętrzna piękność wzoru ma tylko znaczenie drugo-
rzędne.

§ 2. W dziele sztuki podziwiamy geniusz artysty.— Określenie estetyki.

Patrząc na rozwój charakterów Tartuffa, Harpagona,
kuzynki Bielki, pani Marneffe, interesujemy się, mówiąc
estetycznie, nie Tartuffem, ani Harpagonem, nie kuzynką
Bielką, ani panią Marneffe, lecz głębokością obserwacji,
dzięki której Molier i Balzak zdołali przeniknąć do sa-
mej głębi tych charakterów,—nadewszystko zaś ich siłą
wywoławczą, zapomocą której uczynili z tych postaci
istoty żywe.

Podziwiamy w tych postaciach nie te postaci, lecz
geniusz, który je stworzył, który im nadał ruch, który

im kazał żyć życiem tak szczególnem i tak natężonem, iż raz wszedłszy do pamięci, już z niej wyjść nie mogą i pozostają jako wspomnienie niezatartego widzenia. Widząc ich, jak mówią i działają, zarówno na stronicach książki, jak na deskach teatralnych, podziwiamy tę magię nadzwyczajną, ten cud intuicyi, który twórcom pozwolił uczynić widzialnemi i dotykalnemi dla wszystkich percepcye ich mózgu, ułożyć z nich obrazy całkowite, żywsze niż ich wzory, ożywić te widziadła drganiem wewnętrznem i udzielającym się, którego nie mają w tym samym stopniu istoty rzeczywiste i które ich prowadzi w pełni do tego świata wyższego, gdzie żyją typy nieśmiertelne, stworzone przez wyobraźnię człowieka. Nie przestając być prawdziwemi, przewyższają rzeczywistość, z której wyszły. Kondensują ją i uzupełniają rysami istotnie pełnemi znaczenia, wyzwolonemi z drobnych szczegółów, gmatwających jasne widzenie rzeczy, i dzięki tej kondensacyi dochodzą do natężenia efektu, jakiego nie znajdujemy w naturze. Jest to udział sztuki, i dzięki niej to owe kreacye same stają się wzorami.

Owóz co przedstawiają te typy? Hipokryzyę, skąpstwo, zazdrość, prostytutkę. Piękno, jakie znajdujemy w malowidle tych występków, czyliż istnieje w nich samych? Oczywiście nie—jest ono całe w sztuce, w osobowości poetów, których potęga stworzyła te żywe obrazy. Zatem nietylko porywa nas ścisłość naśladowania, lecz nadewszystko sztuka, która z materyałów, dostarczonych przez rzeczywistość, wytworzyła te doskonałe całości. Nie podziwiamy występków, tam odmalowanych, ale geniusz ludzi, którzy je tak cudownie pojęli i przedstawili; nakoniec to, co nam wydaje się pięknem, nie są to oryginały, lecz ich portrety, a to z tych samych powodów, dla których portret Quasimoda może być pięknem dziełem sztuki.

Biorąc inne przykłady, cóż nas uderza we fresku kaplicy Sykstyńskiej, gdzie Michał-Anioł przedstawia nam oddzielenie światła od ciemności? Oczywiście na-

śladowanie nie gra tu żadnej roli. Nikt, równie jak Michał-Anioł, nie był obecny przy stworzeniu światła. Wyobraźnia artysty miała zatem pole zupełnie swobodne, a wartość dzieła zależała całkowicie od siły, z jaką on zamierzał oddać wyrobioną przez się ideę o widoku, którego pierwiastki znaleźć mógł tylko w sobie.

Biblia nawet nie potrafiła, co do naśladowania, przyjść mu z pomocą. Jehowa rzekł: „Niech się stanie światło— i stało się światło!” Jakże na obrazie przedstawić potęgę słowa twórczego? Środki malarza są zupełnie inne, jak środki poety. Jeden zwraca się do umysłu uszami, drugi—oczami. Tak też zrozumiał rzecz Michał-Anioł i zastąpił słowo gestem, i nie mniej, jak autor Genezy, umiał oddać wrażenie wielkości i królewskiej potęgi, jaką wywołał w jego wyobraźni czyn, który chciał wystawić.

Gdy Ruysdael przedstawia nam krzak, miotany wicherem, czyż interesuje nas indywidualność krzaku? ¹⁾ Aby się wzruszyć, czyż musimy być ściśle pewni, że namalowany przezeń krzak istotnie przypomina realny

¹⁾ O każdym dziele sztuki można powiedzieć, że osobowość artysty jest jego główną wartością, lecz najprawdziwsze jest to wówczas, gdy mowa o Ruysdaelu. Fromentin, który studyował Holendrów i Flamandczyków na miejscu, powiada, że jest on znacznie niższy od swych rodaków. Nie jest to malarz zręczny; zdaje się, że mu brak sprytu, żywości. Nie ma on ani dziwactw Hobbema, ani atmosfery Acypa, ani modelacyi Terburga. Obrazy jego są monotonne, rysunek niewyraźny, kolorytowi brak rozmaitości. Pomiń to wszystko—Ruysdael jest jedyny; igdziekolwiek się pokaże, posiada ów właściwy sposób przemawiania, imponuje, każe się szanować, budzi uwagę, która ci wskazuje, że masz przed sobą duszę jakąś, że ta dusza należy do wielkiej rasy i że zawsze ma ci coś ważnego do powiedzenia. W jego obrazach widnieje jakiś spokój, pełnia, pewność, głębia—stanowiące jego istotę. Ruysdael maluje tak, jak myśli—silnie, zdrowo, szeroko.

Nie można lepiej wykazać wpływu człowieka na dzieło, co właśnie jest tezą, której dowodzimy, i tłem jedynem oraz trwałem estetyki, jak my ją pojmujemy.

krzak, który mu służył za wzór? Cóż nas to obchodzi? Nam wystarcza, że to jest krzak, a to, co nas porusza—jest to charakter, odbity w tem dziele, który nam udziela wrażenia autora.

Moglibyśmy powiedzieć to samo o Iliadzie, Odyssei, o tragediach Eschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa, Kornela, o dramatach Szekspira i Wiktora Hugo, o Boskiej Komedyi, o wszystkich wielkich dziełach geniuszu ludzkiego. Któż, czytając je, pyta się, czy zgadzają się one z rzeczywistością faktów?

Naśladowanie nie stanowi celu sztuki, podobnie jak cel autora nie zasadza się na gromadzeniu liter i sylab, ale na wyrażeniu zapomocą słów, jakie w ten sposób formuje, swych myśli i uczuć. Poeta, pisząc wiersze,—muzyk, kombinując nuty—wiedzą, że ich cel idzie dalej.

Różnica ta, którą wyżej zaznaczyliśmy, jest mniej jasna w malarstwie i rzeźbie. Niektórzy artyści, nie najmniej zręczni, są najmocniej przekonani, że stojąc wobec modelu, naśladują go tylko. I w istocie nie czynią oni nic innego, i, dzięki temu naśladowaniu, wykonywają dzieła niezaprzeczonej wartości.

Jest to proste nieporozumienie.

Gdyby artysta mógł rzeczywiście stać się maszyną do kopiowania, gdyby zdołał zniweczyć samego siebie i ograniczył się do niewolniczego odtwarzania wszystkich rysów oraz szczegółów przedmiotu lub widowiska, dzieło jego miałoby wartość mniej więcej dokładnego protokołu i byłoby musowo niższem od rzeczywistości. Jakież artysta odrobiłby prawdziwe słońce, nie naciągając trochę, nie używając do pomocy pewnych środków, które lekceważy słońce rzeczywiste? Otóż naukowo dowiedziono, że światło najbardziej świetlnych obrazów jest w stosunku do światła dziennego tem, czem świeca wobec słońca. Widoczne, że malarz może odtworzyć wrażenie światła jedynie z pomocą szeregu zastosowań oraz sztuczek, które już z samej zręczności uczyniłyby coś osobistego. Lecz pomińmy tę sprawę.

Przez to samo już, że obdarzony jest wrażliwością i wyobraźnią, artysta w obliczu przedmiotów natury i widowisk historycznych znajduje się pomimo woli w położeniu specjalnem. Jakkolwiek sądzi się realistą, nie wybiera przedmiotów wypadkowo. Owóż sam wybór przedmiotu oznacza już danie pierwszeństwa temu przedmiotowi, wynikające z mniej lub więcej określonego wrażenia i ze zgody mniej lub więcej ukrytej charakteru przedmiotu z charakterem artysty. Owo wrażenie i owę zgodę pragnie on oddać—i one to stanowią istotny cel jego wysiłku. Czy ma on świadomość tego, czy jej nie ma, ten wysiłek nadaje wartość jego dziełu i przez niego staje się on artystą. Mimo woli, mimo wiedzy tłumaczy on naturę i rysy jej sprowadza do górującego wrażenia, które mu pędzel w rękę włożyło. Znaczy on swoje dzieło tem pięknem przypadkowym, dodanem do stałego piękna geniuszu, które stanowi jego osobowość. Poeta, muzyk, rzeźbiarz, budowniczy, posłuszni są mniej lub więcej temu samemu prawu. Do tego sprowadzają się wszystkie reguły kompozycyi artystycznej, którą pedantyzm akademicki zsubtylizował aż do jej zaprzeczenia.

Im bardziej zaznacza się charakter osobisty w dziele, tem bardziej uderza suma szczegółów wyrazu całości i tem wyraźniej można odczytać w każdej części wrażenie wielkości, smutku, radości, jakim uległ artysta; tem bardziej się objawia naśladowanie pod względem czysto ludzkim, naśladowanie panującego wrażenia lub woli; tem więcej jest szans, aby wynik prędkiej lub później wywołał podziw jednogłośny, pod warunkiem jednakże, by wyrażone uczucie weszło do kategorii uczuć ogólnych ludzkości i by wykonanie nie odpychało, lub nie wprowadzało w błąd znawców. Możliwem jest, że artysta, obdarzony wyobraźnią bezładną lub chorobliwą, stawia się przez to samo poza sfery warunków normalnych i skazuje zarazem na to, że publiczność go nie zrozumie. Wrażenia zbyt szczególne, uczucia ekscentryczne, dziwactwa w wykonaniu i sposo-

bach, nie odbierając nic wartości wewnętrznej natchnienia i dzieła, mogą mu nadać charakter tak dziwny i szczególny, że staje się niemożliwym ocenić jego zasługi. Przesada zalet najlepszych zmienia je na wady. Osobowość, która, dołączając się do naśladowania, czyni z niego dzieło sztuki, przetwarza je w zagadkę, gdy posuniętą zostaje do dziwactwa.

Widzimy zatem, iż doszliśmy do wyrozumienia, że piękno sztuki wynika głównie z interwencji geniuszu ludzkiego, mniej lub więcej podnieconego specjalnem wrażeniem. Dzieło jest piękne, gdy nosi na sobie cechę stałej osobowości artysty i wrażenie mniej lub więcej przypadkowe, jakie wywołał w nim widok danego przedmiotu. Jednem słowem wartość artysty stanowi po największej części wartość dzieła; pociąga nas i porywa geniusz jego uzdolnień, których piętno na dziele jest wyryte. Im bardziej uzdolnienia te są wykwintne i sympatyczne, tem bardziej go kochamy i uwielbiamy. Lecz z tej samej przyczyny odrzucamy i lekceważymy dzieła zimne i banalne, które przez ten lód oraz banalność wykazują mierność umysłową i moralną autora, tudzież dowodzą, że się minął z powołaniem.

Piękno sztuki zatem jest kreacją czysto ludzką, której naśladowanie może być środkiem, jak w rzeźbie i malarstwie, lecz gdzie ono może również nie grać roli, jak w poezji i muzyce. Piękno to jest tak szczególnego rodzaju, że pozostaje nawet w brzydocie, ponieważ dokładne oddanie figury brzydkiej może być pięknem dziełem sztuki dzięki sumie znamion, jakie jego faktura wykazuje w autorze.

Sama teoria naśladowania jest tylko formułą niezupełną i niezupełną tej, którą tu przedstawiamy.

Co podziwiamy w naśladowaniu? Podobieństwo? Jest ono doskonalsze w samym przedmiocie. Ale jakże podobieństwo rzeczy brzydkiej może być piękne? Oczywiście musi pomiędzy przedmiot i kopię wejść pierwiastek nowy. Ten pierwiastek—to osobowość, albo przynajmniej

zręczność artysty. I to właściwie uwielbiają ci, dla których piękno leży w naśladowaniu. Oni też oklaskują talent artysty. Napróżno będziemy zgłębiać, analizować: na dnie tego uwielbienia nie znajdziemy nic innego. Chcesz, czy nie chcesz—w robocie chwalisz robotnika.

Była to opinia Burgera, który w Salonie z r. 1868 mówi:

„W dziełach, zajmujących tłumy, autorowie niejako zastępują miejsce natury. Jakkolwiek może to być pospolite, mają one szczególne i rzadkie poczucie tego zjawiska. Chardin'a podziwiają w szklance, którą on malował. Geniusz Rembrandta uwielbiają w głębokim i szczególnym charakterze, jaki odbił na tej głowie, która mu pozowała. Patrzej! oni tak widzieli! i jakie to proste oraz fantazyjne w wyrażeniu tudzież wykonaniu!”

Nie myślę, by po tem było konieczne zatrzymywać się nad zbijaniem teorii, budującej piękno artystyczne na wykładzie „pięknej natury.” Pomimo uswięcenia, jakie trzy akademie jej nadały, wieńcząc książkę p. Ch. Levêque'a o *Nauce Piękna*, nie zdaje się nam ona spoczywać na żadnej zasadzie poważnej, o ile nie będzie wykazanem, jaką to „piękną naturę” maluje *Wszarz*, lub *Tratwa Meduzy*, lub *Pole bitwy pod Eylau*, lub charakter *Tartuffe'a* i pani *Marneffe*.

Niemasz w dziele sztuki piękna prócz tego, które w niego kładzie artysta. Jest to rezultat jego wysiłku i stwierdzenie jego sukcesu. Za każdym razem, gdy artysta, uderzony *jakiemkolwiek* wrażeniem, fizycznym, moralnym lub umysłowym, wystawia to wrażenie jakimkolwiek sposobem: zapomocą poematu, muzyki, posągu, obrazu, budynku—tak, iż wrażenie to udziela się duszy widza lub słuchacza,—dzieło jest piękne, w miarę samej inteligencji, którą każe przypuszczać, głębi wrażenia, jakie wystawia, i potęgi udzielania się, którą zawiera.

Połączenie tych warunków stanowi piękno w najzupełniejszym wyrazie.

Pod temi zastrzeżeniami można zachować uswięcone określenie estetyki, jako *nauki piękna*.

Aby jednak jaśniej się wyrazić i uniknąć pomieszania, wolelibyśmy nazwać ją *nauką piękną w sztuce*.

Gdyby nie tyrania formuł, zwyczajem przyjętych, chętnie nawet pominęlibyśmy wyraz *piękno*, który ma tę niedogodność, że się zbyt wyłącznie stosuje do zmysłu wzroku i przypomina ideę form widzialnych. Łatwo pojąć używanie tego wyrazu, gdy sztuką *par excellence* była rzeźba. Aby go zastosować do innych sztuk, należało go rozciągnąć tak, iż zatracił swą jasność pierwotną. Niemasz w języku terminu bardziej niejasnego i niewyraźnego; ta niejasność przyczyniła się więcej, niż sądzą, do pomieszania pojęć, które same tylko wyjaśnić mogą wielorakość i dziwactwo teoryj estetycznych.

Uniknęlibyśmy wszystkich tych niedogodności i zakwilań, mówiąc poprostu:

Estetyka jest to nauka, mająca za przedmiot badanie filozoficzne objawów geniuszu artystycznego.

ROZDZIAŁ VII.

SZTUKA DEKORACYJNA I SZTUKA EKSPRESYJNA.

§ I. Charakter sztuki dekoracyjnej.—Sztuka dekoracyjna u Greków.

Pojęcie piękna, takie, jak je zrozumiiała starożytność i jak je znajdujemy w większej części estetyk współczesnych—nie wystarcza więc do wyjaśnienia sztuki. Dwie te koncepcye nie są równoważne. Sztuka znacznie przewyższa piękno, a zatem nie może być w niem zamkniętą. Stosunek rzeczywisty jest właśnie odwrotny; sztuka zawiera w sobie piękno, tak jak zawiera grozę, brzydotę, smutek i t. d.

I w istocie, jak wykazaliśmy poprzednio, jest sztuka piękności o charakterze szczególnym, a którą odróżnić należy od innej. Jest to sztuka, pochodząca z instynktowego lub samowolnego poszukiwania rozkoszy oka i ucha. Wynika ona specjalnie z celowego rozkładu linii, form, kolorów, światła—bez interwencji koniecznej idei lub uczuć. Jest to sztuka, którą w dziedzinie plastyki zowią dekoracyjną. Inna jest ekspresyjna.

Koniecznie należy rozróżnić je i właśnie częściowo dlatego, że estetyka zaniedbała tego, pozostała ona w stanie

ciemności i pomieszania, które tak długo trwa dla pojęć źle sformułowanych.

Charakter dekoracyjny nie należy specjalnie do sztuk rysunkowych—odnajdujemy go w tańcu, muzyce, poezyi, wymowie. Taniec naszych baletów najczęściej jest tańcem dekoracyjnym, bez innych pretensyj, prócz podobania się oczom. Tak zwana muzyka włoska, pełna brawury, rulad, trylów i floritur, jest to muzyka dekoracyjna, która tylko bawi ucho. Poezya taka, jak ją rozumieją współcześni parnasiści, którzy podporządkowują myśl oraz wzruszenie komplikacyom rymowym, melodyjności języka, i którzy więcej się troszczą o harmonię wiersza, niżli o prawdę uczucia—jest to poezya dekoracyjna. Toż samo określenie tyczy się również całej literatury akademickiej, której *Pochwały* Tomasz, mowy pogrzebowe Fléchiera oraz poematy Delille'a pozostały najdoskonalszemi modelami, i która z mniejszem lub większem powodzeniem zmartwychwstaje przy recepcyi każdego nowego akademika, i której cechę stanowi usilne tudzież sumienne staranie o to, by nic nie powiedzieć.

Znaczyż to, że sztuka dekoracyjna jest z konieczności sztuką fałszywą i godną lekceważenia? Bynajmniej. O ile ona trzyma się granic właściwych, jak wdzięk, ładność, przyzwoitość, i nie rzuca się pod pozorem nowości w dziwactwo, pod pozorem dystynkcji w fałsz i archaizm—sztuka dekoracyjna jest zupełnie prawowitą tudzież odpowiada potrzebie naturalnej, której objawy należy cenić i ośmielać. Wszyscy miłośnicy sztuki oglądali wielką wystawę kobierców, którą w r. 1876 urządziła w Paryżu Unia centralna sztuk pięknych zastosowanych do przemysłu. Tam to promieniała w całym swym blasku ta wielka sztuka, której tradycye z dnia na dzień zdają się wymierać ¹⁾.

¹⁾ Prawda, że kombinacje najnaturalniejsze są już wyczerpane przez naszych poprzedników; że konieczność odnawiania popycha nas do komplikacji, które są rzadko szczęśliwe, zwłaszcza przy naszej manii nieodnawiania tematów. Biorąc treść do obra-

Co za dokładność w stosunkach barw! co za smak w układzie linii! Czyż ci mieli w oku coś, czego nam brak? Prawie cała sztuka XVIII w. aż do Rewolucyi była sztuką dekoracyjną. Watteau, Boucher—są to zdumiewający dekoratorzy, którzy mało się troszcza o to, co nazywano wielką sztuką, lecz którzy otrzymali od natury wdzięk nieskończony i na każdym ze swych dzieł pozostawili jego nienaśladowane piękno.

Sztuka grecka jest w wielkiej części dekoracyjną. Rozumiem przez to nietylko owę sztukę zachwycającą, która w niewyczerpanych formach zdobi naczynia codziennego użytku; nie, określenie to obejmuje sztukę grecką prawie całą, aż do dnia, gdy zaczyna się zajmować wyrazem moralnym i osobowością ludzką. Gdyż sztuka dekoracyjna obejmuje nietylko to, co jest wdzięczne i ładne; piękne należy doń również, o ile zatrzymuje się na formie.

Dotykamy tu punktu istotnego, i musimy się zatrzymać, aby myśl naszą dostatecznie wyjaśnić.

Sztuką grecką *par excellence* była rzeźba. Owóż najstarsze pomniki rzeźby greckiej można podzielić na dwie różne kategorie. Z jednej strony posągi bogów, jak Jowisz i Minerwa Fidyasza, wyobrażające potęgę i mądrość boską, których zatem znamię główne tworzył wyraz pewnego atrybutu, zatem idea; z drugiej strony posągi lub płaskorzeźby, które, odtwarzając sceny z legend bohater-skich lub religijnych, miały za cel główny ozdobę pomników.

Różnica ta przeznaczenia określiła w sztuce dwa dążenia, które mylnie pomieszano. Pierwsze prowadziło do rzeźby ekspresyjnej, której pierwsze wzory dał Fidyasz zapomocą charakteru moralnego, jaki starał się nadać ry-som i całości swych posągów, co z wolna zaczęło nabierać przewagę w dziełach jego następców. Drugie wytworzy-

zów z otoczenia naszego, w życiu społecznem, znalazlibyśmy kombinacje linii i kolorów, któreby nam pozwoliły uniknąć powtarzań, nie rzucając się w dziwactwo. Ale co powie Akademia?

ło sztukę, podporządkowaną architekturze, której niejako stanowiła część integralną, tytułem ozdoby. To ostatnie, naturalnie, oddało się głównie poszukiwaniu linii, doskonałości formy, harmonii efektów—wszystkiemu, co w rzeźbie bezpośrednio zajmuje oko.

Należy powiedzieć zresztą, że ci nawet z pośród rzeźbiarzy greckich, którzy oddawali wyraz moralny w swych posągach, niemniej wierni pozostali przedstawianiu piękna fizycznego ¹⁾. Uwielbienie to doskonałości plastycznej jest jednym z dominujących rysów ducha greckiego. To też ta strona pozostała zawsze dostępniejszą dla tłumu, nie licząc tego, że ilość dzieł rzeźby dekoracyjnej była znacznie większa. Jest to jedna z racyj, które spowodowały, że piękność ciągle i ogólnie uważano za sam cel rzeźby, i że estetyka sztuk wzrokowych ułożyła się podług tej jedynej koncepcji.

Niemniej stanowi prawdę, że poetyczny ideał Greków jest nieskończenie zrozumialszy, niż objaśnia ten punkt widzenia. Pojęcie piękna, jakkolwiek je rozszerzymy, nie wystarcza bynajmniej, aby stworzyć dokładne pojęcie o poezji greckiej. *Iliada*, *Odysseja*, tragedye Eschylosa, Eurypidesa, Sofoklesa nawet wypływają z pojęcia sztuki znacznie szerszego i bardziej złożonego, niż estetyka Platona, jakkolwiek ta przewyższa już ideę piękna rzeźbiarskiego. W istocie, poezya grecka jest od początku samego poezją ludzką i zawiera liczne ideje i uczucia, których pojęcie piękna w sobie nie mieści. Muzyki z jej różnemi sposobami, o których potędze moralnej świadczą liczne opowieści starożytne, nie można również zamknąć w granicach estetyki piękna. Nie ogranicza się ona do układu rytmów i tonów, mających za jedyny wynik dostarczenie

¹⁾ Pomijam realizm, którego nie brakło Grecyi, pomimo upowszechnienia odmiennej opinii, ale nie wywarł on tu wielkiego wpływu. Starożytni krytycy sztuki, zdaje się, zapomnieli onim zupełnie. Wpływ Platona wiele się bezwątpienia przyczynił, aby go pozostawić w cieniu.

uchu wrażeń mniej więcej przyjemnych. Szuka ona i osiąga wyrażenie (ekspresję). Jeżeli, jak wszystkie sztuki, jak sama rzeźba, zmusi poszukiwać pewnych cech formy, niejako zewnętrznej, tem niemniej jest ona mową, która przemawia do duszy udzielającem się wzruszeniem.

Nawet taniec grecki, pomimo swego rzeźbiarskiego charakteru, jest po największej części ekspresyjny. Choć miał on pewną stronę czysto dekoracyjną, wskutek szukania postaw wdzięcznych lub surowych, wskutek kadencji ruchów, harmonii grup—to jednak przeznaczenie jego nietylko zależało na bawieniu oczu przyjemnemi widokami. Wyrażał on też wzruszenia i udzielał ich. Pojęcie piękna nie zawiera go w całości, podobnie jak i innych sztuk, ani samej nawet rzeźby.

Z tych uwag wynika, że żadne z wyrażeń, dotyczących wzroku lub słuchu, nie jest dostatecznem jako podstawa do estetyki zupełnej, o ile przynajmniej nie zmodyfikuje się i nie rozszerzy w sposób nienależyty znaczenia tych wyrażeń.

Inna niedogodność, niemniej ważna, tego punktu wyjścia leży w pomieszaniu tego, co zowią *pięknem sztuki*, z *pięknem natury*.

Łatwo pojąć to pomieszanie w sztuce, jak rzeźba dekoracyjna, która w rzeczywistości miała za główny cel odtwarzanie prawie bezpośrednio najdoskonalszych form fizycznych. Przez to samo już model narzucał się z pewnym rodzajem wyższości w sztuce, którego zamierzała naśladować ¹⁾. Naprózno wysiła się Platon, aby dowieść, że rzeźbiarz, zamiast kopiować figurę, jaką ma przed oczyma, stara się przedewszystkiem odtwarzać formy

¹⁾ Nie mówię, że u Greków były modele z profesyi, jak to u nas ma miejsce. Twierdzę, że nic w istocie nie wiadomo... Śród narodu, w którym suknia tak mało ukrywała formy, możliwem jest, że zwyczaj nagości pozwalał artystom obejść się bez tej pomocy. Ale to mało prawdopodobne. Wiemy zresztą z kilku anekdot, że

idealne, których nie widzi: taka metafizyka nie waży nic wobec rzeczywistości. W istocie, rzeźbiarz odtwarza zawsze ciało ludzkie, i jeżeli poprawia niedostatki egzemplarza, pozującego mu, to dzięki pomocy, jakiej mu dostarcza nie widowisko fantazyjne prototypu boskiego, który mu jest nieznany, ale wspomnienie i obserwacja z przeszłości. Piękno natury zatem tworzy w rzeczywistości źródło, którego czerpie sztuka dekoracyjna, i można powiedzieć, w pewnym sensie, że wartość dzieł mierzy się potęgą, z jaką oddano piękno ich wzorów. Posąg jest piękny, jeżeli odtwarza ciało piękne skopiowane lub poprawione. Obraz jest piękny, jeśli odtwarza naturalne efekty przyjemne, jak np. efekty cienia i światła. Piękność krajobrazów Claude Lorrain'a polega głównie na potędze, z jaką on oddał rozmaite efekty słońca w różnych porach dnia. Co do wrażenia moralnego, osobistego, ludzkiego—to go w pejzażach tych nie znajdziesz. Krajobraz, jak go rozumiał Claude Lorrain, jest w najwyższym stopniu dekoracyjny. Sztuka dekoracyjna pozostaje względem ekspresyjnej tem, czem Ariosto względem Homera. Cytowaliśmy przykłady z malarstwa XVIII w. Watteau, Boucher są to cudowni dekoratorzy. Rzeźba grecka jest bardzo często czysto dekoracyjna. Pewna liczba dzieł epoki Renesansu, szczególnie to, co się odnosi do mitologii, nie ma innego charakteru. Możliwe nawet zaliczyć tu wiele dzieł Rafaella, Correggia, Tycyana, Veronesa, lecz dzieła Michała-Anioła i Leonarda da Vinci niewątpliwie wychodzą poza tę formę, choć pierwszy z nich wyłącznie prawie malował dla dekoracyi. Czyż zaliczymy Rubensa do dekoratorów? To pewna, że wielka liczba jego dzieł

w wielu wypadkach rzeźbiarze kopiowali formy żywe. Zeuxis brał do pozowania dziewczyny z Agrygentu; Lais malował niejednego artystę. Praksyteles zrobił posąg Fryny. Kobiety ateńskie uczeszczały do pracowni Fidyasza. Posągi ikoniczne zwycięzców gier olimpijskich były robione z natury.

głównie raduje oko rozlaniem wspaniałych koloracji, ale w iluż z nich owa magia barw, połączona z potęgą gestu, dochodzi do wyrazu moralnego, do liryzmu? Owóż wzruszenie to żywe i szczere, jako panujące, znosi charakter dekoracyjny, gdyż sztuka ekspresyjna odróżnia się wzruszeniem, i to właśnie stanowi jej wyższość. Dzięki temu, by wziąć przykłady z rodzajów blizkich, Demostenes i Mirabeau są wyżsi od Cycerona; Kornel i Szekspir od Rasyna. Wymowa Cycerona jest to wymowa dekoracyjna, podobnie jak często tragedia Rasyna; wymowa Demostenesa i Mirabeau, jak dramat Kornela i Rasyna, jest ekspresyjna przez to samo, że zamiast starać się podobać publiczności, chce tylko szczerym i prawdziwym wyrazem przekonać o idejach i uczuciach mówcy. Mowa postaci Szekspira i Kornela jest żywa i samorodna, podczas gdy Cyceron prawie zawsze, a Rasyn bardzo często, zajęci są efektem, jaki mają wywołać.

§ 2. Sztuka ekspresyjna.—Wdzięk i piękność należą nie koniecznie do sztuki ekspresyjnej.—Wyraz i piękno czyste.

Różnice te, prawda, nie są nigdy w rzeczywistości tak wyraźne, jak w teorii. Sztuka dekoracyjna nie łączy całej ekspresyi, sztuka zaś ekspresyjna nie czuje się upoważnioną—dlatego, że jest wzruszona—do wyzwolenia się z pod warunku form, linii, reguł—niejako zewnętrznych—które każda sztuka uznawać musi. Wogóle wszystko to sprowadza się do kwestyi stopnia, którą smak może uznawać, ale którą krytyka byłaby zakłopotaną określić w sposób bardzo ścisły. Któż mógłby powiedzieć, że każde wzruszenie szczere wygnaniem jest z mów Cycerona, i że malowidła namiętności, jakie znajdujemy w teatrze Rasyna, są to obrazy fałszywe, ułożone po to jedynie, aby zabawić widzów? Nieprawdziwszem byłoby mniemanie, że Demostenes i Mirabeau nie troszczyli się nigdy o to, by się podobać słuchaczom, i że niema w ich mowach ustępów, przeznaczonych wła-

śnie, aby uzupełnić nieobecną lub ochłodzoną namiętność. Gdybyśmy po kolei przejrżeli dzieła artystów, których uważamy za dekoratorów, niezawsze może byłoby łatwo określić dokładnie przyczyny wrażenia, nakazujące nam pomieścić ich w tej kategorii. Ale pewnem jest, że po zbadaniu dzieł każdego nagromadzenie wszystkich tych wrażeń częściowych i następczych wywołuje uczucie ogólne, które nie pozostawia żadnej wątpliwości co do ogólnego wniosku.

Tkwi zresztą w rozróżnianiu, jakie postawiliśmy, trudność, niebędącą bez pozornej wagi; musimy zatrzymać się na tem chwilowo, by uprzedzić zarzuty, jakie mogą nas spotkać.

Można powiedzieć, w istocie, że każde dzieło sztuki jest ekspresyjne, w tym sensie, iż objawia sposób, w jaki każdy artysta rozumie czucie lub uczucie, które wystawia, i że daje miarę wrażenia, jakiego doznał, i właściwej mu potęgi uzewnętrzniania.

Niema nic prawdziwszego w rozumieniu ogólnem. Ale, pomimo wartości wewnętrznej, zarzut ten nie posiada w obecnym przypadku żadnej wartości. Dane dzieło w takim tylko razie wolno pomieścić w szeregu dzieł ekspresyjnych, gdy nosi piętno wyobraźni i wrażliwości, przenoszącej średni poziom. Jasne, że jeżeli dzieło to, estetycznie mówiąc, stoi niżej tego, co poddaje nam samym przedmiot, wybrany przez autora, niższość ta wystarcza, abyśmy je pomieścili wśród dzieł banalnych i zaprzeczyli mu wszelkiej wartości ekspresyjnej.

Ale to nie wszystko. Dzieło może nie być banalne, może być nawet bardzo dystyngowane pod pewnym względem, pomimo to zaś nie należeć do szeregu ekspresyjnego. Powstaje to zawsze wówczas, gdy uczucie lub charakter, wystawiony w dziele, wchodzi w jakąś formułę ogólną i nieosobistą, która każe przypuszczać w autorze brak właściwego jemu wyłącznego sposobu czucia i rozumienia. Jednem słowem, za każdym razem, gdy wobec dzieła sztuki nie odczuwasz uczucia jasno zaznaczonej osobowości, sam

przez się rodzi się wniosek, że dzieło to, jakakolwiek zresztą jest jego wartość, nie tworzy dzieła w ścisłym znaczeniu tego słowa.

Parę przykładów lepiej pozwoli nam naszą myśl zrozumieć.

Pewna ilość artystów szukała przedewszystkiem elegancyi form, wdzięku, postawy i ruchów. Parmesano, Guido, Albano nie mieli innego ideału. Owóż główną cechą wdzięku jest brak wysiłku w ruchu i postawie. Każdy wydatek siły, skoro tylko ta staje się widoczną, narusza wdzięk. Ciało sztywnieje, mięśnie się nadymają, głowa się podnosi, członki ciała się wyciągają. Ztąd wielość kątów, linii prostych i łamanych, które mogą poddawać ideę potęgi; wrażenie wdzięku tłumaczy się, przeciwnie, kombinacją linii krzywych, które wykluczają uczucie wysiłku. Ta to obserwacya natchnęła Hogarthowi jego teorię linii wężowej.

Zkąd pochodzi rozkosz, jaką odczuwamy wobec wdzięku? Z tego uczucia, mniej lub więcej nieświadomego, lecz realnego, sympatyi ludzkiej, która mimowoli każe nam brać udział w rozkoszach i cierpieniach ludzkich, jakie się rozgrywają przed nami. O ile widok wysiłku ciężkiego nas gniecie i wzrusza boleśnie, o tyle widok czynu lekkiego tudzież wdzięcznego wywołuje w nas jakby wytchnienie oraz spokój mięśni, wynikający właśnie z widoku tej siły w spoczynku. Ale w tym wypadku wrażenie nasze ogranicza się do widoku samego i nie idzie dalej. Osobowość artysty pozostaje na uboczu. Im bardziej udało mu się oddać ten brak wysiłku, tem bardziej dajemy się unieść uczuciu błogostanu, który jest jego rezultatem, i tem mniej z tych samych powodów myślimy o nim. Zdaje się, jakoby on doszedł zupełnie naturalną drogą do tego rezultatu, nie szukając go wcale,—co daje dziełu pozór nieosobowości, która właśnie jest przeciwieństwem tego, co uważamy za cechę istotną sztuki ekspresyjnej.

Należy jednak dobrze zrozumieć, że idzie tu jedynie o wdzięk postawy i ruchów, to znaczy o prostą kwestyę formy. Tego, cośmy powiedzieli wyżej, nie można zastosować do wdzięku w wyrazie twarzy, który każe przypuszczać uczucie doskonałości moralnej, a zatem wychodzi poza granice sztuki dekoracyjnej.

Z tego punktu widzenia piękność jest bardziej złożoną od wdzięku.

Piękność można rozpatrywać z dwóch różnych stanowisk: już-to zatrzymując się na stosunku składających ją form i linii, już-to idąc wyżej i określając stosunek, wiążący daną formę z daną doskonałością moralną.

Człowiekowi, rozważającemu i rozpatrującemu powody, dla których woli jedno od drugiego, zdaje się trudnem rozłączyć oba te punkty widzenia. Ponieważ, ostatecznie, od chwili, gdy piękność uznaje się za wyższą od brzydoty, należy wiedzieć, w czym i dlaczego jest ona wyższą. Analizując piękność twarzy, znajdujemy, że przyczyny tej wyższości są prawie zawsze moralne. Biorąc kolejno znamiona brzydoty: wystające szczęki, wklęsłe czoło, wielkie usta, grube wargi, kose oczy—widzimy, że są to właśnie najwybitniejsze cechy już-to ras niższych, już-to zwierząt. Fizyologicznie wynikają one z niższości rozwoju organów intelektualnych i z panowania instynktów czysto fizycznych nad potrzebami moralnymi ¹⁾.

Pojęcie zatem piękności wyjaśnia się i usprawiedliwia pojęciem wyższości moralnej, która wynika z przyczyn fizyologicznych. Piękność ciała jest niemniej niesamowolna, jak piękność twarzy. Polega ona istotnie na zastosowaniu organów do funkcyj, z tą różnicą, że ponieważ funkcye cielesne są szczególnie fizyczne, idea doskonałości moralnej zajmuje tu mniej miejsca. Można więc powiedzieć, że sztuka grecka, osnuta głównie na pojęciu piękności, przez to samo już jest sztuką ekspre-

¹⁾ Patrz u Herberta Spencera rozwinięcie tej tezy fizyologicznej (*Essais de morale, de science et d'esthétique*, t. I. Trad. Burdeau, p. 263—279).

syjną. Byłby to jednak błąd, w większości wypadków, gdyż artyści greccy nie zdają się zajmować ideą, jaką potrafią wyrazić odtwarzane przez nich formy. Oprócz kilku dzieł, jak np. *Jowisz Fidyasza*, gdzie powiększony kąt twarzowy określa oczywisty cel autora, by zaznaczyć wyższość duchową boga piorunów,—to pewna, że rzeźbiarze poprostu użytkowali względną doskonałość wzorów, jakich im dostarczała w obfitości ta rasa uprzywilejowana. Wybierali instynktownie tych, których postać najczyściej odtwarzała rysy istotne tej rasy, nie myśląc o tem, że owa forma stanowiła wynik lub wskazówkę wyższości moralnej lub funkcjonalnej. Naśladowali zewnętrzną samą, jaką mieli przed oczyma, nie idąc dalej,—i gdy poprawiali, to jedynie w celu przybliżenia się do owego typu piękności, do jakiego oczy ich były przyzwyczajone, nie zaś, aby uwypuklić pojęcie moralne, którego ten typ tworzył wytwór lub narzędzie fizyczne.

Owóż wyraz *ekspresya* (wyraz) zawiera w sobie ideę podwójną: znaku i rzeczy oznaczonej. Od chwili, gdy te dwa terminy nie pozostają w stosunku wzajemności w myśli artysty, może znaleźć się naśladowanie, odtwarzanie, idealizacja nawet, ale niema ekspresyi. Dane dzieło może być zachwycające z punktu widzenia sztuki, opartej jedynie na pojęciu piękna, lecz nie jest to dzieło ekspresyjne w ścisłym oraz zupełnym znaczeniu tego słowa, ponieważ nie wywołuje ono idei dzieła osobistego, subiektywnego, t. j. inteligencji, objawiającej pod formą widzialną i materyalną ideę lub uczucie osobiste, podsunięte mu przez wystawiony przedmiot lub widowisko ¹⁾.

¹⁾ Herman Hettner, wielbiciel entuzjastyczny Winkelmana, przyznaje to szczerze (*Revue Moderne, Janvier, 1866*): „Niedoskonałość dzieła Winkelmana polega na tem, co w jego zasadzie jest ciasnego i niedostatecznego, w samym pojęciu istoty piękna i urzeczywistnieniu jego wsztuce. Winkelman opłacił dług przeszłom swego czasu. Nie wyzwolił się on z pojęć Oesera i Mengsa;

Krytycy, którzy ślubowali sztuce greckiej kult wyłączny, nietylko nie przeczą, że ona lekceważyła wyraz moralny, lecz przeciwnie, z tego lekceważenia czynią jej zasługę, i uważają jako zupełnie samowiedną i systematyczną. Jest to przynajmniej wniosek logiczny ich rozumowań. Ideałem wielkich artystów Grecyi było „piękno czyste”—mówią oni. Jeżeli słowo to ma sens, to przeczy ono poszukiwaniu ekspresyi.

To, co my zowiemy ekspresyą, jest niczem innym, jak objawieniem postawą i twarzą uczuć zwykłych oraz ruchów przypadkowych duszy, to znaczy charakterów i namiętności, stanowiących życie moralne. Jeżeli tworzy to jedną z różnic między sztuką nowoczesną a starożytną, cóż ztąd wniesć należy, jeśli nie to, że objawów życia moralnego brakuje rzeźbie starożytnej? Ale w takim razie jakże nazwać piękno czyste, jeżeli nie brakiem życia moralnego? Poczytamyż to starożytności za zasługę, że szukała tylko życia fizycznego? Krytycy i dyletanci czyż chcą nas doprowadzić do wyłącznego kultu

wierzył dalej, że tworzenie form idealnych, to znaczy wyższych od rzeczywistości, stanowi cel idealny sztuki, tudzież tworzy istotę. Jakkolwiek stara się wyrwać z idei platońskich, nie może rozumieć piękna inaczej, jak piękno formy, doskonałość plastyczną; nie widzi on tu wyrażenia i wcielenia idei, ducha, uczuć, dążeń. Zasada duchowa sztuki nie przejawia się u niego. Piękność dla niego stanowi jedność i majestat form, w pewnej ogólności typowej, albo, mówiąc dziwacznie słowem, przezeń użytym: w *In appropriation*, to zn.: *forma, która nie jest właściwą ani tej lub owej osobie, ani temu lub owemu uczuciu, gdyż to właściwienie wlałoby w piękno elementy obce i naruszyłoby jej jedność.* Według tego sztuka ma być jak czysta woda, która tem jest lepszą, im mniej posiada smaku, to zn. im mniej zawiera części obcych. Ztąd wynika u Winkelmana to pojęcie, że ideał nie jest to już ów ideał płynny tudzież zmienny, według różności czasów i ludów, to znaczy coś określonego, osobistego, jak uczucie, które ma wyrażać; jest on jedyny, powszechny, narzuca się nieodwołalnie wszystkim narodom, wszystkim czasom, wszystkim sztukom. Dlatego sztuka nowożytna znajduje w jego oczach łaskę o tyle, o ile się zbliża do ideału greckiego.”

piękna cielesnego, pod pozorem, iż rzeźba grecka—co nawet niezupełnie jest prawdziwem—znała i rozumiała tylko ją jedną?

Do tego prowadzi logika. A jednak nie tego żąda krytyka. Pomija ona ten wniosek musowy przez pomieszczenie psychologiczne, z którego sprawy sobie nie zdaje. To, co ona określa nazwą czystego piękna, jest w istocie pięknem fizycznym, harmonią i doskonałością form oraz linii,—lecz ona rozumie to inaczej. Mimo woli i mimo wiedzy dodaje tu pewną niemożliwą ekspresję moralną, która jest wprost sprzeczna z jej teorią.

Posąg czy obraz, wyrażający jakiegokolwiek zachowanie się duszy inne, niż absolutna nieruchomość, nie zdoła obudzić idei czystego piękna, ponieważ każde wzruszenie szczególne, stałe lub przejściowe, wymagające dla uzewnętrznienia się pewnych napięć oraz skurczeń mięśni i rysów, specjalnie tem wrażeniem dotkniętych, niweczy z konieczności harmonię geometryczną i fizyologiczną typu ludzkiego, pojętego w swej doskonałości matematycznej, oraz znosi tę ataraksję najwyższą, tę nieruchomą pogodę, która stanowi objaw widzialny piękna *par excellence*. Jeszcze raz zatem dochodzimy do tego samego wniosku. Piękno czyste—jest to negacya wyrazu. Streszcza się ono w zastosowaniu absolutnem praw geometrycznych wymiarów, tworzących dekalog doskonałości fizycznej. Weźmy przykład: Venus z Milo zdaje się być jednym z najzupełniejszych wzorów, jakie nam starożytność pozostawiła z tego rodzaju piękności. Jest ona piękną istotnie, lecz pod jakim warunkiem?—pod warunkiem, iż przypuszczamy, że nie skazano jej na wieczną nieruchomość moralną. Jest ona doskonałą co do formy—i, dzięki tej doskonałości, możemy bezustannie oczekiwać jej ożywienia. Ta to możliwość, to oczekiwanie czyni ją piękną, ponieważ zdaje się, że ona może być piękną; inaczej jej piękność fizyczna to tylko obietnica jej piękności moralnej. Nadto, ponieważ jej organizm jest pełny, ponieważ jego części pozostają w doskonałej równowa-

dze, ponieważ żaden rys główny nie określa z góry charakteru objawów moralnych, zapomocą których jego życie wewnętrzne może się objawić,—odczuwamy więc wobec tego posagu rodzaj uwielbienia nieokreślonego tudzież ogólnego, którego nic nie skłania raczej w tę stronę, niż w drugą. Ten właśnie stan ducha daje nam ideę piękna czystego.

Ale uczucie to zawiera fałsz i polega na złudzeniu. Piękno to jest piękne w naszych oczach pod warunkiem, że przestanie istnieć, że wyjdzie ze swej nieruchomości. Dla teorii starożytnej rzecz się ma wręcz odwrotnie ¹⁾. Czyste piękno jest dla niej pięknem *par excellence*, ponieważ ono nie może pogodzić się z żadnym objawem moralnym, ponieważ każde poruszenie duszy, każda ekspresja mogłaby ją zniweczyć. To znaczy, że dla starożytnych piękno polega właśnie na nieruchomości moralnej, zatem na zniesieniu życia wewnętrznego, w doskonałości ciała, ponieważ doskonałość duszy uzewnętrznia się jedynie bezwzględną równowagą wszystkich organów i znika zupełnie w chwili, gdy ta równowaga zostaje złamaną.

Z owej przyczyny następców Fidyasza, starających się rozciągnąć poszukiwanie wyrazu aż do wystawiania pewnych namiętności i uczuć, dość ogólnych zresztą, oskarżano jako znieprawiaczy sztuki greckiej. Choć to pojęcie piękności jest daleko mniej określone i mniej ciałem w poezji tego samego czasu, to jednak jeszcze dla tego samego powodu Eurypidesa uważano za poetę upadku, właśnie dlatego, że do tej sztuki dołączył silne technienie ludzkości, która ożywiłaby ją niewątpliwie,

¹⁾ Wszystkie teorie moralne Greków dochodzą do tego samego wniosku. Ideał moralny jest to stałe zawieszenie wszelkiej namiętności, a ideał piękna fizycznego polega na tem, aby odbić, przez stałą nieruchomość rysów, ową stałą nieruchomość duszy.

gdyby ta nowość nie spotkała się z przesadami, przez filozofię idealistyczną podtrzymywanymi zazdrośnie.

Osobistość realna tragedyi Eschylosa jest nieosobista. Jest to fatalność rzeczy, logiczny wynik faktów, owładający losem człowieka. Działanie tu panuje, kroczy po człowieku, łamie go i przygniata. Sofokles idzie tą samą drogą—i choć człowiek w jego dziełach więcej już miejsca zajmuje, choć czasem napotykamy u niego stwierdzenie, albo raczej rewindykację wolnej woli, człowiek tworzy mimo to jeszcze więcej narzędzi, i ofiarę akcji, niż jest jej kierownikiem. Dla jednego, jak i dla drugiego, akcja stanowi stronę główną i jest niejako bohaterem dramatu.

Eurypides otwiera nową drogę. Pokazuje nam człowieka wraz z jego namiętnościami. Jeżeli ginie, sam temu winien, częściowo przynajmniej, gdyż on to chce i działa. Uczucie starożytnego przeznaczenia nie w zupełności znika u niego. Występuje ono w jego sposobie malowania namiętności, na które zapatruje się jako na siłę ślepa tudzież niepokonaną. Częstość miesza się ono dziwnie z poczuciem wolnej woli. To też nie posiada on ściślej świadomości o wprowadzonej przez się inowacyi. Panuje nad nim tradycya. Nawet sądzi, że jest jej wierny. Lecz owa tendencya psychologiczna i ludzka, która występuje niemal we wszystkich jego dramatach, wystarcza, by rozerwać ciasne ramki, w jakich on musi zamykać swe pomysły. Ztąd owa niestanowczość w planach, którą mu zarzucano. Nie widziano, że ona tworzyła wynik konieczny jego sposobu rozumienia i że z chwilą, gdy ludzka dusza stawała się osobą realną i górującą, stało się niemożliwem, by naturalne ramy tragedyi fatalistycznej pogodziły się z tym nowym ideałem. Upadek, jaki on rozpoczyna, rzeczywisty co do formy, w istocie tworzy postęp co do treści. Punkt widzenia psychologiczny zastępuje tu fatalizm.

To też od Eurypidesa rozpoczyna się komedia obyczajowa; z nim się wiąże tragedia psychologiczna XVII w.;

to też wyjaśnia instynktowe zamięrowanie Rasyna do jego dzieł, a również niezgodę, jaką znajdujemy u poety francuzkiego między faktem historycznym, stanowiącym pozorny przedmiot sztuk, i obrazami namiętności, składającymi ich treść rzeczywistą.

Sztuka ekspresyjna nie ma nic do roboty z pięknem, a przynajmniej piękno natury nie może dla niej stanowić nic innego, jak punkt wyjścia i akcesoryum. Nie lekceważy go, o ile jej to potrzebne, lecz bez wyłączonego nadawania mu pierwszeństwa. Weźcie cały szereg znakomitych portretów wielkich mistrzów: czyż naturalna piękność modelu posiada jakiekolwiek znaczenie w ocenie dzieła? Czy Rembrandt, który może nigdy nie namalował pięknej figury, w znaczeniu, jakie Grecy i akademia nadają temu słowu, jest mniej artystą, niż Rafael, jedyny z wielkich malarzy, zajmujących się specjalnie poszukiwaniem piękna fizycznego? Czyż obrazy Davida są dziełami doskonałymi dlatego, że ich postaci są po akademicku bez zarzutu?

Nie, doskonałość sztuki nie leży z konieczności w pięknie form, wyjąwszy tej sztuki, która sobie formę za specjalny przedmiot obrała. Należy zarzucić tę ideę, która gmatwa tudzież fałszuje wszystkie zasady i miesza świadomość młodych artystów. Teorya, czyniąca z piękna wyłączny przedmiot sztuki, dobrą jest dla mózgów ciasnych, jak Ingres, którzy w sztuce widzą tylko linię i poświęcają jej wszystko, co stanowi człowieka—ideje, uczucia, charakter ¹⁾.

§ 3. Streszczenie.

Streszczając się, rozumiemy dwa rodzaje sztuki: sztukę dekoracyjną, do której zaliczamy każdą sztukę, ma-

¹⁾ Co nie przeszkadza im przeczyć samym sobie. Cóż pozostanie z dzieł Ingres'a? Kilka portretów i rysunków, zupełnie niezgodnych z ich teorią i które mają znaczenie przez tę niezgodę jedynie.

jąca za przedmiot główny bawienie oka oraz ucha, sztukę, szukającą przedewszystkiem doskonałości formy, harmonii i wdzięku tonów, linii, obrazów. Sztuka ta opiera się na pojęciu piękna i nie ma na celu nic innego, prócz tej szczególnej rozkoszy, jaka wypływa z widoku pięknych rzeczy. Stworzyła ona dzieła cudowne w przeszłości, oraz może stwarzać je obecnie tudzież w przyszłości, pod warunkiem, że będzie szukała natchnienia w rzeczywistości żywej, nie zaś w naśladowaniu dzieł uświęconych.

Ale musimy wyznać, że nie w tę stronę płyną tendencje sztuki nowoczesnej. Piękno jej nie wystarcza. Nie wystarczało jej już dwa tysiące lat temu, ponieważ wśród arcydzieł sztuki greckiej znajdują się takie, które pochodzą z innego uczucia. Niektórzy wielcy artyści starożytni widocznie zajmowali się objawami życia moralnego, i jest prawdopodobnem, że gdyby czas nie zniszczył ich dzieł malowanych, mielibyśmy tej tendencji dowody zupełnie nieodparte. Lecz możemy obejść się ostatecznie potwierdzeniem naszej tezy za ich pomocą, ponieważ w uznanym charakterze muzyki greckiej, w licznych arcydziełach ich rzeźby, w większej części dzieł ich poetów—istnieją dowody aż nadto wystarczające.

Szczególny charakter sztuki nowoczesnej—mówię o tej, która słucha własnego natchnienia i odrzuca opiekę akademii—stanowi ekspresyjność. Poprzez formę śledzi ona życie moralne, chce opanować człowieka w całości, ciałem i duszą, nie poświęcając jednego dla drugiej. Przejmuje się ona coraz bardziej tą czystą nowożytną ideą, że byt jest jeden, nawet poza metafizyką, i że zupełnym może być tylko pod warunkiem, iż nie rozłączy organu od funkcji. Życie moralne—to wypadkowa ogólna samych warunków życia fizycznego. Jedno wiąże się z drugim węzłami serdecznymi i koniecznymi, których rozerwać nie można, nie zabijając obu razem. Pierwszem staraniem artysty powinno być szukanie i po-

chwycenie tych objawów w ten sposób, aby zrozumieć i zaznaczyć ich jedność.

Sztuka tak rozciągnięta wymaga od artysty pewnej sumy zdolności umysłowych wyższych oraz potężniejszych, niż sztuka oparta wyłącznie na pojęciu piękna. Dla tej ostatniej wystarczało być wrażliwym na piękno, a stopień tej wrażliwości objawiał się doskonałością plastyczną dzieła; dla sztuki ekspresyjnej trzeba nadto posiadać zdolność do wzruszeń i uczuć rozmaitych; trzeba przebijać pozory, by umieć w nich wyczytać myśl, charakter stały i wzruszenie szczególne momentu,—należy mieć jednym słowem tę wieloraką wymowę formy, bez której mogła obejść się sztuka, gdy ograniczała się do jedynej ekspresji, ale która stała się jej nieodzowną w chwili, gdy pragnie wyrazić człowieka w całości.

To też można powiedzieć, że sztuka nowoczesna jest podwójnie ekspresyjna, ponieważ artysta, wyrażając zapomocą form i dźwięków uczucia oraz myśli przedstawionych osób, daje zarazem, dzięki samej sile i charakterowi tego wyrazu, miarę swej własnej wrażliwości, swej własnej wyobraźni, swej własnej inteligencji.

Sztuka ekspresyjna bynajmniej nie zachowuje się wrogo wobec piękna; wchodzi ono jako jeden z jej elementów, ale jej dziedzina rozciąga się daleko poza tę ciasną koncepcję. Nie jest ona wcale obojętną na rozkosze wzroku i słuchu, lecz nie szuka ich wyłącznie. Wartość jej nie polega tylko na doskonałości formy, lecz też, lecz nadewszystko na tej podwójnej potędze ekspresji, którą zaznaczyliśmy; również, dodać należy—gdyż wielu artystów tę rzecz lekceważy—na wartości samych idei i uczuć, w dziele wystawionych.

Z pośród dwóch dzieł, odznaczających się jednakowym talentem, jednakową zręcznością w chwytności rysów oraz tonów prawdziwych natury i jednakową potęgą w wyrażaniu treści wewnętrznej rzeczy, a zarazem osobowości samego artysty, co się nas tyczy, nie wahali-

byśmy się przenieść nad drugie to, które przez swą koncepcję oznaczałoby u autora wyższe uczucie tudzież bardziej męską inteligencję. Krytyka artystyczna, zdaje się, stworzyła sobie prawo nierachowania się z przedmiotem, a zważania jedynie na rezultat. Jest to teza raczej osobliwa, niż prawdziwa. Osobowości artysty w żadnym razie nie można wykluczyć z dzieła, a wybór przedmiotu jest często jednym z punktów, które najlepiej określają tę osobowość.

Prawdą jest, że podniosłość uczuć żadną miarą zastąpić nie zdoła talentu artystycznego; że nigdy niema dość potępienia dla praktyki sądów akademickich, nagradzających wielkie płótna jedynie dlatego, że ich temat znajduje się w katalogu przedmiotów klasycznych, a przesładujących artystów niezależnych, aby ukarać ich za upór, iż się trzymają poza uświęconą dziedziną. Jesteśmy dalecy zatem od wymagania, by krytycy w każdym wypadku uważali naprzód na temat, a potem na dzieło i z góry potępiali każdego artystę, który pozostanie wierny tradycjom, idejom i uczuciom przeszłości. Są tacy, którzy wyłącznie w niej znajdują natchnienie. Sądzimy tylko, że wybór tematu nie zdaje się nam tak obojętnym, jak to się mówi zazwyczaj, i że wypada z nim rachować się w pewnej mierze.

To zastrzeżenie wypływa z różnicy, jaką postawiliśmy między sztuką dekoracyjną i ekspresyjną. Sztuka dekoracyjna, oddana jedynie bawieniu oka i ucha, za jedyną miarę wartości ma przyjemność, jaką sprawia. Lecz co do sztuki ekspresyjnej, której przedmiot zasadza się przedewszystkiem na wyrażaniu idei i uczuć, tudzież objawianiu tym sposobem potęgi koncepcji, oraz uzewnętrznianiu się artysty, oczywistem jest, iż wartość idei i uczuć wyrażonych musi stanowić część oceny całego dzieła, ponieważ wartość dzieła zależy od wartości artysty, tudzież ponieważ, przypuszczając pomiędzy wielu artystami równość uzdolnień artystycznych, przyznać musimy, że wyższość moralna i intelektualna stanowi

ROZDZIAŁ VIII.

S T Y L.

§. I. Styl osobisty.—Styl nieosobisty.—Styl w rzeźbie greckiej.

Styl, to człowiek—powiedział Buffon; prawda to niezawodna. Kto umie czytać, niech czyta stronicę Demostenesa i Cycerona, Bossueta i Massillona, Kornela i Rasyne, Lamartina i Wiktora Hugo. Jeżeli posiadasz choć cokolwiek zmysłu literackiego, zrozumiesz, że wszystko *dzwoni* niejednakowo. Niezależnie od przedmiotów, idei nawet, które mogą być takie same, wieje ztamtąd technicznie, akcent, których zmieszać niepodobna, a których nic nie zastąpi. Jedni odznaczają się wdziękiem, wykwiem, finezyą, harmonią, które pociągają i kołyszą, inni—siłą, porywem i tym głosem trąby wojennej, którą u nich tylko słycać, a która drzemie u innych.

Styl istnieje dzięki temu, co Thore zowie *prawem odłączenia*. „Istota (mówi) istnieć może tylko pod warunkiem odłączenia się od innych istot.

„.... Prawo to kolejnego odłączania się—bez którego postęp byłby niemożliwy—można sprawdzić w religii, polityce, literaturze i w sztukach. Odrodzenie nie jestże rozcięciem wieków średnich?” Stylem, to zna-

czy sposobem pojmowania, uczucia i przedstawiania różnią się epoki, rasy, szkoły i osobniki, tudzież odłączają się jedne od drugich.

We wszystkich sztukach znajdujemy takie różnice i tem oczywistsze, im sztuka przedstawia pole szersze dla rozwoju osobowości artystycznej. Michał-Anioł i Rafael, Leonard i Veronese, Tycyan i Correggio, Rubens i Rembrandt, są również mało do siebie podobni, jak Beethoven i Rossini, Weber i Mozart, Wagner i Verdi. Każdy posiada swój styl, to znaczy właściwy sobie sposób myślenia, uczucia i wyrażania swych uczuć.

Dlaczego artyści mierni nie mają stylu? Dla tej samej przyczyny, która wywołuje, że są oni mierni. Charakter właściwy miernocie znajduje się w banalności myśli i uczucia. W każdej epoce ewolucji społecznej istnieje pewien poziom ogólny, stanowiący, w danym momencie przeciętną duszy ludzkiej. Dzieła wyższe od niego przypuszczają talent lub geniusz, stosownie do tego, jak owa wyższość jest zaakcentowaną, a nadewszystko mniej lub więcej samorodną. Miernota polega na tem, aby tę wyższość doścignąć, lecz nie przewyższać. Artysta mierny, który myśli tudzież czuje jak wszyscy—nie ma więc w sobie nic, co „odłączałoby” go od tłumu. Może on posiadać manierę, to znaczy sumę właściwych sobie sposobów, lecz nie ma stylu w istotnem znaczeniu tego słowa. Zręczność nie stanowi stylu. Jest to wytwór, albo raczej echo samej duszy, i nabycie jego nie zależy od nas, podobnie jak ołów nie potrafi nabyć dźwięku brązu lub srebra.

Czyż wynika ztąd, że ci, którzy styl posiadają, mają go od urodzenia, i że znajduje się on w tej samej doskonałości w ich dziełach młodocianych, co i w dojrzałych? Nie błędniejszego od myśli powyższej! Najbardziej utalentowani w doświadczeniu życia i w praktyce sztuki znajdują źródła natchnienia i środki wyrażenia, jakich nawet nie podejrzewali przedtem. Geniusz zdoła się kształcić i rosnać przez odpowiednią edukację. Jeżeli

nie zmienia się wcale w tem, co stanowi tło jego osobowości, może on się rozwijać, a styl, będący tylko wynikiem, albo raczej objawem tego postępu, na każdym kroku swej ewolucyi naturalnie przechodzi jego rozmaite fazy.

Ten sposób pojmowania stylu dość powszechnie przyjęto, jeżeli idzie o rozważanie w szczególnem dziele każdego artysty. Lecz tego wyrazu używają również krytycy sztuki w znaczeniu absolutnem, które trudno nam przyjąć.

„Wobec tych rozmaitych stylów, będących odcieniami w sposobie odczuwania i uświęconych przez wielkich mistrzów—powiada Ch. Blanc w swej „Gramatyce sztuk rysunkowych”—jest coś *ogólnego* i *absolutnego*, co zowieśmy *stylem*. Podobnie jak styl tworzy cechę danego człowieka, styl jest piętnem ludzkości w naturze. W tem wysokiem pojęciu wyraża on sumę tradycyi, jakie przekazali nam mistrze od wieku do wieku, i łącząc wszystkie sposoby klasyczne wyobrażenia piękna, oznacza on samo piękno. Jest on przeciwieństwem czystej rzeczywistości: *jest ideałem*. Malarz stylowy widzi wielkie strony nawet małych rzeczy, naśladowca-realista widzi małe strony nawet rzeczy wielkich. Dzieło ma styl, gdy przedmioty wystawione są w niem w swej *postaci typowej*, w swej *esencji pierwotnej*, wyzwolone od wszystkich szczegółów bez znaczenia, uproszczone, powiększone. Architektura nie posiada stylu, jeżeli nie budzi żadnej myśli, ani uczucia. Obraz, rzeźba, nie mają stylu, skoro, będąc literalnem i mechanicznem naśladowaniem natury, nie zradzają żadnej duszy. Tak więc obraz, odtworzony zapomocą przyrządu, zwanego *camera clara*, nie ma żadnego stylu, podobnie jak obraz odbity w lustrze. Fotografia nie ma stylu, choć niekiedy poznać można autora ze sposobu ustawiania i oświetlania modelu, wyjaśniania lub zaciemniania konturów. Ale są to tylko, że tak powiem, dobre marki fabryczne.

„Szkocła holenderska nie ma stylu, ponieważ nie ma piękności; ale zabłysła ona w drugim stopniu sztuki—za-

tryumfowała charakterem. Szkoły włoskie miały wielkie style, uosobione w Leonardzie, Michale-Aniole, Rafaelu, Tycyanie, Correggiu. Tylko Grecy, wszedłszy na najwyższy szczyt swego geniuszu, osiągnęli chwilowo za Peryklesa styl *par excellence*, styl *absolutny*, sztukę *nieosobistą* i tem samem podniosła, w której zlały się najwyższe charaktery piękności, boskie połączenie słodyczy i siły, godności, tudzież charakteru, majestatu i wdzięku. Winkelman powiedział te głębokie słowa: „Piękno doskonałe jest jak czysta woda, która nie ma żadnego właściwego smaku.” W rzeźbach Partenonu tak zagładzono osobowość rzeźbiarza, że są one nie tyle dziełami danego artysty, ile raczej utworami samej sztuki, ponieważ Fidyasz, zamiast je ożywiać tchnieniem swojej duszy, przeprowadza przez nie tchnienie duszy powszechnej” ¹⁾.

Przytoczyłem ten ustęp, pomimo jego długości, zdaje mi się on bowiem bardzo jasno wystawiać punkty najbardziej charakterystyczne szkoły absolutu i ponieważ dostarcza mi sposobności zaznaczenia złudzeń, w jakie

¹⁾ Ciekawem jest porównanie tych słów z opinią pierwszorzędnej krytyki, który niegdyś, jak mówi, „kołysał ideał w obłocznych frazesach”—to znaczy *ideał absolutny*, *styl nieosobisty*—i zmienił zdanie, jak tego dowodzi poniższy ustęp: „Krytyka ma wyraz, którym błyska przy każdej sposobności, lecz który głośno natchmiast, gdy go zwraca ku dziełom sztuki, by je objaśnić: *ideał*. Cóż to jest ideał? Jest-że on w przedmiocie, czy w manierze? Czy jest ideał *w szkole ateńskiej* Rafaela lub w *Lekcyi anatomii* Rembrandta? Dlaczego pejzaż Poussina jest idealniejszym, niż pejzaż Ruysdaela? Nie potrafię być sfinksem tych tajemnic estetyki. Jeżeli symbolika stanowi ideał—dość najprostszemu naturalistcie pod spiącą kobietą podpisać *Sen*, a wnet krytycy rozpoczną spekulacje: „*Sen*—to śmierć... to może przebudzenie!” Każdy może się bawić w taką filozofię wobec *Palacza* Brouwera i wobec *Muzy Carraccia*. *Palacz*—co za wielka alegorya! Niestety, wszystko uchoodzi jak dym! Życie jest krótkie, szczęście niepewne, tylko cnota jest godną zazdrości.

„W istocie sztuka nie jest tak złośliwą, jak krytyka. Prawdziwy artysta jest prostszy—wystawia on to, co widzi, i wyraża

szkoła ta wpada. Przyznajemy każdemu artyście, którego osobowość uderza w dziełach, styl właściwy, ponieważ ten styl jest właśnie znamieniem jego osobowości.

Oprócz stylu właściwego każdemu artyście, przyjmujemy styl szkoły, narodu lub rasy, który stanowi również cechę osobowości tej rasy, tego narodu, tej szkoły, i składa się z sumy cech, wspólnych dziełom sztuki każdej z tych grup. Pewnem jest, że istnieje styl grecki, styl egipski, styl asyryjski, styl arabski, istnieje styl wenecki, który się przedstawia inaczej, niż styl szkoły florenckiej, rzymskiej, lombardzkiej. Skoro jednak mówią nam o *stylu samym w sobie, stylu absolutnym, nieosobistym*, tego już nie rozumiemy. Przypuszczając, że styl osobisty jest to „piękno,” pozostaje fakt, że to piękno bardzo różnie było pojmowane i odczuwane przez rozmaitych artystów. Jakże pogodzić tę różnaitość ze stylem, który, będąc absolutny, powinien logicznie być zawsze sam ze sobą identyczny?

W szkole, do której należy Ch. Blanc, przyznano, że Rafael jest *par excellence* malarzem piękności. Ale piękność taka, jak on ją pojął i przedstawił, nie posiada nic wspólnego z pięknością Leonarda, Michała-Anioła lub Rubensa.

„Rafael—powiada Jules Goncourt w swych *Notes de voyage*—stworzył klasyczny typ Dziewicy zapomocą udo-skonalenia piękności pospolitej, w przeciwieństwie zupełnem piękności, jaką Vinci szukał w wykwincie typu i rzadkim wyrazie. Nadał on jej charakter powagi zu-

to, co czuje—dwa terminy nierozłączne z kreacją artystyczną. Jest to *ja* i *nie-ja* filozofii, praktykowane naiwnie i samorodnie,—forma realna, zapożyczona ze świata zewnętrznego i ożywiona uczuciem, jakie budzi wewnątrz człowieka. Natura iludźkość są naraz podmiotem i przedmiotem wszystkich sztuk, podobnie jak wiedza i przemysł. Sztuka przedstawia zjawiska życia powszechnego, nauka je wyjaśnia, przemysł zastosowuje do potrzeb człowieka. Sztuka składa, wiedza wyklada, przemysł układa.” (*Thoré, Salon 1861 r.*)

pełnie ludzkiej, rodzaj piękności sztywnej, zdrowie niemal junońskie. Dziewice jego są to matki dojrzałe i czerstwe, małżonki świętego Józefa. Urzeczywistniają one pojęcie, jakie tłum czyni sobie o Matce Bożej. Z tej strony pozostaną one wiecznie popularnemi; pozostaną one przedstawieniem Dziewicy katolickiej najjaśniejszym, najogólniejszym, najdostępniejszym, najbardziej po mieszczańsku hieratycznym, najlepiej zastosowanym do smaku sztuki i litości. Będą one zawsze *akademią* boskości kobiecej."

Uwaga ta może się wydawać nieco ostrą i przesadzoną, w gruncie jednak jest słuszną. Daje ona miarę ideału tego geniusza przyjemnego tudzież powierzchownego, który w każdym razie był szerszym niż głębszym. Rafael zrozumiał piękno, jak i wszystko inne, raczej nazewnątrz, niż nawewnątrz, raczej z formy widzialnej, niż z treści moralnej. Styl jego więc nie jest stylem wogóle, jest to jeszcze styl jego własny tudzież znamię jego własnej osobowości. To, co u tyłu ludzi zapewniło mu tytuł *księcia malarzy* i postawiło go nad Leonardem da Vinci i Michałem-Aniołem—jest to właśnie to samo, co go zepchnie niżej od nich, gdy będzie jasno zrozumianem, że styl nieosobisty jest poprostu brakiem stylu, i że jeżeli Rafael zbliżył się bardziej niż ktokolwiek do tej rzekomej doskonałości, to właśnie dlatego, że jego osobowości brakuje tych tonów głębokich i jaskrawych, które wywołują podziw tłumowi tudzież kłopot akademii, lecz pomimo to stanowią znamię właściwe geniuszów samoistnych oraz potężnych.

Toż samo powiemy o „stylu nieosobistym,” który tak chwala w dziełach greckich. Gdyby ta pochwała była zasłużoną, byłoby to potępieniem sztuki greckiej. Nie znam w żadnej literaturze stylu bardziej osobistego, jak Eschylosa, Demostenesa, Arystofana. Jeżeli nie jest on równie silnie zaakcentowany w rzeźbie, to bynajmniej nie dlatego, że rzeźbiarze wprowadzili w nią „technię duszy powszechnej,” lecz poprostu dlatego, że ideał

rzeźby długo się ograniczał prawie wyłącznie do przedstawiania „pięknych ciał”—jak mówi Platon. Ideał ten bardzo ciasny posiadał swe granice i swój *kanon* w szczególnym geniuszu rasy greckiej. Rola artysty zasadzała się na oddaniu w sposób najmożliwiej zupełny tego rodzaju doskonałości, określonej zapomocą ogólnie przyjętych prawideł. Pierwsze polegało na tem, aby szukać i kopiować najściślej piękne wzory, jakich dostarczała w obfitości ta rasa wybrana. Drugie—na tem, aby skupić w małej liczbie rysów głównych całą masę szczegółów. Prawidło to wskazała im sama forma ducha greckiego, który nie lubił szczegółów i indywidualności. Dla ich filozofów, jak i dla artystów, ogólnik tylko jest godny uwagi; w systematach filozoficznych, jak i w rzeźbie, widzą oni zawsze plany i masy, lekceważą szczegóły i wolą syntezę od analizy. Jest to rys charakteru wspólny całej rasie i mało zdolny do wyrażenia osobowości indywidualnej. Oprócz warunków koniecznych, właściwych rzeźbie, które wyjaśnimy później, rzeźbiarz był zamknięty w przyzwyczajeniach umysłu, z których nie wolno mu było wyjść. Z konieczności dochodził on do typu, to znaczy do uogólnienia i skrócenia rzeczy. Nakoniec mało się troszczył o wyraz twarzy i roił przede wszystkim o pięknie fizycznem ciała, o równowadze i proporcji części. Gdy niektórzy z następców Fidyasza, zmęczeni niewzruszoną pogodą dusz boskich, zaczęli przedstawiać życie ludzkie w jego radościach oraz smutkach i starali się zaznaczyć przez postawę tudzież fizyognomię niektóre uczucia, a nawet namiętności, których wyrażenie jest dostępne rzeźbie, poczęto krzyczyć na upadek sztuki,—podobnie jak Eurypidesa oskarżono o poniżenie teatru greckiego, ponieważ do posągowej regularności, do geometrycznej nieco doskonałości tragedyi działania, jak ją pojął Sofokles, dodał mechanizm moralny i malowanie namiętności.

To szczególne zajęcie się pięknem ciała u narodu, który był nań wrażliwszy, niż każdy inny,—to poszuki-

wanie typu przez wyłączenie lub streszczenie szczegółów i przez rozkazującą miłość proporcji, albo lepiej mówiąc, eurytmii, jak oni to nazywali — nie stanowią w istotnym znaczeniu tego słowa sztuki nieosobistej. Co najwyżej powiedzieć można o rzeźbie greckiej, że jakąkolwiek osobowość artysty w znacznej części pochłaniała osobowość rasy, podobnie jak w zbiorowym dziele, które doszło naszych czasów pod nazwą Homera.

Mieliśmy już sposobność wyjaśnić nasze przekonania pod tym względem i nie powrócimy do tego. Nie masz stylu nieosobistego. Połączenie dwóch tych wyrazów stanowi absolutną sprzeczność.

§ 2. Styl w malarstwie włoskim i holenderskim.—Znaczenie kwestyi stylu.—Styl akademicki.—Nauczanie urzędowe.

Znajduję w pięknym dziele p. Fromentina ustęp, doskonale streszczający kwestyę stylu ¹⁾. Porównyując malarstwo włoskie z holenderskim, mówi on:

„Istniał zwyczaj, iż myślano wielce i wysoko, jako sztuka wybiera swe przedmioty, upiększa je, poprawia i żyje raczej w absolucie, niż we względności, widzi naturę taką, jak jest, ale lubuje się w wystawianiu jej taką, jaką nie jest. Wszystko to mniej więcej stosowało się do osoby ludzkiej, zależało od niej, było jej podporządkowane i na niej wzorowane, ponieważ w istocie pewne prawa proporcji, tudzież pewne atrybuty, jak wdzięk, siła, szlachetność, piękność, zbadane uczenie na człowieku i sprowadzone do formy doktryny, stosują się również do tego, co nie jest człowiekiem. Wynikał ztąd pewien rodzaj ludzkości powszechnej lub wszechświata ludzkiego, którego ciało ludzkie w swych idealnych proporcjach tworzyło prototyp. Historia, wizye, wierzenia, dogmaty, myty, symbole, emblematy—wszystko to wy-

¹⁾ Les Maitres d'autrefois, p. 174—175.

rażało się pod postacią ludzką. Natura niewyraźnie istniała obok tej osoby pochłaniającej. Uważano ją zaledwie za ramę, która musiała zmaleć i zniknąć sama przez się, skoro tylko człowiek zabierał w niej miejsce. Wszystko stanowiło wyłączenie i syntezę. Ponieważ było koniecznym, aby każdy przedmiot otrzymywał formę plastyczną od tego samego ideału, nic nie mogło się zmieniać. Owóż, dzięki tym prawom stylu historycznego, przyznano, że plany się redukują, horyzonty skracają, drzewa streszczają, że niebo powinno być mniej zmienne, atmosfera przezroczystsza i równiejsza, człowiek podobniejszy samemu sobie, częściej nagi niż odziany, zazwyczaj doskonalszą budową ciała i postawą, piękny obliczem, aby lepiej odgrywać rolę władcy, jaką mu grać nakazano.

„Dziś zadanie jest proste. Idzie o to, by każdej rzeczy nadać należne jej znaczenie, człowieka postawić na swoje miejsce, a w razie potrzeby obejść się bez niego.

„Nadeszła chwila, kiedy myślimy mniej, kiedy rwieśmy się mniej wysoko, patrzymy bliżej, a malujemy również dobrze, lecz inaczej. Jest to malarstwo tłumu, obywatela, człowieka pracy, parweniusza i pierwszego lepszego przybłądy—całkowicie dokonane z niego i dla niego. Idzie o to, by stać się maluczkim wobec rzeczy maluczkich, małym wobec rzeczy małych, subtelnym wobec subtelnych, przyjmować je wszystkie bez opuszczenia i pogardy, wejść serdecznie w ich wnętrze i sposób istnienia; jest to sprawa sympaty, uważnej ciekawości i cierpliwości. Odtąd geniusz polega na tem, iż nic nie przesądza, nie wie tego, co zna; *pozwala swemu modelowi zadziwiać siebie, i jego tylko pyta, jak chce być przedstawionym.* Upiększać, nigdy! uszlachetniać, nigdy! karać, nigdy! Są to kłamstwa lub trudy bezużyteczne. Czyż nie tkwi w każdym godnym tej nazwy artyście jakaś nieznana siła, która sama stara się o to w sposób naturalny i bez wysiłku?”

Cała teoria stylu polega na tem. Styl, będąc prostem odbiciem osobowości artysty, znajduje się naturalnie w jego dziele, gdy artysta ma osobowość. Owa „nie-

znana siła," o której mówi Fromentin, jest to właśnie suma cech, sposób istnienia, temperament, który wywołuje, że Rubens widzi rzeczy inaczej niż Rembrandt, że każdy z tego samego widowiska wyciąga wzruszenia odpowiednie jego naturze, podobnie jak nateżone struny w sali koncertowej drgają unisono do nut, jakimi dźwięczą same. Wszystko polega na wibracji, a tego brak najczęściej.

Kwestya stylu posiada wielkie znaczenie. Można powiedzieć, że zawiera ona w sobie całą estetykę, to znaczy kwestyę samej osobowości w sztuce.

Gdyby sztuką zajmowali się tylko ci, którzy istotnie są stworzeni, aby być artystami, to znaczy ci, których wzruszenie estetyczne powstaje samorodnie i z energią—co stanowi potęgę twórczą,—rozprawy te byłyby zupełnie akademickie i byłoby dzieciństwem zatrzymywać się nad określeniem stylu.

Jednakże nie jest tak—naprzód dlatego, że, najczęściej, ze wszystkich przedmiotów, jakie człowiek najmniej bada—jest to on sam; dlatego, że próżność rzuca nas w dziwne złudzenia, i nakoniec, nadewszystko być może, ponieważ nasza nieświadomość i nasze dziwactwa znajdują wstrętą pomoc oraz współudział w prawidłach tudzież formułach nauczania urzędowego.

„Styl—powiada Ch. Blanc—wyraża sumę tradycyj, przekazanych nam przez mistrzów z wieku do wieku, i łącząc wszystkie sposoby klasyczne wystawiania piękności, stanowi on samą piękność." To znaczy, że, by zdobyć styl oraz wyrazić piękno, wystarczy poznać tradycje klasyczne. Jest to czysta doktryna Akademii. Dzięki tej zasadzie redagowano i kompilowano owe zbiory recept, które pod nazwą poetyki, retoryki, estetyki i t. p. łączą w prawidła mniej więcej ściśle sztukę układania arcydzieł. Metoda jest prosta: dość przyjrzeć się, jak postępowali ci, którzy je tworzyli. Chcesz napisać epopeję. Nic łatwiejszego. Oto jak postępował Homer, rób jak Homer. Sofokles nauczy cię sposobu układania tra-

gedyi. Poświęcasz się rzeźbie, malarstwu. Nie masz zapewne pretensyi, że przewyższysz Fidyasza, Polikleta, Praksytelesa, Rafaela, Tycyana, Michała-Anioła. Owóż z badania dzieł tych wielkich ludzi wynika, że ich wyższość polega na staraniu, z jakim poświęcali rzeczywistość dla ideału, na widzeniu wielkiej strony rzeczy, nawet gdy tej wielkiej strony niema, na wystawianiu przedmiotów w ich postaci typowej, w ich esencji pierwotnej. Nie rozumiecie tego? A więc, to znaczy, że oni wyłączali szczegóły drugorzędne, uproszczali całość, aby ją powiększyć! Zwłaszcza upiększali, poprawiali, wygładzali, postępując zawsze zapomocą wyłączenia i syntezy, redukowali plany, ścieśniali horyzonty, streszczali drzewa, oczyszczali atmosferę, idealizowali ciało ludzkie i zastępowali swoją nędzotę dekalogiem akademii.

Oto czego uczą młodzież, poświęcającą się uprawie sztuki. Aby jej dać wyrozumieć poezję, zaczyna się od tłumaczenia jej na prozę; sztukę sprowadza się do roboty. Ostatecznie młodzież dochodzi do przekonania, że, by tworzyć dzieła genialne, pierwszym warunkiem nie jest geniusz, lecz prawo. Michał-Anioł, obdarzony geniuszem wyższym od Rafaela, czyż, jeśli wierzyć Akademii, nie stoi niżej od swego rywala właśnie dlatego, że nie potrafił, jak on, ugiąć się pod siłą prawideł? Iluż to ludzi młodych, sumiennie nauczony się *Sztuki poetycznej* Boileau, lub licznych *Retoryk*, które nastąpiły po sobie od Arystotelesa, albo Estetyki oficjalnej, nie może sobie wyobrazić, że po tem wszystkim mogą z nich być tylko nędzni poeci, mierni adwokaci i artyści bez talentu!

Złudzenie to trafia się częściej, niż się zdaje. Ma ono skutki rozpaczliwe u tych nawet, którzy od natury otrzymali dary konieczne. Pierwszym ich wynikiem jest zabicie szczerości, samoistności, bez których żadna sztuka nie zdoła żyć. Zamiast się oddać swobodnie wrażeniom prawdziwym i tłumaczyć je wiernie, bezpośrednio, tak, jak one są,—ulegają oni tyranii wymyślonych prawi-

deł, narzuconych przez dyplomowanych prawodawców, przesuwają swe wrażenia przez tkanę akademicką, obcinają je, tynkują, zabijają,—a potem dziwią się, nie znajdując nic, prócz trupa.

Owo zastąpienie wzruszenia robotą wytwarza sztukę teatralną, która niczem innem nie jest, jeno przesadą celową i obrachowaną przesady naiwnej i samorodnej sztuki prawdziwej. Sztuka akademicka rzuca się w dziwactwo, fałsz, teatralność właśnie dlatego, by uniknąć banalności i bladeści. Niepodtrzymana i nieogrzana wzruszeniem serdecznem, które jej każą lekceważyć, gubi się ona w trosce o linie, szczegóły, układ, które naruszają i znoszą jedność oraz efekt ogólny. Ten to brak swobody i szczerości stanowi właściwie *występek akademicki*. Naturalność i prostotę wrażenia prawdziwego i osobistego zastępuje szukanie tradycyi i przesady, która pozwala przewidzieć wysiłek oraz rachunek. Nie jest to już sztuka, jest to przemysł mniej więcej pracowity.

Pomyślcie tylko o położeniu młodego człowieka, który najczęściej siebie nie zna, który przedewszystkiem nie przypuszcza nawet, aby wyrocznie, wypowiedane głosem uroczystym przez ludzi, były wyroczniami fałszywymi,—który, nakoniec, rozumie i widzi na pamiętnych przykładach, jak to może być niebezpiecznem posiadać zdanie własne, własną estetykę, własną oryginalność. Wszystko się wiąże, wszystko sprzysięga przeciw jego swobodzie; chwila właśnie, w której potrzebowałby najbardziej być podtrzymanym, ośmielonym w rozwoju własnej osobowości, jest chwila, kiedy go najbardziej gnębią wszelkiego rodzaju pokusami oraz torturami prawideł. Nauka tudzież naśladowanie wielkich mistrzów, które są cudownymi rzeczami dla artysty rozwiniętego, stanowią wielkie niebezpieczeństwo dla młodzieńca, niewiedzącego jeszcze, jaką stroną pójdzie.

Metodę tę żywo krytykowali ludzie najkompetentniejsi. Horacy Lecoq de Boisbaudran, który, choć pro-

fesor rysunku, należał do mających najżywsze tudzież naj-słuszniejsze poczucie reform koniecznych, pisał niedawno w broszurze, której mu nie przebaczyła Akademia sztuk pięknych:

„Młodzi ludzie, przystępujący do egzaminu, czynią wszystkie wysiłki, aby otrzymać odpowiednie nagrody. Na nieszczęście, środkiem, który im zazwyczaj zdaje się najpewniejszym i najłatwiejszym, jest naśladowanie dzieł, uwiecznionych poprzednio, które z honorami i aparatem są wystawione, jakby dla przykładu i dla pokazania drogi, prowadzącej do powodzenia. Czyż zrozumiano całą wagę tych podniet, widząc, że najczęściej egzaminowani porzucają własne natchnienie, by posłusznie kroczyć za prawidłami, danymi przez Szkołę i uświęconymi przez powodzenie?

„Oprócz rzadkich wyjątków, nie można otrzymać prostego przyjęcia do konkursu, to znaczy wejścia do loży, inaczej jak po długich studiach, ku tym celom wyłącznie skierowanych; trwanie owych przeciwnaturalnych przygotowań czyni je tak niebezpiecznym dla zachowania oryginalności.

„Uczniowie, którzy się z tem spóźniają, stają się podobni do tych aspirantów bakalarskich, co to więcej marzą o dyplomie, niż o prawdziwej nauce.

„Dwóch egzaminów się wymaga dla wejścia do loży: szkic lub kompozycja na dany temat, oraz figura, malowana podług modelu. Przygotowanie do tych dwóch egzaminów staje się jedyną troską młodzieży. Nie chcą oni bynajmniej innych studyów, prócz codziennych powtarzań tych szkiców oraz tych figur banalnych, wykonanych zawsze podług tych samych wymiarów, w tych samych granicach czasu i w zwykłym stylu konkursów.

„Po całych latach, poświęconych takim ćwiczeniom, cóż może pozostać z zalet najpiękniejszych? Czem się staje naiwność, szczerłość, naturalność? Wystawy Szkoły sztuk pięknych są pod tym względem aż nadto wymowne.

„Niektórzy uczniowie czasem naśladowują styl swego mistrza albo jakiego sławnego artysty, inni czerpią natchnienie z dawnych laureatów Szkoły; ci zajmują się ostatnimi gwiazdami Salonu, tamci jakimś obrazem, który na nich uczynił wrażenie. Te rozmaite wpływy mogą którejs z wystaw nadać pozorną różnorodność, ale nie jest mniej podobne do różnorodności rzeczywistej i oryginalnego charakteru natchnień osobistych.”

Lecoq de Boisbaudran żąda, by w uczniach rozwijano „obserwację i wrażliwość” i wymyślił w tym celu bardzo owocną metodę. Jest to punkt najważniejszy tudzież najbardziej lekceważony. Nauczanie techniczne początków rysunku jest niemniej wadliwe.

Mówiąc o wzorach rysunku, uznanych we wszystkich zakładach szkolnych oficjalnych, Lecoq dodaje: „Rzecz dziwna! W czasie, gdy więcej niż kiedykolwiek powołują się na przykład i powagę Rafaela i innych wielkich rysowników, wzory, przeznaczone do wykształcenia młodzieży, stanowią przeciwieństwo systematyczne rysunku tych wielkich artystów, tak ożywionych, tak pełnych wibracji, o konturach czystych, pełnych i falistych, o doskonałej konstrukcji i perspektywie.”

Krytykę analogiczną znajdujemy w liście, który Viollet-le-Duc w r. 1864 posyłał p. Vitet, z powodu nauczania sztuk rysunkowych, w epoce, gdy Akademia sztuk pięknych, chwilowo zagrożona w swej przewadze, nawiązała do swą oplakaną dyktaturę.

„Co się robi—powiada ten uczony budowniczy—przy nauczaniu rysunku według metody klasycznej? Zaczyna się od pokazywania uczniom sylwetek, każe się im kopiować machinalnie. Oto dziecko, chcąc odtworzyć rękę, narzędziem bardzo jeszcze niedoskonałym, rysy tej sylwetki, nabiera naprzód złego przyzwyczajenia, że wcale sobie sprawy nie zdaje z planów i w przedmiocie rysowanym widzi tylko płaską powierzchnię, otoczoną konturem... Na czem dalej polega nauczanie w Szkole sztuk pięknych? Ogranicza się tem, iż każe młodym lu-

dziom kopiować to, co się pospolicie zowie *académies*, to znaczy nagiego człowieka, oświetlonego temże światłem, w tymże lokalu, i postawionego w pozie, którą możnaby nazwać torturą, płatną na godziny. Oto jest kurs *rysunku z natury*, który trwa od 217 lat i którego zniesienie, podług p. Viteta, byłoby zgubą sztuki!..”

To uparte zamykanie się w tradycyi bezwładnej oraz bezdarnej jest czemś dziwnem na pierwszy rzut oka. Wyjaśnić to jednak łatwo. U nas (we Francyi) ludzie stają się czemś, gdy już są do niczego. Aby zostać generałem, ministrem, akademikiem — trzeba być starym. Gdy się zużyłeś, złamałeś we wszystkich trudach życia i gdy spoczynek staje ci się potrzebą konieczną, otwierają ci wielkie funkcyje, te, które mają zadanie: regulować, kierować działalność narodową, pod jednym wszakże warunkiem: że nie będziesz miał ani buntowniczych instynktów, ani dążeń rewolucyjnych. Gdy raz owę rzecz stwierdzono, gdy dowiedziono, że człowiek, który za młodu był silny, utalentowany, czynny, nic już z tego nie posiada, przywołują go i pomieszczają w jednym z tych licznych domów przytułku, które noszą nazwy ministerjów, akademij, zarządów, administracyj wszelkiego rodzaju; tam to owi starcy gawędzą sobie o dobrych dawnych czasach, t. j. o swojej młodości, i naturalnie zgodnie przeklinają śmiałków, którzy chcą w tem zmienić cokolwiek. Jeżeli ktoś, niezupełnie dojrzały, lub przez omyłkę przyjęty do uczonej kompanii, mówi nieśmiało, że możnaby jednak małe zmiany porobić — zostaje zgnębiony ironią; a jeżeli odważy się na jakąś propozycję, którą czuć herezyą, duszą go natychmiast głosowaniem przeciwnem.

Nie znaczy to bynajmniej, abyśmy się gniewali na akademie i ministerya. Są one poprostu tem, czem my je robimy. Winnym jest przesąd publiczny, zachowujący najlepsze kawałki dla tych, którzy zębów już nie mają, i powierzający wszystkie ważne roboty niezdolnym do ich wykonania. Naszym armiom potrzeba generałów,

nieumiejących się trzymać na koniu, — naszym sztukom potrzeba akademików, niemających ani oka, ani ucha. Z konieczności wszystko sądzą oni wspomnieniami. Tem gorzej dla nas, którzy nie chcemy tego zrozumieć. Naturalnem jest, że starcy lubią rzeczy stare, które im młodość przypominają, i że uważają za profanację każdy wysiłek, rażący w świętość ich wspomnień.

Też same wady znajdujemy wszędzie. Nauczanie literackie, tyle u nas warte, co i nauczanie sztuk pięknych, wszędzie podlega tym samym metodom. Fatyga i monotonia ćwiczeń zmienia się w mechanizację ogólną zarówno uczniów jak nauczycieli. Nieubłagana rutyna panuje wszechwładnie. Codzień nauczyciel powtarza w sposób doktoralny i nudny lekcję, jaką powtarzał odpowiedniego dnia roku ubiegłego—i lekcya ta najczęściej zwraca się jedynie do pamięci dziecka. Uczą nasze dzieci, podobnie jak tresują psy—przez nieskończone powtarzanie tego samego ruchu; różnicę stanowi, że zamiast kija jest tu pensum (kara piśmienna).

Tą drogą chce się formować ludzi. Formują przede wszystkim hebesów, którzy z liceów wynoszą nienawiść pracy umysłowej i pragną tylko zapomnieć o tych wszystkich nudach, pogrążając się w liczne grube rozkosze, stanowiące dziś ideał dobrze wychowanego młodzieńca. Jedną tylko rzecz nas dziwi, że przy takiej metodzie są jeszcze między młodzieżą ludzie, którzy potrafią zerwać pęta i wyprostować nanowo swój umysł.

Miejmy nadzieję, że kiedyś, po długim, długim wyrzekaniu na niedołęztwo administracyi, krystalizację akademii, osłabienie umysłowe młodzieży i upadek sztuki, zrozumiemy nakoniec, że zamiast gniewać się na skutki, należy iść do przyczyn—nie powierzać umarłym kierunkowi życia i wyzwolić młodzież z pod ciśnienia metod ogłupiających.

Pierwszem staraniem pedagogii powinno być podniesienie osobowości.

Rembrandt przypisywał temu punktowi znaczenie tak wielkie, że skazywał swych uczniów na studia kórkowe, by jedni drugich nie mogli kopiować. Dziś dążenie jedyne i skutek naturalny, konieczny naszych metod jest zduszenie ich przez zastąpienie natchnienia robotą, szczerości manierą, samorodności rachunkiem. O wyobraźni, o poezji niema tu mowy. Śród tych, którzy, patrząc wewnątrz samych siebie, znajdują w naturalny sposób swój styl, naiwnem wyrażeniem swych prawdziwych uczuć, znajduje się cała gromada dręczących się, aby zdobyć sobie pracowicie styl pożyczany, zastosowaniem recept podręcznikowych, i w ten sposób tracących zyski swych darów naturalnych. Litera zabija ducha, a formuła sprowadza sztukę do rzemiosła.

„Jaki jest w istocie—powiada G. Planche w artykule o Dawidzie d'Angers—najwyraźniejszy sposób wykazania szacunku dla tradycji? Czyliż nie ten, aby tak doskonale zgładzić siebie, tak się dać pochłonać w naśladowaniu pomników starożytnych, połączyć w swem beziemiennem dziele tyle kawałków znanych, by widz nie mógł powiedzieć: Dzieło to wyszło z rąk nowego człowieka?”

Nie znaczy to, żeby nauki były same przez się fałszywe i oplakane. Pewna liczba tych zasad, które mają kurs w nauczaniu publicznem i w tradycjach urzędowych, wynika z obserwacji nieco ciasnych, lecz w istocie ścisłych i słusznych. Analiza, która je wyłoniła z arcydzieł, wykazuje nieraz godną uwagi przenikliwość. Ale same te prawdy stają się niebezpiecznymi, dzięki ogólnemu błędowi metody, która, nastając wciąż na znaczenie tych reguł, ostatecznie budzi w młodych artystach przekonanie, że właśnie zastosowanie tych reguł stanowi wielkość mistrzów, podczas gdy one są przeciwnie tylko wyrazem ich własnych cech i samorodnym objawem ich geniuszu. Sądzą oni, że Homer, Eschyl, Szekspir, Leonard, Michał-Anioł, Rubens, Rembrandt pracowali, jak oni, podług tych formuł, które niechybnie

wskazują im jako najwyższe prawa wiecznego rozumu, jako objawienie, poprzedzające samą sztukę. Sztuka w ten sposób sprowadza się do rodzaju niewzruszonej geometrii, której pewniki stosują się jednako do wszystkich temperamentów, do wszystkich umysłów, i której twierdzenia wypływają logicznie tudzież nieodbicie z tych pewników, stwarzając w sposób naturalny arcydzieła, gdy je stosujemy,—jak dzieła poronione, gdy je lekceważymy.

Co do geniuszu, co do wzruszenia, co do tego wewnętrznego ruchu, ogrzewającego wyobraźnię i jedynie mogącego uczynić ją płodną w arcydzieła, to pozostawia się je na boku, albo też poświęca im jakieś deklamacyjne tyrady, a spłaciwszy im haracz należny, powraca się do nauczania poważnego, to znaczy do recept.

Owo przewrócenie ról jest opłakane; ono to ubezładnia i nauczanie mistrzów i wysiłki uczniów. Przeciw niemu należy działać, chcąc dojść do jakichś rezultatów. Zanim się wyłoży szeregi sposobów roboty i nauczy młodzież, jak się biorą do tego wielcy artyści, by swe idee wyrazić, należy naprzód wyjaśnić im, że przede wszystkim trzeba mieć ideę i że ta idea powinna być osobistą, żywą, wzruszoną; że bez tego zasadniczego warunku niemasz prawideł, formuł, ani recept, które mogłyby dzieło uratować od banalności, sprzeciwiającej się właśnie stylowi. To znaczy, że, zanim się dla artystów urządzi arsenał, należy ich uczynić zdolnymi do używania broni, jaką im przedstawiają; zanim się ich nauczy jak się tłumaczą wzruszenia, należy wykształcić ich dusze i rozwinąć zdolność do wzruszeń.

Zdaje się rzeczywiście, widząc to, co się robi, że osobowość w sztuce nie gra żadnej roli, jeżeli się nie przypuści, że młody człowiek w chwili, gdy się przedstawia jako kandydat do nauki szkolnej, nie ma już nic do zyskania pod tym względem.

Jest to błąd absolutny. Najczęściej młodzi ludzie, wchodząc do Szkoły, mają tylko pewną umiejętność władania rysunkiem. Prawie zawsze ich wykształcenie lite-

rackie było bardzo zaniedbane, ich mózg jest zupełnie pusty i mało wyćwiczony w pracy umysłowej. Zdolności artystyczne, jakie natura im dała, nie mają ani dostatecznego pokarmu, ani sposobności do ćwiczeń. Poryw, ruch, ciepło duszy, pozostają w stanie energii potencjalnych, wobec braku przedmiotu i sposobności.

Wówczas to należy raczej rozwijać młodzież, kierować ją po wszystkich polach estetycznego wzruszenia, pobudzać wszelkimi sposoby te siły moralne, stanowiące rzeczywiste źródło sztuki,—usubtelniać ich wrażliwość, podnosić ich pojęcia, rozpalać ich imaginację, wpajać w nich idee szlachetne, karmić arcydziełami wszystkich sztuk, nauczać ich, co tworzy wielkość człowieka i społeczeństw ludzkich,—stawić ich wobec widoków, najwłaściwszych do budzenia i podsycania entuzjazmu tudzież zmysłu poetycznego, mnożyć im pod wszystkimi formami te rozkosze specjalne oka oraz ucha, które stanowią właściwe rozkosze estetyczne.

Jeżeli prawdą jest, że styl to przedewszystkiem pieczęć, jaką autor sam ze siebie pozostawia na swem dziele; jeżeli uznano, że styl wychodzi tem podnioslejszy, im jego osobowość jest szlachetniejsza i wyższa, nie jest—że jasnym, że, by uszlachetnić styl, należy przedewszystkiem podnieść osobowość artysty?

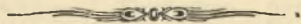
Gdy raz tego się dokona i gdy każdą rzecz postawi się na swem miejscu, niema już niedogodności w nauczaniu młodych ludzi tych wyników, jakie osiągnięto z pracowitej obserwacji dzieł mistrzów. Nie byłoby już obawy o to, że naśladowanie dusi samorodność, że wyobraźnia poddaje się pamięci, a natchnienie formule. Gdyby mieli średni talent, byłiby przynajmniej średnimi na swój sposób. Warteby to było w każdym razie więcej, niż średnie naśladowanie innych i pograżenie całej osobowości w kombinacjach eklektyzmu, z konieczności skazanego na niemoc. Nauka zbyt pośpieszna mistrzów z konieczności ma za wynik brak studyów nad naturą, a następnie powstrzymanie rozwoju samoistności. Doskona-

łem jest badanie, jak robili inni, by uzupełnić, oświecić i poprawić swój własny sposób pracy. Ale, pomimo to, należy już mieć własną manierę, bez czego zawsze ryzykujesz popaść pod władzę maniery obcej, będącej najgorszą ze wszystkich.

Nauczanie to miałyby jeszcze jedną wyższość—pozwoliłoby ono uczniom jasno zbadać, czy urodzili się na artystów. Dopóki idzie o prawidła ogólne, wszyscy mogą uważać się za zdolnych do ich stosowania. Jeżeli wystarcza wiedzieć, jak brali się do tego Rubens lub Rafael, rozłożyć ich kompozycje, zbadać ich rysunek, zanalizować koloryt i zgromadzić w pamięci obserwacje uczonych, którzy niemal życie całe strawili na anatomii arcydzieł,—nikt nie zrzecze się zdolności, koniecznych do tego rezultatu, ponieważ tu wszystko się ogranicza na tem, by słuchać i pamiętać.

Ale, gdy będzie wykazaniem, że, by zostać artystą, trzeba naprzód i przede wszystkim mieć wyobraźnię, zapł, entuzjazm, wrażliwość zawsze gotową na rozkosze estetyczne, inteligencję dość otwartą, by rozumieć namiętności, charaktery i zajmować się ich objawami, szczególną zdolność do pojmowania rzeczy w ich postaci artystycznej i niezwykłą potrzebę wystawienia nazewnątr swych wrażeń pod formą, właściwą każdej sztuce,—wówczas młody człowiek w długim swym nowicyacie znajdzie w licznych próbach, przez jakie wypadnie mu przechodzić, niejedną sposobność, aby skutecznie zbadać się co do swego prawdziwego powołania, i nie będzie już, jak dziś, wystawiony na fatalne błędy, które największą część płaci nieraz rozpaczą całego życia.

Wówczas to w każdym z tych, którzy wytrwają, będzie tkwiła owa „nieznana siła,” będąca zasadniczym warunkiem stylu.



CZEŚĆ DRUGA.

ROZDZIAŁ I.

KLASYFIKACYA SZTUK.

Zakończyliśmy wykład zasad głównych, odnoszących się do wszystkich sztuk pięknych. Rozważymy teraz każdą sztukę po szczególe.

Ale naprzód musimy sobie zadać pytanie, w jakim porządku uczynimy to studyum. Niepodobna zdać się na przypadek. Znaczyłoby to skazać się na męczące powtarzania i na niemiłe zagmatwanie. Należy więc przyjąć klasyfikacyę, któraby stanowiła postępnę logiczną i pozwoliła nam z łatwością przechodzić od jednej sztuki do drugiej.

Porządek chronologiczny, który mógłby mieć pewną wyższość, przedstawia też niedogodności. Naprzód, znamy go niedokładnie, co stanowi pierwszą trudność. Czyż zechcemy go odtworzyć drogą przypuszczeń? Rzecz to niełatwa. Prawdopodobnem jest, że sztuki słuchowe poprzedziły wzrokowe. Dowodem prawdopodobieństwa tego jest, że taniec, poezya, muzyka, sprowadzone do

najprostszej formy, nie wymagają żadnej pomocy zewnętrznej—i człowiek sam tu wystarcza.

Rytm języka, śpiewu, ruchów wywołuje, oczywista, te trzy sztuki—i rytm ten jest sam przez się zupełnie instynktowy.

Ale z tych trzech sztuk która powstała pierwsza? Taniec? czy śpiew? czy poezya? Jest to bardzo trudne do określenia w sposób pewny i jasny.

Niemniejsza byłaby trudność w tym względzie co do sztuk wzrokowych. Wiem, że istnieje bardzo wygodna teoria, wyprowadzająca rzeźbę i malarstwo z architektury.

„Podobnie—mówi Lamennais,—jak istoty zamknięte w świecie rodzącym, gdzie mają być potencjalny, zwolna się wydzielają i indywidualizują,—tak samo z budownictwa, jako wspólnej macicy, wydzielają się, niby pracą organiczną, sztuki rozmaite, które, zawsze z nią połączone, choć od niej różne, indywidualizują się w miarę, jak się odbywa ta ewolucya postępową, odpowiadającą ewolucyi świata.”

Rzeźba odrywa się pierwsza przez stopniową przemianę płaskorzeźby w wypuklorzeźbę; później ta ostatnia łamie ostatni węzeł kamienia, który ją łączy z świątynią, i emancypowany posąg nakoniec zaczyna żyć życiem własnem i niezależnem. Malarstwo, którego rolą dotąd było tylko urozmaicanie i rozweselanie powierzchni różną koloracją albo odgraniczanie rysem wyraźniejszym niejasnych płaskorzeźb pierwotnych, wyzwoliło się ostatecznie z tych pęt, gdy człowiek, odrywając się w końcu od mistycznego symbolizmu sztuki pierwotnej, patrzy wokoło siebie, stwierdza byt indywidualności i dostrzega, że barwa gra we wszechświecie rolę, mającą również swe znaczenie, choćby tylko w rozróżnianiu przedmiotów.

Nie wahalibyśmy się przyjąć tę doktrynę bardzo przyjemną i ogólnie uznaną, gdybyśmy jasno pojmowali, na jakich faktach się opiera. Niestety, autorowie jej

i stronnicy ogólnie zaniebdywali wskazywać je, nie zastępując żadnym innym dowodem. Sądziłi oni, zda się, że, by uczynić bezużytecznym każdy dowód faktyczny, dość pisać ładne frazesy o symbolizmie pierwotnym architektury, przeznaczonej podług nich do odtwarzania wielkich rysów wszechświata. Ale symbolizm ten sam przez się jest-że rzeczywisty i czy przedstawia formę pierwotną architektury? Jest to dowiedzione nie więcej, jak reszta, i wogóle biorąc, cała ta promienna teoria jest czystą fantazyą.

Dowiedzionem jest, że w pewnym momencie, zapewne bardzo starożytnym, ewolucyi sztuki architektura tworzyła, wraz z rzeźbą i malarstwem rodzaj trójcy, jednej i potrójnej, gdzie trzy te pierwiastki połączone w sposób wewnętrzny prawie niewidoczny. Wiemy niemniej, że u Greków, a zapewne i innych ludów, sztuki słuchowe tworzyły jedną grupę. Poeci śpiewali z towarzyszeniem liry lub cytary. Poezyę liryczną, jak to widzimy w chórach tragedyi, śpiewały grupy, których ruchy były rytmowane; było to połączenie poezyi, tańca i muzyki.

Sztuki więc, przez powinowactwo pochodzenia i natury, sprowadzały się do dwóch rozmaitych grup, podobnie jak zaznaczyliśmy na początku tej książki. Ale wszystko to nie dowodzi bynajmniej, by każda z tych dwóch grup wyszła w pełnej zbroi z mózgu naszych ojców, i względem sztuk słuchowych znajdujemy się wobec tej samej kwestyi, co względem sztuk wzrokowych: która z tych grup ukazała się naprzód? I w każdej z tych grup jaka sztuka zjawiała się przed innemi?

Tym razem również kwestya pozostaje bez odpowiedzi.

Zatem, nie mając faktów stwierdzonych, które nami mogłyby kierować, a nie chcąc się zadowolnić przypuszczeniami, mniej albo więcej niepewnymi, pozostawimy na stronie porządek chronologiczny aż do chwili,

gdy nowe odkrycia pozwolą nam ten punkt z większą pewnością poruszyć.

Zdaje nam się zresztą, że zgodnie będzie z tytułem i przedmiotem tej książki, gdy postaramy się w samych cechach estetycznych szukać zasady do klasyfikacji. To właśnie uczynimy.

Co do swego źródła i natury sztuki, jak widzieliśmy, dzielą się one na dwie różne grupy. Jedna rodzi się z wrażeń wzrokowych i mniej więcej wprost odnosi się do sposobów, użytych w piśmie pierwotnem. Trzy stanowiące ją sztuki są to: rzeźba, malarstwo, budownictwo. Wspólnem ich znamieniem jest rozwijanie się w przestrzeni; ich objawy wyrażają jeden moment; zatem wykluczają ruch, to znaczy kolejność w trwaniu, i zastępują go współczesnością w łaździe (uszeregowaniu), którego prawem jest proporcya.

Trzy inne—poezja, muzyka, taniec—równie poddane rytmowi i mając za środek wyrazu dźwięk, stosują się do zmysłu słuchu i mają źródło w języku mówionym, który, zdaje się, długie czasy był rodzajem śpiewu kandydacyjnego. Ich sposób działania leży w kolejności, która je wiąże z pojęciem ogólnem czasu tudzież ruchu. Tak więc wyrażają one życie bardziej bezpośrednio, w jego treści wewnętrznej, podczas gdy pierwsza grupa szuka jej w formach zewnętrznych, które, występując w danym tylko momencie działania, zakrywają je częściowo, dzięki samej konieczności, zmuszającej je zamknąć się w granicach pewnej postawy określonej i ostatecznej, to znaczy odebrać mu to, co stanowi jego najwybitniejszy charakter—ruch, przemianę.

Byłoby więc zupełnie racjonalnem zbudować klasyfikację sztuk na zasadzie mniejszej lub większej potęgi, z jaką one wyrażają życie.

Pozostaje stwierdzić, co mamy rozumieć pod słowem *życie*. Idzież tu poprostu o życie fizyczne, czy też o życie moralne? Oczywiście o jedno i drugie razem. Niedosć, że malarz lub rzeźbiarz oddaje świetnie formy

ciała żywego; postawa, ruchy, rozkład mięśni ciała i twarzy powinny w miarę możliwości wyrażać charakter, uczucie, dążenia, myśli.

Owóż ze wszystkiego, co powiedzieliśmy, jeżeli dostatecznie rzecz wyjaśniliśmy, wypływa, że wartość dzieł artystycznych nie zależy od wierności naśladowania. Gdyby szło tylko o ciała żywe, moglibyśmy iść do łaźni publicznych, lub obnażyć modela. Same znaki życia moralnego możemy śledzić codziennie w postawach, gestach, fizioognomiach, mowie grup ludzkich, które się tworzą na ulicach z powodu najmniejszych wypadków, lub w konwersacjach i rozmowach naszych przyjaciół. Z jakimkolwiek zaciekawieniem badalibyśmy ich w tych rozmaitych okazyach, musielibyśmy wnieść, że wrażenia, otrzymane przez nas, nie mają w sobie nic artystycznego. Znajdujemy tu rodzaj pociągu filozoficznego, zadowolenie ciekawości psychologicznej, potwierdzenie lub zaprzeczenie obserwacji, czynionych poprzednio,—wszystko, co chcecie, ale nic podobnego do uczuć, jakich doznajemy na widok posagu lub obrazu, wystawiającego też same uczucia. Dlaczego? Ponieważ to, co nas uderza i wzrusza w dziele sztuki, to, co podziwiamy w artystycznym wyrazie życia moralnego i fizycznego, to nie owo życie samo, lecz potęga i oryginalność, z jaką autor wydał wrażenie, doznane przez siebie, i sposób, w jaki pojmuje objawy życia; to nakoniec, co stanowi rozkosz estetyczną, nie jest to osobowość istot wyobrażonych, ale poprzez nie osobowość samego artysty.

Oświeceni tą zasadą, starać się będziemy o ułożenie klasyfikacji sztuk. Zachowując podział na dwie grupy, który zdaje się nam zasadniczym, rozłożymy sztuki podług miary środków, jakich one dostarczają artysty do wykazania swej osobowości, co znaczy: rozłożymy sztuki według liczby i rodzaju wrażeń, jakie mogą oddać, ponieważ właśnie liczbą i rodzajem wrażeń artysta objawia swój geniusz lub talent właściwy.

Oto klasyfikacja, którą postaramy się w dalszych rozdziałach usprawiedliwić, badając naturę tudzież granice wyrazu każdej ze sztuk. Zaczynamy od najmniej ekspresyjnych w każdym szeregu:

Sztuki wzrokowe: Budownictwo, rzeźba, malarstwo.

Sztuki słuchowe: Taniec, muzyka, poezya.

ROZDZIAŁ II.

B U D O W N I C T W O.

§ I. Szkoła symbolizmu.—Zależność budownictwa od klimatu, natury materyałów, charakteru urządzeń politycznych i religijnych.

Szkoła symbolizmu puściła wodze swej fantazyi szczególnie wobec architektury.

„Na początku społeczeństw—powiada Ch. Blanc—budownictwo pojmowano jako kreację, mającą współzawodniczyć z naturą i odtwarzać jej strony najbardziej imponujące i najgroźniejsze. Tajemniczość stanowi warunek jej wyrazu. To też nie zakreśla ono sobie żadnego celu ostatecznego, żadnego wyraźnego dążenia. Symbolizuje ono ciemną myśl całego ludu, nie zaś jasną wolę danego osobnika lub warstwy. W złożonej cywilizacji naszych czasów budownictwo się specjalizuje; każda budowla ma charakter określony—i jest to zaszczytem dla architekta widocznie oznaczyć cel swego dzieła. Nie tak działo się w starożytności. Pomniki pierwszych wieków nie posiadają żadnego oczywistego przeznaczenia i żadnej cechy dotykającego pożytku; silnie przemawiają one do oczu, a niewyraźnie do ducha. Kapłaństwo, które je obmyśliło, zachowało dla siebie ich mistyczne znaczenie.

Podobnie jak Bóg naraz widzialny i ukryty we wszechświecie, tak myśl budowniczego spoczywała w świątyni ukryta i widzialna. Jeżeli mury pokrywano znakami, pożyczonemi od natury, tłum nie rozumiał ich znaczenia, a nawet ten, który rył na kamieniu to zagadkowe pismo, nie posiadał klucza do jego odczytania. Tak więc same objawy idei powierzono nieczytelnemu pismu, a tajemnica inkrustowała się w granicie.

„Pierwsi architekci, kapłani, stawiając budynki, które mają być wyobrażeniem bóstwa, odtwarzają w modelu wielkie rysy architektury, której twórcą przyroda. I już-to naśladują wyniosłość wysokich gór, budując piramidy,—*instar montium eductae Pyramides*, jak mówi Tacyt,—i tym sztucznym górom nadają postać symboliczną, to znaczy: ograniczają je płaszczyznami, których liczba jest świętą lub fatalną; już-to naśladują firmament zapomocą sklepień gwiaździstych i jaskinie zapomocą labiryntów podziemnych; już-to przypominają równiny morza przez wielkie linie horyzontalne, już-to skały—przez wieże, już lasy—przez kolumnady. Nie mieszkanie ludzkie naśladują oni w swym bohaterskim porywie, lecz architekturę boską... Kapłani starają się odtwarzać najbardziej imponujące rysy wszechświata, pożyczając od najwyższego artysty jego własne materyały: kamień, marmur i granit, i używając ich, jak on, w trzech wymiarach: długości, szerokości, głębokości... Taki oto początek budownictwa. Jest to przedewszystkiem natura, stworzona przez człowieka”¹⁾.

Lamennais niemniej jest stanowczy pod tym względem.

„Religie Indyj—powiada—zawierają wszystkie pewną ideę panteistyczną, powiązaną z głębokiem uczuciem energii natury. Świątynia powinna była nosić pieczęć tej idei i tego uczucia. Owóż panteizm jest to naraz rzecz niewy-

¹⁾ *La Grammaire des arts du dessin*, Ch. Blanc, str. 59 i nast.

rażna i olbrzymia. Jeżeli świątynia powiększa się bez końca; jeżeli, zamiast dawać całość prawidłową, ujętą dla oka, stara się zapomocą tego, co ma nieskończonego, jeszcze bardziej ją rozciągnąć, i zawsze rozciągać, nie dochodząc nigdy do wyobrażenia całości skończonej i zamkniętej w określonych granicach, to idea panteistyczna w takich warunkach znajduje swój wyraz. Ale, by uczucie względem natury posiadało również swój wyraz, niezbędnem jest przytem, aby ta świątynia powstała niejako w jej łonie, rozwinięła się w niej, aby była jej dzieckiem. W owe to tajemnicze wnętrza zstępuje artysta, wykonywa swe dzieła, obudza w nich bieg życia,—życia, które zaledwie zaczyna się indywidualizować w dziełach w stanie prostego szkicu; symbol świata w zarodku, świata, który ożywia i organizuje—w jednorodnej masie substancji pierwotnej potężne tchnienie Istoty powszechnej.”

Od tych fantastycznych teoryj wolimy mniej ambientne, lecz daleko pozytywniejsze objaśnienie Viollet-le-Duc'a.

„Dla architekta—mówi on—sztuka to dotykalne przedstawienie ogółowi jego uczuć i potrzeb.” Istnieje fakt jeden, dzisiaj dowiedziony bezwarunkowo—stosunek stały architektury cywilnej i religijnej wszystkich dawnych ludów do formy i układu ich pierwotnych mieszkań.

Jaskinie i lasy były to oczywiście pierwsze schronienia ludzi w stanie dzikim. Gdy zaś ci nauczyli się robić narzędzia odpowiednie, wykuwali jaskinie sztuczne, które przypominają świątynie podziemne Indyj, Egiptu i Asyrii. Później nauczyli się obrabiania i wiązania drzewa. Ten rodzaj budowy musiał być długo w użyciu na całym Wschodzie przez długi szereg wieków, gdyż, jak tego dowiódł Viollet-le-Duc, znajdujemy wyraźny jej ślad w samym układzie budynków kamiennych. Istnieją w Indyach pomniki, kute ze skał, a których pułapy przypominają belkowanie budowli drewnianych.

Słupy, podtrzymujące te pułapy, również obrobione są w ten sposób, aby przypominać drzewo. Śród kapielów ruin Persepolisu spotykamy pewną ilość takich, których kształt w tenże sposób można objaśnić.

Viollet-le-Duc uważa, że „system dekoracyjny zrębów wieżyc, przyjęty powszechnie w Khorsabadzie, składa się z połączenia części cylindrów obok siebie ustawionych jak rury organów, lub, co jeszcze prawdziwsze, jak pnie drzew prostopadle postawione obok siebie. Dekoracja ta tworzy jakby ostatnie przypomnienie osłon fortyfikacyjnych z drzewa, które, pierwotnie, powinny były służyć do podtrzymania i wzmocnienia ubitej ziemi, zanim zaczęto używać cegły surowej.”

Tenże sam autor stwierdza, że „większość starożytnych pomników Azji Mniejszej daje w kamieniu tylko formy pożyczone z ciesielki.” Badając pomniki Teb, znajduje on toż samo przeciwieństwo między formą i materiałem budowlanym; wskazuje nam Egipcyan, budujących w kamieniu, środkami potężnymi, podobizny skromnych chat z trzciny i błota. Przeciwieństwo to wyjaśnia on w taki sposób, że ci ludzie mieli być przeniesieni z krainy lesistej i długo zamieszkiwanej przez nich do kraju, pozbawionego drzewa.

Toż samo zjawisko widzimy w pomnikach Azji Mniejszej, przypisanych Jończykom. Niektóre z tych pomników kute są w skale, jak indyjskie, ale znajdujemy w nich naśladowanie okrągłych pni drzewnych, które pierwiastkowo służyły jako podpory, szalasy i zagrodzenia. Co do opinii, poszukującej w strukturze tudzież dekoracyi gmachów doryckich wspomnienia budowli drzewnej, to p. Viollet-le-Duc stanowczo ją odrzuca, i zdaje nam się trudnem zaprzeczyć wartości jego argumentów.

Nie tkwi w tem wszystkim nic tajemniczego. Ludzie zbudowali sobie mieszkania zapomocą tych materiałów, jakich im dostarczała otaczająca ich ziemia, a mieszanina form dowodzi poprostu siły przyzwycajeń.

Gdy poczęto budować świątynie i pałace, zadowolniono się tem, że nadano formom używanym większe rozmiary, stosownie do wielkości tych, dla których były przeznaczone. Zrobiono je mniej więcej wielkimi, stosownie do tego, czy idea potęgi boskiej lub królewskiej przyjęła w ich umysłach mniejsze lub większe znaczenie. Jeżeli piramidy stawiano w tak olbrzymich masach, to bynajmniej nie dla rozkoszy parodywania świata stworzonego zapomocą sztucznych gór, ale poprostu dlatego, że królowie, którym miały służyć za groby, chcieli przez sam ogrom budynków wyraźnie zaznaczyć przestrzeń, jaka ich dzielić powinna od tłumu. Biblia i Iliada uczą nas, że pierwotnie istniał zwyczaj chowania trupów w jaskiniach lub pokrywania ich kamieniami, by je zabezpieczyć od napaści dzikich zwierząt. Im wyższy był ten pagórek, tem samo owo wyniesienie dowodziło znacznej roli, jaką wypełniała osoba, której współcześni taki szacunek okazywali.

Gdy królowie Asyryi budowali pałace, górujące zdaleka nad całym krajem, prawdopodobnem jest, że byli posłuszni poczuciu konieczności znalezienia świeżego powietrza, którego zabrakłoby im w miejscowościach niżej położonych.

Ogrom świątyń wschodnich objaśnić można dwojako: naprzód, ponieważ w zasadzie czczonych bogów—niebo, atmosferę, światło i t. d.—pojmowano jako istoty napełniające wszechświat, i że zresztą nie istniał inny sposób objawienia ogromu ich potęgi, jak przez kolosalne rozmiary ich wyobrażeń; powtóre, ponieważ w społeczeństwach kapłańskich księża mieszkali w świątyni, tworząc z niej niejako swoje miasto. Taką jest świątynia w Indyach, Egipcie, Judei.

U ludów, dla których świątynia tworzy poprostu mieszkanie bogów, w Grecyi naprzykład, świątynia jest większa, niż mieszkania prywatne, ponieważ posąg ją zamieszkujący jest zawsze mniej lub więcej kolosalny; ponieważ jednak niema kasty kapłańskiej, ponieważ księ-

za są to zwyczajni obywatele, pozostający w mieście pośród innych, i ponieważ ceremonie kultu odbywają się na otwartem powietrzu, na ołtarzu, umieszczonym przed wrotami świętego domu, świątynia nie dochodzi tak olbrzymich rozmiarów, jakich wymaga w innych krajach konieczność, zastosowana do potrzeb i obyczajów.

W krajach północnych świątynia, naprzód bardzo mała, staje się ostatecznie bardzo wielką, lecz z przyczyn zupełnie różnych. Jedni to przypisują samej koncepcji religijnej, inni klimatowi, inni bezpieczeństwu a nawet próżności zbiorowej. Nie idzie tu o pomieszczenie wielkich posągów, ani licznych rodzin kapłańskich, ale Boga niewidzialnego, na cześć którego stawiają pomnik, pojętego jako nieskończonego, i dlatego też starają się przypomnieć coś z tej idei przez same wymiary budowli, zwłaszcza pod względem wysokości. Ponieważ, z drugiej strony, srogość klimatu nie pozwala, by ceremonie religijne odbywały się na otwartem powietrzu, zatem świątynia musi być dość obszerną, celem pomieszczenia tłumu wiernych.

Lecz to nie wszystko. Chwila, kiedy budują się nasze wielkie kościoły katedralne, jest właśnie tą, gdy narody chrześcijańskie budzą się z odrętwienia, w jakim je pograżyły ponure przepowiednie na rok tysięczny ¹⁾, i nanowo budzą się do życia. Gminy się uwalniają od tyranii mnichów oraz despotyzmu feodałów i obja-

¹⁾ Data owa, zbyt zapomniana, wywarła na historię narodów chrześcijańskich wpływ okropny. Wiadomo, że, podług ewangelii św. Łukasza (XXI, V, 25 — 30), Chrystus zapowiada uczniom koniec świata i powrót swój dla sądu nad ludźmi. I dodaje (V, 32:) „Zapewniam was, nie minie to pokolenie, a wszystkie te rzeczy się staną.” Pierwsi chrześcijanie zatem przekonani byli, że koniec świata nastąpi wkrótce po śmierci Chrystusa. Widząc, że lata i pokolenia mijają, a przepowiednia się nie sprawdza, starano się wyjaśnić ją inaczej, i opierając się na rozmaitych miejscach psalmów, wytłumaczono, że w ustach Chrystusa „pokolenie” znaczy „tysiąc lat.” W ten sposób powstała wiara, że w ro-

wiają wdzięczność niebu, które ich oszczędziło, zapomocą tych olbrzymich gmachów, przeznaczonych naraz na symbol uczuć religijnych, miejsce zebrań wszystkich członków gminy, świadectwo i gwarancję swej niezależności. Wszystkie te idee mieszają się w tych starych pomnikach—i jest to zupełne złudzenie, by dopatrywać się w nich tylko i jedynie aktu wiary względem Boga.

Wielkie te sklepienia miały nietylko służyć za ucieczkę dla wiernych, zebranych pod okiem księdza, naprzeciw ołtarza, gdzie mszę odprawiano,—było to jeszcze miejsce zebrania, święte forum, jak mówi Viollet-le-Duc,—gdzie poruszano sprawy, zajmujące gminę. Wysokie wieże nie tyle stawiano po to, by patrzeć w niebo, ile, by zawiadamiać o pożarze, burzy i przybliżaniu się wrogów; dzwon, przywołujący na ceremonie kościelne, wzywa również do broni i na zgromadzenia mieszczan.

Częstokroć mówiono, że budownictwo ostrołukowe powstało prawdopodobnie pod wpływem zwykłego używania drzewa w budowlach galijskich. Tak rozumiał rzecz Augustyn Thierry. Opisując gmach, w którym Brunehilda i Meroweusz skryli się pod miastem Rouen, aby się ochronić przed ścigającym ich Chilperykiem, powiada:

Była to jedna z bazylik drewnianych, powszechnych wówczas w całej Galii, a których budowla wysmukła, słupy uformowane z licznych pni drzewnych, razem powiązanych, i arkady z konieczności ostre, z powodu trudności uformowania łuku z takich materiałów wytworzyły, według wszelkiego prawdopodobieństwa, oryginalny typ stylu ostrołukowego, który w kil-

ku tysięcznym nastąpi zniszczenie świata i sąd ostateczny—i ludy z rosnącym przerażeniem oczekiwały niedalekiej katastrofy. W ostatnim szczególnie wieku życie ludów było jakoby zawieszona, a umysły pełne zgrozy nie troszczyły się o nic, prócz przygotowań do tej strasznej a nieuchronnej chwili.

ka wieków potem w wielkiej architekturze poważne zajęły miejsce...

Wyjaśnienie to wcale nie jest dowiedzione, lecz nie pozostaje w sprzeczności z teorią Viollet-le-Duc'a, który widzi w ostatecznym wyborze ostrego łuku wynik kroczenia pomaćku, na co architekci wieków średnich byli skazani, zanim odkryli formę sklepienia, łączącego w sobie zaletę podwójną: wspaniałości i trwałości. Rozwiązanie zadania znajdowało się właśnie na połowie drogi między kątem ostrym, wytworzonym ze spotkania dwóch sztuk drzewa, i półkolem łuku rzymskiego.

Powrócimy zresztą do tych uwag. Chcieliśmy tylko na samym początku odrzucić całą masę owych mistycznych *à priori* i metafizycznych koncepcyj, któremi zamroczone, jakby dla przyjemności, początki architektury.

§ 2. Architektura rodzi się z powiększenia mieszkania pierwotnego.—Teoria Greków.

W istocie, przemysł budowlany, który ograniczał swą ambicję do stawiania chałup dla człowieka, nie odrazu zmienił charakter, budując je dla bogów i królów. Widzimy na przykład w *Odysei*, czem był niegdyś pałac *basileusa*, naczelnika hordy. Była to poprostu chata drewniana, nieco większa jak zwykłych śmiertelnych. Świątynie bogów rozpoczęły się w ten sam sposób. Każdy naród przedewszystkiem powiększał dla swego boga dom, jaki sam zwykł był zamieszkiwać. Ale powiększenie to samo przez się nadawało budowli charakter szczególny. Homer szczerze podziwia wielką drewnianą chatę Alkinoosa. Ten to podziw daje narodzinę koncepcji artystycznej. I w istocie, powiększenie to w sposób szczególny podkreśla pewne znamiona budownictwa zwykłego; wywołuje ono wrażenie, jakiego nigdy nie wywołałby dom pospolity, dlatego właśnie, że jest pospolity. Wrażenie to jest mniej więcej niewyraźne;

ale dość—gdy ono jest wywołane i gdy uwaga w tę stronę się kieruje,—by wyobraźnia, logiką wspomóżona, posunęła je z wolna do krańcowości, przez szeregi prób, których celem osiągnięcie dopełnienia odczutego wrażenia zapomocą możliwie zupełnej zgody celu i środków.

Raz do tego punktu doszedłszy, architektura przestaje być przemysłem, a staje się sztuką. Nie zadawałnia się już przyjętym zwyczajem, użytkowaniem, ale troszczy się o wrażenie, o podziw; baczy nietylko na wielkość, ale stara się wywołać wrażenie wielkości, wyższe nad wielkość rzeczywisłą.

Wielkością naprzód stara się ona zadziwić ludzi. „Dalej, zbudujmy sobie miasto i wieżę, której szczyt dotykałby niebios, i uczynmy sobie nazwisko”—mówią w Biblii ludzie, zebrani na równinie Sennaar. Ta legenda o wieży Babel wykazuje dostatecznie, o ile starożytne ludy Wschodu podziwiała olbrzymie budowle królów asyryjskich. Inne znamiona estetyczne architektury dodają się stopniowo lub zatrzymują się, stosownie do tego, czy geniusz rasy jest mniej albo więcej postępowy. Cesarstwo asyryjskie nie trwa dość długo, by wnieść wielkie przemiany do pierwotnej formy swych budynków. W Egipcie typ raz wynaleziony powtarza się nieskończenie. Jego cecha istotna zasadza się na trwałości, zapomocą głazów wzajem na sobie ułożonych w formie piramid, mniej lub więcej obciętych. W Indjach postęp budownictwa objawia się mniej w zmianach formy i konstrukcyi budynków, niż w dodawaniu figur i ornamentów. Tym sposobem przedewszystkiem zaznacza się wystąpienie symbolizmu. Świeżo odkryto w Indochinach wielką ilość budynków, olbrzymich co do rozmiaru i wysokości, zbudowanych podług jednego i tego samego planu, które są literalnie pokryte od góry do dołu ornamentami, wykonanymi z najwyższą starannością ¹⁾). To połą-

¹⁾ Architektura owa *lmer* jest jedyną — o ile się zdaje, — która usprawiedliwia do pewnego stopnia zdania p. Ch. Blanc.

czenie ogromu z bogactwem ornamentyki dziwi na pierwszy rzut oka, ale nie potrzeba długich rozmyślań, aby widzieć, że to połączenie świadczy o smaku jeszcze barbarzyńskim. Pomimo całej wartości budownictwa w Asyrii i Egipcie, dopiero w greckich budynkach znajdziemy zastosowanie teorii budowniczej racjonalnej i istotnie przestrzeganej.

Tę teorię można sprowadzić do tych trzech terminów głównych: kolumny, jako podpory, belkowania i frontonu. Kolumna zastępuje pnie drzew lub pęki związanych trzcin; belka marmurowa zastępuje drewnianą; a fronton rodzi się z konieczności nadania dachowi pochyłości, która pozwoliłaby spływać wodzie deszczowej. Wszystko to, jak widzimy, jest ściśle logiczne—i potrzeba dużo dobrej woli, by w tem odnaleźć te fantazyje mistyczne i symboliczne, o których mówiliśmy. Wszystkie wymiary sprowadzają się do bardzo ścisłej geometrii, w której odczuwamy systematyczny geniusz Greków, rozkochanych w proporcji i miarze w całym znaczeniu tego słowa.

Ale geometrya ta godzi się z uczuciem estetycznym i poddaje się całej seryi kombinacji, których typy główne są: styl dorycki, joński i koryncki. Każdy z tych stylów rodzi się logicznie z rozmaitych wymiarów, kolumnie nadanych. Styl dorycki, w którym wysokość kolumny jest mniejszą, niż jej średnica, sześć razy wzięta, wyraża trwałość, surowość i potęgę. W stylu jońskim kolumna ma wysokości ośm lub dziewięć średnic i wyobraża lekkość i elegancję. Kolumna koryncka jest jeszcze lżejsza, niż jońska. Oczywiście wszystkie części kolumny w każdym z trzech stylów pojęte są w taki sposób, że wspólnie wydają efekt koncepcji ogólnej. Tak kolumna dorycka, podobna drzewu, z ziemi wystrzelającemu, nie ma podstawy, a kapitel jej sprowadza się do wyjęcia, bezwzględnie potrzebnego, aby podtrzymywać

Zdaje się w istocie, że jedynym celem było naśladowanie gór kamiennych. Przynajmniej dotąd nie wiadomo ściśle, jakie mogło być przeznaczenie tych budowli.

belkowanie. Kolumna jońska spoczywa na podstawie i posiada kapitel z wolutami, przypominając w ten sposób giętkość i wdzięk, dalekie jeszcze jednak od bogactwa i wspaniałości kapitelu korynckiego.

Dedukcja logiczna na tem się nie zatrzymuje. Idea główna, którą wyraża każdy rodzaj słupów, staje się niejako rodzicielką całego budynku, dzięki całej seryi rachunków liczbowych, które wypływają ze siebie kolejno ¹⁾. Znamię siły, którą widzimy w stylu doryckim, łagodnie stopniowo w jońskim i korynckim, aby ustąpić rysom elegancyi i bogactwa, rozróżniającym te dwa szeregi. Tą samą drogą surowa ornamentacya pierwszego stylu rozwija się w następnych, i w ostatnim sięga pewnej przesady i zagmatwania.

Architektura grecka przedstawia w istocie system zupełny, którego wszystkie części trzymają się i łączą

¹⁾ Ścisłość obrachowań jest taka, że narzuca się nawet wymiarom stopni, otwierających dostęp do budynku. Wymiary te są w stosunku stałym do kolumn. Gdy średnica kolumn jest znaczna, stopnie stają się tak wysokie, że tracą rację bytu i że, aby dojść do świątyni, trzeba w schodach olbrzymich utworzyć schody bardziej dostępne. Jest to nadużycie logiki liczb, która zadziwia w narodzie tak praktycznym jak Ateńczycy. Symetria ta, posunięta do ostateczności, ma jeszcze jedną niedogodność z estetycznego punktu widzenia. Wszystko jest tak ściśle proporcjonalne, że znika wrażenie wielkości. Jest to błąd, którego nie popełnili architekci, budujący nasze katedry. Zachowali oni stopnie i wrota w rozmiarach stosownych dla człowieka, a kontrast ich małości z wielkością całego pomnika jeszcze bardziej go podnosi. Musimy przyznać nadto, że pojęcie pierwotne świątyni greckiej i katedry częściowo wyjaśnia tę różnicę. U chrześcian kościół, będąc siedzibą Boga, jest zarazem *ἐκκλησία* — zgromadzeniem, miejscem zebrania wiernych. Byłoby więc nierozumnie budować schody w rozmiarach takich, że trudno je przestąpić. Świątynia grecka, przeciwnie, jest jedynie pojęta jako mieszkanie boga, którego wyobraża mniej lub więcej kolosalny posąg, zapełniający ją całą. Niekiedy nawet, aby siedzący posąg podnieść, trzeba było dach zdejmować. Lud nie wchodził tam nigdy; tylko niekiedy, w czasie ceremonij dorocznych, obchodził ją kilkakrotnie dookoła. Nie należy więc się dziwić, że stopnie i drzwi mają proporcye wyższe nad człowieka. Były one na skalę boga robione.

logicznie zapomocą szeregu rachunków i proporcij, nie pozostawiając nic na przypadek, a nie wiążąc zarazem zupełnie wolności artysty. Jej reguły, jakkolwiek ściśle, nie są jednak absolutne. Liczby, podane przez nas, w stosunku do średnicy kolumn każdego rodzaju należy uważać jako pośrednie, pozostawiając wyobraźni artysty dość miejsca do urzeczywistnienia swych koncepcyj osobistych. Grecy, pomimo swój geniusz systematyczny, zachowali jednak przez długie czasy zbyt żywe poczucie swobody, by uwięzić sztukę w formułach bezwzględnie zamkniętych.

Jednym z faktów, dowodzących najwyraźniej ich delikatności zmysłu estetycznego, jest ich wysiłek, zapomocą którego starali się uniknąć głównej niedogodności swej koncepcyi architekturnej. Pewnem jest, że w świątyni greckiej, a szczególnie doryckiej, przewaga bezustanna linii prostej mogła zrodzić wrażenie sztywności i nieprzyjemnej monotonii. Jest ona mało odczuwalna w większości wypadków, ponieważ wszystkie świątynie greckie, które pozostały, leżą częściowo w ruinie—i te gruzy właśnie wlewają w całość pewną różnorodność, która bez tego okazałaby ich niedostatki.

Przypuśćmy kolumny zupełnie proste, a na nich belkowanie doskonale poziome i równoległe; nałóżcie na nie dach, złożony również z dwóch prostych przecinających się płaszczyzn; dodajcie do tego symetrię absolutną niemal wszystkich części według ściślej geometrii: macie oczywiście całość doskonale logiczną, lecz zimną i bez wdzięku.

Odczuwali to dobrze niektórzy architekci greccy. Kolumny świątyń nie są ściśle proste. Są one zawsze mniej albo więcej stożkowe, albo nawet wydęte ku trzeciej części swej wysokości, w formie wrzeciona, i stopniowo cienieją, idąc w stronę kapitelu; mury i kolumny są wyraźnie pochylone ku wnętrzu. Lecz to nie wszystko. W jednej ze świątyń Paestum, a szczególnie w Partenonie, znaleziono, że wszystkie linie poziome są zlekka wydęte, i ta wypukłość odnajduje się w podmu-

rowaniu gmachu, w architravach, fryzach, frontonie, podczas gdy przeciwnie tabulatura boków i mury tworzą linię wklęsłą.

Te obserwacje poczynił budowniczy angielski Penrose, który z najwyższym staraniem wymierzył wszystkie części Partenonu ¹⁾. Niektóre nawet części tego pomnika nie mają tej symetrii, jakiej wymaga ich właściwość. Iktinus nie wahał się poświęcić prawidłowości bezwzględnej na korzyść potrzeby różnorodności, i, dzięki temu poświęceniu, uniknął niebezpieczeństwa, które zdawało się łącznym z samą zasadą architektury greckiej. Jest tu oczywiście, poza koniecznym posłuszeństwem materiałom użytym i regułom uznanym, przez które objawia się zbiorowy geniusz rasy, miejsce zastrzeżone dla geniuszu osobistego artysty. Nie należy do niego zmieniać charakter ogólny pomnika, określony w wielkich liniach przez sumę rachunków proporcjonalnych, panujących nad nim, ale pozostaje mu prawo zmieniania szczegółów, a głównie ornamentów, których wybór jest jego własnością. Tak w Partenonie, rzecz można, poważny i surowy charakter bóstwa, któremu był przeznaczony, zmuszał architekta do użycia stylu doryckiego, z wyłączeniem innych. Lecz pomysł pokrycia fryzów, metop i frontonów tak wspaniałymi ornamentami rzeźbiarskimi powstać mógł w głowie tylko takiego Fidyasza.

Owóż co stanowiło piękność tych dekoracyj? Była to naraz doskonałość każdej z części, rozważanych oddzielnie, i należyte zastosowanie ich do charakteru budowy i do moralnego znaczenia bóstwa, które ją zamieszkiwało. W całości należy przedewszystkiem rozważać harmonię, gdyż harmonia jest to tylko wspólne dążenie wszystkich części do wywołania poszukiwanego efektu, i właśnie na wywołaniu tego efektu polega charakter estetyczny. Grecy celowali pod tym względem i dlatego byli wielkimi artystami, pomimo ciasnoty swych ram

¹⁾ An Investigation of the Principles of Athenian Architecture. 1851.

architektonicznych i niewielkiej różnorodności, na jaką pozwalał im typ belki, wyłącznie przez nich przyjęty¹⁾; ale umieli oni wyciągnąć z niej wszystko, co tylko było można, i pod tym względem nie mają współzawodników.

§ 3. Architektura rzymska, bizantyjska, arabska, romańska.

Z punktu widzenia sztuki religijnej Rzymianie stoją znacznie niżej od Greków, ponieważ większa część ich świątyń jest mniej lub więcej dokładnem naśladowaniem kościołów greckich. Ale chwałę ich stanowi zrozumienie, jaki użytek można mieć ze sklepienia o kamieniach klinowatych, wynalezione go na Wschodzie, z kąd przeszło do Etrusków. Belka, na kolumnach oparta, miała tę niedogodność, że wymagała brył kamiennych dość długich i dość opornych, które niezawsze łatwo znaleźć. Sklepienie klinowe, przeciwnie, może się pogodzić z każdym rodzajem materiału, co musiało mieć wielką wagę w oczach narodu tak praktycznego, jak Rzymianie. To też łuku używali prawie ciągle. Znajdujemy go niemal we wszystkich ich pomnikach, nawet w tych, które naśladowali u Greków, wyjąwszy świątyń, do budowy których starali się zawsze stosować porządek grecki, przynajmniej o tyle, o ile znać go sądzili. Ta mieszanina linii prostych i krzywych, przyjemnych dla oka, usuwa jednostajność, którą koniecznie wywołu-

¹⁾ Nie należy jednak sądzić, aby im brakowało zupełnie różnorodności. Oprócz różnic trzech stylów, mogli oni zmieniać dowolnie ilość, układ kolumn i przedział pomiędzy nimi. Nie lękali się nawet złamać symetrii, widząc w tem dogodność. W większości ich pomników forma owalna zastępuje równoległobok. Pomimo to, powiedzieć można, że wygląd ogólny jest bardzo jednostajny. Jeżeli wolno wziąć porównanie z literatury, to powiem, że ideał architektury greckiej jest w Sofoklesie, a nie miał nigdy swego Eschylosa. Więcej czystości i logiki, niż wielkości i różnorodności.

je użycie wyłączne linii pionowych i poziomych w systemie greckim, ale mniej zadawalnia umysł. Nie rozumiesz logicznego powodu tego zestawienia belki i łuku, kolumny i klinu, które bez potrzeby się dwoją.

Wogóle, jest to tylko naśladownictwo, oryginalny i dowolny układ, ściśle jednak ze wspomnieniami sztuki greckiej związany. Budowniczy rzymski nie zrzeka się jednak swego własnego geniuszu, ani zamiłowań swej rasy. Szkielet jego budynku pozostaje istotnie rzymski; ale z tem łączy on styl grecki, niekiedy wszystkich trzech szeregów naraz, jako ornament, jako dowód znajomości rzeczy i gustu, jako poczucie estetyczne,—podobnie jak w poezyi Wirgiliusz uważa za swój obowiązek naśladować Homera, a Horacyusz Pindara—nie przypuszczając nawet, że te pożyczane piękności z punktu widzenia sztuki w istocie stanowią tyleż błędów, tyleż luk, mieszanin niezgodnych, a dowodzących braku natchnienia i mylnych zasad estetycznych.

Architektura rzymska, chcąc być sama sobą, jak to widzimy naprzykład w wodociągach oraz amfiteatrach, nie ma zapewne w całości takiej prawidłowości i wymiarów ściśle logicznych, jak architektura grecka,—podobnie jak w szeregółach nie ma jej cudownej czystości i niezrównanej delikatności; ale nie mówiąc już o konwenansie, w którym nikt jej nie przewyższył, osiąga ona wrażenie wielkości, jakiego napróżno szukano by w Grecyi. Dzięki łukowi, zdobywa ona typ trwałości w takim stopniu, jak Egipt zapomocą swych brył olbrzymich, i zarazem unika niemej i nieruchomej ciężkości budowli egipskich.

W architekturze bizantyjskiej góruje lekkość i śmiałość. Od Rzymian bierze ona łuk, ale lekką kolumnę grecką zastępuje masywny filar. Nie to jednak stanowi jej znamię istotne. Oryginalność jej polega na śmiałości, z jaką kopuły wiszą na podporach wiszących, które będąc łukami, mogą pokrywać wielkie obszary

bez widocznych podpór właściwych. Ta forma kopuły nie urodziła się z fantazyi architekta, lecz została narzuconą przez symbolizm chrześcijański. W kościołach wschodnich kopuła wyobrażała niebo; nadto istniał zwyczaj budowania według planu, przedstawiającego krzyż grecki, to znaczy krzyż czteroramienny, oznaczający Tróję, ponieważ składa się z czterech *gamma*—*I*, grzbietami połączonych—i ponieważ *gamma* jest to trzecia litera alfabetu greckiego.

Budowniczy miał przed sobą zadanie, które mogło najsmielszych powstrzymać. Szło o to, by całkowicie wolnemi pozostawić ramiona krzyża i pokryć kopułą kwadrat, ukształtowany z czterech linii prostych, łączących wierzchołek czterech grzbietem schodzących się kątów: to znaczy, że należało postawić kopułę na czterech punktach w kwadracie. Zadanie rozwiązano zapomocą systemu kopuły na podporach wiszących, którego najświetniejszym przykładem jest kościół Świętej Zofii w Konstantynopolu. Nie możemy tu wchodzić w szczegóły, które należą raczej do dziedziny geometryi niż sztuki; ale rozumiemy efekt, jaki może wywołać ta kopuła, zawieszona na próżni bez widocznych podpór, i której śmiałość jest tem większa, że architekt, jakby chcąc ją zupełnie odłączyć od gmachu, przebił u jej podstawy cały szereg otworów, przez które światło spływa falami.

Ta kopuła główna opiera się na innych sklepieniach lub półkopułach, pokrywających czworo ramion krzyża, a których grzbiet wypukły również rysuje się nazewnątrz. Jeżeli do tych wszystkich krzywych dodamy okna, ułożone w arkadach podwójnych i potrójnych, uderza nas przesada, z jaką architekci bizantyjscy działali przeciw nadużyciom linii prostej, jakie czynili ich praojcowie w Grecyi klasycznej.

Jednem słowem sztuka bizantyjska z greckiej zachowuje tylko kolumnę. Wszystko inne pochodzi ze sztuki rzymskiej, z łuku, ze sklepienia. Toż samo zobaczymy w rodzajach, które powstaną później: w architekturze arabskiej, romańskiej i gotyckiej.

Architektura arabska pod pewnym względem podobną jest do bizantyjskiej. Podobnież stawia ona łuk na kolumnach i wznosi kopułę na kwadracie i arkadach. Ale odróżnia się systematycznym użyciem arkady i łuku, lżejszych w istocie z wyglądu niż łuk półkolisty, oraz dziwną i pełną wdzięku nowością podpór wiszących, na których zwiesza się kopuła, a których wydatność spowodowała, że ten układ zowie się *sklepieniem stalaktytowem*. Nazewnątrż przedstawia ona wielkie gołe ściany bez otworów, pokrycia konieczne przeciw działaniu promieni słonecznych; nawewnątrż rozlewa wszędzie najbardziej wyrafinowaną ornamentację, z której wyklucza się wszelkie wyobrażenie zwierząt, a którą podnosi różnaitości materyałów i kolorów. Jest to architektura pełna fantazyi, a często wdzięku i elegancyi, lecz nieco sztucznych i odznaczających się raczej bogactwem, niż wielkością. Podoba się oku różnaitością linii, barw, grą światła i cieni, lecz nie przemawia do ducha niczem, co byłoby czyste i wyraźne.

Styl romański, nazwany tak z powodu, że podstawą jego jest łuk rzymski, przedstawia wcale inny charakter. Bazylika rzymska, która wystarczała początkowo kultowi chrześcijańskiemu, przetwarza się wkrótce dodaniem nawy poprzecznej, której cel zdąża do nadania ogólnemu planowi gmachu formy krzyża łacińskiego. Aż do jedenastego wieku zachowuje ona zwykły pułap z drzewa. W owym czasie usiłują zastąpić pułap sklepieniem, by uniknąć zbyt częstych pożarów od pioruna. Ta innowacya pociągała za sobą cały szereg przemian. Skarpy zewnętrzne, jeszcze mało wydatne, wspierały ściany w punktach, gdzie zaczynało się sklepienie. Ciężkie słupy, opatrzone z każdej z czterech stron kolumnami, przepłatały kolumny osobno stojące. Niekiedy zamiast tych słupów wprowadzano grupy kolumn połączonych. Gzems zachowano dla spadku wody deszczowej. Okna były łukowe, często podwójne; w tym ostatnim wypadku były one okolone łukiem cyrklastym. Pasaż, urzą-

dzony około nawy środkowej, pozwalał procesjom rozwijać się w półciemni kościoła; wreszcie w pośrodku krzyża, nad kwadratem, powstałym ze skrzyżowania dwóch linii prostych, unosi się wieża ze strzałą, służąca naraz jako dzwonnica i strażnica.

Co do dekoracyi, to tu wcale nie rachowano się z symetrią rzymską. Formę i ornamentacyę kapitelów zupełnie pozostawiono fantazyi rzeźbiarzy. Są kościoły romańskie, w których nie znajdziesz dwóch kapitelów podobnych. Grubość słupów i surowa regularność łuku nadają gmachowi charakter trwałości i powagi, którą powiększa jeszcze, a niekiedy przesadza słabe światło, przepuszczane przez kilka otworów ciasnych i niskich. Uczucie religijne, jakie wyrażają kościoły romańskie, ma w sobie coś smutnego i przygnębiającego, coś, co czuć klasztorem, w którym żyli ich budowniczo-wiakonicy. Nie widać tam ani tego porywu, ani potęgi, ani śmiałości, jakie miały scharakteryzować wkrótce styl ostrołukowy, przyjęty przez wszystkie szkoły po wyzwoleniu gmin. Te dwa style różnią się całkowicie między sobą, jako wyrażenie tej samej myśli raz przez umysł mniszy, całkowicie jeszcze podległy zgro-zom roku tysięcznego, i duch świecki, ożywiony świe-żo zdobytą swobodą i nadzieją bez granic.

§ 4. Architektura ostrołukowa czyli gotycka ¹⁾.— Odrodzenie.

Oto doszliśmy do architektury ostrołukowej. Arka-da ostrołukowa, sklepienie gotyckie, należy do Francyi, tak jak kolumna do Grecyi, a łuk półcyrklasty do Rzymian. Nie idzie tu o wynalazek. Grecy nie wyna-

¹⁾ W oryginale autor nazywa ją francuzką. Nie myślimy przeczyć, że powstała ona we Francyi i że za narodową francuzką uważaną być może, lecz nazwaliśmy ją gotycką, gdyż nazywa ta używaną jest w całym świecie naukowym. (*Przyp. tłum.*).

leźli kolumny, ani Rzymianie sklepienia, lecz oni pierwsi zrozumieli, jak je można spożytkować, oni uczynili je punktem wyjścia i centrem architektury nowej i racjonalnej. Podobnież co do arkady. Znali ją i używali Arabowie, lecz miała ona u nich znaczenie podrzędne, uważaną była jako ozdoba. We Francyi stała się ona zaś zasadą twórczą całej teorii budownictwa, wskutek szeregu konsekwencyj, wynikających z tego faktu, że ciężar ciśnienia arkady jest mniejszy, niż łuku kolistego.

Podług *Théorie des Constructions* Rondeleta ciężenie ostrołuku w stosunku do ciężenia łuku półkołowego, przy zupełnie równych wszystkich innych warunkach, jest jak 3 do 7; z drugiej strony, dzięki ostrej formie wierzchołka i rozbieżnemu układowi boków, ciśnienie arkady na podporę w stosunku do ciśnienia łuku kolistego jest jak 3 do 4.

Wniosek, bezpośrednio z tych danych wynikający, był ten, że zastępując półkole romańskie arkadą gotycką, stawało się możliwem budować bez trudu i bez wielkich kosztów kościoły lżejsze i wyższe,—szczególniej wyższe, gdyż na tem polegała ambicya. Synowie Wschodu, prócz Babilończyków, szukali efektów w niezmierzości proporcyj linii poziomych; podobnież ludzie Zachodu naśladowali ich w wielkości linii oraz proporcyj pionowych.

Inne udoskonalenie, mniej widoczne na pierwszy rzut oka, lecz w rzeczywistości znaczne, wynikło również z użycia arkady. Rzymianie, używając sklepień żebrowych, nie kładli jednak tych żeber w miejscu właściwem, to jest wzdłuż węglów przekątnych; w ten sposób musieli budować zawsze swe sklepienia, nawet drugorzędne, z materiałów ciężkich, których olbrzymie ciężenie wymagało słupów i murów bardzo grubych. Użycie zaś tych żeber właściwie miało podwójną zaletę: naprzód, pozwalało korzystać z materiałów lżejszych, a powtóre, rozkładało całą wagę na cztery punkta określone.

Mieszczanie, oswobodzeni z niewoli pana, biskupa lub opata, poczęli wznosić kościoły, które odtąd należały do ogółu, do gminu, i nigdy przeto nie wydawały się dość pięknymi i dość wielkimi dla tych wyzwoleńców. Wyżej, ciągle wyżej! Nie chciano stracić nic z korzyści, które przedstawiała nowa architektura. Mieszczanie zaczęli pyszczyć się ze swych kościołów. Nie chcieli oni być pobici przez ludzi obcych, a szczególnie przez opactwa.

Skromna skarpa kościoła romańskiego, która nie wystarczała do utrzymania straszliwego ciężenia półcyrkla, również nie mogła utrzymać arkady, zawieszanej na zdumiewających wysokościach. Wymyślono tedy łuki wzmacniające, kontrforsy (*l'arc-boutant*), które, unosząc się nazewnątrz i kładąc ciężar swych ramion tam właśnie, gdzie rozpoczynało się ciśnienie wewnętrzne arkad, wytwarzały stałość zapomocą równowagi. Odtąd, zdawało się, że nic już nie przeszkadza, by wznieść się aż do nieba.

Tak budowano te wielkie katedry, które dziś jeszcze budzą podziw oka, a wyobrażają oczywiście formę i układ, najlepiej zastosowany do uczucia religijnego ras zachodnich.

Lecz to nie wszystko. Dzięki zmianie, która na łuk przeniosła cały ciężar wiązania i dachu, ścianę zupełnie swobodną można było uważać za proste zamknięcie, co pozwoliło zastąpić ją prawie zewsząd szkłem, rozmaicie zabarwionem. Kościoły nie były już skazane na ponury smutek, jaki narzucał im styl romański, ale można było odmierzać dowolnie cień i światło zapomocą samego wyboru szkła. Światło zbyt jaskrawe źle pogodziłoby się z wrażeniem, jakie chciano wywołać; zbyt ciemne nie odpowiedziałyby uczuciom dumy i radości, które w duszach obudziło świeże ich wyzwolenie.

Z tego układu stylowego powstała nowa sztuka—malowanie na szkło, która stworzyła tyle cudów.

Tak, w architekturze tej wszystko się mieści i wprowadza z logiką równieścisłą, a więcej prawdziwą, niż grecka. Grecy sprowadzali wszystko do średnicy kolumny, ponieważ umysł ich był taki, że wymagał koordynacji i systematyzacji idei oraz faktów; ale nie można powiedzieć, aby system ten stanowił ścisłe i konieczne odtworzenie faktów. Wychodząc z punktu wybranego przez siebie, doszli oni do wyników, z których część jest cudowna,—lecz inne — naprzykład ogrom kolumn w niektórych świątyniach, lub schodów, gdzie każdy szczebel równa się niemal wielkości człowieka — są co najmniej dziwaczne.

W stylu gotyckim wszystko wypływa z arkady i wiąże się z nią nie wskutek fantazyi systemu, lecz przez szereg dedukcyj faktów, których logika jednak narzuca się praktyce i teorii. Viollet-le-Duc dowiódł tego najniewątpliwiej. Punkt słaby — to łuk podpierający i system równowagi, z konieczności nieustalonej. W istocie, dopóki nie znajdziemy sposobu robienia arkady z jednej sztuki, której wszystkie części są wzajem spojone, architektura arkadowa spoczywać będzie istotnie na przeciwdziałaniu dwóch sił, których potęgę trudno obliczyć z zupełną ścisłością. W budownictwie belkowym ścisłość ta nie jest potrzebną; zapewnić trwałość, wystarczy, gdy siła oporu kolumny przewyższa siłę ciśnienia części podpieranej. Silne utrzymuje słabe. W architekturze półkołowej, którą praktykowali Rzymianie i Włosi wieków średnich, ciężenie łuku unosiły słupy lub mury poprzeczne, wyobrażające potęgę bezwładną; dość zatem uczynić ją widocznie silniejszą od wewnętrznego ciśnienia, aby to ostatnie spętać nazawsze.

Ale w stylu ostrołukowym wzmocnienia zewnętrzne stanowią łuki, tak jak i wewnętrzną część budynku, i z tego powodu z obu stron wynika działanie przeciwne i wzajemne, które nie może być zniweczonem inaczej, jak ścisłością w rachunku ciężań przeciwnych. To też nasze

piękne kościoły arkadowe często bardzo potrzebują naprawy. Z drugiej strony, cały ten zastęp murów poprzecznych, filarów, podpór, mniej albo więcej ozdobnych, daje, pomimo ornamentów, mających go maskować, ideę wysiłku nieudanego lub nieskończonego.

Przyznaję, że nie podzielałam uwielbienia, jakie Ch. Blanc czuje dla tej słabej strony sztuki arkadowej.

„Według prawa, jakie geniusz Mnesiklesa i Iktinusa tak jasno wypisał w stylu doryckim, stylu greckim *par excellence*, artyści francuzcy chcieli, aby budowla zawierała sama w sobie dekorację; aby wszystko to, co jest konieczne, było piękne; aby architektura, zrywając maskę, znalazła swą wymowę w szczerości. Tak, czyż można wierzyć ¹⁾, aby oni, budując nasze katedry, mimowiednie byli posłuszni najważniejszym zasadom, które stworzyły wieczyste piękno sztuki greckiej? Dzięki tym zasadom, różnie zastosowanym, Villard, Pierre, Robert, mistrze samouczki, którzy wyszli z łona ludu, wywołali pamiętną rewolucję w sztuce budowania,—rewolucję, powiadam, gdyż te oderwane mury poprzeczne, te filary uwidocznione, nadają architekturze nową fizyognomię, widocznie malując na niebie szkielet budynku i jej warunki trwałości przemienione w motywy dekoracyjne.

„Wdzięk jest tu zawsze formą użyteczności. Każda konieczność budownicza staje się tu zasadą ornamentacji, a najkapryśniejsze z pozoru pomysły są tylko środkiem upiększenia nieuniknionych praw ciężkości.”

Niewątpliwie budowniczy nie powinien ukrywać konstrukcyi swego budynku, tak jak malarz lub rzeźbiarz nie ukrywa anatomii swych postaci. Ale gdyby, dla lepszego ich zaznaczenia, robił ich szkielety, czyżby to nie

¹⁾ A dlaczegoż nie wierzyć? To zdziwienie jest zabawne. Cóż w tem nadzwyczajnego, że architekci zachodni odgadli te same zasady, co Grecy? Czuć tu naiwny wyraz fetysyzmu, który ze sztuki greckiej czyni rodzaj objawienia, wyższego nad innych śmiertelników.

było przesadą? Szczodrość — to rzecz dobra i piękna na swoim miejscu, i zdaje mi się, że tu, nie czyniąc z tego wyrzutu budowniczym z XIII wieku, gdyż w istocie trudno im było tego unikać, przesadę stanowi uznawać im to za zasługę. Doskonale to, gdy architektura jest nie „budowlą dekorowaną, lecz dekoracją budowaną,“ ale niema tu może żadnej przyczyny, aby ją chwalić za to, że zachowała pozory konsekwencji.

Zresztą, nie mylimy się, mówiąc, że mnogość dzwoniczek, słupków, wieżyczek, ozdób wszelkiego rodzaju, jakie architekci tej epoki zgromadzili na swych filarach, dowodzi dostatecznie, iż mieli oni świadomość tej wady, ponieważ starali się uwagę od niej odwrócić. Nie szło im tak bardzo o to, by uwidocznić szkielet swych gmachów, ponieważ częściowo pragnęli go ukryć i bardzo chętnie zrzekliby się przypisywanej sobie zasługi szczerości, gdyby potrafili jej unikać. Nie trzeba wymagać zawiele: oczywiście poświęcono zewnętrzną stronę budynku dla wewnętrznej, i filar powstał jako logiczna i fatalna konsekwencja chęci podniesienia gmachu do granic możliwej wysokości. W tych warunkach cały wylew tej ornamentyki zewnętrznej był koniecznością absolutną, w której trudno widzieć piękno. I gdyby można było budownictwo ostrołukowe uwolnić od tego, niewątpliwieby to uczyniono.

Nie w tem należy szukać zasług architektury francuzkiej. Viollet-le-Duc mówi nam, na czem one polegają.

„Zbadajmy—powiada—formy tej architektury nowej, należącej do szkoły świeckiej zachodniej w końcu XII wieku. Dążenie do metod racjonalnych, zastępujących metody tradycyjne, zjawia się w strukturze gmachów tej epoki, lecz również w formach i w dekoracji. Widzieliśmy, że Grecy przyjęli tylko pionowy punkt oparcia i obciążyli go poziomem prostym belkowaniem; że Rzymianie długie czasy używali łuk i belkę, niebardzo się zajmując pogodzeniem tych dwóch sprzecznych zasad; że z pomocą Greków, przy końcu cesarstwa, przyjęli łuk, bezpo-

średnio kolumnę obciążający, lecz nie łącząc w jednolitą całość tych dwóch pierwiastków. Szkoła romańska uczyniła wielki krok naprzód, szukając kombinacji, w których kolumna poddaje się łukowi i zmienia się w akcesoryum bez znaczenia. U pierwszych architektów gotyckich łuk bezwarunkowo panuje nad oparciem pionowem; łuk kieruje nie tylko budową, lecz i formą; budownictwo wypływa tylko z łuku. Rzymianie w wielu wypadkach poddawali strukturę łukowi, sklepieniu, lecz zawsze pionowe oparcie jest w ich architekturze masą bezwładną, a ich sklepienie gmachy są jakby w jednej bryle wydrążone; są to olbrzymie roboty snycerskie, podczas gdy architektura XII w. każdej części wyznacza pewną funkcję. Kolumna dźwiga rzeczywiście; jeżeli jej kapitel rozszerza się u szczytu, to dlatego, by dźwigać; jeżeli profile i ornamenta tego kapitelu rozwijają się, to dlatego, że to rozwinięcie jest konieczne. Jeżeli sklepienie dzieli się na kilka łuków, to dlatego, że te łuki stanowią tyleż żeber, wypełniających pewną funkcję. Każdy filar ma stałość o tyle, o ile jest podparty i obciążony; każde ciążenie łuku spotyka inne ciążenie, które je niweczy. Mury znikają; są to już tylko zamknięcia, nie zaś podpory. Cały system polega na strukturze, utrzymującej się przez kombinację przeciwdziałających sił, które się wzajem znoszą. Sklepienie nie jest już skorupą z jednego kawała, lecz inteligentną kombinacją ciśnień, które rzeczywiście działają i skupiają się w pewnych punktach oporu, przenoszących ciśnienie na podstawę gruntu. Profile, ornamenta wyznaczono w taki sposób, aby mechanizm był zrozumiały. Profile te spełniają zadanie użyteczne: nazewnątrz chronią one budowlę, odprowadzając wodę deszczową w sposób jaknajprostszy; wewnątrz zaś jest ich niewiele — oznaczają one tylko piętra, lub służą poprostu jako dekoracye wiązań i podpór. Ornamenta owe złożone są tylko z flory miejscowej, architekci ówczesni albowiem usiłowali znaleźć wszystko w sobie i u siebie,

a odrzucali to, co im dać mogła przeszłość i sztuka obcokrajowa; zresztą są one zawsze wybrane odpowiednio do miejsca, zawsze widzialne, łatwe do zrozumienia; poddają się formom architektury, budowie; wynikają z samego układu planu i stanowią niezbędną część całości ¹⁾).

Powie niejeden, że wszystko to jest sprawą rachunku, geometryi, mechaniki? Być może; lecz w architekturze rachunek, geometrya, mechanika mają wagę pierwszorzędną, i przyznać należy, że gdyby nasi architekci tyle tylko uczynili, że zrównaliby się lub przewyższyli Rzymian i Greków pod tym względem, to już byłoby to chwałą nielada. Ale to nie wszystko. Dzieła ich niemniej zasługują na podziw pod względem sztuki stylu.

„Ta sztuka szkoły francuzkiej, która powstała w końcu XII w.—powiada Viollet-le-Duc,—a którą zawsze trzeba przytaczać, gdy się mówi o budownictwie ostrołukowym, była pośród zarodkowej cywilizacji wieków średnich, wśród pomieszania idei starożytnych z nowymi aspiracyami, niby dźwięk trąb wśród wrzawy tłumów. Wszyscy otoczyli owo grono artystów i robotników, którzy mieli siłę zbudzić przez długie wieki uśpiony i pogiębiony geniusz narodowy. I nie zdaje się, aby wówczas ktokolwiek przeszkadzał tym artystom w rozwijaniu ich zasad. W istocie bowiem przeszkadza się tylko tym artystom, którzy zasad wcale nie mają. Zasada jest wiarą,—a gdy opiera się na rozumie, niema przeciw niej nawet tej broni, której można używać przeciw wierze niewyrozumowanej. Spróbujcie zachwiać wiarę geometryi w jego geometryę!.. Styl—w architekturze—jest objawem ściśle i racjonalnie przeprowadzonej zasady, a więc rodzajem nieszukanego wyniku, powstałego z użycia niezbędnych form i kształtów architektonicznych. Każdy

¹⁾ *Entretiens sur l'architecture*. T. I, str. 272.

styl wyszukany stanowi manierę. Maniera się starzeje, styl nigdy.

„Gdy pewna grupa artystów silnie nasiąknie temi logicznymi zasadami, że każda forma jest wynikiem przeznaczenia przedmiotu, styl widnieje we wszystkich dziełach ręki ludzkiej, od najprostszego naczynia aż do pomnika, od przyrządów gospodarskich aż do najbogatszych mebli. Podziwiamy tę harmonię w starożytności greckiej; odnajdujemy ją w pięknej epoce wieków średnich, choć na innej drodze. Nie możemy mieć stylu Greków, ponieważ nie jesteśmy Ateńczykami. Nie moglibyśmy przejąć stylu naszych poprzedników z wieków średnich, gdyż czas posunął się naprzód; moglibyśmy tylko przejąć *manierę* Greków lub artystów średniowiecznych, jednym słowem—naśladować. Powinniśmy jednak, jeżeli nie robić to, co oni robili, to przynajmniej postępować tak, jak oni postępowali, to znaczy przeniknąć się zasadami prawdziwymi, naturalnymi, któremi oni sami byli przeniknięci, a wówczas nasze dzieła będą miały styl bez szukania.

„Co szczególnie rozróżnia architekturę średniowieczną od tych, które w starożytności zasługują na nazwę sztuk typowo stylowych—to swoboda w użyciu formy. Zasady przyjęte, choć odmienne od greckich i rzymskich, przeprowadzone zostają tutaj bodaj z większą jeszcze ścisłością; lecz forma nabiera nieznanej dotąd swobody i elastyczności; to jest, wyrażając się właściwiej, forma porusza się w daleko szerszej przestrzeni, już to jako system proporcji i sposobów budowania, już to jako użycie szczegółów, zapożyczonych z geometrii, flory i fauny. Organizm architektury, że tak powiemy, rozwinął się; obejmuje on większą liczbę spostrzeżeń praktycznych; jest głębszy, delikatniejszy, bardziej złożony... Styl znajdujemy tu dlatego, że forma, nadana architekturze, jest tylko ścisłym wynikiem zasad struktury, które wypływają: 1) z materiałów, używanych do budowy, 2) ze sposobu ich użycia, 3) z założeń i zapotrzebowań, które zaspokoić należy, 4) z logicznej dedukcji

całości do szczegółów... Zasada—jest to nic innego, jak szczerłość w użyciu formy. Styl rozwija się tem widoczniej w dziełach sztuki, im te się mniej uchylają od słusznego, prawdziwego, jasnego wrażenia“¹⁾).

Przemilczymy o architekturze Odrodzenia, pomimo wielu arcydzieł wielkości i wdzięku, które stworzyła, ponieważ niepodobna z nich wyprowadzić żadnej formuły ogólnej. W istocie, polega ona głównie na mieszaniu dawnych tradycyj sztuki francuzkiej, oraz na naśladownictwie architektury greckiej i rzymskiej, mniej więcej błędnem, mniej więcej swobodnem. Niemożliwem jest prawie doprowadzić tę architekturę do sumy zasad racjonalnych. Każdy artysta idzie swoją drogą, i badania architektury tej epoki możnaby dokonać jedynie zapomocą szeregu monografij.

§ 5. Zakończenie.

Architektura, jakeśmy powiedzieli, jest najmniej osobistą ze sztuk. Podlega ona w istocie całej sumie przymusów, które nie istnieją dla innych. Zanim staje się sztuką, jest ona przemysłem w tem znaczeniu, że prawie zawsze ma na celu użyteczność, która panuje nad nią i kieruje jej objawami. Czy ma ona zbudować świątynię, pałac, czy teatr—powinna przedewszystkiem podporządkować swe dzieło przeznaczeniu, jakie mu z góry jest przepisane. Ale to nie wszystko: musi ona rachować się z materiałem, klimatem, gruntem, położeniem, przyzwyczajeniami, co wszystko wymaga wiele zręczności, taktu, rachunku, lecz co nie dotyka sztuki właściwej i nie daje architektowi sposobności do objawienia swego czysto estetycznego talentu. Pamiętajmy przytem, że w większej części wypadków, szczególnie w wie

¹⁾ *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIX au XVI siècle*, artykuł **Style**.

kach starożytnych, typ rozmaitych pomników, mniej lub więcej zapożyczony z formy budynków pospolitych, narzuca się całą sumą warunków, stanowiących geniusz kolektywny rasy, i że część indywidualna artysty o tyleż jest ograniczoną.

Byłoby to złudzeniem po największej części sądzić, że wrażenia moralne, wypływające dla nas z oglądania pewnych gmachów, były pożądane i przewidziane przez budowniczych. Gdy naprzykład nasi architekci z XIII w. starali się tak wysoko budować katedry, czyż pewnem jest, że marzyli oni, jak to powtarzano niejednokrotnie, o podnoszeniu dusz ku niebu, o oderwaniu ich od rzeczy ziemskich według nauczania Ewangelii? Może być; ale nie zapominajmy, że nadewszystko słuchali oni narzuconego symbolizmu,—gdyż jeżeli symbolizm nie znajduje się na początku sztuki, to na końcu zawsze ulega ona tendencji ducha religijnego. Plan kościoła w formie krzyża łacińskiego miał przypominać poświęcenie, pasyę; wysokość przedstawiała tryumf Chrystusa i wyobrażała jego wniebowstąpienie. Każda część, prawie każdy kamień posiadał w ten sposób znaczenie symboliczne, i niemasz nic ciekawszego nad owe subtelności, w jakich pograża się umysł, aby ustanowić stosunek urojony między rzeczami a dogmatami. Do tej przyczyny dodać należy, jak to wzmiankowaliśmy, potrzebę górowania nad okolicą i próżność gminy, dumnej z wysokości swej dzwonnicy.

Wszystkie te powody wytyczne zniknęły dla nas i pozostawiają nas wobec samego tylko wrażenia wielkości, która tembardziej nas uderza, im mniej jest zrozumiałą ¹⁾. Daleko mniej rozważalibyśmy stronę estety-

¹⁾ Jest to jeden z przykładów, które można dodać do przytoczonych przez H. Spencera w jednym ze *Szkiców*. W małym artykule o paru stronicach, p. t. „Użyteczność a piękno,” bardzo dowcipnie dowodzi on, że piękno zaczyna się użytecznością i że najczęściej jest to użyteczność, która straciła swe znaczenie.

czną budynków, gdyby te mniej albo więcej straciły dla nas rację bytu, jako narzędzie funkcji religijnej lub socyalnej. Jest to skutek niezaprzeczony. Dlatego to w pewnym stopniu gmach w ruinie zdaje się nam poetyczniejszy, niż budynek zupełnie nowy. Kolizeum niewątpliwie wywołało więcej okrzyków podziwu od czasu, gdy widzimy tylko jego szczątki, niż wówczas, gdy sto tysięcy widzów łączyło się, aby przypatrywać się walcom gladyatorów i naumachiom. Toż samo uczucie czyni nas tak surowymi dla sztuki współczesnej. Piękno znika nam pod użytecznością. Gdy ta ostatnia zaniknie, zaćmiona sztuka ukaże się znowu.

Nie znaczy to, że pomniki architektury nie posiadają poezyi w oczach współczesnych i autorów. Przyjmując, że ci ostatni byli więcej niż my zainteresowani użytecznością swych gmachów, niemniej prawdziwym jest, że pragnęli oni wykonać pewną myśl mniej lub więcej niejasną, lecz w której mieścił się sposób wykazania tudzież objawienia osobowości własnej, w miarę natężenia wysiłku, jaki czynili, aby ją pomyśleć i wyrazić możliwie ściśle.

Wogóle architektura w swojej dziedzinie ma potęgę ekspresyi, której nikt zaprzeczyć nie może. Aby się przekonać, że wyraża ona spokój lub śmiałość, wdzięk lub potęgę, grozę religijną lub wesołość, wielkość lub bogactwo,—dość stanąć naprzeciw danego pomnika.

Badając, analizując budynki, zrozumiano przyczyny każdego z wrażeń; że, naprzykład, przedłużone linie poziome dają wrażenie stałości, trwałości, powagi; pionowe, przeciwnie, wyrażają śmiałość, poryw, tęsknotę; że przewaga pełni nad próżnią daje w rezultacie wrażenie su-

Twierdzenie to przedstawia on w formie zbyt absolutnej; jest w niej jednak wiele prawdy; ale konkluzye, do których dochodzi, są oczywiście błędne, zawsze wskutek zbyt przesadnego uogólniania.

rowości, smutku,—podczas gdy przewaga próżni wywołuje wynik wprost przeciwny (?). Przekonano się, że sama natura materiałów, ich rozkład, różnorodność powierzchni gładkich lub obrobionych, mogły powiększać lub zmniejszać charakter oraz piękność gmachu. Wielkimi architektami byli ci, którzy posiadali świadomość najdokładniejszą lub poczucie tych warunków rozmaitych oraz ich przyszłego wpływu na całkowity efekt; oczywista jednak, że wszystko to można było nabyć jedynie po długich próbach i poszukiwaniach, w których udział każdego pojedynczego jest mało znaczący. Architektura, nawet rozważana z punktu estetycznego, tak zależy od geometrii, mechaniki, od czystej logiki, że trudno tu wydzielić uczucie i wyobraźnię.

Właśnie dlatego można jej było przypisywać wszelkie rodzaje ambicji i spekulacji, przypuszczać nawet chęć kreacji, współzawodniczących z przyrodą. W rzeczywistości zaś architektura porusza się w sferze idei i uczuć dosyć ciasnej, przynajmniej ciasniejszej, niż większa część sztuk; pierwszy jej cel jest konwencyjonalny, to znaczy polegający na zastosowaniu gmachów do ich przeznaczenia. Zastosowanie to w wielu wypadkach wystarcza do określenia charakteru. Jest to bardzo ważne. Jeżeli piękno łączy się z tem w sposób naturalny, tem lepiej; ale nie niema ohydniejszego nad architekturę, w której nielogiczność form, niezgodnych ze swem przeznaczeniem i znaczeniem rzeczywistym, zamaskowana jest bezmyślną ornamentacją. Gmachy te są podobne do owych mówców, tak ośmieszonych przez Moliere'a i La Bruyère'a, którzy nie mogą mówić rzeczy tak jak one są, ale zdobią je tysiącem zwrotów wyszukanych, czyniących je śmiesznymi.

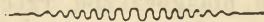
Wogóle rozkosz oka dla architektury jest rzeczą po największej części drugorzędną, i można wierzyć, że ci, którzy wynaleźli rozmaite style, nie przewidywali zupełnie mającego z nich wyniknąć estetycznego efektu. Niechaj nasi architekci czynią tak, jak ich poprzednicy,

zamiast tonąć w opłakanym eklektyzmie. Naśladownictwo rzadko bywa płodnem. Jeżeli naszej architekturze współczesnej brak charakteru, to główna wina leży w przesądzie akademickim, który ją ciągnie ku przedawnionym tradycjom, niezdolnym zaspokoić bieżących potrzeb. Zadanie, jakie jej stawia cywilizacja współczesna, sprowadza się do terminów bardzo prostych. Żąda ona tylko pokrycia szerokich przestrzeni, gdzie mogłyby żyć i krążyć liczne tłumy; lecz jednocześnie, przez szczęśliwy zbieg okoliczności, nauka dostarcza mu materiałów najodpowiedniejszych do wykonania tego programu: stali i żelaza. W takich warunkach rozwiązanie zadania nie może być trudnem.

Lecz, aby odnowienie było możliwem, należy odrzucić tradycyę *wielkiej sztuki* akademickiej. Kto chce zadać sobie trud bezstronnego badania, łatwo pojmie, że formy budownicze przeszłości ściśle łączą się z samą naturą użytych materiałów, z siłą ich oporu i t. d. Toż samo będzie w przyszłości. Wprowadzenie żelaza i stali w budownictwie może wywołać jako skutek analogiczną zmianę w systemie budowlanym.

„Naprawdę będziemy powtarzali, że żelazo nie może być użyte w naszych gmachach w sposób widoczny, ponieważ materiał ten nie nadaje się do form pomnikowych; zgodniejsze byłoby z prawdą i rozumem zdanie, że przyjęte formy pomnikowe, jako wynik materiałów o innych niż żelazo przymiotach, nie mogą pogodzić się z tym nowym materiałem. Wniosek logiczny byłby ten, że nie należy zachowywać tych form i że należy wynaleźć inne, wypływające z własności żelaza.”

Jest to konkluzya Viollet-le-Duc'a, a zarówno i nasza. Ale jakże taki postęp będzie możliwy, dopóki wychowanie naszych młodych architektów będzie w rękach korporacyj ludzi, przekonanych, że postęp jest to chodzenie wstecz i że ostatnie słowo o wszystkich rzeczach powiedziane było przez Greków i Rzymian?



ROZDZIAŁ III.

RZEŻBA.

§ I. Symbolizm. — Usługi symbolizmu dla rzeźby. — Piękność rasy greckiej. — Typ. — Piękność czysta.

Zgodzono się na mniemanie, że rzeźba, tak jak malarstwo, przez pewien rodzaj samorodztwa powstała z architektury, która czuła potrzebę ozdabiania pomników, wznoszonych przez nią bogom, i określania ich charakteru zapomocą rozmaitych figur.

Aby tego dowieść, należałoby naprzód wykazać, że rzeźba, zanim na usługi architektury się oddała, wcale nie istniała. Otóż pewna, że pośród ozdób, broni i narzędzi przedhistorycznych—wówczas, gdy ludzie żyli w jaskiniach—znajdują się już takie, które można uważać za dzieła sztuki rzeźbiarskiej. Rysunki, które ryli na kościach płaskich lub na twardych kamieniach zapomocą linii wydrażonych, można uważać za płaskorzeźby.

Toż samo można powiedzieć o hieroglifach, które stanowiły pierwszą formę pisma. Śród tych hieroglifów w istocie znajdujemy najdawniejsze przykłady płaskorzeźby. Pierwotne, mniej lub więcej głęboko i szeroko w kamieniu żłobione zarysy wystarczyło później zaokrąglić, by otrzymać płaskorzeźbę rzeczywistą. Znajdu-

jemy też hieroglify, które, zamiast być wydatnemi naziwnątrz kamienia, wglębiają się wewnątrz. Odkryto nawet w Tebach figury, naokoło których tło było wydrążone, w ten więc sposób na murze występowały wypukło. Oto jest płaskorzeźba, jak my ją rozumiemy. Pozostaje tylko wyrażać ją silniej i oderwać z muru, a będziemy mieli wypukłorzeźbę i posąg.

Cokolwiek powiedzielibyśmy o sprawie pochodzenia rzeźby, łatwo zrozumieć, że od samego początku była ona skazaną na symbolizm. Czy rodzi się z hieroglifów, czy z figur, wyobrażających bóstwa, rezultat jest ten sam. Hieroglif jest z konieczności pismem symbolicznem, a uosobienia bóstw—jak słońce, światło, noc—były również symboliczne. Jest to konieczność charakteru antropomorficznego wszystkich religij, które zastąpiły fetyszyzm dawniejszy.

Symbolizm ten mógł się zmieniać stosownie do geniuszu rozmaitych ras; jednak, zmieniając charakter, nie zmieniał natury, ponieważ zawsze cel jego zasadał się na przedstawianiu oczom ludzkim form, wyobrażających istoty urojone, a wcielających ideje mniej albo więcej dziwaczne. Od chwili, gdy zaprzestano ubóstwiać przedmioty, które zabobon przemienił w cudowne talizmany, w fetysze opiekuńcze ¹⁾, gdy kult ludzki zwrócił się ku gwiazdom, ogniewi, meteorom, wyobrażano sobie bogów jako istoty ludziom podobne, lecz potężniejsze i obdarzone szczególnymi atrybutami, odpowiadającymi funkcyom, jakie im przypisywano w panowaniu nad naturą. Ten antropomorfizm jeszcze jaskrawiej się zaznaczał, kiedy bogowie pośrednicy, synowie człowieka, zrodzeni z poświęcenia, weszli do grona bogów nieba i atmosfery ²⁾.

¹⁾ Wiadomo, że Grecy i Rzymianie w pierwszych czasach oddawali cześć boską kamieniom. Pauzaniusz zachował wiele świadectw tej starożytnej formy kultu greckiego.

²⁾ Szereg tych przemian znajdujemy w *Orygine de la mythologie*, stanowiących dodatek do *Mythologie dans l'art ancien et moderne*, przez R. Ménard (wyd. Delagrave).

Pod wpływem tego symbolizmu Hindusi dawali swym bogom trzy głowy oraz mnóstwo nóg i ramion, aby w ten sposób wykazać wyższość ich sił oraz inteligencji. Egipcyanie usiłowali określić funkcje i charakter swych rozmaitych bogów, dając im głowy zwierząt, i usymbolizowali ich potęgę ogromem wyobrażających te bóstwa kolosów. Sztuka asyryjska, mniej zajęta ideą religijną, jest również symboliczną, i, podobnie jak sztuka egipska, szuka symbolów w świecie zwierzęcym, z tą jednak różnicą, że zamiast umieścić głowę psa lub byka na ludzkim ciele, zwierzęcemu ciału daje głowę ludzką.

Dwa te rodzaje symbolizmu odnajdujemy jednocześnie u Greków—w figurach Pana, Sylena, Faunów, Centaurów. Ale ta mieszanina ogranicza się do małej liczby szczególnych koncepcyj; w przedstawieniu bogów antropomorfizm tryumfuje niepodzielnie. Pierwsi artyści greccy, którzy przedstawiali Zeusa z orłem i piorunami, Herę z pawiem, Atenę z sową i włócznią, Hermesa z laską i w obuwiu ze skrzydełkami, pragnęli zapomocą tych dodatków przypomnieć obowiązki tudzież role, przypisywane każdemu z bogów.

Ale fakt oddzielenia boga od jego dodatku zawierał w sobie, jako zarodek, możliwość rozwoju rzeźby greckiej. Dodatek, początkowo stanowiący najważniejszy znak szczególnej koncepcyj, z której powstawało bóstwo, wyłonił wkrótce myśl nadania wyobrażeniu boga charakteru, zgodnego z samem znaczeniem dodatku, który w ten sposób niejako się podwoił. Artyści w każdym z tych uosobień mieli program ściśle określony i pierwotnie bardzo prosty. Każde z nich wyobrażało jedną tylko ideę, i tę ideę właśnie starali się oni wyrażać w postawie i układzie fizycznym posągów. W ten sposób dążyli do poszukiwania typu, właściwego każdemu z bóstw, nie troszcząc się zupełnie o wszystkie marzenia metafizyczne, które im tak chętnie przypisuje Pla-

ton, oraz krytycy, zapisani pod sztandar idealizmu transcendentalnego.

Nie troszczyli się oni wcale ani o to, jakie mogły być typy idealne ciał ludzkich, ani jak mógł je rozum boski obmyślić. Mówili sobie poprostu, że wśród tych bóstw, które mieli odtworzyć w formie widzialnej, jedno uosabiało potęgę, drugie—siłę, trzecie—piękność, czwarte—zręczność, i że cechy te, dzięki temu tylko, że stanowiły atrybuty boskie, należało podnieść do najwyższego wyrazu. Zaczęli więc szukać szczególnego wyrazu dla każdego z tych uosobień, podporządkowując mu resztę; z wolna dochodzili do tego, że robili z każdego streszczenie tych rysów, które się odnosiły do pierwszej idei, a wyłączali wszystkie, mogące naruszyć lub zmniejszyć wrażenie górujące.

Idea ta wyobrażania, dwojenia niejako atrybutów boskich, godząca ich budowę z funkcjami, jakie im przypisywała mitologia, zdaje się tak prostą i logiczną, że nie myślimy nawet uważać jej Grekom za zasługę. Oni jedni wszakże o tem myśleli, i idea ta, prowadząc ich sztukę na drogę rzeczywiście estetyczną, rozstrzygnęła o ich przeznaczeniu.

Mieli oni i inną przewagę, która również wyjaśnia wyższość ich rzeźby. Rasa grecka odznaczała się pięknoscią; dzięki swej pogardzie dla wszystkiego, co nie było nią, pozostała ona czystą. Niewolnicy tylko musieli wykonywać prace ciężkie i prostacze; pośród ludzi wolnych wielka liczba ćwiczyła się zazwyczaj w sztuce wojskowej i w gimnastyce, które proporcjonalnie rozwijały mięśnie. Same te ćwiczenia, przygotowujące od dzieciństwa oczy ich do widoku ciał nagich we wszystkich postawach i samorodnych poruszeniach, dawały im poczucie formy ludzkiej w całości i w szczegółach, którego żadną miarą zastąpić nie może badanie, mniej więcej przerywane, na naszych modelach, zasługujących jedynie ze względu na swe rzemiosło na tę nazwę. Pamięć ich zatem była pełna wspomnień i wrażeń, które

się ostatecznie zlewały w mniej więcej doskonałe całości. Każdy Grek nosił naturalnie w swej wyobraźni cały szereg posągów gotowych i żyjących; wystarczało mu nadać każdemu z nich daną postawę, lub zmienić jakiś szczegół, aby z tego urojonego muzeum wyprowadzić arcydzieła, których tworzenie nie stanowiło prawie żadnego wysiłku.

W ten sposób, przy pomocy pamięci, wyobraźni i poczucia, budzonego przez formę, powstawały te obrazy streszczone i wyraziste idej prostych i ogólnych, które metafizycy przypisują jakiejś szczególnej percepcyj kreacji idealnych, zwanych typami.

Wyrażenie to jest jednym z tych, których nadużywa najbardziej estetyka akademicka. Dla niej typ jest to forma idealna i doskonała, która zawiera w sobie i skupia rysy zasadnicze, odnoszące się do danej cechy. Każda cecha, zła czy dobra, ma swój typ, a typ ten jest z konieczności idealny, ponieważ doskonałość w materii urzeczywistnić się nie może. Ta to sama niemożliwość istnienia materialnego stanowi dla metafizyków dowód prosty idealnej rzeczywistości typu. Inteligencya, będąca wyłącznie zwierciadłem, nie mogłaby, podług nich, wytworzyć idei typu, gdyby nie rozważała wiekuistych wzorów rzeczy, jak one istnieją w świecie czystych bytów, dzięki rozumowi, który jest dla nas niby oknem, otwartem na świat pojęć metafizycznych. Zatem pamięć tudzież imaginacja wspomnień i wrażeń rzeczywistości niedoskonałej nie zdołałyby odtworzyć typów przez połączenie fragmentów rozrzuconych, gdyby zdolność wyższa nie pozwoliła ich dośięgnąć w ich wyższej rzeczywistości.

Widać zatem, że, z tego punktu widzenia, gdybyśmy chcieli rządzić się konsekwencyą, studyowanie form żywych posiada bardzo małe znaczenie. W istocie, jeżeli można odbudować typ zapomocą wspomnień, jakie nam pozostały, to dlatego tylko, że typ idealny jest obecny w głębi naszego rozumu, kierując danymi pamięci oraz pracą wyobraźni i poprawiając je. Możliwy więc

w konsekwencji obejść się bez nich i wprost kopiować typ idealny.

Do tego prowadzi rozumowanie. Na nieszczęście, ta konkluzja nie zgadza się z faktami—i artysta, wbrew szkole idealistycznej, ulega otaczającej go rzeczywistości. Rzeźbiarze każdego kraju posiadają zbiorowy ideał piękności, niezmiennie i zawsze odtwarzający rysy istotne rasy, do której należą, jeżeli tylko wpływu otoczenia nie zniweczy wychowanie. Ideał Chińczyka ma oczy skośne, twarz szeroką, kości licowe wydatne; ideał Murzyna ma włosy kędzierzawe, nos spłaszczony, grube wargi. Grek rozumie inaczej typ piękności, ale koncepcja ta również ściśle zgadza się z samym charakterem rasy, do której on należy.

To znaczy, że idealny typ metafizyki opiera się na hipotezie, podobnie jak cała metafizyka. Ta hipoteza polega na ciągłym zastępowaniu przez ideę ogólną i abstrakcyjną rzeczywistości konkretnej i żywej.

W istocie, typ—to tylko połączenie form, wybranych i powiązanych w celu wyrażenia idei głównej. Każda z funkcj życia moralnego tudzież fizycznego wytwarza i wyrabia właściwy sobie organizm. Funkcja wyraża się więc, oczywista, wyobrażeniem organizmu, a przewaga owej funkcji wpływa logicznie z przesady tego organizmu lub osłabienia tych organów, które są obce danej funkcji. Zasada więc, biorąc czysto logicznie, jest absolutnie prosta. Zdawałoby się, że pamięć, w tych warunkach, może wystarczać przy pomocy rozumowania zupełnie,—skoro, jak np. u Greków, można było w każdym czasie i miejscu badać zjawiska tego organizmu i przyswoić je sobie na podstawie przyzwyczajenia. Rzeczywiście, wystarczałoby to w książce anatomii, w której jedyny zamiar zasadzałyby się na pokazaniu oku zmian lub spaczeń, jakie może wywołać wyłączny rozwój takiej lub innej części organizmu, dzięki przesadnemu wyćwiczeniu takiej lub innej funkcji. Lecz nie należy zapominać, że cel sztuki jest nieskończenie bardziej złożo-

ny, nawet w uproszczonym systemacie Greków. Zadanie polegało właśnie na jasnym oznaczeniu funkcji, ponieważ taki właśnie był przedmiot dzieła, lecz bez żadnego z tych spaczeń kształtu, które przechodzą miarę i sprzeciwiają się idei doskonałości fizycznej, jaką narzucało wyobrażenie bogów. Koniecznym było nakoniec, aby dzieło zachowało ten charakter jedności w idei i życia w całości, których połączenie stanowi istotny warunek sztuki. Owóż, aby otrzymać dzieło nie rozumowe, lecz artystyczne, niedość jest składać logicznie wspomnienia; główna rzecz polega na tem, aby się one przedtem w umyśle artysty zlały w jedno wrażenie całkowite i ostateczne, które służyłoby za wzór samemu dziełu; aby uległy one tej szczególnej przeróbce estetycznej, która samorodnie powstaje w wyobraźni ludzi, poetów z natury, w tem znaczeniu, jak to pojmowali Grecy. U filozofa i krytyka wszystko się obraca w systemach i idejach; jest to znamię właściwe ich powołania; u artysty wszystko się staje obrazem, i dlatego właśnie jest on artystą.

Częstokroć uważano, że w wielkiej liczbie posągów greckich, a szczególnie w tych, które wyobrażają bogów, wyraz twarzy jest dosyć nieokreślony. Krytycy szkoły ideału wynaleźli dla wyjaśnienia tej regularności nieruchomej termin o tyle dogodny, o ile niejasny. Sztuka grecka—mówią oni—szuka przedewszystkiem „czystego piękna,” które, oczywista, przestałoby być czystem, gdyby jakkolwiek namiętność lub uczucie ją naruszyły. Pozostaje tylko dowiedzieć się, na czem polega czyste piękno. Otóż tego nie mówią oni,—z czego wynika, że wyjaśnienie ich niewiele wyjaśnia.

Nie gubiąc się w tej metafizyce fantazyjnej, zadowolnimy się stwierdzeniem, że tę nieruchomość wyjaśnić można prosto w rzeźbie greckiej pojęciem, jakie oni mieli o godności, właściwej człowiekowi wolnemu, a tembardziej bogom. Niewzruszoność, pogoda—oto ich ideał. Pozostał on ideałem ludów wschodnich. Cywilizowani czy barbarzyńcy—zachowują oni ten rys wspól-

ny. Uczynili oni z niego wiarę tudzież cel swej moralności. Epikurejczycy pod tym względem zgadzają się ze stoikami; różnica polega na tem, że jedni nazywają to *ataraksyą*, drudzy *apatyą* ¹⁾); lecz oba te wyrazy mają to samo znaczenie. Wzburzenia namiętności — jako niegodnych człowieka — nie można bez urazy przypisać bogom

Nic dziwnego zatem, że Grecy tak starannie strzeżli wyobrażenia swych bóstw od wszelkiej profanacyi tego rodzaju. Aby tę niewzruszoność wyjaśnić, wystarczyłoby przypomnieć sobie to, co powiedzieliśmy o charakterze istotnie symbolicznym rzeźby religijnej pierwszych wieków. Wogóle, o co idzie? O to, by wyrazić atrybut zapomocą postawy, zastosować gest i ruch ciała nie do aktu przejściowego, nie do stanu przypadkowego, lecz do funkcji stałej, wiecznej. W Panteonie greckim każdy bóg jest częścią organizmu powszechnego, która zachowuje świat; jest kołem olbrzymiej maszyny, która utrzymuje życie na ziemi, w niebie i na morzu. Bóstwa różnią się pomiędzy sobą tylko naturą i znaczeniem roli, jaką każde przyjmuje na siebie; tę to różnicę artysta pragnie oddać, nie troszcząc się o nic innego. Czemuż więc się dziwić, że w jego dziele nie znajdujemy tego, o czem nie myślał wcale, i czemu się trudzić gmatwaniem rzeczy, które tak łatwo wyjaśnić?

§ 2. Wyraz w rzeźbie greckiej.—Przesąd akademicki.—Na czem polega wyższość rzeźby starożytnej.—My możemy ją przewyższyć ruchem i wyrazem.

Dowodem, że teoria czystego piękna, przedstawiana jako idealna zasada rzeźby greckiej, polega na złudzeniu — jest, że najczęściej ci sami, którzy chcieliby jej być najbardziej posłuszni, muszą zrzec się takiego po-

¹⁾ *Ataraksya* od *ἀ* *privativum* i *ταράσσω* — wzburzam; *apatya* od *ἀ* *pr.* i *πάθος* — namiętność. Oba wyrazy oznaczają jednakowo brak wzburzenia, namiętności, wzruszenia.

stępowania. Obok rzeźby czysto symbolicznej objawiał się też w Grecyi bardzo znaczny rozwój rzeźby ludzkiej. Ta ostatnia, nie troszcząc się już o symbolizm, nie lękała się nadać swym figurom ruchy szczególne i przypisać im gesta a nawet wyrazy twarzy, energicznie oznaczające poszukiwanie ruchu tudzież życia moralnego. Takiemi są: *Kulawy* Pitagorasa z Regium, *Filoktet* Protagorasa, *Diskobol* Myrona, grupa *Niobidów* Skopasa, *Ranny* Krezylasa, *Szermierze florency*, *Umierająca* Jokasta Silaniona, *Diotrefes przebity strzałami*, *Matrony we łzach* Stenisa, *Dziecko całujące umarłą matkę* Epigonosa, *Ranna amazonka*, *Jaokoon* i t. d. ¹⁾. Pliniusz mówi nam jeszcze o posągu *Herkulesa*, sprowadzonym z Grecyi; bohater, palony przez tunikę Nezusa i blizki śmierci, okropnym wyrazem konwulsyjnie pokurczonej twarzy wyobrażał znoszone przez siebie tortury. Odpowiedzą nam, że już to samo dowodzi upadku sztuki lub złego smaku artysty. Argumentacya ta jest dogodna; pozostaje dowieść tylko, na czym polega wyższość nieruchomości i *ataraksyi* nad życiem i wzruszeniem w sztuce, kiedy właśnie rzecz się ma przeciwnie we wszystkich sztukach. Visconti, którego nikt nie oskarży o uprzedzenie przeciw sztuce greckiej i który uważał Fidyasza za pierwszego rzeźbiarza, przyznaje jednak, że inni artyści greccy przewyższyli go

¹⁾ Malarstwo greckie nie mniej od rzeźby nie lękało się stanąć w opozycyi ze smakiem „oczyszczonym” naszych Arystarchów nowożytnych i z teoryami sztuki greckiej. Pisarze starożytni pozostawili nam opis pewnej liczby obrazów, w których wyraz moralny zajmował dużo miejsca. Winkelman mówi o *Medei* Timomachosa, na której twarzy malowała się walka zemsty i miłości macierzyńskiej. W obrazie *Arystydesa*, przedstawiającym zdobycie miasta, było dziecko pełzające ku swej umierającej matce. Pliniusz powiada, że twarz tej nieszczęśliwej wyrażała strach, że dziecko zamiast mleka krew ssać będzie. *Ajaks*, malowany również przez Timomachosa, zdawał się pełny wstydu i rozpacz; dość spojrzeć na niego—mówi Apoloniusz z Tyany,—aby pojąć, że myśli on o samobójstwie.

w przedstawieniu głów, szczególnie głów kobiecych, i nie lęka się poczytać im to za zasługę.

Co do nas, przekonani jesteśmy, że, jeżeli proces rzeźbienia i sam materiał rzeźby narzucają jej pewne warunki, mniej konieczne dla innych sztuk, to nie istnieje żadna przyczyna, by jej zakazać wszelkiego ruchu. W każdym razie, dobrze to przypomnieć despotyzmowi smaku akademickiego, roszczącemu sobie pretensye, jakoby przemawiał w imieniu rzeźby starożytnej, że ta ostatnia szczęśliwie postarała się zapomocą przykładów zadać kłam ciasnym teoryom tych, którym się zdaje, że świadczą jej uwielbienie, kastrując ją, by nagiąć do swych przesądów.

Łatwo rzeczywiście pojąć, że symbolizm musiał wyczerpać się bardzo prędko. Gdy każde bóstwo miało swe wyobrażenie uświęcone niejako, ci z pośród artystów, którzy nie chcieli się zrezygnować na rolę prostych kopistów, czuli się zmuszonymi szukać czego innego; naturalnie porwał ich ten sam prąd, który również objawiał się w poezyi, a który przetwarzał ją z epepei w dramat, z tragedyi działania w tragedję namiętności. Punkt widzenia, na którym się umieszcili rzeźbiarze figur boskich, przedstawiał, jak widzieliśmy, wielkie dogodności, lecz miał tę niższość, że z konieczności dość prędko doprowadzał do *kanonu*, do granicznej formuły hieratycznej; dlatego tylko, że troszczył się przedewszystkiem o atrybut, musiała nadejść chwila, gdy, osiągnąwszy zupełnie formę i treść, artysta nic już nie miał do dodania.

Nie należy jednak wyobrażać sobie jakiejś zupełnie prawidłowej kolejności w tem, że po sztuce religijnej, podniesionej do doskonałości przez Fidiasza, następuje sztuka bardziej ludzka, którą rozwinęli artyści późniejsi. Prawidłowość taka nie leży w obyczajach dziejów. Jeżeli poszukiwanie wyrazu ludzkiego zyskało przewagę po epoce Fidiasza, znajdujemy je również i przed nim. Płasko-rzeźby na fryzach świątyni Tezeusza, mniej doskonałe

może co do wykonania od posągów frontonu świątyni egińskiej, nieskończenie przewyższają je pod względem życia i ruchu. W tym samym czasie, wielki rzeźbiarz Polignot, który, zdaje się, był człowiekiem geniuszu, pełnego śmiałości i inicjatywy, starał się swoim figurom nadać wyraz moralny,—czem się dotąd niebardzo zajmowano,—a wiadomo, że Polignot wywarł wpływ znaczny na sztukę swego czasu. Przewisko *Etograf*—malarz charakterów,—jaki mu nadano, dowodzi, jak silnie on wpływ ten musiał wywierać. Powinniśmy jeszcze sobie przypomnieć, że obok rzeźby religijnej i bohaterskiej prawie zawsze istniała w Grecyi rzeźba zupełnie inna, którą można by nazwać *rzeźbą realistyczną*. Zamiast szukać wyrazu jakiejś cechy, uczucia lub namiętności szczególnej, określonej, stara się ona głównie o ścisłość indywidualną i stwierdza bardzo dokładne badanie modelu. Pomniki rzeźby tego rodzaju są bardzo liczne. Odkryto w ostatnich czasach wiele wyrobów garncarskich, szczególnie z gliny palonej, klejnotów, których nieskończona różnorodność nie zgadza się wcale z ciasnotą uwielbień akademickich i kodeksu, narzucanego przez nią wszystkim sztukom w imieniu ideału, jaki, zdawało się jej, odkryła w rzeźbie greckiej i w którym ostatecznie uwięziła sama siebie, nie zwracając uwagi na kłam, zadany jej przez dzieła wbrew przeciwnego charakteru.

Są to niezmiernie ważne zjawiska w wielkiej epoce sztuki,—gdyż jasnym jest, że literacka i idealistyczna interpretacja rzeźby greckiej wywołała owe przesady metafizyczne, które po większej części stanowią estetykę urzędową. Nie postarano się nawet o zbadanie całości dzieł, pozostawionych nam przez starożytność. Duch systemu zadowolnił się trzema lub czterema posągami, które zdają się najlepiej odpowiadać fantazyi platońskiej, i na tem rusztowaniu zbudowano całą teorię. Wszystko, co nie odpowiadało temu celowi, zatem większość dzieł starożytnych wykluczono, lub uważano za zjawiska przypadkowe, bez znaczenia teoretycznego. Reguły bezwzględ-

dne, raz ogłoszone, zmieniły się w tak nieodwołalne, że każdy wysiłek przeciwny skazano na potępienie, jako dążność upadkową. W ostatnim wieku, kiedy Winkelman dzierżył dyktaturę smaku publiczności, wiecznymi wzorami niezmiennego piękna były: *Apollon belwederski*, *Venus medycejska*, *grupa Laokoona*. Dziś je przedstawia *Venus z Milo* i marmury Partenonu. Ale jeżeli się wzory zmieniły, prawidła pozostały te same, równie niezmiennie i nieomylnie, i, pod innymi nazwiskami, zawsze to Winkelman i Platon kierują krytyką.

Nie idzie tu o pytanie artysty o osobisty smak, o zamiłowanie. To, co jest osobiste, szczególne — stanowi upadek. Sztuka istnieje tylko przez ideał, i to przez pewien ideał określony, ograniczony, uznany, którego teoria, pod karą przekleństwa, nie pozwala na uchylanie się od reguł.

Mało znaczy geniusz, temperament osobisty, wzruszenie samorodne i szczere. Główną rzeczą jest zgadzać się z prawidłami, upraszczać swoje sympaty lub antypaty, idealizować podług formuły, doprowadzać każdą figurę do typów przez Akademię uznanych, to znaczy do typu trzech lub czterech posągów, wystawionych jako *kanony* przez oficjalnych prawodawców estetyki.

P. Duranty przytacza w tym przedmiocie ciekawy list artysty obserwatora:

„Czyż to nie dziwne?—powiada.—Malarz lub rzeźbiarz ma za żonę lub kochankę kobietę o zadartym nosie, małych oczach, drobną, lekką, żywą. Kochają oni tę kobietę aż do jej błędów. Może rzucili się w dramatyczne przygody, by ta kobieta należała do nich. Owóż ta kobieta, tworząca ideał ich serca i umysłu, kobieta, która obudziła i wprowadziła w grę ich smak prawdziwy, ich prawdziwą wrażliwość i inwencyę, ponieważ oni ją znaleźli i wybrali,— stanowi absolutne przeciwieństwo tej *kobiecości* jaką oni starają się utrwać w swych posągach i obrazach. Zwracają się oni do Grecyi, do kobiet ponurych, surowych, silnych jak konie. Zadarty nos,

który ich zachwyca wieczorem, zdradzają rano i czynią go prostym; nudzi ich to śmiertelnie, albo też przystępują do pracy z wesołością i tym wysiłkiem myśli, z jakim fabrykant pudełek, który je dobrze klei, pyta sam siebie, dokąd pójdzie *zabawić się* po robocie.”

A potem dziwią się, że brak natchnienia! że uczniowie szkoły sztuk pięknych nie tworzą arcydzieł! Jakby pierwszym warunkiem nie było tu kochać to, co się robi, tłumaczyć własną myśl i uczucie! jakby możliwą była sztuka poważna oraz wzniosła poza uczuciem szczerem i prawdziwie osobistem!

Autor tego drwiącego listu dotknął palcem plagi rzeczywistej, wady kapitalnej estetyki urzędowej. Dopóki będziemy się upierać przy narzucaniu młodzieży ideału gotowego, dopóki będziemy zmuszali ją do powtarzania na pamięć wyuczonej lekcji, przyzwyczajamy ją już przez to samo do zastępowania wyobraźni przez naśladownictwo. Będzie można z nich wyrobić bardzo dobrych wykonawców, ale nigdy artystów; i jeżeli się znajdą między nimi niektórzy, zdolni ratować swoją oryginalność od tej pułapki, zastawionej na ich niedoświadczenie, powinni uważać się za szczęśliwych z tego wypadku.

Niebezpieczeństwo to szczególnie jest groźnem w rzeźbie, właśnie z powodu arcydzieł, jakie nam pozostawiła sztuka grecka. Stanowią one argument osobliwy dla nauczania, które daje je za wzory, zapominając dodać, jakby powinno, że ich wykonawcy słuchali własnego natchnienia, nie troszcząc się o kopiowanie cudzego ideału. Zresztą, należy wyznać, nie mamy już i nie możemy mieć tej namiętnej miłości formy, jaka, zdaje się, właściwą była Grekom, a którą ich sposób życia jeszcze bardziej rozwijał ¹⁾. Nietylko bowiem życie nasze

¹⁾ Piękno cielesne posiada tyle wagi w oczach Greków, że góruje nad wszystkim. Stoi ono ponad prawem, moralnością, wstydem, sprawiedliwością. Należy sobie przypomnieć te pełne znaczenia historie, które nam starożytni przekazali. Wiadomo,

mało przygotowuje wzorów dla sztuk plastycznych, ale wymagania klimatu nakazują nam użycie grubej odzieży, która zaledwie pozwala odgadnąć formę ogólną ciała. W podobnych warunkach jakże zdołaloby oko nasze nabyć tego doświadczenia i tej miłości formy, które były przywilejem rzeźbiarzy greckich? Aby więc znaleźć modele, musimy szukać ich w muzeach. Brak nam jedyne go płodnego źródła artystycznego natchnienia, żywej rzeczywistości — i wskutek tego musimy się ograniczyć do studyów na nagich modelach, a następnie do naśladownictwa sztuki starożytnej. Owóż każde naśladownictwo z konieczności stoi pod względem estetycznym niżej.

Byłoby więc szaleństwem marzyć, że dorównamy w tym względzie starożytnym. Nagość jest ich prawdziwą dziedziną, i cokolwiekbyśmy uczynili, nie wywłaszczy my ich nigdy. Artyści nasi napróżno będą zużywali całą gorliwość, całą uwagę, całą możliwą zręczność, — zawsze im będzie brakowało czegoś, co właśnie wynika z oswajania z nagością i stanowi niezaprzeczoną wyższość dzieł starożytnych; będzie im brakowało namiętnego, wyłącznego uwielbienia form widzianych. Nagość u nas może być upodobaniem, ale to nie namiętność i nie religia. Cenimy ją, dzięki wychowaniu, dzięki współzawodnictwu, i pojmuję, że nie może być mowy o jej zniesieniu; lecz, jeżeli chcemy, by rzeźba stała się sztuką rzeczy-

że Fryne dwakroć pokazała się Grekom nago — na igrzyskach olimpijskich. Wiadomo też, że gdy ją ścigano za jakiś występek sądownie, obrońca jej rozebrał ją — i wygrał sprawę, olśniewszy sędziów jej pięknnością. *Venus z Knidos* i *Venus Anadyomene* są to portrety owej Fryny, przedstawione przez Praksytelesa i Apelle-sa. Aspazya, również jedna z najpiękniejszych kobiet, była bohaterką podobnych historyj. Razu pewnego dowiedziano się, że zaszła ona w ciążę. Piękne ciało miało stracić kształty. Areo-pag nakazał jej zrzucenie płodu. Ateńczycy uważali za konieczne poświęcić życie dziecka, by zachować piękność znakomitej hetery. Wyobraźmy sobie dzisiaj sąd kasacyjny, nakazujący poronienie, w obawie, by brzemiennność nie naruszyła harmonii linii pięknego ciała. Oto są różnice zasadnicze, z których nie zdają sobie sprawy, chcąc narzucić współczesnej rzeźbie ideał sztuki starożytnej.

wiecie nowoczesną i niezależną, musimy starać się o rozwijanie jej przede wszystkim w duchu nowoczesnym, to znaczy w kierunku wyrazu i ruchu. Możemy w ten sposób nietylko wyrównać, ale przewyższyć nawet starożytnych. Opłakanem jest widzieć stosowanie do sztuki warunków, fatalnie powstrzymujących jej postęp, podczas gdy możnaby było dać jej swobodę, otwierając drogę przeciwną. Godnem pożałowania nadewszystko jest widzieć co rok pewną liczbę młodzieży, która pod wpływem tego przesądu zapisuje się pomiędzy wyłącznych kopistów nagości, poświęcając swą przyszłość całą bezpłodnym wysiłkom w odtwarzaniu form mniej lub więcej obojętnych, podczas gdy mogliby znaleźć szczerłość i natchnienie w innej formie sztuki. Jeżeli artyści, obdarzeni wyjątkowo artystycznym poczuciem formy, jak Chapu i Dubois, wytrwale oddają się odtwarzaniu nagości, możemy się tylko tem cieszyć, dla siebie i dla nich; ale iluż jest takich, którym brakuje tego poczucia, jakkolwiek mimo to dalej poświęcają na dążenie do celu, którego nie osiągną nigdy, czas i talent, który w inny sposób mogliby spożytkować daleko rozumniej.

Dlaczego, na przykład, nasi rzeźbiarze nie mieliby starać się poważnie o wystawienie naszego życia nowoczesnego? Czyż istotnie dowiedziono, że jest to utopia i że nasze rzemiosła nie są dość „nagie,” by zasłużyć na zaszczyt odtworzenia w bronzie i marmurze? Rzeczy tej, zdaje się, już próbowano, co prawda bardzo trwożliwie. Widzieliśmy na naszych wystawach *Siewców*, *Oraczy*, *Kowali*, *Pokłośnice*, *Przędki* i t. d. Ale wśród tych figur ileż oddycha życiem prawdziwie rzeczywistym? Zawsze przypominają one pasterki Watteau i mleczarki z Trianon. Są to Siewcy, Oracze, Kowale, mitologicznie pochodzący mniej lub więcej bezpośrednio z Olimpu. Jeżeli artysta posuwa zuchwalstwo aż do przedstawienia w marmurze nowoczesnej przygody, jak *Pies z Montargis*, pośpiesza on sam się ukarać i błaga o przebaczenie, wystawiając *Atletę przygotowującego się do walki*.

Ach, niewątpliwie brzmi to lepiej w uszach akademika, a kto pragnie obstalunków państwowych, nierozsądnie czyni, gdy musi się usprawiedliwiać przed mającymi w rozporządzeniu łaski administracyi. Lecz publiczność czyż się za nic liczy? Owóż, aby pozyskać sympatyę publiczności, wątpię, czy Ajaksy, Achillesy, nawet Heby i Andromedy znaczą tyle, co *Wychowanie macierzyńskie* Delaplanche'a, *Wieśniaczka karmiąca dziecko* Dalou, lub *Chleb* Albert-Lefevre'a.

Dzieła tych artystów wystarczyłyby same przez się, aby wykazać, że nagość nie jest konieczną, nawet w rzeźbie, również jak mitologia, alegorya i akademia.

Ruch oraz wyraz—oto dokąd powinna dążyć rzeźba nowoczesna, i w istocie w tym kierunku płynie ona od swego zmartwychwstania, to znaczy od dwunastego wieku. Znaczy-ż to, że ona może wyrażać, jak malarstwo, wszystkie uczucia we wszystkich odcieniach? Oczywiście nie! Oprócz trudności ze strony materiału, istnieją przeszkody moralne niejako, znacznie cięższe. Nie moglibyśmy znieść w rzeźbie ruchów gwałtownych, skurczeń konwulsyjnych, jakie przypuszczamy w malarstwie i poezji. Uważamy za zupełnie naturalne, że Wirgiliusz każe Laokoonowi, porwanemu przez dwa węże, wydawać „krzyki okropne.” Ale posąg Laokoona, z szeroko otwartemi ustami, ze skrzywioną twarzą, z wylupionemi oczyma — zdawałby się nam ohydny. Poezja zgadza się z tem, ponieważ szybko przeprowadza obraz przed naszym okiem i nie zatrzymuje nas na tem straszliwym widowisku; trzeba przytem zauważyć, że obraz pochwycony uchem nigdy nie jest tak wyrazisty, jak obraz widziany okiem. W szybkim swym przebiegu poezja ciągnie nas ku innym idejom, dawszy naszej wyobraźni wstrząśnienie, konieczne do wywołania całkowitego wrażenia. Nieruchomy posąg pozostawiłby nas na wieki wobec tej przerażającej sceny; i owo skurczenie bezustanne, owa tortura, skamieniała w całej swej gwałtowności, zdałaby się nam wkrótce nieznośną. Malarstwo

nawet, dzięki mnogości postaci i szczegółów, które dzieląc i odwracając uwagę, wyjaśniają ruchy, jak kolejność idei w poezyi, ma pod tym względem środki, których niedostaje poezyi. Posąg marszałka Neya, odosobniony na swym piedestale, jest wprost śmieszny ze swemi otwartymi usty, jedną ręką i jedną nogą do góry podniesioną. Na obrazie, na czele pułku, kroczącego przeciw nieprzyjacielowi, postawa jego byłaby całkiem naturalną.

Jest zatem granica, którą należy zachowywać, ale to nie przeszkadza, że dziedzina rzeźby pozostaje jeszcze dość obszerna. Jeżeli zakazać jej należy ruchów gwałtownych, a nadewszystko takich, które nadałyby posagowi wygląd nieprzyjemny, nie należy jednak sądzić, by ona absolutnie ograniczała się do wystawiania postawy stałej i że ma się zrzec naśladowania ruchów szybkich, a nawet gestów przemijających. Artysta posiada pod tym względem obszar dość wielki, a tolerancyi smaku nie można ograniczać w sposób ścisły. Wszystko zależy od zręczności rzeźbiarza i od natury ruchu. Jeżeli daje on miejsce liniom twardym i dysharmonijnym, widz jest nielitościwy i powołuje się na logikę z niezłomną surowością; ma on jednak skarby pobłażania nawet dla przesady, której wyobrażenie daje efekty szczęśliwe i harmonijną całość linii.

Jeden z naszych rzeźbiarzy w pomniku nagrobowym nie lękał się zrobić posagu Wiary w ruchu niemożliwym do utrzymania się. Jest to piękna postać młodej kobiety, która rzuca się naprzód z złożonymi dłońmi, z kolanami napół zgiętymi, jakby uniesiona porywem miłości. Gestu owego, pełnego życia i porywu, pochwyconego w locie, że tak powiem, nie mógł artyście poddać ani model, ani nawet jakiegokolwiek wspomnienie osobiste. Lecz maluje on z potęgą tak cudowną żar religijny i ufnosć bez granic duszy mistycznej, że wydziera jakby z warunków zwykłych życia fizycznego rodzaj naturalnego pociągu ku boskości. Malarstwo nawet nie mogłoby zdobyć się na nic śmielszego i wyrazistszego.

To poszukiwanie wyrazu i życia warto więcej dla rozwoju rzeźby nowoczesnej, niżli najuczciwsze naśladownictwo starożytnych posągów. Poddać się ideałowi innego wieku—znaczy to samowolnie skazywać się na miernotę. Gdyby rzeźba nie potrafiła sobie innego celu postawić, trzeba byłoby z p. Cousin powtórzyć, że „nie może istnieć rzeźba nowoczesna; że jest ona wyłącznie starożytną, gdyż tworzy przedewszystkiem wyobrażenie formy i piękności, ponieważ troska o piękno, zarówno jak jego uwielbienie, należy do pogaństwa.”

Na szczęście, zdanie to jest fałszywe, jak wiele innych, wyrażonych przez tego nieomylnego papieża eklektyzmu. Mogłoby nawet ostatecznie stać się śmiesznem, gdyby rzeźba nowożytna wytrwale szła drogą, na którą, zdaje się, od lat kilku wejść pragnie i na której coraz bardziej zaznacza się jej wyższość nad nowożytnem malarstwem.

Ponad pięknnością fizyczną, która po większej części leży w wymiarach, w stosunku środków do celu, organów do funkcji, i w szczęśliwym układzie linii tudzież form, jest inny rodzaj piękności. to wyraz zewnętrzny mocy odczuwania i rozumienia. Rzeźba starożytna nie przeszła poza pierwszą, prócz niewielkiej liczby artystów, którzy starali się wlać w nią wyraz niektórych uczuć, powierzchowniejszych i łatwiejszych do oddania. Rzeźba nowożytna, w ślad za Michałem-Aniołem, mniej zajmowała się pięknnością czysto fizyczną, niż wyrazem. Nie mówię oczywiście o rzeźbie akademickiej, której rola zasadza się na naśladowaniu prostem starożytności, bez jej rozumienia. Francya straciła niedawno rzeźbiarza, który objawy życia posuwał do krańcowości. Wyobraźcie sobie tenże temperament w połączeniu z inteligencją wyższą i bardziej przenikającą—jakiż mógłby stworzyć arcydzieła! Co za cudowne odrodzenie sztuki, której środki wydają się tak ograniczone, jeżeli mamy wierzyć sądzącym, iż je zamkną w granicach swych ciasnych teoryj!

§ 3. Rzeźba pomnikowa.—Przyczyny jej upadku.— Warunki rzeźby pomnikowej.

Rzeźba—powiadają—jest córką budownictwa. Twierdzenie to, które zresztą nie jest dowiedzionem, zdaje się zbyt absolutnem w swej formie. Ale to pewna, że w najdawniejszych pomnikach znajdujemy rzeźbę ściśle połączoną z budownictwem, powiedzieć nawet można: podporządkowaną architekturze.

Charakter ten szczególnie uderza w pomnikach egipskich. Widnieje tam zgoda tak zupełna, harmonia tak absolutna obu sztuk, że nikt nie rozróżnia jednej od drugiej; raczej jest to nie harmonia, lecz zlanie. Niepodobna wyobrazić sobie całości bardziej zogniskowanej, jedności bardziej konkretnej. Kolosalne siedzące posągi, umieszczone po bokach wrót pylonów, wydają się raczej architektonicznymi kontraforsami, niżli dekoracją. Karyatydy, oparte o słupy portyków, stanowią część tych kolumn równie dobrze pod względem swej formy, jak i monumentalnego obrobienia. Jeżeli rzeźba *historyczna* wchodzi na ściany, zlewa się z budowlą; tworzy rodzaj obicia; pokrywa ona mur, ale nie zmienia jego powierzchni. Choć szczegółowy w wykonaniu swych dzieł, choć obserwuje naturę z rzadką subtelnością, rzeźbiarz egipski robi wielkie poświęcenia na rzecz zasady pomnikowej. Zna on cudownie formę, którą wystawia, ale strzeże się uwydatnić wszystkie jej szczegóły i zadawania się interpretacją szeroką, prostą i zawsze prawdziwą, pomimo archaicznej postaci, jaką daje tej formie. Wynika z tego tak zupełnego połączenia rzeźby z architekturą, że wszystkie inne budowle, wobec sztuki egipskiej, tracą coś ze swej jedności i że myśl unosi się mimowolnie ku tej potężnej i najwyższej ekspresji związku trzech sztuk. To ściśle połączenie rzeźby z formami architektury, ten udział w jej formach — oto rys główny rzeźby egipskiej, zastosowanej do budownictwa. Czy rzeźba jest kolosalna, czy też na drobną wy-

mierzona skalę, nigdy w pierwszym wypadku nie narusza ona linii głównych budynku, w drugim nigdy nie zdaje się maleńką i nie obniża ogromu całości.

Zdaje się to prostem, gdy się widzi wszystkie te pomniki nad brzegami Nilu. Sądziłbyś, że ten rezultat nie kosztował żadnych wysiłków. Jest to w istocie właściwością wielkich dzieł sztuki, że w myśli widza nie rodzą one żadnej idei wysiłku lub starania; ale dla tego, kto wie, ile wiedzy i pracy intelektualnej wymaga każdy objaw sztuki, którego widok przyciąga i zatrzymuje spojrzenie, nie męcząc umysłu, dobra architektura egipska jest niewątpliwie tem, co wytworzono najkonkretniejszego na powierzchni globu.

Te uwagi, które wziętem od Viollet-le-Duc'a ¹⁾, są bardzo słuszne. To pewna, że nawet Grecy nie doszli do takiej jedności, jak Egipcyanie. Prócz karyatydy i kapitelu, można powiedzieć, że rzeźba grecka, pomimo swe wysiłki, by poddać się architekturze, nie zlewa się z nią wcale. Bazylika olbrzymów w Agrygencie stanowi wyjątek, potwierdzający regułę. Można powiedzieć, że zawsze zachowuje ona charakter właściwy dekoracyi i prawie zawsze można ją uważać za obcą budowli. Chciejcie ją wyrwać z pomnika egipskiego, a pomnik runie.

Rozważając budynek rzymski, widzimy, że rozdział powstaje sam przez się. Jakiśmy już zauważyli, budynek rzymski najczęściej składa się z dwóch różnych części: 1) z budowli rzymskiej właściwej, wybornie skombinowanej, stosownie do celu, jedności doskonałej i zadawalniającej umysł; 2) z naśladownictwa architektury greckiej, a przynajmniej jej stylów, która łączy się z nią, powiemy przylepia, jako ozdoba, w celu czysto ornamentacyjnym, która pod pozorem bawienia oczu miesza i rozstraja uwagę.

Do tej to drugiej części zazwyczaj dołączano rzeźbę w architekturze rzymskiej. To, co powiedziano, wystar-

¹⁾ *Entretiens sur l'architecture*. T. II, str. 219—220.

cza do zrozumienia, że niema tu nic podobnego do zadziwiającej jedności architektury egipskiej. W istocie, rzeźba jest dla Rzymianina sztuką egzotyczną, przedmiotem zbytku. Łuki tryumfalne są to niemal jedyne budowle rzymskie, w których się rzeźba ściśle łączy z architekturą.

System, przyjęty przez naszych artystów wieków średnich, daje ikonografii to znaczenie, jakie ona posiada u Greków i Egipcyan, ale pod względem kompozycji postępuje inaczej. Nie przyjmuje ona rzeźby kolosalnej, gdyż nazwę tę można dać tej tylko, która się taką ze swych względnych proporcyj wydaje. Posągi królów w galeryi Maryi Panny w Amiens, pomimo 4-ch metrów wysokości, nie są kolosalne. Zrobiono je tak wielkimi dlatego tylko, że na wysokości, gdzie są pomieszczone, musiały mieć takie rozmiary, by się nazbyt drobnymi nie wydać. Inny szczególny rys rzeźby XII i XIII w. zasada się na grupowaniu figur w sposób taki, iż na niektórych punktach wywołuje świetne efekty sceniczne. Nie przyjmuje ona, jak rzeźba grecka i egipska, płaskorzeźby, tego rodzaju obić, pokrytych mało wydatnymi figurami; wszystkie postaci oddano w okrągłej wypukłorzeźbie, z wyjątkiem niektórych punktów, blizkich oka, a mających wyobrażać pozór obicia. Artysta francuzki nie stara się, jak artysta egipski i grecki, o rozwiniecie rzeźby na szerokich ścianach lub długich fryzach, ale przeciwnie—o skupienie jej na kilku punktach, których wyszukanie i efekty stanowią silny kontrast z działami gładkimi i spokojnymi. Przeciwnieństwo, które tworzy charakter główny sztuki nowoczesnej, kontrast, budzący wrażenie podnieceniem nagłem lub spoczynkiem organu, już w rzeźbie średniowiecznej przyjmuje znaczenie, jakiego dotąd nie miał.

Należy dodać, że średniowieczna rzeźba wiąże się z budowlą ściślej nawet, niż w starożytnej. Stowarzysza się z nią zupełnie, nawet ją uwydatnia. Jako dowód można pokazać drzwi bogato ozdobione, których

nadpróźki, pola, odrzwia, kamienie sklepieniowe — ściśle są określone rozkładem rzeźbowym, w taki sposób, że każdy przedmiot, każda figura jest kawałkiem kamienia o funkcji określonej i użytecznej. Artysta średniowieczny we Francji, zarówno z przyczyn klimatycznych, jak i z racji artystycznych, ukrywa rzeźbę i rzadko jej pozwala odbijać się w sylwetce na niebie. Zresztą rzeźba średniowieczna, jak indyjska, egipska, grecka, zawsze jest malowaną; to znaczy, że cywilizacye, które rzeczywiście miały szkoły rzeźby, wierzyły, iż ta sztuka nie może się obejść bez malarstwa.

Należy więc uznać, że w rzeźbie, stosowanej do architektury, tkwiły dwa różne systematy kompozycyi: jeden, należący do ludów azyatyckich, Egiptu, a nawet Grecyi,—drugi, należący do naszej sztuki średniowiecznej.

Ale którykolwiek wybralibyśmy z tych dwóch systemów, niemniej pewna, że nazwę rzeźby pomnikowej można zastosować do tej tylko, której wszystkie części łączą się z architekturą, zarówno co do myśli ogólnej, jak i co do wykonania w szczegółach. Rzeźba egipska, grecka i średniowieczna zapomocą rozmaitych środków doszły do uczynienia zadość tym zasadom, i ostatnia z nich, średniowieczna, nie porzucając zasady, dostarczyła największej możliwie różnorodności wyrazu. Od połowy XI w. do końca XIII ta sztuka francuzka z nieporównaną obfitością stworzyła pewną ilość dzieł architektury, w których rzeźba, nawet miernego wykonania, daje efekty niezaprzeczonej wielkości. Można przytoczyć, jako przykłady, wrota opactw: Moissac i Vézelay, portyki boczne u Maryi Panny w Chartres, katedry w Bourges, kościółka Saint-Seurin w Bordeaux, podwoje katedry w Amiens i fasadę w Notre-Dame paryzkiej. Któż nie zna i któż nie miał w ręku obrazów lub fotografii tych cudownych pomysłów naraz budowniczych i rzeźbiarskich, pomysłów, w których ikonografia tak doskonale się zaznacza, a stosunki skali tak mądrze zachowano?

Na niektórych z tych pomników liczyć można figury rzeźbione nie setkami, lecz tysiącami, a wszystkie rozłożono w taki sposób, że podnoszą wartość całości,— a jeżeli całość wypada zadawalniająco, jasna, łatwa do zrozumienia—to ogólne znamię odbija się na każdym szczególe,—i w ten sposób utwory, które wzięte oddzielnie możnaby uważać za mierne, nie szkodzą harmonii, lecz przyjmują w niej udział, nie rażąc oczu. Niczego nie brakuje, ani związku zupełnego z liniami architektury, jakie podpira, ani ścisłego stosunku posągów do całości. Rzeźba nie jest tu czemś zewnętrznem, przyrównaniem połączeniem kawałków, z rozmaitych pracowni wyjętych; jest ona związana z architekturą, jak same członki gmachu.

Tę zasadę tak przyjęto i powszechnie uznano, że znajdujemy ją wszędzie u średniowiecznych artystów. Uważajcie na winiety w rękopisach; ile razy przedstawiają one pomnik, niewątpliwie znajdziecie połączenie obu sztuk.

Nie potrzebują oni w tym celu być rzeźbiarzami i architektami,—dość im posiadać instynkt artystyczny, przyzwyczajenie, wypływające z oglądania współczesnych pomników; nigdy nie przyszłoby im na myśl, że architektura i rzeźba pomnikowa mogą się obejść bez siebie.

Dziś rzeczy stoją zupełnie inaczej; każda sztuka idzie swoją drogą, starając się wszystko ściągnąć dla siebie,—co wyjaśnia, dlaczego wszystko idzie naopak. Viollet-le-Duc, który już stanowczo wszystko wypowiedział w tej materii, jeszcze raz nam dostarczy ciekawych i z życia zebranych wiadomości, tyczących się stosunku architektury do rzeźby nowoczesnej.

„Gdy należy wykonać budynek, w którym rzeźba ma znaczną rolę odegrać, architekt stwarza pomysł, daje go do zatwierdzenia i rozpoczyna robotę; natychmiast otaczają go rzeźbiarze, chcąc otrzymać robotę. Oczywiście on ich odsyła do administracyi, zajmującej się obstalunkami w swoim czasie. Jednakże gmach buduje

się, architekt przygotowuje miejsca, jakie ma zająć rzeźba. Tam powinny stać posągi... jakie? nic on o tem nie wie, mało go to zajmuje. Będą miały po 2 metry wysokości—oto wszystko, co go obchodzi. Tu płaskorzeźba... co ma wyobrażać? Zobaczymy później. Na tych piedestałach lub między oknami—grupy... co będą oznaczały? Przemysł, Rolnictwo, Muzykę, czy Poezyę?..— Określimy tę kwestyę, gdy nadejdzie czas. Nadchodzi chwila, gdy wypada artystom naznaczyć robotę. Jest to chwila gonitwy... Ten otrzymał zamówienie na jeden posąg; jest wściekły, gdyż jego kolega, mający większą protekcyę, otrzymał dwa zamówienia. Ze swojej strony ten przeklina administracyę, że daje X-owi grupę, a X gniewa się, zawiadomiony, że jego grupa będzie umieszczona gorzej, niż grupa N. Jeżeli architekt jest w łaskach administracyi, to jego przyjaciele rzeźbiarze otrzymają zamówienie; jeżeli administracya nie dba o niego, nie zapytają go nawet o zdanie i z listu urzędowego dowie się, że panom takim to a takim, rzeźbiarzom, polecono przez administracyę wykonać takie to a takie posągi, płaskorzeźby, tudzież grupy; niech zechce przeto rozmówić się z artystami co do wykonania. Jeżeli z tego podziału rzeźbiarze, których pominięto, są niezadowoleni, to i ci, którzy coś otrzymali, równie są niezadowoleni. Ten, który ma zaszczyt należeć do Instytutu, uważa za nieprzyzwoite, że dano mu do roboty tyle, co rzeźbiarzowi, nienależącemu do bractwa; uważa się za pokrzywdzonego i żąda wynagrodzenia. Inny, objawiający trochę niepodległości wobec administracyi lub Akademii (co na jedno wychodzi), otrzymuje tylko medaliony gipsowe wewnątrz gmachu, lub jeden z tych biustów, które w gmachach publicznych stanowią monetę zdawkową, zachowaną dla aspirantów lub niemiłych artystów, których jednak nie chcą zupełnie na śmierć głodową skazywać. P. sekretarz stały Akademii Sztuk Pięknych, chętnie powołujący się na Fidyasza, powinien go prosić o objaśnienie, co rozumie o tym sposobie ozdabiania na-

szych budynków. Cokolwiekbądź, każdy się bierze do roboty pod tym warunkiem, że wszystkie szkice otrzyma architekt, albo najczęściej komisya, by je zatwierdzić, zanim nadejdzie chwila wykonania ostatecznego. Naturalnie każdy rzeźbiarz wykonywa swój szkic u siebie w pracowni; ma on swój program i swoje rozmiary. Co do stylu pomnika, co do miejsca, co do efektu całościowego — rzadko kiedy zdaje sobie z tego sprawę. Jeżeli dzieło jego ma być dobrze umieszczone, spodziewa się on zdruzgotać kolegę i zrobić coś... nadzwyczajnego. Jeżeli dostał tylko zamówienie drugorzędne, robi szkic byle jaki, by tylko się dostać... Jest to Muza lub jakaś Pora roku, lub cobądź przypominającego jakąś statwę starożytną... Wiele kobiet w tej rzeźbie oficjalnej, rzadko mężczyźni. Sława, Wojna, Wiara, Miłosierdzie, Pokój, Fizyka, Astronomia — wszystko to są kobiety; Handel, Wiosna, Lato, Jesień — również kobiety. Jeżeli, za dwa lub trzy tysiące lat, kiedy trawa porośnie na naszych pomnikach, uczeni starożytnicy wykopią te ruiny, będą sądzili zapewne, widząc tyle pomników niewieścich, że jakieś prawo lub dogmat religijny nie pozwalały nam przedstawiać mężczyzny w rzeźbie, i będą w tym przedmiocie wygłaszali długie memoriały w ówczesnych akademiach, które zapewne te dzieła uwieńczyą. Nakoniec szkice są przyjęte. Zważcie, że szkic w dwudziestej, nawet w dziesiątej części wielkości nie mówi stanowczo nic, jeżeli idzie o zajmowanie miejsca w budynku. Te maleńkie modele z gipsu lub gliny nie mogą nawet najbardziej biegłemu artyście dać idei kompozycji samego dzieła, ale mogłyby pozwolić mu wytworzyć zdanie co do efektu, jaki wywoła ten model w powiększeniu, przypuściwszy, że rysy główne będą ściśle naśladowane — gdy go się pomieści na pomniku lub przed nim. Zatwierdza się więc, i niema nic innego do zrobienia. Wówczas rzeźbiarze, którym polecono wykonać posągi, zamykają się nanowo w swej pracowni ze szkicem i pracują oddzielnie.

„Niektórzy — znałem i takich, ale to wyjątki—idą rozmówić się z kolegami. Ogólnie biorąc, nie odwiedzają się oni, aby nie uledez wpływom cudzym, które mogłyby coś z ich osobowości zatracić. Dla obowiązanym wypracować grupy lub płaskorzeźby stawia się przed miejscem, mającym być udekorowanym, baraki z desek, artyści zaś kierują robotą swych pomocników podług szkicu, zazwyczaj napół wykończonego. Oczywiście mieszkańcy baraków nie widują się ze sobą wcale, dla wyżej oznaczonych przyczyn. Pewnego ranka deski się rozpadają, wozy ciągną posągi, które pomieszcza się w niszach lub na piedestałach, i wszystkie te dzieła, które, oddzielnie biorąc, posiadają zalety rzeczywiste, wywołują w całości najdziwniejsze połączenie. Posągi, zrobione w pracowni, zdala od pomnika, są mdłe i słabe, grupy przygniatają wszystko, co je otacza—rzeźbę i budownictwo. Ta płaskorzeźba jest pełna cienia; tamta pełna światła. Każdy artysta prowadzi przyjaciół przed swoje dzieło, i ci oglądają tylko jego pracę, jakby znajdowali się w jego pracowni; łamią sobie potrochu krzyże nawzajem; publiczność nic nie rozumie; krytycy zaś, którzy przypadkowo są bezstronni, starają się z pośród tego wszystkiego wyciągnąć jakąś intencję — o co niełatwo.

„Co zajmuje najbardziej osoby, trudniące się budową gmachów publicznych, zarówno administrację, jak artystów, a szczególnie administrację, — nie kwestya sztuki, ale kwestya osób.

„Należy się podobać bractwu i jego członkom, należy zwracać uwagę na danego protektora, baczyć na daną, bardzo interesującą sytuację; wszystko to odbywać się musi familijnie, zadowolnić jaknajwięcej osób, aby podnieść swe znaczenie, mieć dwór ludzi proszących i zobowiązanych, nie zniechęcać talentów i protegować miernoty, stanowiące liczbę. Byłoby naturalnem, gdyby architekt, któremu polecono budowę gmachu, gdzie rzeźba zajmuje znaczne miejsce, miał wolność wyboru i kierownictwa rzeźbiarzy;

lecz, aby to mogło się stać, potrzeba, by architekci zdolali kierować i by artyści zechcieli przyjąć to kierownictwo: owóż daleko jesteśmy od możności wypełnienia tych warunków. Mało architektów, wyznać należy, mogłoby o dziele rzeźbiarskiem wydać pewny sąd krytyczny; bardzo niewielu potrafiłoby na papier przelać swe idee w tym względzie, przypuściwszy, że je mają. Gdyby przynajmniej mogli wybrać jednego artystę i powierzyć mu całość rzeźby, dekorującej fasadę lub salę, na własne ryzyko, w takim razie możeby ta rzeźba pozostawała w niezgodzie z architekturą, przynajmniej jednak pozostawałaby w harmonii sama ze sobą. Ponieważ jednak to wszystko jest niemożliwe, rozsądni architekci, o ile można, unikają wprowadzenia rzeźby do swoich planów. Śmiałowie zaś lub dość niedoświadczeni, aby szukać w rzeźbie znacznego pierwiastku dekoracyjnego, zawsze tego żałowali."

Oto jest obraz, niezbyt pochlebny, lecz prawdziwy. Rozumiemy teraz, dlaczego nasza rzeźba pomnikowa pozostaje w takim upadku, podczas gdy inna postępuje naprzód. Ten rozdział stały między rzeźbą a budownictwem coraz bardziej będzie potęgował ów upadek, odzwyczajając zupełnie naszych rzeźbiarzy od warunków tego specjalnego rodzaju.

Posągi monumentalne nie wymagają szczegółów, jak te, które należy stawiać wprost przed oko widza. Im na większą skalę się je robi, tem bardziej powinny być oddalonemi od ziemi, tem prościej należy je traktować. Tak czyniły wszystkie narody, rozumiejące rzeźbę monumentalną.

Kolosalne posągi, kute w skale, a tworzące wejście wielkiego Speos, w Abu-Sembil, na brzegach Nilu, w Nubii, mają wielkie rysy charakterystyczne, bez żadnego szczegółu, a pomimo to wykonano je z niesłychaną delikatnością, a modelacya jest jednocześnie szeroka i wykończona.

Tę prostotę wykonania odnajdujemy również w postawie i geście. Wszelką komplikację, wszelkie skur-

czenie powinno się surowo wykluczać, szczególnie w naszym klimacie. Pod wpływem wilgoci, mchu, plam, mgły, rozlanego niewyraźnie światła — jeżeli tylko posąg lub grupa, pomieszczona na pomniku, w jakikolwiek sposób się komplikuje, nic w niej już nie można rozpoznać. W Atenach, pod niebem prawie niezmiennie czystym, Fidyasz mógł sobie pozwolić na takie kompozycje, które u nas nie wywołałyby żadnego efektu. Przytem należy zauważyć, że Grecy mieli na przyozdobienie i uwydatnienie swych rzeźb pomnikowych pomoc malarstwa, które my zarzuciliśmy nie wiadomo z jakiego powodu. Nietylko malowano tło metopów, pola podszczytowe, lecz i figury same, które marmurowa ich białość czyniła świetlnymi i jakby odciętymi od tła, były jeszcze porysowane i ozdobione przynajmniej akcesoryjami malowanymi metalowymi lub złocenymi. Niepodobna uwierzyć, jakich starań dokładali Grecy, by zastosować swe posągi do zajmowanego przez nie miejsca. Rozważali oni natężenie tudzież kierunku światła, rozumiejąc, że posąg, oświetlony bezpośrednio promieniami światła, musi mieć inny wygląd, niż gdy oświetla go odbłask. Nie oni to podtrzymywaliby teorię, równie dogodną jak przeciwartystyczną, formy „absolutnej,” przeciwnej „przypadkowości kolorów;” nie oni broniliby tego absurdu, by usprawiedliwić swój koloryt i światło. Grecy, wbrew doktrynom i twierdzeniom uważających się za ich uczniów oraz tłumaczy, ponieważ przeszli do XVII w., który mieścił Ateny nad Tybrem, Grecy wierzyli, że światło przetwarza formy zewnętrzne, i przypuszczali, że wykonanie dzieła rzeźbiarskiego należy zastosować do stopnia światła, jakie ma odbierać. Bardzo ciekawe i stanowcze przykłady tego znajdujemy w Partenonie. Na wewnętrznych fryzach portyków, które mogły być tylko oświetlone odbiciem światła i być oglądane z małej odległości, od góry do dołu, powierzchnie, przeznaczone do przyjmowania światła, mającego uwydatnić formy, często są nachylone w sensie przeci-

wnym temu, jakiegoby wymagała modelacya rzeczywista. W Pandrosium karyatydy, pomieszczone w pełnem świetle, traktowane są w taki sposób, że części, zaznaczające silnie pozę, mają szerokie powierzchnie gładkie, a zatem bardzo świetlne,—podczas gdy te, które powinny się *zatrzeć*, są obciążone szczegółami, zawsze dostarczającemi cienia, zkażkolwiek idzie światło. Też samę obserwacyę można uczynić z powodu szczatków małej świątyni zwycięstwa Aptera, które były również wystawione na wolne powietrze.

Jeżeli Grecy uważali za konieczne tyle zachodów dla zapewnienia efektu swej rzeźbie pomnikowej, jasnem jest, że my, istniejący w warunkach atmosferycznych nieskończenie mniej dogodnych, nietylko nie moglibyśmy uwolnić się od naśladowania ich pod tym względem, ale przeciwnie, możemy dojść do rezultatów ich wyników jedynie zapomocą przesady środków, używanych przez nich.

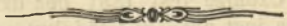
Właśnie odwrotnie dzieje się dzisiaj; ale to, czego nie rozumieją nasze akademie, bardzo dobrze rozumie „biedni mistrze murarscy” i skromni „cieśle figur,” którymi tak gardzą patentowani kierownicy smaku oraz sztuki współczesnej. Nasi rzeźbiarze z XII i XIII w. doskonale widzieli, że koloracya tła nie wystarcza do uwydatnienia figur, gdyby nie dawali tym figurom wypukłości dość silnej, aby same się wybiły na wierzch, lub gdyby nie dawali tła w desenie i liście, potęgując przeciwieństwo jego od samych figur. W ten to sposób rozproszyli oni, ile możności, powierzchnie wolne owych teł, aby na nie rzucić silne cienie posągów.

Viollet-le-Duc, który połowę życia poświęciwszy badaniu naszych pomników średniowiecznych, wniósł w to badanie ducha analizy szczególnie przenikliwego, dodaje tę uwagę:

„Ci artyści uważali, że posąg, stawiany przy ścianie, w naszym klimacie szybko przyjmuje pod wpływem wilgoci ubarwienie ciemniejsze od ściany i że za-

miast odbijać się w świetlanej formie od tła, tworzy on czarną plamę, jeden z najmniej przyjemnych rezultatów; to też rzadko stawiali oni posągi w tych warunkach; i gdy uważali to za konieczne, dodawali zawsze podpory, słupki i baldachy wydatne, które, pokrywając je, dawały im otoczenie dość ubarwione, aby występowały one jasno. Można jeszcze zrozumieć posągi, wzdłuż gładkiej ściany ustawione, a bez otoczenia, które dawałoby im ciemne tło,—ponieważ cienie, rzucane przez te same figury na tę ścianę, uwydatnią je dostatecznie. Ale jakież efekt zamierza się wywołać, stawiając posągi przed ścianą o wielu otworach naprzykład? Posągi te, gnębione wilgocią, nierzucające cienia na ten mur oddalony, pomieszczone już na części pełnej, już-to na próżnej—w perspektywie dadzą pozór niewyraźnych, niemiłych i męczących oko. Ten smutny rezultat aż nadto dosadnie widnieje na fasadach wewnętrznych nowego Luwru, ponad portykiem; i bądźcie pewni, że budowla zyskałaby o wiele więcej, gdyby z niej zdjęto tę dekorację, zarówno nieodpowiednią, jak kosztowną. Przynajmniej należało koniecznie wykonać owe figury, tak pomieszczone, z najwyższą prostotą środków, aby w ten sposób dawały światłu dziennemu szerokie powierzchnie, właściwe do zatrzymania promieni świetlnych; są to warunki, którym rzeźbiarze, tworząc te figury w swych pracowniach, sądzili, że nie powinni się poddawać, a których architekt, innemi rzeczami zajęty, nie uważał za stosowne im narzucić.”

Nie wystarcza, jak widzimy, platonicznie uwielbiać starożytność, ani nawet mieć talent. Rzeźba, w swoich stosunkach z architekturą, podlega wielu warunkom, z którymi koniecznie należy się liczyć, pod karą niepowodzenia. Rzeźba pomnikowa w naszej epoce nie odzyska należnego jej miejsca pierwej, aż podda się tym niezbędnym warunkom.



ROZDZIAŁ IV.

M A L A R S T W O.

§ I. Rysunek i kolor. — Koloryt i światłocień. — Wartość.

Różnica, uderzająca nas przedewszystkiem przy porównywaniu obrazu z posągiem lub dziełem budowniczym—jest to gruntowna różnica w sposobie przedstawienia rzeczy. Linie i formy, stanowiące dzieło rzeźbiarza lub architekta, są jednocześnie widzialne i dotykalne. Malarstwo, przeciwnie, zwraca się jedynie do oka—i formy, przez nie stworzone, mają tylko rzeczywistość względną. Wypukłości i wklęsłości, tworzące obraz, otrzymują się na jednej i tej samej powierzchni przez sztukę, kombinującą efekty światła i cienia, w sposób taki, że dają wrażenie formy, jednocześnie zaś układ linii i proporcya wielkości zmienia się, aby dać wrażenie odległości.

Perspektywa i kolor są to dwa życiodajne pierwiastki malarstwa. Kolor odróżnia przedmioty od przedmiotów; perspektywa je stawia na właściwem miejscu.

Rysunek sam jest tylko wynikiem różnicy zabarwień. Jest to linia idealna, zapomocą której powierzchnie zabarwione odbijają się na niebie, lub odgraniczają się wzajemnie ¹⁾. Wypukłości tych powierzchni również uwi-

¹⁾ Rysunek jest w malarstwie tem, czem takt w muzyce, a niczem innym. Czemże jest takt bez dźwięku? Próżnią, niemożliwością. Miara jest granicą dźwięku; podobnie rysunek jest

doczniają się przez barwę; nazywa się to modelacją; oznacza ona przez mniejsze lub większe natężenie barwy i światłocienia, zapomocą których dane części przedmiotów słabiej lub silniej naprzód rzucają się w oczy. Ta linia wydatności jest ani mniej, ani więcej realna, jak linia obrysów.

Z drugiej strony, wiadomo, że światło słoneczne jest białe. Brak światła wywołuje czarność. Kolor biały nie jest prosty. Rozkładając się, daje on pewną liczbę barw zasadniczych, żółtą, czerwoną i niebieską, których kombinacje pozwalają na wytworzenie innych. Wszystkie więc barwy zawierają się w barwie białej, to znaczy w świetle. Różne kolory ciał pochodzą z właściwości swej pochłaniania lub odbijania takich lub innych promieni słonecznych, stosownie do swego składu chemicznego. Jedne, zupełnie nieprzenikalne dla światła, odpychają je w całości. Są to te przedmioty, które nam się wydają białymi. Przedmioty zupełnie czarne są to te, które pochłaniają wszystkie promienie, a nie odsyłają żadnego. Pomędzy niemi mieści się niezliczone mnóstwo przedmiotów, których przepuszczalność stopniuje się bez końca, w taki sposób, że daje nam nietylko wrażenie kolorów właściwych, ale również wrażenie wszystkich możliwych odcieni. Należy przytem rozumieć, że ciała nigdy nie są odosobnione. Do barw, jakie im daje bezpośrednio rzut promieni świetlnych, dołącza się mnóstwo

granicą barwy... „Mówiono o Prudhonie, że nie umiał rysować. Prawda, że nie rysował on tak, jak jego rywale. Jego sposób jest radykalnie inny, ale rezultat znacznie wyższy. Szkoła Davida rysowała linie zewnętrzne, sądząc w ten sposób, że ma formę postaci, gdy ma jej linię geometryczną i niejako jej granice bez rzeczywistości wewnętrznej; Prudhon zaczynał zawsze od wielkich planów świetlnych, przez modelację pozytywną formy.” (Thore, Salon 1846).

W Salonie 1866 powraca on do tej samej kwestyi: „Prawdziwi malarze nie oddzielają istot od konturów, na sposób rzekomych rysowników akademickich, — ale określają zarysy i modelują wypukłości wewnętrzne zapomocą dokładnych stosunków cienia i światła.”

refleksów, jakich im dostarcza sąsiedztwo przedmiotów rozmaicie ubarwionych, a natężenie tych samych odbić zmienia się stosownie do natury chemicznej i rozkładu każdej z części każdej z tych powierzchni. Dość powiedzieć, że jest to źródło absolutnie niewyczerpane wrażeń rozmaitych, których granicy nie można określić. Mieliliśmy sposobność wspomnieć, że badania mikroskopowe pozwoliły odosobnić w samym nerwie słuchowym około trzech tysięcy fibr rozmaitych, co pozwala przypuszczać, że odpowiednie wykształcenie zdołałoby uczynić ucho zdolnem do ujmowania mnóstwa kombinacji muzycznych, nieskończenie bardziej skomplikowanych, niż te, które są nam dziś dostępne. Rezultaty badań nad zjawiskami i organami wzroku nie doszły jeszcze do ścisłości tak absolutnej, lecz wiadomo już dość, aby było wolno analogiczne wnioski wyprowadzić.

Możnaby więc powiedzieć, że w malarstwie niema nic, prócz koloru, i znieść wszystkie te różnice, bardziej pozorne, niż istotne, między światłem, barwą, rysunkiem, konturem, modelacją i t. d. Wogóle przecież biorąc, niewielebyśmy na tem zyskali. Dogodniej zachować terminy, przyjęte w języku potocznym, pod jedynym warunkiem zdawania sobie sprawy z ich rzeczywistego znaczenia. Na kolor w malarstwie można zapatrywać się z dwóch punktów widzenia. Jest w nim strona światłocieniowa, strona kolorytowa. Przez koloryt rozumieny uszykowanie innych barw, jak biała i czarna; światłocien stosuje się specjalnie do kombinacji cienia i światła. Tym ostatnim zajmujemy się naprzód.

To wyrażenie zresztą nie jest zupełnie ścisłem. Biorą je zazwyczaj w znaczeniu specjalnem, stosując do niezwykłego użytku, jaki ze światła i cienia czynili niektórzy wielcy artyści, jak Rembrandt. Dla nich to wynaleziono dość dziwaczne określenie światło-cieniowców.

„Osnuć wszystko, wszystko pograżyć w falach cienia (mówi Fromentin), nawet światło wlać w ciemność, aby tylko potem je wydobyć, żeby zdawało dal-

szem, promienniejszem,—obracać fale ciemne naokół ognisk świetlanych, cieniować je, czynić je już—to rzadszemi, już—to gęstszemi, stworzyć mimo to ciemność przezroczystą, półciemność, łatwą do przeniknięcia,—dać na koniec nawet najsilniejszym barwom rodzaj przepuszczalności, która im przeszkadza wpadać w kolor czarny—oto pierwszy warunek, oto również trudności tej bardzo specjalnej sztuki. Oczywiście, jeżeli kto celował w tej sztuce—to Rembrandt. Nie wynalazł on, ale udoskonalił to wszystko—i metoda, którą się posługiwał najczęściej oraz najlepiej ze wszystkich, nosi jego nazwisko. Łatwo odgadnąć wyniki tego sposobu widzenia, czucia i wyobrażania rzeczy. Życie już nie ma tej samej postaci. Kontury się rozlewają, kolory się ulatniają. Obraz, już nie uwięziony w sztywnym konturze, staje się bardziej niepewnym w swych rysach, bardziej falistym w powierzchni,—i gdy nad nim panuje ręka umiejętna, z poczuciem, jest on najżywszy i najrealniejszy, ponieważ zawiera tysiące odcieni, dzięki którym żyje jakby życiem podwójnem—życiem natury i życiem wzruszenia. Ostatecznie jest sposób wydrążania płótna, oddalania i zbliżania powierzchni, maskowania, uwydatniania i zlewania prawdy w wyobraźni—i to jest *sztuką*, a szczególnie *sztuką światłocieniową* ¹⁾. Ale obok tego specjalnego znaczenia istnieje drugie, bardziej ogólne, a również prawdziwe. W tem znaczeniu termin światłocien oznacza poprostu użycie jasności i ciemności, rozkład światła i cienia; jednym słowem oznacza sztukę oświetlania obrazu.

Sztuka ta stanowi jedną z najważniejszych części malarstwa.

Naprzód ona to daje modelację. Można by powiedzieć, że jest to prawie jedno i to samo, gdyż modelacja polega właściwie na wskazaniu wydatności oraz ich części mniej albo więcej wybitnych. Owóż różnic tych nie można inaczej oku przedstawić, jak przez różnicę swia-

¹⁾ Eug. Fromentin. Les maîtres d'autrefois, p. 254.

ła i cienia. Oto dlaczego trudno modelować w pełni światła. W tych wypadkach stopniowania są tak mało odczuwalne, że rozróżnienie ich wymaga bardzo wyćwiczzonego oka; by zaś je oddać—niesłuchanie rzadkiego zrozumienia wartości kolorów; bez czego cała żywo oświetlona przestrzeń dałaby wrażenie powierzchni zupełnie gładkiej ¹⁾.

Równie też mniejsza lub większa ilość światła odbija jedne postaci od drugich; ona również łącznie z perspektywą określa plany,—znaczy to, że odmodelowawszy każdy przedmiot oddzielnie, światłocien modeluje cały obraz. Stanowi to jeden z najważniejszych warunków powodzenia. Niedosć jest nadać każdej części ciała odpowiednią wypukłość, jeżeli stosunek tych różnych wypukłości nie jest dobrze zachowany. Obraz należy uważać za jedną całość, za połączenie części różnych, mających środek świetlny określony, który najczęściej powinien schodzić się—przynajmniej w malarstwie historycznym—z środkowym punktem treści obrazu. Światło, oddalając się od środka, stopniowo słabnie, poprzez rozmaite obniżenia swej siły, aż do ostatnich figur, których oddalenie oznacza się zapomocą tego ściemnienia. Wchodzi to w zakres kompozycyi i stanowi dział, którego malarz lekceważyć nie może, bez narażania się na smutne zagmatwanie rzeczy, jakakolwiek zresztą byłaby jego zręczność w obrobieniu szczegółów. Starożytni, zdaje się, nie rozumieli całej wagi światłocienia; najczęściej ustawiali oni swe osoby jedne poza drugimi, jak na płaskorzeźbach lub w widokach miast i pomników, oglądanych z jakiejś sąsiedniej wyniosłości.

Dzięki światłocieniowi, malarz posiada nad rzeźbiarzem i budowniczym tę wyższość, że nie podlega

¹⁾ Jest to właśnie zadanie, które postawiła sobie szkoła *plein-air'u*—i dlatego to najczęściej ich dzieła zdają się nam tak płaskimi. Nie mają oni, a publiczność jeszcze mniej, przyzwyczajenia do obserwowania przedmiotu w takich warunkach. Trudność jest wielka, ale zasada słuszna.

zmianom światła naturalnego. Jest niejako panem słońca, w tem znaczeniu, że może układać sceny, jakie chce wyobrazać, w taki sposób, aby one otrzymywały mniej albo więcej natężone światło, i stosownie do kierunku, jaki mu się wydaje najodpowiedniejszym do zamierzonego planu. Wszystko to polega tu na dobrem określeniu świetlnego ogniska—i, gdy raz to się zrobiło, na ściśmem zachowywaniu zasad optyki. Efekt posągu lub gmachu podlega warunkom oświetlenia, które nietylko nie zależy od artysty, lecz zmienia się stosownie do pór roku i godzin dnia. Malarz wybiera sobie chwilę, która zdaje się mu najprzyjaźniejszą, i utwierdza ją na płótnie. Nie dlatego, że później jest mu obojętnem, czy światło spada na niego z góry, czy z dołu, z prawej, czy z lewej strony,—ale sam układ światłocienia, wybrany przez niego, jasno zaznacza, pod jakim kątem, aby się dobrze przedstawiał, powinien on otrzymywać promienie światła naturalnego—i wskazówka ta, zależąca od niego, sama przez się tworzy bardzo poważną dogodność.

Ta kwestya użycia światłocienia, bardzo prosta, przynajmniej w teoryi, gdy idzie o różne rodzaje, które Anglicy zowią *black and white*, czarne z białem, staje się szczególnie złożoną w malarstwie, gdzie zasada barwna wiąże się z zasadą świetlną.

Powiedzieliśmy, że przedmioty kolorowe zawdzięczają barwę swej zdolności pochłaniania jednych promieni a odrzucania drugich. Materya czerwona naprzykład odrzuca promienie czerwone, a pochłania inne. Lecz nigdy nie pochłania ona ich tyle, by nie pozostało nic. Jest to pierwiastek, którego nie należy lekceważyć, jeżeli chcemy otrzymać absolutną dokładność z punktu widzenia światłocienia. Materya satynowa, pogrążona w tym samym barwniku co materya aksamitna, nie wywoła wcale tego samego efektu na obrazie ani co do tonu ogólnego, ani co do odbicia kolorów sąsiednich. Ale to nie wszystko: tony barw, bez względu na materyę, posiadają same przez się pewne powinno-

wactwo, mniej lub więcej blizkie, z białem światłem i z cieniem. Ten to stopień powinowactwa w języku technicznym malarstwa nazywa się wartością barwy. Ton można zatem rozważać z podwójnego punktu widzenia: pod względem natężenia koloru—to znaczy barwy, i powinowactwa z kolorem białym—to znaczy wartości.

Jest to jeden z najdelikatniejszych punktów w układzie światła i cienia. Łatwo widzieć, że kolor jasno-żółty, na przykład, ma wartość wyższą, niż fioletowy; to rozróżnianie staje się daleko niedogodniejszym w tonach mniej określonych, których najczęściej używają malarze. Wywołuje to nieraz komplikacje, z których najsubtelniejsza analiza niełatwo się wywiązuje. Czyż powie kto, że w takim razie jest bezużytecznym tyle się trudzić, aby rozróżnić odcienie tak niedostrzegalne? Niewątpliwie, mało to ważne dla szerszej publiczności, lecz wystarczy jedna z tych prawie niewidzialnych omyłek, aby pozbawić obraz części jego wdzięku, tudzież zaniepokoić subtelny zmysł prawdziwych znawców. Może nie potrafią oni palcem wskazać błędu, lecz będą go czuli. Oko, jak ucho, ma wymagania dziwnie subtelne. Kiedy pomyślisz, że, by zranić ucho delikatne, dość, gdy w dźwięku, mającym kilka milionów drgnień na sekundę, brakuje pewnej liczby, stosunkowo mało znacznej,—nie należy się dziwić, że błąd nawet lekki co do wartości tonu razi oko wyćwiczone. Oczywiście jednak, że ucho dyletanta nie rachuje na przykład 4,752 drgań na sekundę, jakie wywołuje *re* wyższe fletu; a jednak, jeżeli rachunek nie jest zbyt przybliżonym, cierpi ono, i to wystarcza, by zepsuć wrażenie całego ustępu. To samo właśnie w malarstwie, choć praw jego nie ustanowiono z taką samą ścisłością. Lecz ta niższość, czysto naukowa, nie przeszkadza czułości organu. Może ona, co najwięcej, kłopotać krytyka, który szuka przyczyny niedoskonałości, jaką czuje w całości.

§ 2. Teorya naukowa barw. Zmiany barw: 1) przez mieszanie; 2) przez ilość światła; 3) przez kontrast.

Musimy przedewszystkiem powiedzieć, że, pomimo tytułu niniejszego rozdziału, niema jeszcze naukowej teoryi barw, choć istnieją obszerne badania Chevreul'a, Younga, Helmholtza, Rooda, Heringa, Bolla, Kühnego i innych uczonych. To pewna jednak, iż bardzo ważne punkty wyświetlono w sposób tak ścisły, że badania późniejsze będą miały silne oparcie.

Wiadomo, że rozkład białego światła zapomocą pryzmatu daje siedm różnych barw. Ale wśród tych siedmiu barw trzy uważa się za główne z malarskiego punktu widzenia, ponieważ, mieszając proszek czerwony, żółty i niebieski w rozmaitych dozach, malarz może wytworzyć niemal wszystkie potrzebne mu tony.

Ale ten rezultat doświadczalny, znany wszystkim malarzom, nie ma wartości naukowej. Istotnie, próbowano zapomocą rozmaitych doświadczeń mieszać na siatkówce wrażenie jednoczesne tych barw, biorąc je po dwie; już-to szybko obracając koło, malowane dwoma kolorami, już-to złączywszy dwa różnobarwne szkieleka; nigdy jednak nie otrzymano wyników zauważonych na palecie malarza. Prawdopodobnem więc jest, że rezultat, otrzymany przez mieszanie proszków, wynika z faktu chemicznego, który nie pozostaje w żadnym naukowym związku z bezpośrednią mieszaniną promieni słonecznych. Teoryę zatem trzech kolorów usunięto przynajmniej obiektywnie. Thomas Young stara się ją zachować subiektywnie, dowodząc, iż *każda* cząstka siatkówki może otrzymywać i oddawać trzy różne wrażenia, posiadając trzy nici nerwowe: jedną dla fal świetlnych długich z czego wypływa wrażenie czerwoności,—drugą dla fal średnich, które dają wrażenie barwy zielonej,—trzecią z fal małych, z których powstaje wrażenie fioletowej.

Przypuszczenie to znalazło rodzaj potwierdzenia w zjawiskach choroby daltonizmu. Helmholtz zauważył,

iż celem ustanowienia teorii możnaby wziąć również dobrze trzy inne kolory, pod warunkiem, żeby te w połączeniu dawały biały.

Ponieważ cały ten dział opiera się na innych przypuszczeniach, nie będziemy dalej prowadzili tych wyjaśnień. Ci, którzy chcieliby te fakty poznać w zupełności, znajdą dokładne ich przedstawienie w książce N. Rooda ¹⁾.

Można jeszcze zmieniać kolory, rzucając na nie mniejszą lub większą ilość białego światła. Wiadomo, że światło białe, rozłożone przez pryzmat, daje widmo, w którym rozróżniamy barwy następujące: czerwoną, czerwono-pomarańczową, pomarańczową, pomarańczowo-żółtą, żółtą, żółto-zieloną i zieloną-żółtą, zieloną i zielono-niebieską, niebiesko-siną, biało-fioletową, niebieską, fioletową. Wrażenie tych rozmaitych kolorów udziela się oku zapomocą fal świetlnych, z których najdłuższe wywołują barwę czerwoną, najkrótsze fioletową. Gdy każdy szereg fal działa na oko osobno, czujemy wrażenie koloru pojedynczego; gdy wszystkie naraz działają, wynika ztąd dla nas wrażenie białego. Są jednak wypadki, gdy oba te rezultaty się łączą, jak np. gdy patrzemy na obraz, oświetlony słońcem. Aby zrozumieć skutek dodania białego światła do każdej z barw izolowanych, Rood rzuca widmo słoneczne na wielki arkusz białego papieru, poczem kieruje na tenże papier białe światło, odbite od posrebrzanego zwierciadła lub szkła bez zwierciadlanej polewy.

Białe światło, rozprowadzone w ten sposób po kolorach, ma zmniejszać działania barw; światło jest bardziej natężone, lecz bledsze.

Kolor łagodnieje w miarę wzrostu światła. Gdy ta mieszanina koloru ze światłem dokonaną została,

¹⁾ N. Rood. *Théorie scientifique des couleurs*. Bibl. scientifique internationale; Germer Baillièrè, Paris.—N. Rood jest profesorem fizyki w Columbia Collège, w Stanie New-York.

można oba te czynniki rozdzielić w taki sposób, że za pomocą liczb ustanawia się proporcye białego światła i barwy czystej, to jest bez domieszki światła białego.

Naprzykład—mówi Rood,—połóżmy warstwę cynobru na białym papierze i porównajmy ją z widmem słonecznym. Barwa ogólna papieru odpowiada pewnej części przestrzeni czerwonej widma, lecz obie barwy nie są nigdy identyczne; barwa papieru wydaje się zawsze zbyt bladą. Dodajmy teraz światła białego do czystego ubarwienia widma, używając zwierciadła jako reflektora, a zdołamy upodobnić obie barwy. Jeżeli wiemy, ile dodaliśmy białego koloru, możemy powiedzieć, że światło, odbite przez cynober, składa się naprzykład z 80 na 100 czerwonego światła tej części widma z domieszką 20 na 100 światła białego.

Zatem wszystkie barwy, które widzimy, przedstawiają barwę widmową, oraz pewną ilość białego światła, łagodzącego ton, tudzież miarkującego barwę. Gdy to białe światło jest bardzo żywe, dochodzi ono aż do zniesienia samej barwy. Są to fakty bardzo ważne, które malarze znać powinni, nie chcąc narażać się na błędy. Tak np. w krajobrazach, wystawianych w Salonie, można prawie zawsze zauważyć, że artyści używają barw daleko bardziej natężonych, niż w naturze. Malując oddalenia, pozostawiają oni liściom i trawom kolor niemal tak żywy, jak na pierwszym planie,—podczas gdy w rzeczywistości barwa, uderzająca ich oczy, jest szarą, zlekką zieloną. Przyczyna tego błędu dwojaka: pochodzi ona z przyzwyczajenia, że widzimy liście i trawy ubarwione natężoną zielenią, i również często z kontrastu innych kolorów, potęgujących tony zielone. Ważną więc jest rzeczą izolować różne części krajobrazu—jak to radzi John Ruskin,—patrząc na nie przez otwór kwadratowy o 12 milimetrach, uczyniony w białej karcie, którą stawia się na 50 centymetrów od oka.

Inna kwestya, która z tą się łączy, a którą rozwiązano niedawno, jest to sprawa barw dopełniających.

Każdy malarz wie o tem, że kolor nie ma w sobie nic absolutnego dla naszych zmysłów, ponieważ sąsiedni kolor go zmienia. Jest to jedna z najkłopotliwszych rzeczy dla poczynających malarzy. Ton, z największem staraniem dobrany na palecie, staje się po przeniesieniu go na płótno zupełnie nieodpowiednim, nie tylko z punktu widzenia natężenia, które się zmienia przez stosunki świetlne, lecz nawet z punktu widzenia barwy, mogącej uleść zupełnej przemianie. Smakosze wiedzą, że smak tego samego wina może nader się zmienić, stosownie do natury pokarmów, przedtem przyjętych. Analogiczny fakt widzimy w malarstwie. Barwy się potęgują lub łagodnieją przez sąsiedztwo innych.

Aż do ostatnich czasów malarze, by odnaleźć ich harmonię, musieli błąkać się poomacku, robiąc osobiste a rozmaite doświadczenia. Dopiero w r. 1812 po raz pierwszy K. Bourgeois zbadał te zjawiska i dał wyjaśnienie, które potem podjął na nowo i uzupełnił Chevreul pod nazwą *prawa jednoczesnego kontrastu barw*.

Oto na czem ono polega:

Wiadomo, że pryzmat rozkłada światło białe na szereg ubarwionych grup, które można sprowadzić do sześciu kolorów, jako to: żółty, czerwony, niebieski, fioletowy, zielony, pomarańczowy. Trzy pierwsze zowią się *pierwotnemi*, ponieważ niemożliwem jest rozłożyć je zapomocą jakiegokolwiek mieszaniny; trzy ostatnie są *złożone* lub *podwójne*, ponieważ można ułożyć fioletowy z czerwonego i niebieskiego, zielony z żółtego i niebieskiego, pomarańczowy z żółtego i czerwonego. W przedziałach między temi różnemi barwami mieści się szereg nieskończony odcieni pośrednich.

Znajdziemy w poniższej tablicy, ułożonej przez Helmholtza, wynik mieszaniny barw pryzmatycznych. Kolory składające widnieją w pierwszej kolumnie pio-

nowej i pierwszej kolumnie poziomej; kolor wynikający znajduje się na przecięciu, jak w tablicy Pitagorasa.

Kolor	Fioletowy	Indygo	Siny	Niebiesko-zielony	Zielony	Żółto-zielony	Żółty
Czerwony	Purpurowy	Różowy ciemny	Różowo-biały	Biały	Żółto-biały	Żółto-zielony	Pomarańczowy
Pomarańczowy	Różowy ciemny	Różowo-biały	Biały	Żółto-biały	Żółty	Żółty	
Żółty	Różowo-biały	Biały	Zielono-biały	Zielono-biały	Żółto-zielony		
Żółto-zielony	Biały	Zielono-biały	Zielony				
Zielony	Niebiesko-biały	Niebieski wodny	Zielono-niebieski				
Zielono-niebieski	Niebieski wodny	Niebieski wodny					
Siny	Indygo						

Obraz ten, dostarczając rezultatu naukowego mieszaniny barw pryzmatycznych, nie daje jednak wskazówek zupełnie ścisłych malarzom. Pochodzi to ztąd, że malarze składają swe kolory z mieszaniny substancyj barwnych, złożonych z cząsteczek stałych, które pochłaniają część promieni świetlnych. Powstaje ztąd zmniejszenie ilości światła. Również mieszanina proszków, zwłaszcza w gorszym gatunku, daje odcienie prawie zawsze ciemniejsze, niż wskazuje teoria. Cynober z ultramariną dają barwę czarno-szarawą, w której widać bardzo mało fioletowego. Mieszanina żółtego z błękitnym, która daje malarzom zielony, wytwarza biały, gdy mieszanymy barwy—żółtą i niebieską—pryzmatyczne.

Widać z tego obrazu, że barwy dopełniające, to jest te, które, łącząc się nawzajem, tworzą kolor biały, są: 1) czerwony i zielono-niebieski, 2) pomarańczowy i niebiesko-sinawy, 3) żółty i niebieski indygo, 4) żółto-zielony i fioletowy.

Zielony widmowy nie ma prostej barwy dopełniczej, lecz złożoną purpurową, uformowaną z czerwonej i fioletowej. Pożytek tej teorii dla malarzy leży nie tyle w ułatwieniu składania kolorów,—ponieważ w istocie używane farby słabo nadają się do tego celu,—ile w objaśnieniu wyników, jakie powstają z sąsiedztwa tonów. Każdym razem, gdy kładziemy obok siebie barwy dopełniające, wzmacniają się one nawzajem. Żółto-zielony dosięga swego maximum natężenia, gdy graniczy z fioletowym,—pomarańczowy, gdy się styka z niebieskim-indygo,—i naodwrot: niebieski wyda się bardziej niebieskim, fioletowy bardziej fioletowym w sąsiedztwie barwy żółtej i pomarańczowej.

Z tej samej przyczyny zestawienie barw niedopełniczych osłabia je i łagodzi. Czerwony, zbyt żywy, staje się spokojniejszym przez sąsiedztwo niebieskiego; fioletowy obok żółtego staje się jasno-różowym; aby zaś dojść do tych rezultatów, dość dla malarza okiem rzucić na tablicę Helmholtza, zamiast na los szczęścia plamić

plótno zbyt krzyczącymi barwami. Oto jest fakt, jak go określiło doświadczenie naukowe. Jakież jego wyjaśnienie? Tu znajdujemy się jeszcze w dziedzinie przypuszczeń. Jednak zaobserwowano pewne fakty, które mogą nam drogę wskazać.

W *Rozmowach Goethego* Eckermann powiada, że pewnego razu, w r. 1829, gdy razem oglądali szafran bardzo mocno żółtej barwy, zauważyli, iż grunt naokoło był usiany fioletowymi plamami. Monge, w swej *Geometrii wykresłnej*, stwierdza fakt podobnego rodzaju.

„Przypuścimy—powiada,—że jesteśmy w pokoju, wystawionym na słońce, a którego okna przysłonięto czerwonymi roletami. Jeżeli w roletach mieści się otwór na 3—4 milimetrów średnicy i jeżeli podstawimy w niewielkiej odległości biały papier, na który ma upaść sieć przechodzących przez otwór promieni,—promienie te utworzą na papierze zieloną plamę; gdyby rolety były zielone, plama byłaby czerwona.”

Inny fakt opowiada K. Blanc: Eug. Delacroix, zajęty pewnego dnia malowaniem draperyi żółtej, rozpaczał, że nie może jej nadać blasku takiego, jakby pragnął, i mówił: „Jakże brał się Rembrandt i Veronese do tego, by otrzymać tak piękny żółty kolor?...” Postanowił więc zaraz iść do muzeum Luwru i kazał zawołać dorożkę. Działo się to koło 1830 r. Były wówczas w Paryżu kabriolety żółtawe; taki właśnie mu sprowadzono. W chwili, gdy wsiadał do powozu, Delacroix zatrzymał się naraz, widząc z podziwieniem, że żółty kolor powozu wydawał się fioletowym w cieniu. To też zaraz odprawił dorożkę, i wzruszony powróciwszy do siebie, zastosował prawo, które odkrył, mianowicie, że cień zabarwia się zawsze zlekka dopełniającą barwą jasnego koloru, zjawisko, które się nadewszystko staje oczywistem, gdy światło słoneczne nie jest zbyt żywe, a oczy nasze—jak mówi Goethe—zwracają się na tło, mogące uwydatnić barwę dopełniającą.

Chevreul w tej księdze, w której wyłożył prawo barw dopełniających, uważa, że gdy pokrywamy pewną barwą część płótna, kolorujemy jednocześnie barwą dopełniającą przestrzeń, która ją otacza. Koło czerwone otacza lekka aureola zielona, która słabnie w miarę oddalenia; koło pomarańczowe otacza aureola niebieska; żółte—fioletowa, i naodwrot.

Dlatego to—nie licząc odbić bezpośrednich i działania warstwy powietrza—w naturze dysonanse tonów są wogóle mniej gwałtowne, niż w malarstwie.

Zkąd pochodzi ta aureola i to odtworzenie barw, które faktycznie nie istnieją? Z naszego oka, oczywiście. Choć nie rozkłada ono barw, jak nasze ucho rozkłada dźwięki, wyosobniając z nich tony, wytwarzające harmonię,—znajduje się jednak w syntetycznym wrażeniu wzroku coś podobnego do początków analizy. Uczony angielski, Thomas Young, twierdził nawet, iż wrażenie świetlne dzieli się zawsze na trzy części,—że oko posiada trzy rodzaje włókien nerwowych, z których pierwsze wrażliwe są na kolor czerwony, drugie na zielony, trzecie na fioletowy. Nie mamy zapewne świadomości o takim podziale—mówi M. Laugel ¹⁾,—lecz ucho również nie ma świadomości o rozkładzie dźwięku na tony harmonijne. Dotąd żadna obserwacja anatomiczna nie poparła Younga, przynajmniej co się tyczy człowieka,—zdaje się bowiem, że u niektórych ptaków i gadów naturalista niemiecki Max Schultz zdołał odkryć na powierzchni siatkówek pewne pręciki o zakończeniach już-to czerwonych, już-to zielonych. Potwierdzają również teorye Younga pewne poważne choroby oczu. Zdarza się, na przykład, że dana osoba nie odróżnia koloru czerwonego, widząc mimo to wszystkie inne, jak zielony, żółty, niebieski. Zdawałoby się, że pewna kategoria nici ner-

¹⁾ *L'Optique et les Arts*, p. 37. Bibliothèque de philosophie contemporaine.

wowych uległa sparaliżowaniu, podczas gdy inne zachowują jeszcze swe zwykłe przymioty.

Studia w tym kierunku prowadzą się bezustannie. Wiadomo już oddawna, że w stanie normalnym nie wszystkie części naszego pola wzrokowego posiadają jednakową zdolność do przyjmowania kolorów.

Największa część siatkówki naszej jest wrażliwą na barwę błękitną, dalej idzie żółta, pomarańczowa, czerwona i zielona; fioletowa zaś jest widzialną tylko w bardzo ciasnych granicach, naokoło punktu, na którym wzrok spoczywa.

Landolt świeżo poczynił w tym przedmiocie obserwacye bardzo zajmujące, które jasno określiły zaznaczoną przez nas kolejność. W tym samym czasie dowiódł on, że wzrokowe pole każdej barwy rośnie w miarę, jak powiększamy natężenie ubarwionego światła.

Charcot zauważył u niektórych chorych, a mianowicie u histeryczek, zaburzenia w dostrzeganiu barw, stwierdzające przypuszczenie Younga. Zmiany te w dostrzeganiu barw nie trwają ciągle. Gdy chory powraca do stanu normalnego, różne wrażenia barwne zjawiają się na nowo, w porządku odwrotnym do ich znikania.

Należy zauważyć, iż u niektórych chorych wrażliwość na barwę czerwoną trwa, podczas gdy wrażliwość na barwę żółtą, a nawet niebieską—zagasła. Są to niby dwa typy w układzie barw na polu wzrokowym, ale typy te są stałe dla każdego osobnika.

Dodajmy, że w pewnym, jeszcze bardziej natężonym stopniu choroby wszelkie pojęcie koloru znika i chory widzi świat na szaro, jakby w malowaniu zwanem *en camaïeu*, lub też jak w sepiowem.

Gałęzowski obserwował fakty, mające wiele analogi z temi, o których tu mówimy. Niektórzy chorzy nie widzą barw z pewnej odległości, i, gdy stopniowo do ich oczu zbliżamy zabarwione papiery, nagle je rozpoznają. W wypadkach, zaznaczonych przez uczonego okuliste, dopiero na odległości 20 lub 30 centymetrów na-

stępowało rozpoznawanie kolorów: niebieski dostrzegano nasamprzód, a fioletowy na końcu. W pewnych chorobach systemu nerwowego, niehisterycznych, Gałęzowski stwierdził, że chory traci dostrzeganie naprzód barwy zielonej, a następnie czerwonej ¹⁾. Jakikolwiek wy-

¹⁾ P. Bert przedstawił w r. 1878 Akademii francuzkiej dwie obserwacye, których treść podajemy według felietonu *République française* z t. r.

„Gdy obserwujemy zdaleka światło zielone, powstałe z połączenia promieni błękitnych i żółtych, jak to np. ma miejsce w latarniach tramwajowych,—dostrzegana barwa zdaje się tem błękitniejszą, im większa jest odległość. Kiedy omnibus przybliża się do obserwatora, następuje moment, w którym odbywa się zmiana i rzeczywisty kolor ukazuje się w całości. Rezultat ten jednak nie jest stały. Pewne warunki muszą się tu złożyć, a najważniejszym zdaje się tu być obecność w powietrzu pewnej ilości pary wodnej. Widać, że z obu kolorów składających trwalszym jest błękitny.

„Obserwacye mniej ściśle dowodzą, według p. Berta, że w kolorze fioletowym, widzianym zdaleka, czerwony góruje nad błękitnym; podobnie kolor pomarańczowy zdaje się ciężyć ku czerwonemu. W tych więc warunkach najoporniejszy byłby kolor czerwony, potem błękitny, nakoniec żółty.

„Wiadomo, że są malarze, i to wcale nie miernych zdolności, w których obrazach przeważają, często nie bez przesady, pewne barwy ulubione: u jednego żółta, u drugiego fioletowa i t. d. Mówi się o nich zwykle, że widzą już to żółto, już fioletowo i t. d. Ulubiony kolor zmienia się nawet niekiedy z epokami życia tego samego malarza: tak np. Decamps w ostatnich latach życia malował w kolorze lila, i ogólnie uważano w tem rezultat zmiany fizycznej w wrażliwych narządach jego wzroku.

„Aby zrozumieć dokładnie ten punkt ciekawy dla fizjologii i historyi sztuki, p. Bert na płótno, jednostajnie narzucił wielką ilość plam kolorowych,—poczem prosił jednego ze swych przyjaciół, malarza z zawodu, aby skopiował te plamy, zasłaniając przedtem oczy okularami o szklach kolejno rozmaitej barwy. Przez zbytek ostrożności kolory umieszczone były na palecie przez obcą rękę, tak, iż malarz, który nie rozpoznawał zwykłego układu, zmuszony był starannie badać skład mieszanin, które miał kopiować.

„Doświadczenie dało to, czego badacz oczekiwał a priori. Malarz, patrząc przy pomocy tych samych szkieł na plamy obra-

prowadzimy teorye z tych danych i z tych, które w przyszłości obserwacya dostrzeże, pewnem jest, że aureola, o której mówi Chevreul, istnieje, i jeżeli kolejno pomieścimy rysunek szary na tle białem, czarnem, czerwonym, pomarańczowem, żółtem, zielonem, niebieskiem i fio-

zu i kolory palety, popełniał ciągle ten sam błąd w ocenie plamy, co i mieszaniny swoich farb. Nie był więc zadowolony ze swego dzieła, dopóki kopia nie stała się rzeczywiście podobną do wzoru. Patrzenie przez kolorowe szkło zatem powiększało tylko trudność naśladowania, ale nie oddziaływało na nią.

„Należy jednak w tej regule zaznaczyć dwa wyjątki. Przypuścmy, że szkła okularów są zielone. Jeżeli malarz bada przez nie różne odcienie barwy zielonej, nie oceni ich z właściwą ścisłością—i łatwo to zrozumieć, ponieważ są one niejako skąpane w zieloności, wyobrażenie zatem odcieni zielonych szwankować będzie w kopii. Ale błędy będą jeszcze znaczniejsze względem różnych odcieni czerwoności. Kolor ten, będąc dopełniającym do zielonego, ciąży ku barwie czarnej, gdy patrzymy nań przez oświetlenie zielone; wynika ztąd, że kolory złożone, w których czerwony przeważa, będą zabrunatnione, pochłonięte, i że ich subtelne różnice nie zostaną uchwycone.

„Przy okularach niebieskich szwankują odcienie niebieskiej, a szczególnie pomarańczowej barwy—i, ogólnie biorąc, na kopii dostrzeżemy błędy w kolorze, użytym za okulary, a szczególnie w dopełniającym.

„Jeżeli więc przypuszczamy, że malarz istotnie widzi np. fioletowo dzięki wrodzonej skłonności, czy też zepsuciu wzroku, nie znaczy to, jak sądzi się zwykle, że słabość jego leży w przewadze barwy fioletowej, ale raczej w tem, że pod względem odcieni fioletowych, a szczególnie żółtych, widzimy u niego brak różnaitości i subtelności. Gdyby on widział czerwono i miał przedstawić figurę na pejzażu, byłaby to godna pożałowania monotonia i w tonach ciała, gdzie występuje czerwony w proporcji, której malarz dokładnie ocenić nie może, i szczególnie w odcieniach tak rozmaitych zielonej barwy krajobrazu.

„Nawiasowo mówiąc, byłoby bardzo ciekawem zobaczyć, co uczyniłby malarz, gdyby skopiował naturę czy obraz, zatrysnąwszy w oko nieco santoniny, substancji, pod wpływem której widzimy wszystko zabarwionem na zielono.

„Jest zatem pewnem, że używanie barw, szczególnie ulubionych niektórym malarzom, ma swe przyczyny nie w zepsuciu wzroku, ale w przyczynach intelektualnych. Doświadczenia,

letowem, oko dostrzeże ośm odmiennych kolorów szarych, wynikających z tego, że każde tło rzuca na przestrzeń sąsiednią barwę dopełniającą. Osoba, nieznająca tego zjawiska, widząc tenże rysunek na ośmiu tłach rozmaitych, uważałaby je rzeczywiście za różne; lecz dość pokryć tło kolorowe wycinkiem z białego papieru, by zniweczyć wszystkie różnice. Helmholtz przypisuje ten fakt słabości siatkówki, która męczy się bardzo prędko. Patrząc na kolor czerwony, szybko staje się ona mniej wrażliwą na promienie czerwone, zachowując swą wrażliwość na promienie zielone. Poczyna zatem widzieć zielony kolor samorodnie, ponieważ całkowite wrażenie, do jakiego się przyzwyczaiła, jest spowodowane przez światło białe; mając więc tylko jeden z elementów tego światła, dodaje drugi skutkiem przyzwyczajenia, które stało się potrzebą.

Tkwi zatem w fakcie tym istotna rekonstytucja, oznaczająca niewątpliwie analizę uprzednią, która, będąc nieświadomą, nie przestaje mimo to być rzeczywistą. Z tej rekonstytucji samorodnej wypływają pewne wnioski, będące same przez się wyjaśnieniem tego wszystkiego, co było powiedziane.

1) Gdy zestawione kolory nie są dopełniającami, aureole dopełniające, które samorodnie powstają naokół każdego z nich, wynaturzają i fałszują obie barwy jednocześnie. Pojmujemy, jaka dysharmonia może wyniknąć, gdy tych przemian nie przewidziano, ponieważ mogą one oddziaływać w kierunku wręcz przeciwnym efektom, pożądanym przez artystę.

2) Gdy, przeciwnie, kolory zestawione są dopełniające, aureola, otaczająca każdy z nich, będąc tego samego zabarwienia, co sam kolor, nad którym się unosi,

któreśmy zaznaczyli, wykazują nadto, jak ciekawem byłoby z tego nowego punktu widzenia badać dzieła malarzy. Jeżeli są tacy, którzy popełniają błędy w wyobrażaniu dwóch szeregów odcieni, pochodzących z barw dopełniających, to takie braki wykonania należy przypisać wadzie wzroku."

wzmocnia go oczywiście o swą własną siłę i potęguje go do maximum blasku. Efekt ten możnaby jeszcze inaczej objaśnić. Jeżeli jest prawdą, że samorodne wywołanie aureoli dopełniającej wynika ze zmęczenia siatkówki, powstałego wskutek wyosobniania barw zasadniczych,—wolno przypuszczać, że zestawienie barw dopełniających bezpośrednio potęguje siłę wzroku przez zniesienie przyczyny zmęczenia i dostarcza mu w taki sposób rozkoszy trwalszej i zupełniejszej.

Byłoby jednak błędem sądzić, iż koniecznym jest zestawiać czerwony z zielono-niebieskim, pomarańczowy z sinym, żółty z niebieskim-indygo, lub żółto-zielony z niebiesko-fioletowym. Wystarczy, gdy aureola dopełniająca jasno jest zaznaczona przez dodanie tonu właściwego. Ztąd pochodzą jednoczesne kontrasty wszelkiego rodzaju,—tem bardziej uderzające, im zestawione tony mają mniej wspólnych pierwiastków. Zauważyć można, że obrazy, których koloryt wzbudza największą uwielbienie, są to te, w których kontrasty śmiało są pędzlem rzucone i bezpośrednio oku dostrzegalne. Najsurowsze i najkrzykliwsze kolory mogą, przynajmniej w pewnej mierze, harmonizować ze sobą, przy ostrożnem zachowywaniu przejść.

Wzajemny ten wpływ kolorów wywołuje efekty nadzwyczajne w zastosowaniu. Karol Blanc powiada, że, będąc w bibliotece luksemburskiej, zdumiał się cudownym efektem, jaki otrzymał Eug. Delacroix, malując kopułę środkową. Ponieważ kopuła ta była pozbawioną światła, artysta zatem musiał zwalczyć ciemność powierzchni wklęsłej, jaką miał malować, stwarzając na niej światło sztuczne z samej gry kolorów. Śród postaci, z których ta dekoracja się składa, Blanc zauważył głównie kobietę półnagą, siedzącą pod drzewami, której ciało w tym cieniu zachowuje ubarwienie najdelikatniejsze, najprzezroczystsze. Gdy więc badał świeżość tego tonu różowego, pewien malarz, który był przyjacielem Delacroix'a i widział go podczas pracy malowania kopuły, rzekł do niego z uśmiechem:

— Zdziwiłbyś się pan niepomieranie, gdybyś wiedział, jakie to kolory wytworzyły te różowe ciała, których efekt tak zachwyca. Są to tony, które, widziane oddzielnie, zdawałyby się panu tak szaremi, jak... no, jak błoto uliczne.

Delacroix, dzięki tej szczególnej intuicji, jaką posiadał o współczesnych efektach barw, nie wahał się pokryć nagi tors tej figury siatką kresek barwy czysto zielonej, która, przetwarzając się pod wpływem sąsiedztwa swej barwy dopełniającej, różowej, wytwarza w ten sposób ton złożony i świeży, widzialny tylko z oddalenia.

To wytworzenie trzeciego koloru przez proste zbliżenie dwóch tonów stanowi to, co malarze zowią mieszaniną optyczną. Jest to pomoc wielce użyteczna, gdyż artysta może w ten sposób dać wrażenie barwy, której nie było nigdy na paletce. Delacroix niezwykle korzystał z mieszaniny optycznej, i dlatego też jego obrazy stanowią rozpacz kopistów, którzy chcą wprost przenieść na swe płótna kolory, jakie zda się im widzieć na jego obrazach. Ale prawa mieszaniny optycznej są jeszcze bardzo niedokładne, i gdy komu brak daru intuicji tudzież spostrzegawczości Delacroix'a, jest wystawionym na *wypadkowe* nieoczekiwane.

Nie możemy tu wchodzić w szczegóły techniczne, które są nieskończone. To, co powiedzieliśmy, wystarcza do wyrozumienia, że dla malarza kolor nie istnieje sam w sobie i że polega on głównie na szeregu stosunków fizycznych, chemicznych i fizjologicznych, których badanie jest dalekie od ukończenia. W istocie, przy obecnym stanie nauki, największa część sztuki kolorystycznej polega na uzdolnieniu, instynkcie, przyzwyczajeniach, kapryсах i bezpośredniej intuicji artystów.

Fromentin, który wiele zajmował się zagadnieniami koloru, mówił, że sprowadzona do najprostszych zarysów kwestya ta może się sformułować w sposób następujący: „Wybierać barwy piękne i kombinować je następnie w stosunki piękne, umiejętne i odpowiednie.” Zdaje się,

że prawda byłaby raczej w odwróceniu tych określeń. Kombinacja i zestawienie barw mają niewątpliwie tyleż wagi, jeśli nie więcej, co wybór każdej po szczególe. Tak przynajmniej sądził Delacroix, który więcej niż ktokolwiek miał prawo wydawania sądu w tym względzie.

§ 3. Kompozycja i harmonia kolorytu. — Ekspresja przez światło i barwę.

Widzimy, jakich starań wymaga w malarstwie kompozycja z punktu widzenia kolorów. Wybór tematu, rozkład figur lub przedmiotów, stopniowanie wypukłości, które daje modelacyę ogólną obrazu, rozważanego w całości i pojedynczo—są to niewątpliwie rzeczy niezmiernie ważne. Ale układ *wartości* (des valeurs)—to, co nazwałbym kompozycją kolorytu, jest niemniej rzeczą istotnie ważną.

Kompozycję tę można rozważać z dwóch rozmaitych punktów widzenia. Z punktu widzenia idei, tematu, ma ona za cel dać nowe znaczenie ogólnemu wrażeniu dzieła, znaczenie, które może, jak to widzieliśmy u Rubensa, sięgać aż do zmiany logicznego znaczenia akcji. Z punktu widzenia wzroku—wynikiem jej jest związanie zapomocą wewnętrznej zgody i koordynacya w rodzaj jednej wypadkowej wszystkich wrażeń, pochodzących z kolorytu. Widzieliśmy, że rozkład światła i cienia powinien być takim, iżby cały obraz wydawał się jakby jedna masa, posiadająca swe części wklęsłe i wypukłe, ze stopniowaniem, które pozwala jasno widzieć szeregi rzutów i wahań idealnej linii wypukłości od punktu środkowego do brzegów i od brzegów do środka.

To zjednoczenie ogólne, wytworzone przez światłocien, tyczy się również kolorytu. Musi ono zapomocą tonów, refleksów, stopniowań, wiązać pomiędzy sobą wszystkie części i zlewać je dla oka w szereg postępowy wrażeń zgodnych i podporządkowanych, które stanowią jedność, albo, jeśli wolicie, harmonię koloru.

Można porównać z tego punktu widzenia bardzo różne dzieła tego samego artysty, jak například *Sabin-*

ki Davida i cudowny *Portret p. Récamier*. W pierwszym kompozycyjną linię pojęto logicznie i po akademicku; lecz tylko to! Niemasz nic poza tą kompozycją. Osoby, związane historycznie udziałem, jaki przyjmują we wspólnem działaniu, są zresztą zupełnie odosobnione w swem działaniu indywidualnem. Romulus i Tatiusz, zajęci jedynie swą pozą, zdają się nawet nie przypuszczać, że mogliby się o co innego troszczyć. Wszystkie te matki z dziećmi są również obojętne na wszystko, co się dzieje, i nie obchodzą ich nawet własne dzieci. Są to poprostu postacie *akademickie*, po akademicku rysowane i ułożone, a połączone dzięki przypadkowi historycznemu i fantazyi malarza, lecz w istocie niepołączone związkiem wewnętrznym.

Otóż ten brak jedności w akcyi widnieje niemniej w kolorycie. Każda z tych figur jest malowaną tak, jak jest rysowaną, dla siebie samej i bez względu na inne, nie dla akcyi, ani dla koloru, czyli dla kompozycyi w prawdziwem znaczeniu tego słowa; jest to proste zestawienie, bez jedności dla umysłu i oka. To samo powiedziećby można z punktu widzenia światłocienia. Brak jedności zupełny, jak zresztą i wszystkich innych cech, malarstwu właściwych. Nie jest to obraz, lecz płaskorzeźba.

Portret pani Récamier, przeciwnie, odznacza się cudowną harmonią. Tło pozostaje w doskonałym stosunku z ubarwieniem twarzy i ubrania. Każda część utrzymana w harmonii, która czyni to dzieło jedynem z pośród utworów tego artysty. Żaden z portretów Davida, pomimo ich niezaprzeczoną wyższość nad obrazami historycznemi, nie wytrzyma z nim porównania. Prawda, że jest on niedokończony. Kto wie, czy, wykończając, artysta nie odebrałby mu tego, co stanowi jego główną wartość?

Kwestya tej jednolitości jest jedną z tych, które najmniej zajmują publiczność; nie należy jednak sądzić, aby nie była ona na to wrażliwą. Nie zdając sobie spra-

wy teoretycznie z przyczyn swych wrażeń, pewnem jest, iż publiczność ulega silnie wpływom harmonii tonu. Stanowi ona jeden z czynników utajonych lecz skutecznych w sumie wrażeń mniej lub więcej świadomych, które wyrokami publiczności kierują. Przyciąga ją jakimś tajemniczym urokiem, który niedoświadczona analiza publiczności przypisuje przyczynom bardzo różnym, często nawet bezmyślnym, ale który mimo to jest niemniej rzeczywisty. Nic zresztą nie jest bardziej uprawnionem i zgodniejszym z warunkami rozkoszy estetycznej. Ważnem jest zatem dla sztuki nie lekceważyć tego pierwiastku, który ostatecznie jest tylko zastosowaniem do całości obrazu ogólnego prawa, panującego nad użyciem i stosunkami kolorów.

O ścisłości reguł w tej kwestyi niema co marzyć nawet.

Niema nic bardziej nieokreślonego i niepewnego, jak harmonia kolorytu. Jeżeli oko znajduje silną rozkosz w przeciwieństwie barw dopełniających, które potęgują jego siłę wzrokową,—odczuwa ono przyjemność równą niemal w łagodności i niepewności, wynikającej z zestawienia barw prawie podobnych. Jeżeli nie nuży się kombinacją barw macierzystych Rubensa, mniej jeszcze może się nuży różnaitą szarością Velasqueza. Koniecznem jest jednak, jak mówią, by wrażenie całościowe było o ile można blizkiem koloru białego, jak owo, które otrzymujemy z oglądania płócien Veronesa. Oglądając je godzinami, zachowujemy wrażenie białego światła, które, poruszając naraz wszystkie energie wzrokowe, zachowuje je w równowadze, wyłączającej zmęczenie.

To jeszcze nie wszystko—i tu zdaje się, że prawo przyjęte będzie przez wszystkich,—kolorysta właściwy, podług Fromentina, jest to malarz, umiejący w kolorach swej gamy, bogatej czy nie, przerywanej czy nie, złożonej czy prostej, zachowywać ich zasadę, ich właściwość, ich odpowiedniość, zawsze i wszędzie—w cieniu, w półświatle i w najżywszem oświetleniu. Tem się właśnie głównie

wyróżniają szkoły i ludzie. Weźcie jakikolwiek obraz, zbadajcie, jaką jest cecha tonu lokalnego, czem się on staje w świetle, czy trwa w półświecie, czy przenika w cienie najbardziej nateżone,—a z pewnością będziecie mogli powiedzieć, czy jest to dzieło kolorysty, czy nie, i do jakiej epoki należy, do jakiego kraju, do jakiej szkoły.

Istnieje w języku technicznym utarte wyrażenie, które warto przytoczyć. Zawsze, gdy kolor ulega zmianom światła i cienia, nie tracąc nic ze swych cech zasadniczych, mówi się, że cień i światło są z tej samej rodziny; znaczy to, że i jeden i drugie powinny zachować, co bądź się stanie, najłatwiejsze do ujęcia pokrewieństwo z tonem lokalnym. Sposoby pojmowania koloru są rozmaite. Od Rubensa do Giorgiona, od Velasqueza do Veronesa istnieją odmiany, dowodzące niezmiernej giętkości sztuki malarskiej i zadziwiającej swobody, z jaką geniusz może zmieniać środki, nie zmieniając celu; jedno przecież prawo posiadają wspólne i zachowywane przez nich wszędzie—czy to w Wenecyi, czy w Parmie, czy w Madrycie, czy w Antwerpii lub w Harlemie: jest to powinowactwo cienia ze światłem i tożsamość tonu lokalnego we wszystkich wypadkach oświetlenia.

Zdaje się więc, że co do tego punktu panuje zgoda zupełna i że prawo to nie ma wyjątku. Otóż nie! Istnieje malarz, może największy, niewątpliwie jeden z największych, który zrywa ze zwyczajem i tradycją wszystkich kolorystów, który depreczuje nogami szanowne prawo, ustanowione przez nich, a nadto jest to jeden z malarzy, których najbardziej zaciekawiały i pociągały zjawiska, tyjące się światła,—to Rembrandt.

Zamiast łączyć kolor ze światłem, on je dzieli. W jego światłach wszystko jest białe, w jego cieniach wszystko brunatne. W tonie najbardziej zważa on na siłę, kolor poświęca bezustannie.

Jeden z najlepszych malarzy obserwatorów naszego czasu, jedyny może, którego oko najsubtelniej i najpewniej widzi nieskończenie małe i niedostrzegalne taj-

niki gry cienia i światła, Meissonier, nie lęka się pod tym względem iść śladem Rembrandta. W światłach żywych znosi on stanowczo ton lokalny, jakby go porażał promień świetlny. Wiedziano już, że żywe światło łagodzi koloryt, lecz nie śmiano iść aż do zupełnego odbarwienia. Nowa szkoła, starająca się zastosować do koloru obserwację bezpośrednią i absolutną szczerotę, którą realizm współczesny dotąd starał się głównie stosować do wyboru przedmiotów i przedstawienia formy ¹⁾, ogłasza jako jeden z zasadniczych artykułów swego programu tę zasadę odbarwiania tonów przez odbicie bezpośrednie słońca, którą, jak sądzi, sama odkryła, lecz co oddawna już jest zdobyczą nauki. Podobnie, istotnie, jak białe światło, rozłożone przez pryzmat, wytwarza cały szereg barw, tak też pod bezpośrednim promieniem słońca barwy te, w pewnych warunkach, mogą być doprowadzone do jedności pierwotnej i zlewać się w jedną wypadkową, która jest białym światłem.

Łatwo pojąć, że to spostrzeżenie uszło uwagi malarzy, przyzwyczajonych do mniej lub więcej sztucznego światła pracowni,—lecz z tej samej przyczyny jasną jest rzeczą, że ostatecznie uderzyło ono malarzy, pracujących na otwartem powietrzu, na słońcu.

Długo zatrzymaliśmy się przy tej kwestyi koloru. Wogóle biorąc, jest to sama treść malarstwa. Kombinacja form i linii jest tu wspólną z rzeźbą i architekturą. Kolor należy właściwie do niego, i, cokolwiek rzeźbiaby szkoła akademicka, która uparcie uważa go jako rodzaj czysto dekoracyjnego akcesoryum, kolor ma, podobnie jak rysunek, swój wyraz moralny i tak samo się nadaje do wykazania osobistości artysty.

¹⁾ Nie znaczy to, aby realisci byli obojętni na sprawy światła i barwy. Owszem, ich metoda jest bardzo ciekawa. Ale prawdziwem w szkole *plein - airu* jest właśnie wcale nie to, co oni uważają za swoją reformę. Celem ich jest znaleźć prawdę wszytkiego tego, co dotyczy kolorytu i światła.

Ekspresja koloru jest tak niezaprzeczoną, że nieraz można kolorystom zarzucać zupełną przemianę znaczenia scen, przez nich przedstawionych. Istnieją w szczególności dwa przykłady, często przytaczane. *Wejście na Kalwaryę* i *Męczeństwo świętego Leonarda*, malowane przez Rubensa. Wielu krytyków energicznie tu zaznaczało sprzeczność koloru z przedmiotem. Gdyby kolor nie pozostawał w związku z wyrazem moralnym, jakże zdołałaby powstać ta sprzeczność? Przeciwnicy koloru przyznają więc i zapomocą swych zarzutów nawet stwierdzają jego znaczenie pod względem objawiania wrażeń moralnych.

Prawdą jest, że *Wejście na Kalwaryę* jest krzyczące, jak fanfara, i że to promieniowanie barw zdaje się odpowiadać raczej jakiejś scenie tryumfalnej, niżeli tak bolesnej. Niewątpliwie inaczej pojałby ją Orcagna, Caravaggio, Ribera. Ale czyż to powód dostateczny, by oskarżać Rubensa o brak logiki? Innego zdania jest człowiek, który najbardziej przestudował Rubensa. Fromentin powiada: „Wszystko to pozwala zapomnieć o męczarni i daje największą ideję tryumfu. Taką jest szczególna logika tego świetnego umysłu. Moznaby powiedzieć, że scenę pojęto naopak, że jest ona melodramatyczna, bez powagi, bez majestatu, bez piękności, bez świętości, prawie teatralna. Malowniczość, która mogłaby ją zgubić, przeciwnie—ratuje ją. Fantazja nią owłada i podnosi. Błyskawica wrażliwości prawdziwej przebiega ją i uszlachetnia. Coś, niby rys wymowy, która podnosi styl. Nakoniec jakaś werwa szczęśliwa, jakies natchnienie, robią z tego obrazu to, czem on być powinien: obraz śmierci pospolitej i apoteozy.” Śmierci pospolitej ze względu na temat, apoteozy przez świetny blask kolorytu, przez to, co Fromentin zowie sam nieco dalej: „chwałą i odgłosem trąb.”

Podobnie objaśnia on *Męczeństwo świętego Leonarda*: „Patrzcie tylko na białego konia, który odbija na tle białego nieba, na złotą kapę biskupią i białą stulę,

na psy o plamach czarnych i białych, cztery czy pięć czarnych toków na głowach, dwa czerwone, twarze palające, rudowłose, a dookoła na szerokiej przestrzeni płótna rozkoszną grę barw szarych, lazurowych, srebrnych, jasnych i ciemnych, a będziecie mieli uczucie świetnej harmonii, najbardziej może zachwycającej i najbardziej nieoczekiwanej, jakiej użył kiedykolwiek Rubens, aby wyrazić lub — jeśli wolicie — uniewinnić scenę zgrozy.”

Kontrasty te leżą w naturze kolorystów. Gdy wybierają przedmiot, można być pewnym, że uderzył on ich wyobraźnię kolorytem; to też kolorytem ratują oni to, czego im brak z drugiej strony; szczególnie Rubens. „Rubens — mówi Fromentin — mocno trzyma się ziemi, mocniej, niż którykolwiek z równych mu geniuszem malarzy. Malarz przybywa tu na pomoc rysownikowi i myślicielowi, i wyjaśnia ich obu. To też wielu ludzi nie umie śledzić jego porywów. Podejrzewają w nim często wyobraźnię, która nie zdoła granic zachować. Widzą tylko to, co go trzyma na dole, w pospolitości, w rzeczywistości, w silnych mięśniach, w rysunku wybujałym lub niedbałym, w typach ciężkich, ciałach krwistych i barwnych. Nie widzą, że posiada on pewne formuły, styl, pewien ideał, — że te formuły wyższe, ten styl, ten ideał, istnieją w jego palecie.”

Gdyby kolorysta objawiał tylko swoją osobowość kolorysty, t. j. całość uzdolnień, wynikających ze szczególnej organizacji, która sprawia, że jego żywiołem jest światło, że egzaltacja jego leży w jego palecie, a celem jego wystawić widoki natury w całej ich jasności i chwale,—jednym słowem, że jego sposób pojmowania rzeczy polega na ich widzeniu w promieniach i że to promieniowanie stanowi dla niego najwyższą rozkosz: czyżby to nie wystarczyło do wyprowadzenia wniosku, że kolor nie jest pozbawiony znaczenia moralnego? Nie jest zresztą ściśłem twierdzenie, że kolorysty są z konieczności skazani na lekceważenie rysunku. Rubens, Veronese, Tycyan, Rembrandt, Giorgione, Tintoretto, Correggio, Delacroix—nie są to rysownicy tak

mierni, jak mówią niektórzy. Prawda, że rysunek nie stanowi ich zadania wyjątkowego, albo, mówiąc lepiej, większość ich wlewa w rysunek pewien liryzm, leżący w ich naturze, i że, traktując swobodnie formy, stwarza je z niepodległością, oburzającą niemoc i ignorancją kaligrafów.

W istocie, nie byłoby trudnem dowieść, że pod pewnym względem, nawet bardzo ważnym, rysunek kolorystów przewyższa mistrzów, specjalnie uprawiających rysunek. Modelacya ich jest prawdziwsza i żywsza, i niewątpliwem mi się zdaje, że falista i roztopiona linia, którą oni oznaczają kształty, więcej zbliża się do natury, niż linia sztywna i ostra figur Ingres'a i jego szkoły.

Owo pojęcie o rzekomej obojętności kolorysty na charakter moralny wystawionej sceny właśnie jest oparte na obserwacji powierzchownej dzieł niektórych malarzy, jak Veronese'a i Rubensa, w których uparcie starają się widzieć jedynie kolor, ponieważ jest to cecha, która bezpośrednio ich uderza. Owi krytycy twierdzą, że ci malarze myśleli jedynie o olśnieniu oczu. Jest to słuszne co do niewielkiej liczby płócien Veronese'a. Co do Rubensa, wskazaliśmy, czem jest w istocie ten zarzut podług badań Promentina nad *Wejściem na Kalwaryę* i *Męczeństwem św. Leonarda*. W każdym razie przykład Delacroix'a dostatecznie nam wykazał, że uogólnienie jest tu błędem. Trudno usprawiedliwić to zdanie na mocy dzieł jego. Nikt nie zaprzeczy, że był to jeden z największych kolorystów. Zawsze jednak starał się on widocznie nietylko pogodzić świetność swej palety z charakterem przedmiotu, lecz niemal zawsze ton ogólny jego obrazów objawia z góry i uwydatnia ten charakter. Zanim zbliżymy się do płótna, by rozróżnić postacie i zrozumieć akcyę, oko nasze uderza nuta straszna, ponura lub świetna, streszczająca w sobie istotne wrażenie przedmiotu.

T. Sylvestre, jeden z kilku krytyków sztuki rzeczywiście kompetentnych w naszym wieku, uważał słusznie, że w swym *Chryście na krzyżu* Delacroix, chcąc doprowadzić do najwyższego natężenia efekt swego obrazu, „nie wahał się wzburzyć naturę zewnętrzną. Ziemia drży, niebo ciemnieje, słońce krwawemi blaski przebiega czarne obłoki, które gwałtowny wichler rzuca nawzajem ku sobie i ciągnie do ziemi jak rozdarte kawały krepy. Tłum, owinięty mrokiem, przeraża się, poznaje śmierć sprawiedliwego i gniew Boga. Ambitny geniusz autora pragnął za każdym ze swych wzruszeń wzburzyć całą naturę. W *Pietà*, mieszczącej się w jednym z ciemnych kościołów paryzkich, krajobraz jest ciemny i pełen rozpacz, jak dusza matki, płaczącej nad ciałem zmarłego dziecięcia. W *Rozbiciu okrętu don Juana* nieszczęśliwi znajdują się pomiędzy dwiema nieskończonościami: morzem, które ma ich pochłonąć, oraz niebem, które nad ich głowami roztacza swe ponure otchłanie... Nietylko malarz do nieskończoności potęguje wyraz twarzy bohaterów, lecz pokazuje nam ich, dzięki jakiejś magii, poprzez barwy, z których każda przypomina pewien rys natury i pewne dążenie duszy: w błękitie i zieleni pragnie wyrazić nieskończoność morza i nieba, czerwienią wstrząsa, niby dźwiękami trąb bojowych, a z fioletu wyciąga głuche jęki. I w taki sposób odnajduje w barwach pieśni Mozarta, Beethovena i Webera.”

Chcąc rzecz tę wyrafinować, można powiedzieć, że wyraz moralny obrazu zależy nie tyle od koloru, ile od sumy światła i cienia, jaką zawiera,—i, wychodząc z tej różnicy światła i barwy, przypisywać właściwemu światłocieniowi część wrażenia, jakie czynią na nas dzieła kolorystów. Jest to może prawda, jeżeli się tego tylko nie przesadza. To pewna, że kolor biały i czarny przez kontrasty i stosunki działają na nas ze szczególną siłą. Potęga ta jest taką, że dobry rysunek może oddać wielką część efektów malarskich. Na tej to obserwacji opiera się praktyka światłocieniowców, którzy, jak np. Rembrandt,

często zagłuszają kolor, aby malować, o ile tylko można, światłem i cieniami.

Praktyka ta zresztą jest to tylko przesada zwykłego użycia światłocienia. Światłocień—jak powiedzieliśmy—jest sztuką oświetlania obrazu. Jest to najszersze znaczenie owego słowa; lecz dla malarza, który z rzeczywistością się liczy, wszystkie przedmioty z konieczności są przesłonięte powietrzem,—a powietrze, jakkolwiek przezroczyste, posiada swoją barwę właściwą, której lekceważyć nie można. Działanie jego w rezultacie łagodzi koloryzację w miarę istotnego oddalenia. Góra, widziana zblizka, na słońcu, otacza się rodzajem pyłu świetlnego; zdala wydaje się ciemno-niebieską. Przesadziwszy niewiele nawet gęstość atmosfery, wywołujemy masę malowniczych efektów światła, cienia i półcienia, wypukłości i odległości, i w ten sposób pogrążamy wszystkie rzeczy w środowisku mniej albo więcej sztucznym, które, maskując je tajemniczą zasłoną, nadaje kolorom i kształtom zmiany postaci, podatne do poetycznego fantazyowania, dzięki łatwości, z jaką ofiaruje światła i cienie na usługi efektów i kontrastów.

Rembrandt czyni to zawsze, a niekiedy posuwa swe wysiłki aż do tego stopnia, że staje się prawie niezrozumiałym. Co najwyżej możemy zdać sobie sprawę z warunków, w których był malowany słynny *Patrol nocny*; sam jego tytuł świadczy o przesadzie światłocienia, ponieważ ta rzekoma *Nachtwacht* w rzeczywistości odbywa się we dnie.

Przesada ta, wymagająca transpozycji ogólnej gamy świetlnej, jest, jak widzimy, bardzo niebezpieczną, ponieważ mistrz *par excellence* tej fantasmagoryi światłocienia niejednokrotnie się zachwiał. Ale, gdy efekt się udaje, jest on cudowny, już-to w znaczeniu spotęgowania światła, już-to tajemnic cienia i półcienia. Czujesz, w pierwszym przypadku, napięcie, pełnię wrażenia, wyczerpującego całą naszą moc odczuwania; w drugim tajemniczość sama form i barw, zanurzonych w cieniu

półprzezroczystym, zatrzymuje oko i umysł, pogrążając je w marzeniach, pełnych czaru i melancholii.

Nic więc nie istnieje właściwszego do oddania wrażeń moralnych nad użycie tak pojętego światłocienia; nic lepiej się nie nadaje do fantazyj osobistych i poetycznych przemian rzeczywistości. Jest to pierwiastek artystyczny nieporównany, otwiera on bowiem nieskończone pole ekspresyj indywidualnej. W czymże szczególnie leży indywidualność Rembrandta? Czy w poszukiwaniu piękna fizycznego? czy w ściśle naśladowaniu przedmiotów? czy w czystości i dokładności rysunku? Nikt nie ośmieliłby się tego powiedzieć. Czy w nowym, ludzkim charakterze jego scen religijnych? w napięciu życia, którem umiały natchnąć postacie? Niewątpliwie;—lecz nade wszystko w szczególnem użyciu światłocienia, w tej upartej pogoni za światłem w samym środku cienia nawet, i w potędze wyrazu, jakie przez to umiał otrzymać.

§ 4. Rysunek. — Zmiany, wynikające z ruchu. — Rysownicy linii i rysownicy ruchu. — Dowodzenie fizyologiczne wyższości rysowników ruchu.

Musieliśmy dość długo zatrzymać się na ważnej kwestyi barwy i światła właśnie dlatego, że niektórzy odmawiają jej tak wielkiego znaczenia. Znaczyż to, że my odmówimy go rysunkowi? Bynajmniej. Jakkolwiek rozdrażniającym może być bizantyzm argumentacji ¹⁾,

¹⁾ Posunięto się aż do szukania argumentów w samym zjawisku oddziaływania na siebie barw obok leżących. „Kolor—mówiono—jest względny, forma absolutną.“ Fałsz to podwójny. To oko nasze jest względne. Kolor się nie zmienia ani fizycznie, ani chemicznie—tylko nasza siła wzrokowa. Owóż ta zmiana wrażenia wynika z percepcyj form. Nie mówiąc o anamorfozach, o skróceniach,—dość przybliżyć lub oddalić dwa przedmioty, by zmienić wrażenie ich wielkości, szerokości, wysmukłości, objętości, krzywizny, jasności, wdzięku i t. p., jakie sprawiały w odosobnieniu.

zapomocą których mniemani klasycy starają się wykazać wyższość swą ponad kolor, nie zamierzamy bynajmniej przyjąć tezy odwrotnej i dowodzić, że rysunek jest niczem, dlatego tylko, że istnieją ludzie, dowodzący, że jest on wszystkim.

Nie powtórzmy również za Ingresem, że rysunek jest „uczciwością sztuki,” gdyż, mówiąc prawdę, nie rozumiemy dokładnie, co znaczy ten deklamacyjny aforyzm; nie będziemy również wyznaczali stopnia wyższości, — ponieważ, jeśli jawnem jest, że malarstwo bez koloru nie byłoby malarstwem, niemniej jest widocznem, że kolor, niewyobrazający żadnej formy, nie mógłby stanowić sztuki. Będziemy uważali formę i kolor jako dwa czynniki zasadnicze malarstwa, ponieważ malarstwo, według samego już określenia, jest kolorowem wyobrażeniem kształtów.

Nie możemy nastawać tu na rysunek, ponieważ mieliśmy dość sposobności do mówienia o nim z powodu rzeźby i architektury. Musimy jednak powiedzieć, że rysunek malarski posiada szczególną wagę właśnie dlatego, że malarstwo przyjmuje poszukiwanie wyrazu zapomocą gestu, postawy i fizyognomii, posuwając się w tem

Owóz wrażenie estetyczne, otrzymywane z kształtów, jest bezwarunkowo zmiennem, zależnem od zestawienia i porównania, — a my właśnie jedynie wrażeniem estetycznem się zajmujemy.

Według innego argumentu, w miarę wyższości stworzenia, „znaczenie koloru słabnie, aby dać *pierwszeństwo* rysunkowi.“ To znaczy, że kolor słabnie od minerału do rośliny, od rośliny do zwierzęcia, — i najmniej kolorową istotą, pomalpie oczywiście, jest człowiek. Jednakże „ptaki mają niekiedy wspaniałe barwy;“ a również, zdaje się, owady i niejeden kwiat ubarwione są lepiej od minerałów. Ale „najrozumiejsze są najmniej ubarwione,“ np. słowik w porównaniu z pawiem. A już „człowiek jest dziełem rysownika, nie zaś kolorysty.“ Tak więc Pana Boga zaliczamy do rysowników, lekceważących kolor — i kolorysty nie mają co liczyć na Niego. Dowcipne te dowodzenia, rozwinięte szeroko i traktowane zupełnie na seryo, można znaleźć w dziełach akademika K. Blanca.

znacznie dalej od rzeźby. Obraz, dzięki temu tylko, że pozwala na ugrupowanie i że może, przez perspektywę, zagłębiać się i rozszerzać do nieskończoności, pozwala nadawać akcji napięcie i energię, jakie z trudem znosi figura pojedyncza. Gesty gwałtowne, postawy niestałe, z trudnością przyjmowane w dziele rzeźbiarskiem, są zupełnie stosowne na płótnie, ponieważ znajdują one swe wyjaśnienie w całości dzieła. Dalecy jesteśmy od zaprzeczania rzeźbie ruchu, zwłaszcza w grupach, ale sam materiał, do niej używany, źle się nadaje do układu, na jaki może pozwolić sobie malarstwo w akcjach gwałtownych.

Układ ten, często w dziełach licznych artystów, pełnych porywu, którzy przedewszystkiem szukają życia, jak Rubens, Delacroix, stanowi sam przez się wielką różnicę pomiędzy rysunkiem malarzy a rzeźbiarzy. Rozumiemy w istocie, że malarz, posiadając do swego rozporządzenia tylko jeden moment trwania, stara się wyciągnąć z niego największy możliwy efekt, rozciągając, iż tak powiem, na przeszłość tudzież przyszłość gest obecny osoby. Gest nie jest to ruch zatrzymany—w takim bowiem razie zlałyby się z postawą; *jest to ruch, który się ciągnie w czasie*. Malarz, niemający środka do bezpośredniego odtwarzania ciągłości, musi dać ją odczuć, dodając do musowej nieruchomości postawy, na miejsce której stawia gest, coś z tej postawy, która miała miejsce przedtem, i tej, która będzie miała miejsce potem—bezpośrednio.

Łatwo zrozumieć, że ta *postawa wieloraka* w tymże momencie nie mogłaby istnieć w rzeczywistości materialnej. Jest to więc *licentia*, na którą malarz sobie pozwala dlatego jedynie, że ponad rzeczywistością czysto materialną nieruchomości wybranego przezeń momentu istnieje wyższa prawda życia, dzięki której ta nieruchomość jest niewidzialnym punktem w szeregu ruchów; w ten sposób koło można uważać za szereg linii prostych bardzo małych, łączących się nawzajem z pomocą nieskończonej liczby kątów bardzo rozwartych. Gdyby

każdej z tych linii prostych nadano rozmiary dostrzegalne, koło zniknęłoby i widocznie zmieniłoby się w wielokąt. Jeżeli, przeciwnie, linie te sprowadzają się do punktów,—kąty, wytworzone z ich przecięć wzajemnych, stają się niewidzialne, i koło znów występuje.

Podobnie, gdyby malarz, pod pozorem ścisłości, chciał unieruchomić swe postacie w jedynej postawie, w której musi je uchwycić,—zabiłby je odrazu i przez ten skrupuł rzeczywistości doszedłby do zniesienia tego, co jest najrzeczywistszem w rzeczywistości: ruchu, życia, akcyi. By je uchwycić w ich prawdzie i oddać ich wrażenie, zmuszonym jest w najściślejszych granicach zacieśnić jedyną narzuconą sobie postawę, co jest możliwem jedynie zapomocą domieszki czegoś z postawy poprzedniej i następnej ¹⁾.

Oto czego przebaczyć nie mogą wielkim rysownikom ruchu zimni rysownicy „formy absolutnej,” to znaczy nieruchomości. Podczas gdy jedni szukają życia, drudzy starają się tylko oddać linie. Porównajcie Rubensa i Delacroix'a z L. Davidem i Ingresem. Niepodobna znaleźć zupełniejszej sprzeczności nietylko z punktu widzenia barwy — wypowiedzieliśmy się już pod tym względem, — ale z punktu widzenia rysunku. Podczas gdy najmniejsze figury pierwszych zdają się wrzeć potężnem życiem wewnętrznem, dającym wrażenie, jak gdyby wychodziły z obrazu,—figury dwóch ostatnich, zimne i nieruchome, są jednostajnie podobne do posągów w spoczynku.

I rzeczywiście są to posągi, pojęte i wykonane jak posągi. Wbrew wszystkim uwielbieniom akademickim i konwencyonalnemu przekonaniu, które z tych dwóch

¹⁾ Wszyscy wielcy rysownicy troszczą się bardzo o ruch. Rafael, pod którego chcą się podszyc nasi „książęta rysunku,” wyparłby się ich. Constantin w *Przemienieniu Pańskiem* widzi poprzedni i następny ruch matki w tym obrazie; znać, że odzież nie miała czasu iść za uderzeniem serca.

ludzi czyni najpierwszych rysowników, ośmielam się twierdzić, co zdaje mi się łatwem do wykazania, że ta sława jest znacznie przesadzoną, lub przynajmniej opiera się na dziwnem pomieszaniu pojęć, dowodzącem, jak mało rozmaici wielbiciele zdają sobie sprawę z różnic istotnych między malarstwem a rzeźbą. Przyznaję, że nikt więcej od Davida nie był zdolnym do wykonywania znakomitych akademickich póz, posągów bez ruchu ¹⁾).

Ingres nie miał nawet tej zasługi, gdyż możnaby, niebardzo nawet szukając, znaleźć wiele niedokładności w dziełach tego koryfeusza rysunku. Ale, przypuszczając nawet, że Ingres umiał rysować pozy równie dobrze, jak David, jedno jest absolutnie pewnem, że ani jeden ani drugi nie umieli rysować tak gestów, jak ruchów,—ani jeden ani drugi nie przypuszczali, by sztuka za cel mogła mieć pochwycenie życia w locie i utrwalenie na płótnie, bez zabijania go jednak. Oglądając ich obrazy, niepodobna sobie nie przypomnieć owych tablic, na których entomologowie przymocowują owady i motyle, dziurawiąc ich ciała szpilką. Każda z figur tych mistrzów rysunku nosi w sercu szpilkę niewidzialną, która z niej oddawna uczyniła trupa. Przypominają one figury żywe o tyle, o ile kwiaty zasuszone w zielniku podobne są do żywych kwiatów w polu.

Łatwo to wyjaśnić. Ideałem tych dwóch artystów był ideał sztuki greckiej, to znaczy ideał rzeźby ²⁾. Pod

¹⁾ Nie potrzebuję objaśniać, że bynajmniej nie potępiam portretów Ingesa i Davida, jak to czynię z ich obrazami. Portrety ich, a szczególnie Davida — są pełne prawdy i realizmu. Oczywiście obecność modelu nie pozwalała im — na szczęście — stosować zasad akademickich, nieruchomość zaś modelu maskowała ich niemoc do przedstawiania życia w ruchu.

²⁾ Ingres, tak jak David, jest to raczej rzeźbiarz, niż malarz. Ten wpływ rzeźby na malarstwo zaznacza już Guizot w swoim Salonie z r. 1810. Jest to — powiada — wynik nauczania malarstwa z posągów. To też są oni, jako koloryści, zimni i bezdarni; zapoznają właściwą dziedzinę malarstwa — kolor — na korzyść formy.

wpływem uwielbienia dla odosobnionych arcydzieł rzeźby przyjęli je oni za wzór i regułę wszystkich sztuk. Lekceważyli kolor, ponieważ rzeźba nie potrzebuje koloru i ponieważ nie wiedzieli, że niegdyś malowano posągi; z poszukiwania linii uczynili oni prawie wyłączny przedmiot zajęć malarskich, ponieważ linia jest konieczną w rzeźbie, jako kompensata względnej nieruchomości posągu; z tego samego powodu, i według tejże logiki, mieszali oni zupełnie rysunek malarski, składający się z kombinacji kilku postaw, z rysunkiem rzeźbiarskim, który musi poprzestać na jednej ¹⁾).

Ostatecznie obala tezę rysowników nieruchomości pewien fakt psychologiczny, świeżo przez naukę odkryty. Dziś dowiedziono, że obraz, odbity na siatkówce, pozostaje na niej przez czas dość długi,—że zatem gest, choć przechodzi przez rozmaite postawy, trwa jednocześnie cały w oku, zwłaszcza jeżeli jest szybki i jeżeli w rzeczywistości kolejność się przetwarza w prawdziwą współczesność.

Owóż, cóż ma przenosić malarz: rzeczywistość materialną, czy rzeczywistość wzrokową? Ostatnią oczywiście, jeżeli nie chce sprowadzić sztuki do fotografii ²⁾. Utrzymywać rzecz przeciwną, to znaczy narzucać artyście obowiązek wystawiania postawy nieruchomej, pod

¹⁾ Jest to jeden z powodów, dla których szkice są wogóle żywsze, niż dzieła wykończone. Widzieliśmy niedawno doskonały przykład. *Gazette des Beaux-Arts* umieściła szkice rysunków Pawła Baudry, przeznaczone do foyer opery: Było w nich życie, ruch, ożywienie, które znikły w dziele malowaniem. A jednak w obrazach jego nie braknie gestów; tylko że te gesty są umocowane nieruchomo i bezwładnie, albo, lepiej mówiąc, izolowane, zatrzymane, bez związku z gestem poprzednim i następnym.

²⁾ Fotografia nie daje ruchu dlatego właśnie, że może ona ujmować jedynie postawy określone, nieruchome. Dlatego też, oprócz innych powodów, nie może zastąpić sztuki. A Ingres i David, którzy zamiast rzeczywistości malarskiej dają fotografię—są to rysownicy niezupełni.

pozorem, że ta faktycznie istnieje, ponieważ malarstwo rozporządza tylko jednym momentem,—jest właśnie tyleż rozumne, co zabronić malarzowi, by zważał na wzajemne przemiany kolorów, wynikające z zestawienia tonów. Krytyk, który ośmieliłby się twierdzić, że należy każdy ton oddzielnie uważać i odtwarzać każdy w ich rzeczywistości właściwej, nie troszcząc się o ton sąsiedni dlatego, że w rzeczywistości ton istnieje tylko w odosobnieniu, a wzajemne wpływy są jedynie wynikami słabości naszego oka,—krytyk taki słusznie zostałby wysykany przez wszystkich artystów, którzy wiedzą, że pierwszym obowiązkiem sztuki jest zastosowanie się do fizjologicznych warunków człowieka, i że malarstwo nie może walczyć z okiem, jak muzyka z uchem,—chyba przypuścimy, że pierwsze jest dla ślepych, a druga dla głuchych.

Prowadzi to nas do wniosku, że w długiej i bezmyślnej walce, jaką przeciw kolorystom toczyli wyłączni zwolennicy rysunku, doszli oni do tego, że jeżeli im brakuje kolorytu, to również i rysunek ich jest wadliwy; rozumiem tu rysunek uważany za obraz życia i ruchu. To, co oni potępiają jako niedokładność, stanowi najczęściej wpływ nieświadomy, lecz zupełnie prawowity, rzeczywistości artystycznej, która absolutnie różni się od rzeczywistości fotograficznej. Lekceważą kolor, nie mogąc go opanować. Pocieszali się, złorzecząc mu, a szczególnie czując wewnętrzne zadowolenie, jakie znajdowali w poczuciu swej wyższości w czystym rysunku. Żałuję, że musiałem ich tej radości pozbawić. Lecz odkrycie dłuższego trwania obrazu na siatkówce zmusza do obalenia tego przekonania, którego oni, należy to wyznać, zbyt długo nadużywali.

Mylili się w dobrej wierze, nikt o tem nie wątpi; lecz mylili się zupełnie, a nauka uznaje intuicyę geniuszów, którym ze szczytu swej pysznej nieomyślności zarzucali nieumiejętność i niedokładność. Muszą więc zrezygnować i uleść wyrokowi, jaki wydaje na nich

wiedza fizyologiczna przez odkrycie trwania obrazu na siatkówce.

§ 5. Zmiany, wynikające ze światła.—Kontur.—Arabeska obrazu. — Perspektywa linijna i powietrzna.

Zmiany, wywołane przez ruch, nie są zresztą szczególniejsze od zmian, wynikających z oświetlenia ¹⁾ i perspektywy. Jednak oczywiście jest, że zmiany te prawie zawsze są tylko pozorne. Ani perspektywa powietrzna, ani perspektywa linijna nie zmienia rzeczywistości fizycznej przedmiotów. Długa aleja topól zachowuje w rzeczywistości tę samą szerokość na krańcu, co i na początku, i wzrost człowieka nie zmniejsza się przez to, że go widzimy na sto metrów odległości. Są to zjawiska czysto subiektywne, z którymi rysownicy, równie jak koloryści, powinni się liczyć. Trudniej było im przyznać, że wpływy światła nadają formom nieskończone zmiany. Zwolna jednak dochodzą do tej prawdy. Uznają ostatecznie i to, że gest i ruch podlegają również prawom wzrokowym, których lekceważyć nie można, chyba zastępując ruch nieruchomością, a życie śmiercią.

Jest to fakt nowy, na który zwracamy uwagę artystów, a który, jak sądzimy, może sprowadzać poważne rezultaty. Gdybyśmy tylko, ogłaszając ten fakt, dostar-

¹⁾ Ph. Burty w książce *Maîtres et Petits maîtres*—powiada T. Rousseau—wykazał mi raz w sposób uderzający, że forma nie istnieje sama w sobie przez kontur, tylko przez wydatność. Pokazał mi krajobraz, którego drzewa, pod wpływem światła, padającego od strony widza i pochłaniającego szczegóły, dawały formy pełne i szerokie. Efekt był silny i prosty. Później skalkował dokładnie tenże sam krajobraz na inne płótno i pomieścił w głębi zachód słońca: promienie, przebijając tysiącami ogniami wszystko, co się dotąd kąpało w spokojnych masach cienia i spokojnego światła, określały liczne małe sylwetki, szarpały kontury i zmieniły fizyognomię krajobrazu do niepoznania.

czyli jednego argumentu więcej przeciw bezpodstawnym pretensjom koteryi, uważającej się za jedyną przedstawicielkę prawdy artystycznej,—zdaje się, że nie stracilibyśmy ani czasu, ani trudu.

Tego samego rodzaju obserwacya dotyczy kwestyi konturu. Kontur, jak powiedzieliśmy, jest to linia, wzdłuż której odgranicza się jeden kolor od drugiego. Sama w sobie nie ma ona nic realnego. Przez to samo już jest to błąd zamykać ciała w tej linii sztywnej i twardej, jakiej używają zazwyczaj rysownicy akademicy. Linia ta posiada jeszcze jedną niedogodność: znosi ona perspektywę powietrzną, której naturalny efekt jest ten, że rozlewa mniej lub więcej kontur przedmiotów, jeżeli te są tylko cokolwiek od nas oddalone.

Jest więc podwójnie fałszywą; ale jest fałszywą potrójnie, jeżeli zważymy, że człowiek, mając parę oczu, widzi jednocześnie w dwóch różnych miejscach pionową granicę ciał, mających pewną objętość i pomieszczonych w jego sąsiedztwie. Granicy tej więc nie można wyobrażać zapomocą jednej linii czarnej. Obejmuje ona z konieczności pewną powierzchnię, ulegającą, jak każda powierzchnia, efektom światła. Zniesienie tej powierzchni pociąga za sobą nietylko fałsz z punktu widzenia samego konturu, lecz częściowe naruszenie modelacyi, do której ta powierzchnia należy i która zaczyna się logicznie u bardziej oddalonej z dwóch granic środka przedmiotu.

Przesada linii konturowej przypuszcza z konieczności powierzchnię bez głębi, przynajmniej u brzegów. Niszczy ona wrażenie, któremu zawdzięczamy pojęcie, że przedmiot się obraca i że strona, której nie widzimy, posiada również swą wypukłość. Artysta napróżno potem modeluje tę powierzchnię, która się jego oku przedstawia; przez to samo, że modelacya nie zaczyna się tam, gdzie powinnyby się zacząć, staje się niemożliwym jasne zrozumienie, że powierzchnia tylna nie jest płaską.

T. Sylvestre uważa, z tego powodu, że, nie wiążąc swych figur w tej żelaznej linii Ingesa i jego szkoły, Murillo i Correggio rozlewali ją zupełnie, a „Veronese, Rubens, Rembrandt, ukazując ją swobodnie pędzlem i wynosząc ją nazewnątrz przedmiotów, aby je bardziej uwydatnić, dochodzą do zdumiewającego stopnia życia w obrazach.”

Znaczenie, jakie z punktu widzenia wydatności i wypukłości ma fakt, że, patrząc dwojgiem oczu na przedmioty, widzimy linię, która je pionowo odgranicza na dwóch rozmaitych punktach, jest tak jasnym, iż właśnie na podstawie obserwacji tego faktu urządzono stereoskop. Obraz fotograficzny, z jednego przedmiotu zdjęty, przypuszcza, że ciała nie mają objętości, podobnie jak większość obrazów Ingesa. Aby im nadać należyłą wydatność, wystarczy pomieścić ten sam obraz, wzięty dwa razy, pod różnemi kątami, jak to wynika z naturalnego układu naszych oczu, i patrzeć jednocześnie na te dwa obrazy, lecz w taki sposób, by każde oko zdołało widzieć tylko jeden z nich. To przesunięcie linii pionowej granicy wystarcza do posunięcia ich naprzód, do nadania przedmiotom ich bryłowatości i silnego zaznaczenia miejsca ich położenia i wypukłości.

Znaczy to, że jeszcze raz stajemy z powodu linii konturowej wobec faktu naukowego, fizyologicznego, jak w sprawie ruchów, i że znów łapiemy na gorącym uczynku ignorancyi i błędu despotów linii, zastępujących rysunek malarski rzeźbiarskim, pod pozorem, że forma jest absolutną.

Nie będziemy tu wchodzić w szczegóły moralnego znaczenia każdego rodzaju linii. To, co powiedzieliśmy poprzednio, wystarcza,—analiza zaś, posunięta nieco głębiej, poprowadziłaby nas zadaleko. Przypomnimy tylko, że linia ogólna, jaką tworzy całkowita masa obrazu, jest ważną częścią tego, co zowią *kompozycją*. Technicznie zowie się to *arabeską* obrazu. Łatwo zrozumieć, iż arabeska

ta musi rozwijać się w duchu zgodnym z nastrojem ogólnym dzieła i że wrażenie może wypaść zupełnie różnie, stosownie do tego, czy rozwój ten podaży w tym lub innym kierunku. Arabeska linii zajmuje wielkie miejsce w malarstwie włoskiem, a szczególnie u Rafaela.

Perspektywa stanowi również jeden z czynników istotnych malarskich. Rozróżniamy dwa rodzaje perspektywy: liniową i powietrzną. Pierwsza pochodzi z układu naszego organu wzrokowego, który obejmuje przedmioty w kącie tem otwartzym, im są one bliższe oka. Nie będziemy tu zajmowali się techniczną częścią perspektywy liniowej, co należy do geometrii. Rozważymy ją z punktu widzenia sztuki. Zasadą jest, że należy perspektywę ściśle stosować, ilekroć zastosowanie jej nie pociąga za sobą skutków z estetyką niezgodnych. Są jednak wypadki, kiedy bezwarunkowo należy wybierać między estetyką a geometryą. Znajdujemy przykłady takie u Rafaela, Veronesa, Poussina i wielu innych.

Szkoła ateńska daje dwa punkty widzenia ¹⁾: jeden niższy—dla architektury, drugi wyższy—dla figur. Gdyby figury pomieszczono na tym samym punkcie widzenia co architektura, przedstawiałyby one widok nieprzyje-

¹⁾ *Punkt widzenia* jest punktem na horyzoncie, zawsze na wysokości oka widza, ku któremu płyną wszystkie linie szczęściaków, mających jedną z powierzchni równoległą do podstawy obrazu. Tak np. w budynku linia dachu schodzi na horyzont, linia podstawy zdaje się iść ku niemu w górę, tak, że te linie, dostatecznie przedłużone, spotykają się na punkcie widzenia. Jeżeli wyobrazimy sobie drogę w linii prostej, długą na parę mil i z obu stron mającą mury—widz, stojący u wejścia do tej drogi, w jednakiej odległości od obu murów, widziałby, jak obie linie zbliżają się stopniowo, aż w końcu na horyzoncie w jeden punkt się zlewają. Jest to punkt widzenia. Wysokość punktu widzenia określa się zawsze wysokością linii, przecinającej obraz horyzontalnie w miejscu, gdzie spotykają się linie zbieżne, idące z góry obrazu, z liniami, idącymi od dołu.

mny. Głowy osobistości, pomieszczonych w głębi obrazu, znajdowałyby się niżej od figur pierwszego planu. Można o tem sądzić z figur uczniów, otaczających Arystotelesa i Platona. Punkt widzenia architektury znajduje się w lewej ręce Platona, tej, która trzyma książkę. Podstawicie osoby prawie tej samej wielkości, pociągniecie linię z punktu widzenia do głowy Aleksandra, która jest pierwszą w grupie na prawo od Platona, a zobaczycie, jak małą byłaby ostatnia linia grupy.

Aby zamaskować tę niedogodność, Rafael starał się zacieśnić grupy swe w głębi, tak, iż kryje linie podłogi, biegnące ku horyzontowi.

Gdyby architekturę pomieszczono na punkcie widzenia figur, malarz straciłby piękny rozwój sklepień. Stałyby się one ciaśniejsze i nie miałyby majestatu, który on umiał zachować zapomocą sztuczki, zresztą tak mało rażącej, że tylko dłuższa uwaga pozwala ją odkryć. Analogiczne powody wyjaśniają dwie linie horyzontu, jakie znajdujemy na obrazie „Gody w Kanie.” Veronese uniknął tym sposobem konieczności nadania swej architekturze linii zbyt spadzistych. Należy dodać, że takie licencye bardziej uchodzą w obrazach, składających się z grup oddzielnych, aniżeli w przedstawieniu skupionej akcji pojedynczej.

Co do wyboru punktu widzenia, określającego kierunek linii, podlega on zupełnie przedmiotowi i smakowi artysty. Ponieważ perspektywa jest nauką pozorów, do artysty zatem należy wybór układu, dającego szerszy rozwój pozorom, które on stara się uwidocznic, a maskującego te, które pokazywać wydaje się mu bezużytecznem. Oczywiście, że np. Leonard de Vinci popełniłby błąd, gdyby w *Wieczery Pańskiej* wybrał swój punkt widzenia w taki sposób, że osoby, profilami zwrócone jedne za drugimi, zakryłyby Chrystusa, albo przynajmniej nie dałyby mu w całości obrazu należytej przewagi. To też nadewszystko starał się on tak ułożyć swe dzieło, by sama głowa Chrystusa stanowiła punkt wi-

dzenia. Ku niej to dążą wszystkie linie perspektywy, która w ten sposób staje się pomocnicą myśli artystycznej.

Perspektywa powietrzna opiera się na fakcie, że warstwa powietrza, istniejąca pomiędzy patrzącym a przedmiotem przedstawianym, roztopia mniej albo więcej, kształty, stosownie do mniejszego lub większego oddalenia. Nietylko przedmiot, widziany na sto metrów odległości, wydaje się mniejszym, niż na dziesięć metrów, ale obraz, w naszym oku odbity, jest daleko mniej czystym. Wszystkie szczegóły wypukłości znikają i w rzeczywistości widzimy tylko plamę, mniej lub więcej zabarwioną, która odbija się na horyzoncie o mniej lub więcej niewyraźnym konturze. Malarz, który w perspektywie, o pewnej głębi przedstawiłby figury ostatnich planów z taką samą jasnością i czystością, jak figury planów pierwszych, zgwałciłby prawa perspektywy powietrznej,—podobnie jak zgwałciłby prawa perspektywy liniowej, gdyby się nie rachował z pomniejszeniem, jakie ona nadaje przedmiotom widzianym w oddali. Pomniejszenie to samo przez się wyjaśnia w pewnej mierze przyćmienie obrazu oraz zanikanie szczegółów.

Nie mówimy, oczywiście, o miniaturze. Ten rodzaj malarstwa opiera się na konwencji, która nie ma nic wspólnego z perspektywą liniową—i jeżeli szuka drobnych rozmiarów, to wcale nie dlatego, by zaznaczyć oddalenie. Miniatura jest redukcją malarstwa; zachowuje wszystkie jego cechy,—tylko, ponieważ jest oglądaną z bliska, może gromadzić szczegóły nawet w większej ilości, niż to byłoby koniecznem w obrazach znaczniejszych rozmiarów. Najważniejsze, by każdy z nich pozostawał na właściwym miejscu i posiadał właściwe znaczenie.

§ 6. Rzemiosło malarskie.—Przykłady: Delacroix, Teodor Rousseau, Rubens.

Czyż mamy mówić o wykonaniu, o rzemiośle, o dołknięciu? Czyż nie mogą nam powiedzieć, że jest to rzecz

czysto techniczna i nie jest odpowiednią w książce o estetyce?

Niewątpliwie, można to powiedzieć. Pewnem jest, że ani Platon, ani Kant, ani Schelling, ani Hegel, ani Jouffroy, ani Cousin nie poruszali tej kategorii faktów. Filozofia czysta lekceważy te rzeczy, podobnie jak czyste piękno odrzuca wszelką domieszkę namiętności ludzkiej. Metafizyka, bujająca w próżni pośród płynących bytów, wynalezionych przez siebie, w tym świecie, który przez jakąś wyzywającą ironię zowie się światem pojęć, może żyć tylko abstrakcją, lub wielkimi frazesami, niebardzo licującymi ze ścisłością szczegółów. Przedmiot, jaki poruszyć zamierzam, jest tedy zupełnie niegodnym wielkiej estetyki, lecz sądzę, że niemniej przeto przedstawia interes dla sztuki, co w książce o estetyce wydaje mi się najważniejszym.

Zatrzymamy się więc na nim chwilowo, biorąc przykłady i zasady od artystów dość znakomitych, aby ich świadectwo mogło stanowić powagę.

Oto naprzód Eug. Delacroix. Teofil Sylvestre, który znał go dobrze i widział przy pracy, objaśnia nam bardzo wyraźnie sposób, w jaki on brał się do tego:

„Pierwiastkowy rysunek Delacroix'a — pisze on — jest bardzo swobodny. Ponieważ ogarnia on rzeczy szybko i w całości, to jest w stanie szkicu, każde z jego pociągnięć rysunku staje się charakterystycznym, uogólniającem, i określa przedewszystkiem objętość, wydatność ciał oraz kierunek ich ruchów.

„Jeden przykład jest tu konieczny: przypuśćmy posąg, leżący poziomo i do połowy w wodzie pogrążony. Część, będąca na wierzchu, nie jest bezwątpienia gromadą konturów i linii oderwanych, ale wydatną całością. Któż zdołałby wówczas określić znaczenie właściwe tych linii i konturów? Linia prosta w rysunku, zarówno jak w matematyce, czyż nie jest hipotezą? Główną troskę Delacroix'a stanowiło przeto badanie objętości

ciała, badanie miąższości. To też buduje on swe figury zapomocą związania mas proporcjonalnych, które w połączeniu tworzą modelacyę. Tak postępował Gros wówczas, gdy jeszcze nie wpadł w jałową cześć dla zasad Davida. Gros przedstawiał zgruba główne plany budowy konia z kilku zestawionych owali. Géricault tą samą drogą tworzył energiczną wypukłość. Jeżeli malarz określa dokładnie punkty wydatne, przez to samo już nie przestąpi tej granicy urojonej, która się zowie *konturem* lub *linią*, będąc tylko *zakończeniem* przedmiotów. Czy pojęlibyście rzeźbiarza, który, mając wykonać w medalionie profil głowy, wyrysowałby naprzód ten profil na swej desce, aby potem zakreślone miejsce zapełnić kawałkami gliny? Niewątpliwie zdusiłby w tem więzieniu liniem wydatności żyjącej postaci. Środki materyalne Delacroix'a mają zresztą wiele podobieństwa do niektórych środków rzeźbiarskich. Jego szerokie dotknięcie przypomina te wielkie smugi, używane przez Géricault'a w „Tratwie Meduzy,“ i energiczne dotknięcie palca rzeźbiarza w miękkiej glinie. Zaznacza on naprzód najświetlejszym tonem kulminacyjny punkt wydatności i otacza ich objętość tonem ciemnym; oto wskazówka wklęsłości i wypukłości, topografia postaci ludzkiej, zaznaczona zapomocą światła i cieni.

„Za przykładem Tycyana, Veronesa, Rubensa, zaczyna Delacroix szkice swego przedmiotu na szaro, by szybko i prosto dojść do ustanowienia ogólnego efektu. Nie bawi się on nigdy obrabianiem malowidła kolejno, rysując głowę, ramię, rękę, szczegóły, które amatorzy malarstwa, rodzaje gastronomów, zowią dobrimi kawałkami. Chce on życia w całości, porywającego dramatu. Biorąc każdą osobę oddzielnie, będziecie zdumieni nadmiernym, niekiedy potwornym rozwojem jej kształtów, który malarz uważał za konieczny dla energii ruchu, dla natężenia ekspresyi. Jeżeli nieładu podobnego nie znajdujemy w naturze, istnieje on mimo to w naszej wyobraźni, a właśnie do naszej wyobraźni ma zamiar głó-

wnie przemawiać artysta. Mówi on, że „malarstwo nie jest niczem innym, jak sztuką wywoływania złudzeń w umyśle widza poprzez oko.“ Oto dlaczego bohaterowie w zawierusze rzucają się przeciw sobie z szablami; konie, jakby zawrotem głowy porwane, umierają i padają u naszych nóg, krwawe i dyszące oczy ludzkie w przerażeniu z orbit wychodzą; zwyciężeni, błagający, upadli, wyciągają ręce z całą gwałtownością rozpacz. Ręka, która pobudza do rokoshu, nakazuje męcznie, lub rzuca przekleństwa, rośnie ponad miarę pod dotknięciem pędzla, posuniętem do krańca, niby uderzenie miecza. Cel nie tylko jest osiągnięty, lecz nawskróś przeniknięty.

„Natura nieraz sama oddaje się tym wylewom. Patrzenie na tłum w chwili, gdy w ludnej ulicy wóz przejedzie dziecko lub kobietę. Powietrze dysze jakimś dreszczem tragicznym; przerażenie, gniew, litość zapalają oczy, wykręcają usta, marszczą czoła i wyciągają głowy na wysuniętych szyjach; równowaga anatomiczna jest nadwerężona; czem się staje regularność proporcji, a szczególnie owo odgraniczenie zimne i twarde, zwane *linią* lub *konturem*? Przytem, gdybyż to większość artystów nie przesadzała konturu tam, gdzie on najbardziej szkodzi wydatności, ruchowi ciała, i nie uważała go za środek wygodny, choć brutalny, do odrywania figur od tła kompozycji!“

Ph. Burty w książce swojej *Maitres et Petites maitres* daje cenne wiadomości o szczególnych sposobach roboty Teodora Rousseau, powołując się na jednego z dawniejszych uczniów wielkiego pejzażysty:

„Pierwsze studjum, które mu przedstawiłem—mówi Letronne,—nie wydawało się mu dobrem. Wyjaśnił mi, że rysunek polega nietylko na ścisłości sylwetek; że drzewo nie jest dwuwymiarowem; że ma objętość, jak grunt, woda, przestrzeń; że tylko płótno jest płaskie; że od pierwszego rzutu pędzla należało się śpieszyć, aby tę jednoforemność zniweczyć: „Twoje drzewo powinno trzymać się gruntu, twoje gałęzie powinny rzucać się na-

przód, lub zagłębiać się w płótnie; widz powinien myśleć, że potrafi przejść się naokoło twego drzewa. Na koniec pierwszą rzeczą jest obserwacja formy. Aby ją oddać, musisz kierować pędzel podług znaczenia przedmiotów. Żadne dotknięcie nie powinno być zrobione na płasko; powinno zawsze rachować się z całością i coś wyrażać.“ Obstawał on zawsze przy tych zasadach i bardzo mało mówił mi o kolorze. Pewnego razu powiedział mi: „Zdaje ci się może, że kolorysta uwolniłby cię od rysowania?“

„Przedstawiwszy mu inne studyum, usłyszałem, że takiego rysunku naprędce nie można uważać za studyum; że tego rodzaju praca zdoła doprowadzić jedynie do pewnej zręczności, którą zawsze zdołamy nabyć. Obiecałem mu zatem bardziej *wykończyć* mój szkic: „Porozumiejmy się co do wyrazu *wykończyć*. Wykończenie obrazu nie jest to ilość szczegółów, lecz prawda całości. Obraz nie tylko ograniczają ramy. W każdym dziele znajduje się przedmiot główny, na którym oczy twoje ciągle spoczywają; inne przedmioty natomiast tworzą tylko dopełnienie. Zajmują cię mniej; potem niema już nic dla twego oka. Oto prawdziwa granica obrazu. Ten główny przedmiot więcej jeszcze uderzy tego, kto patrzy na twe dzieło. Należy więc ciągle do niego powracać i coraz silniej jego kolor zaznaczać.“ Przytaczał mi on pewne obrazy mistrzów, celem potwierdzenia swej mowy. Przypominał mi, że Rembrandt pojmował to znacznie lepiej, niż inni malarze. „Jeżeli—dodawał—przeciwnie, obraz twój zawiera jakiś szczegół cenny, lecz jednostajny od początku do końca, widz będzie patrzył obojętnie na tę rzecz. Ponieważ wszystko będzie go interesowało jednakowo, nic go nie zajmie. Nie będzie miał granic. Obraz twój będzie mógł się rozciągać bez końca. Nigdy nie osiągniesz końca *wykończenia*. Osiągnięcie całości tylko jest skończeniem w obrazie. Wspaniały lew Barye w Tuileryach ma daleko lepszą grzywę, niż gdyby rzeźbiarz wykonał każdy włos z osobna.“

„Przytaczał mi też często Rembrandta, Claude Lorraina i Hobbema. Gdym raz kopiował van Goyena, mówił mi: „Ten nie potrzebował wiele koloru, by dać ideję przestrzeni; w ostatecznym razie możesz się obejść bez koloru, lecz nie obejdiesz się bez harmonii.” Raz, gdy mówiłem mu, że chciałbym kopiować obraz Huismansa, odpowiedział: „Idź lepiej malować do Montmartre lub Barbizon. Co niech ci nie przeszkadza zobaczyć w Luwrze, w jaki sposób wielcy mistrze odtwarzali naturę.”

Burty dodaje: „Obserwacya ta Rousseau'a o podporządkowaniu kolorów harmonii, nawet jednobarwnej, posiada wielkie znaczenie. Często powracał on w rozmowach do tego przedmiotu. Zachowałem jego obraz, ciemną farbą (mumią) malowany. Mówił mi zazwyczaj: „Obraz powinien przedewszystkiem ułożyć się w naszym mózgu. Malarz nie tworzy go na płótnie, lecz z kolei odrywa ukrywające go zasłony.“ Rzeczywiście, rozkładał na tym obrazie arkusz bibułki angielskiej, i znikwały drobne szczegóły. Dodawał drugi, sylwetki występowały mniej wyraźnie. Nakładał trzeci, światła i cienie słabły co do natężenia, lecz nie co do kształtów. Występował w całej swej sile szkielet obrazu. „Chcąc szkic wykończyć—dodawał,—postępowałbym odwrotną drogą, jak teraz. Kolejno wzmacniałbym światło, podobnie jak przedmiot wypływa z nicości, która jest mrokiem, gdy stąpamy w górę po schodach piwnicy. Koloryzacya jest już tylko sprawą wzroku i organizacyi. Należy ją zawsze zachowywać na koniec.”

„Ciekawem było niezmiernie patrzeć, w jaki sposób zaczynał on obrazy. Niekiedy rysował białą kredką, niekiedy węglem, czasami *mumią* lub tuszem — linie główne swej kompozycyi, niebo i ziemię; później na tym horyzoncie sylwetkę drzew; następnie skały, masy i przestrzenie wolne, ulistwienia i obłoki. W układzie tych linii, prawie bezcielesnych, albo przynajmniej pozbawionych zlewającej je masy, jaśniała wielka umiejętność rysownika. Następnie zaznaczał on rozkład ogólny mas,

często pastelem. Rysunek cząstkowy przychodził kolejno, tak jak powstają w niewidzialnym stopniowaniu jutrzeńka, burza lub wieczór. Ztąd pochodzi ów związek subtelny i zacieśniony pomiędzy jego szybkim wzruszeniem a dziełami najbardziej nawet pracowicie wykonanymi. Każdej chwili mogłeś zabrać to, co było na staludze; był to już całkowity obraz.“

Robota Rubensa niemniej jest ciekawą. Zanalizował ją Fromentin nader przenikliwie i starannie. Miał on szczęście widzieć *Półw cudowny*, postawiony na ziemi, w sali szkolnej, oparty o biały mur, pod dachem szklanym, zlewającym nań światło, bez ram, w swej surowej, pierwotnej i gwałtownej formie.“ Zużytkował on tę chwilę. My z kolei korzystamy z jego pracy.

„Badany sam w sobie, okiem z góry, rzeczywiście w sposób niedogodny dla siebie—obraz ten jest, nie powiem brutalny, ręka bowiem wykazuje styl, ale *materiałny*, jeżeli słowo to wyraża moją myśl, zbudowany sprytnie, lecz ograniczenie, pospolicie... Dwa torsy nagie, z których jeden schyla się ku widzowi, drugi obraca się ku niebu, przyczem oba są zwrócone ku widzowi ramieniem, używają sławy największej wśród najlepszych torsów, jakie malował Rubens, z powodu swobodnego i pewnego sposobu, w jaki malarz je traktował pędzlem, niewątpliwie w parę godzin, od pierwszego rzutu, pełną farbą, jasną, obfitą, niezbyt płynną, niezbyt gęstą... Rybak ma głowę skandynawską, z brodą rozwianą, złotymi włosami, jasnemi oczyma, z twarzą płomienistą; — w wielkich butach rybackich i czerwonym kaftanie—czyni on piorunujące wrażenie. I, jak to dzieje się zwykle w wielu obrazach Rubensa, gdzie nadmiernej czerwoności używał on jako środka kojącego, ta płonąca figura łagodzi resztę, działa na siatkówkę i każe jej widzieć zieloność we wszystkich, otaczających barwach. Prawdziwie nadzwyczajnem w tym obrazie, dzięki okolicznościom, które pozwalają mi widzieć go zblizka i uchwycić jego robotę tak prawie, jakby ją Rubens wy-

konywał w mojej obecności, jest to, że wygląda on tak, jakby wypowiadał wszystkie swoje tajemnice, i tak zdumiewa, jakby nie wydawał żadnej.

„Łatwo poznać, jak on to robił, ale trudno wiedzieć, jak, robiąc w taki sposób, można robić dobrze. Środki są proste, metoda pierwotna. Oto płótno — gładkie, czyste, białe, na którym działa ręka wspaniale zręczna, śmiała, wrażliwa i pewna. Uniesienie, jakie w niej przypuszczamy, jest raczej sposobem odczuwania, niż bezładem w malowaniu. Pędzel jest równie spokojny, jak dusza gorąca, a umysł szybki w wylewach. W takiej organizacyi zachodzi stosunek tak dokładny i tak szybki między wzrokiem, wrażliwością a ręką, że możnaby sądzić, iż zwykłe wstrząśnienia kierowniczego mózgu drgają wprost w samych narzędziach. Niemasz nic mylniejszego nad tę gorączkę pozorną, którą powstrzymuje głębokie wyliczenie, a której służy mechanizm doskonale wyćwiczony. Podobnież co do wrażeń oka i wyboru kolorów. Kolory te są również bardzo ogólne i zdają się złożonemi jedynie z powodu siły jaką malarz z nich wyciąga, i roli, jaką grać im każe. Nic bardziej ograniczonego, jak ilość zabarwień pierwotnych,—nic bardziej przewidzianego, jak sposób ich kontrastowania; nic również prostszego, jak ich cieniowanie, i nic bardziej niespodzianego, jak skutek, ztąd wynikający. Żaden z tonów Rubensa nie jest niezwykłym sam w sobie. Jeżeli weźmiemy jego kolor czerwony, łatwo znaleźć formułę tej barwy: jest to cynober i uger, bardzo mało z sobą rozrobione, w stanie pierwotnej mieszaniny.

„Jeżeli badasz jego kolor czarny, to składa się on z palonej kości słoniowej (*noir d'ivoire*), często w połączeniu z białą barwą w najrozmaitszych odcieniach szarej. Jego niebieskie są przypadkowe; jego żółte, któremi włada najślabiej, z wyjątkiem złotej, którą umie oddawać w olśniewającym bogactwie, mają, jak barwy czerwone, podwójną do odegrania rolę: naprzód sprawiają

że światło gra nie tylko w barwach białych, następnie zaś wywołują na otoczenie pośrednie działanie barwy, zmieniającej inne, na przykład zwracając uwagę na fiolet, albo uwydatniając barwy szare, niemające znaczenia same przez się. Wszystko to, zdaje się, nie jest niczem nadzwyczajnem.

„Brunatne podkłady o dwóch lub trzech barwach silnych, nadających wrażenie bogactwa szerokiemu płótnu, szarawość, otrzymana przez mieszaniny tonów bladawych—są to przejścia od wielkiej barwy czarnej do wielkiej białej; zatem mało materij barwiących i największa świetność kolorów, przepych, zdobyty małym kosztem, światło bez zbytku jasności, dźwięczność najwyższa, osiągnięta zapomocą małej liczby instrumentów, klawiatura, niemal w trzech czwartych przez wirtuoza lekceważona, lecz którą przebiega on, omijając wiele tonów, i w którą uderza w razie potrzeby na obu krańcach—oto w mieszanym muzyczno-malarskim języku wyłożona metoda tego wielkiego malarza. Kto widział jeden jego obraz, zna je wszystkie; a kto widział, jak on raz malował, wie, jak malował prawie zawsze.

„Zawsze ta sama metoda, ta sama zimna krew, to samo wyrachowanie. Premedytacja spokojna i rozumowana poprzedza efekty niespodziane. Nie wiadomo, z kąd bierze się ta śmiałość, kiedy zaczyna się on unosić, oddaje się porywom

„Wykonanie odbywa się prawie od jednego rzutu, w całości. Widać to z lekkości niektórych dotknięć, zwłaszcza w świętym Piotrze,—z przejrzystości wielkich ubarwień gładkich i ciemnych, jak łódzie, morze i wszystko, co ma udział w pierwiastku brunatnym, asfaltowym lub zielonawym. Widać to również w niemniej szybkiej, choć staranniejszej fakturze tych części, które wymagają farby gęstszej, tudzież większej pracy. Świetność, promienistość i świeżość tonu od tego właśnie zależą. Płótno o podkładzie białym, o powierzchni gładkiej, daje zabarwieniom, rzucanym nań od niechcienia, ową

wibrację, właściwą każdemu kolorowi na powierzchni jasnej, odpornej i wygładzonej. Gdyby materya była gęstsza, stałaby się błotnistą; gdyby była bardziej chropawą, pochłaniałaby tyleż świetlnych promieni, ile odrzucałaby, i należałoby podwoić wysiłki dla otrzymania takiegoż samego rezultatu światła; gdyby była cieńszą, rzadszą, bojaźliwiej położoną, miałaby ów charakter emaliowy, który, jeżeli zadziwia w pewnych wypadkach, nie odpowiada stylowi Rubensa, ani jego duchowi, ani romantyzmowi jego dzieł. Dwa torsy, oddane tak, jak tylko oddać można dwa nagie ciała tej objętości, w warunkach ściennego obrazu, powstały również z nie większej ilości rzutów pędzla jednych na drugich...

„Tembardziej, po wszystkim, co jest drugorzędnem, jak: podpory, szerokie przestrzenie powietrza, akcesorya, łodzie, fale, sieci, ryby—ręka biegnie, nie uwydatniając nic zbyt znacznie. Szeroka wstęga barwy brunatnej, która ciemnieje u góry, zielenieje u dołu, gdzie jest odbłask,—złoci się, gdzie morze faluje,—płyńcie od brzegu czółen aż do ramy obrazu. Poprzez tę obfitą płynną materyę malarz przeprowadził życie, właściwe każdemu przedmiotowi,—*znalazł swoje życie*, jak się mówi w języku pracownianym. Kilka błysków, kilka odbić, rzuconych pędzlem wytrawnym--oto morze. Podobnie traktowana jest sieć, podobnie i ryby w morzu, nogi Chrystusa i buty marynarza. Twierdzić, że jest to ostatnie słowo sztuki malowania, gdy idzie o oddanie rzeczy idealnych i epicznych,—utrzymać, że należy postępować podobnie w każdym momencie,—byłoby to to samo, co ideje Pascala wyrażać obrazowym, malowniczym i bystrym językiem pisarzy współczesnych. W każdym razie jest to język Rubensa, jego styl, a zatem to, co najlepiej odpowiada jego geniuszowi.

„Zdziwienie, gdy o tem rozmyślamy, wypływa ztąd, iż malarz tak mało analizował,—ztąd, że począwszy w sobie cośkolwiek, byle co, i nie wyjaśnwszy sobie tego dokładnie, tworzy z tego byle czego obraz,—ztąd, że zapomocą środków tak prostych dochodzi do takich efektów,

a pomimo małego pogłębienia nigdy nie wpada w banalność. Jeżeli umiejętność traktowania kolorów jest nadzwyczajną, to i wrażliwość na jej czynniki niemniejsza; a zaleta, o którą nie podejrzewalibyśmy go nawet, pomaga innym: to umiarkowanie, powiedziałbym trzeźwość w znaczeniu czysto zewnętrznem używania pędzla.

„Wiele jest rzeczy, o których zapominamy w naszych czasach, które zapoznajemy, lub chcielibyśmy zniweczyć. Nie wiem, z kąd szkoła nowożytna powzięła smak do materji gęstej i owo zamiłowanie do impastu ciężkiego, który stanowi dla niejednego główną wartość pewnych utworów. Nie widziałem nigdzie dzieł wzorowych, któreby mogły do tego upoważniać, chyba u artystów z epoki wyraźnej dekadencji, lub u Rembrandta, który jak gdyby nie mógł się obejść bez tego, chociaż w kilku dziełach obejść się umiał. We Flandryi metoda ta jest nieznaną—najgwałtowniejsze obrazy Rubensa, mistrza ruchu i zapału, są często najlżej traktowane. Nie mówię, żeby zmniejszał on systematycznie światło, jak to robiono do połowy XVI w., lub rozszerzał wszystko, co posiada silną barwę. Owa metoda, świetna w swem przeznaczeniu pierwotnem, podległa zmianom rozmaitym, wywołanym przez wymagania idei, oraz licznymi warunkami koniecznymi malarstwa nowoczesnego. Jeżeli przecież jest on dalekim od czystej metody archaicznej, jest jeszcze dalszym od praktyki w rodzaju Gericault'a. Pędzel ślizga się i nie tonie; nigdy nie ciągnie poza sobą klejowatego tynku, który się zbiera na wydatnościach przedmiotów i każe przypuszczać większą wypukłość, ponieważ samo płótno jest wypukłe. Nie obciąża on płótna, lecz maluje; nie buduje on, lecz pisze; pieści on, dotyka zlekka, przelatuje nad płótnem, od najszerszego pociągu pędzla przechodzi do drobnego, lotnego rysu, i zawsze w tym stopniu lekkości lub stałości, pełni i finezyi, jaka należy się przedmiotowi, który przedstawia, w ten sposób, iż rozrzutność i ekonomia farby stanowią sprawę lokalną, i że ciężar lub lekkość pędzla

są również sposobami, służącemi do ściślejszego wyrażenia tego, co wymaga, a co nie wymaga nacisku . . .”

Nie wahałem się przytoczyć tej długiej cytaty, ponieważ dla malarzy nic nie może zastąpić tej ścisłości szczegółów, tej jasności wykładu, którą znajdujemy u Fromentina, badającego to wszystko zblizka. Dla innych nic nie jest właściwszem do zrozumienia wagi tej pracy materyalnej, z której nie możemy zdać sobie sprawy, jeżeli jej nie praktykowaliśmy sami; nawet artyści współcześni po większej części zdają się ją lekceważyć, jakby za nie uważali rękę, główne narzędzie ducha. Można by doprawdy przypuszczać, że sądzą, jakoby praca malarza polegała tylko na zapełnianiu kolorem przestrzeni, zawartej między dwiema liniami, i jakoby sposób wykonywania tej pracy nie miał żadnego znaczenia.

Chciałbym wiedzieć, co powiedzieliby ci sceptycy, gdyby, zaproszeni do słuchania wielkiego mówcy, znaleźli zamiast niego pana, który wyjaśniłby im, że, ponieważ mowa jest napisaną, nic nie szkodzi, jeżeli przeczyta ją kto inny, i zaczęłyby deklamować w sposób, jakim nauczyciel przyzwyczajają swych wychowañców do recytowania lekcyi? Na cóż mogliby się skarżyć? Czyż nie mieliby dzieła wielkiego mówcy, z jego kompozycją, stylem, idejami? Czegóżby im brakło? prawie nic naprawdę: akcyi, intonacyi, akcentu, to jest właśnie tego, co w malarstwie odpowiada wykonaniu, dotknięciu. Uciekliby jednak, zatykając uszy. Właściwie dla tej samej przyczyny mijamy ich obrazy, odwracając głowę. Brak w nich gestu, intonacyi i akcentu.

Wszak można w pewnej mierze sądzić o charakterze oraz inteligencyi człowieka, widząc, w jaki sposób nosi głowę, trzyma ramiona, chodząc stawia nogi,—a wy sądzicie, że dłoń malarza niezdolną jest wyrażać uczucia, wzruszenia swej duszy. Wystarczy niekiedy posłuchać głosu jakiejś osoby w ciągu kilku minut, nawet nie rozumiejąc znaczenia jej słów, aby z tonu, akcentu, barwy głosu nabyć ścisłego pojęcia o jej temperamencie moral-

nym, a ta odpowiedniość, ta zgoda wszystkich stron człowieka, tak żywo uderzająca nas w życiu codziennem, że, zaledwie ujrzymy kogoś na ulicy, wnet zdołamy go określić—sądzicie, że ta zgoda nie odnajduje się w ludziach, przez swą naturę i przez swój zawód najwrażliwszych i, rzec można, najbardziej syntetycznych ze wszystkich ludzi—w artystach, którzy właśnie dlatego są artystami, że znajdują się cali w każdym ze swych wzruszeń, i że każde wrażenie z kolei porywa ich i owłada nimi tak, jakby stracili czucie na wszelkie inne wrażenie.

§. 7. Dotknięcie z punktu widzenia indywidualności artysty i indywidualności przedmiotów.— Rubens. — Franz Hals.— E. Delacroix.—Szkodliwość nauki akademickiej.

Przypuszczenie takie nie wytrzymuje krytyki. Oczywiście, że praca ręki odpowiada wprost charakterowi wrażeń oka i działań ducha, których stanowi ona wyraz bezpośredni. Teoretycznie biorąc, stosunek odwrotny byłby niezrozumiałym. W istocie, czyż nie widzimy, że istnieją obserwatorzy, chlubiący się z umiejętności poznawania charakteru i obyczajów ludzi na podstawie samego pisma? Zapewne, tkwi w tem pewna przesada, ponieważ często spotyka się pismo bez żadnego charakteru, ponieważ wiele istnieje dusz banalnych i bez charakteru własnego. Każdy jednak, kto te rzeczy obserwował, mógł zauważyć pismo żywe lub chwiejne, wyraźne lub mętne, energiczne lub miękkie, gwałtowne lub spokojne, wykwintne lub pospolite, a te znamiona zawsze pozostawały w zgodzie z temperamentem piszącego. Błąd grafologii zasadza się na tem, iż z paru wierszy pragnie objaśnić całego człowieka, tudzież cały jego portret odmalować. Jest to oczywiście niemożliwość; ale badanie to, sprowadzone do granic właściwych, opiera się na gruncie poważnym.

Z tych samych przyczyn i z analogicznym ograniczeniem można określać ogólny stosunek dotknięcia do

temperamentu artysty, zawsze, gdy owo dotknięcie jest szczerze i samorodne. Aż nadto oczywistem jest, że jeżeli artysta zamiast własnego naturalnego dotknięcia użytkuje wyuczone, naśladowane, banalne, znajduje się on w tem samym położeniu, co chłopcy, starający się dokładnie kopiować wzory kaligraficzne swych nauczycieli.

Ta kaligrafia dotknięcia tworzy jeden z charakterów malarstwa włoskiego. Ona 'je pochłania, stapia, wyrównywa, wygładza niemal zawsze. Szkoła wenecka pierwsza dała początek innej metodzie. Lecz w szkole flamandzkiej i holenderskiej należy szukać dotknięcia w całej jego świetności, w całej śmiałości, w całym indywidualizmie. Tam to istnieją wirtuozowie pędzla, tam to umiejętność malarska sięga doskonałości, a niekiedy ją przewyższa.

Istnieje bezwarunkowo wielu malarzy równych Fr. Halsowi lub wyższych od niego. Ale niemasz znakomitszego praktyka. Technika posiada u niego tak energiczny akcent osobisty, że zastępuje mu miejsce geniuszu. Posiada on oko pewne i rękę nieomylną prawie. Nie prowadzi pędzla po płótnie,—możnaby rzec, że nim rzuca; a rzuca nim z taką zręcznością i pewnością, że zawsze trafia on w miejsce należyte i nigdy nie dotyka mniej, ani więcej, niż tego potrzeba do pożądanego efektu. Jego płótna mają ton improwizacji i wszystkie jej szczęśliwe strony. Nie wyobrażamy go sobie próbującym i poprawiającym swe dotknięcia. Kładzie je odrazu i nie powraca nigdy do tego samego punktu. Ta szczerłość, ta śmiałość techniczna nadaje wszystkim jego dziełom smak tak dziwny i energiczny, że ratuje niepewność myśli i każe zapominać o wyższych cechach wyobraźni i poezji, tworzących wielkich artystów, a których jemu braknie. Oczywiście, niepodobieństwem jest stawiać go w tym samym rzędzie, co Rembrandta i Rubensa; lecz nie przeszkadza to, abyśmy, patrząc na jego dzieła, nie odczuwali pewnej rozkoszy, w której, niema-

ły udział przyjmuje jego osoba. Samo dotknięcie już opisuje tak wyraźnie jego charakter, temperament, że zdaje nam się, jakoby artysta żywcem w naszych oczach pracował, a praca ta jest tak osobistą, tak ciekawą, tak pociągającą, że wcale widza nie męczy.

Daleko więc jesteśmy od teorii, mieszczącej doskonałość w rzeczach samych i wymagającej przede wszystkim, aby artysta znikł w swem dziele. Pod tym względem obrazy Fr. Halsa byłyby najwadliwszymi ze wszystkich; nietylko pokazuje on *siebie* bezustannie i nie pozwala, by o nim zapomniano,—lecz, wyznajmy, pokazuje się uparcie, w sposób nieco brutalny, mogący obrazić purystów i delikatnisiów pewną rzeczywistością przesadą. W każdym razie wada ta, wpływająca tylko z przesady, nie razi nas bynajmniej; to też wolimy ją od doskonałości rzekomej nieosobistej, której użytku nie pojmujemy. Jeżeli pozwalamy robotnikowi podpisać nazwisko pod swem dziełem, dlaczego zakazujemy wypisać mu je na samem dziele?

Niewątpliwie, nie żądamy, by artyści naśladowali sposób Fr. Halsa; wszelkie naśladownictwo, o ile tyczy się indywidualności, jest złem i prowadzi do celu wręcz przeciwnego naszym pragnieniom. Ale żaden przykład nie może lepiej wykazać znaczenia techniki, a szczególnie dotknięcia, ponieważ właśnie przez to Fr. Hals stał się wielkim malarzem i w tem należy szukać jednej z głównych przyczyn jego sławy.

Technikę w malarstwie można rozważać nietylko z punktu widzenia indywidualności artysty, lecz również pod względem wyrazu indywidualności rzeczy. Kolor nie wystarcza, by oddać naturę przedmiotów. Oprócz formy i zabarwienia, każdy przedmiot ma swoją właściwą gęstość, lekkość, miękkość, twardość. Czyż oddacie zapomocą tejże samej techniki elastyczność ciała ludzkiego, sztywność kruszcu lub kamienia, i giętkość materyi? Czyż niema znacznych różnic między materiałem jedwabiu, aksamitu, wełny, płótna? Czyż uważacie za nie

puszystość brzoskwini, chropawość cytryny lub pomarańczy? Szerść zajęcia czyż nie wymaga innych poruszeń pędzla, niż upierzenie ptaka? Czyż oko, niewiadomo w jaki sposób, nie rozróżnia tego wszystkiego, co i obraz powinien wyrazić, jeżeli chce nie omylić nas co do samej natury przedmiotów?

Ręka malarza powinna się zastosować do substancji rzeczy. Niemniej zastosować się powinna do charakteru tematu oraz do samych rozmiarów dzieła. Można dekorację malować miotłą, lecz miniatura wymaga dotknięcia delikatnego i subtelnego. Obraz, który ma być oglądany zdaleka, wymaga pracy śmiałej i energicznej, silnych akcentów impastowych, które wydają treść obrazu,—podczas gdy też same tony, obrobione płasko i opracowane starannie, uczyniłyby tenże obraz mdłym i miękkim. Wystarczy widzieć płótna Guérina i Girodeta, aby czuć wadę tej manieri gładkiej i emaliowanej. Oko nie wie, na czym zatrzymać się i spocząć, patrząc na te jednostajne powierzchnie, po których ślizga się bez odpoczynku. Nie dochodząc do takiego nachlapania farby, jak w niektórych obrazach szkoły romantycznej, podobnych do wypukłości geograficznych, pełnych gór i dolin, pewnem jest, że tu, jak wszędzie, należy wprowadzić pewną różnorodność, niepozwalającą na znużenie oka.

Oko ma dziwne subtelności, których efekt czujemy, zanim odkryliśmy jego wyjaśnienie. Wiadomo, jak zimnym, jak jednostajnym jest rysunek cyrkłowy. Tenże sam rysunek, naszkicowany ręką, nabiera wnet szczególnego życia i akcentu. Dlaczego? Poprostu dlatego, że linia prosta, zawsze sobie podobna, nudzi i męczy oko przez sam brak różnorodności. Taż sama linia, ludzką ręką odmalowana, może posiadać charakter artystyczny właśnie dlatego, że jest geometrycznie mniej doskonałą. Najstaranniejsze naśladowania klejnotów i starożytnych mebli tracą połowę wartości jedynie dlatego, że za naszych dni rękę robotnika zastępuje najczęściej nieomylna praca maszyny. Zkąd wypływa ów szczególny

wdzięk architektury greckiej, którego nie znajdujemy w żadnym z pomników, najdokładniej skopiowanych podług najlepszych wzorów? Przyczyny są rozmaite, lecz istnieje jedna, której nie dostrzegano, dopóki architekt angielski Penrose nie postanowił wymierzyć wszystkich części Partenonu i nie odkrył, że zamiast linii prostej znajdujemy tam szereg niedostrzegalnych linii krzywych, które jednak wystarczają do dania oku czegoś z wrażenia tej różnaitości i wdzięku, które są właściwością linii krzywej.

Różnaitość i wielorakość dotknięcia w malarstwie wywołuje wrażenie podobne, podczas gdy jednostajność wywołuje przeciwne ¹⁾.

Z tego samego powodu materye i naczynia wschodnie, nawet o jednej barwie, odznaczają się szczególną harmonią. Chińczycy i Japończycy, którzy mają tak delikatne poczucie koloru, starają się zawsze zlekka cieniować barwy pozornie nawet najbardziej jednostajne, nakładając ton na ton, w stanie czystym,—niebieski na niebieski, żółty na żółty, czerwony na czerwony. W ten sposób otrzymują różne stopnie wartości tonu, które nie pozwalają oku się znużyć. K. Blanc w swej *Gramatyce sztuk rysunkowych* uczy nas, że Delacroix postępował w taki sam sposób.

„Poznawszy to prawo, czy to przez intuicyę, czy przez badanie—powiada,—E. Delacroix nigdy nie rozlewał po swem płótnie jednostajnego tonu, nawet wówczas, gdy chciał wystawić jedność wyglądu nieba lub tło budowli. Nietylko wywoływał drżenie na powierzchni przez układanie tonu na ton, ale jeszcze jego sposób traktowania podnosił owo drżenie. Zamiast nakładać

¹⁾ Zasada ta znajduje zastosowanie wszędzie, nawet w drukarstwie. Pewne gatunki czcionek szybko nużą oczy, a są to właśnie najregularniejsze. Druk elzewirowy nuży oczy najmniej, gdyż czcionki tego rodzaju posiadają dużo różnaitości, są bardziej nieregularne.

barwę poziomo, dotykał płótna pionowo pędzlem, umaczanym w farbie tegoż odcienia, lecz nieco mocniejszej, która miała wszędzie przeglądać dość równo, by wywołać wrażenie jedności, a mimo to nadawała szczególną głębokość kolorowi, modulowanemu tak na sobie samym, tak wibrującemu. Nie znając tego prawa, znakomici malarze przyniesii nam z Afryki wielkie niebo, malowane równo, czysto i gładko, jak na obiciach papierowych, z rozpaczliwą jednostajnością i rzekomą dokładnością protokulową. *Z* tem niebem zimnem i płaskim porównajcie tło *Orfeusza* (biblioteka Ciała prawodawczego), tło *Demostenesa, przemawiającego nad morzem*, tło *Wejścia krzyżowców do Konstantynopola* (muzeum wersalskie), albo, nie idąc tak daleko, porównajcie obrazy biblioteki z wnętrzami pięciu kopuł, na których pewien malarz-dekorator namalował niebo według zwykłych sposobów, a wnet poczujecie, jaka przestrzeń dzieli malarza kolorystę od tego, który nie chciał nim zostać.“

Przytaczam tu uwagę Thorego (Salon z r. 1847), którą mu nasuwa *Odalisk* Delacroix'a:

„Oprócz postawy i zalet kolorytu, Delacroix wykazuje jeszcze w tej *Odalisce* osobliwość w wykonaniu, nader dziś rzadką nawet u techników najzręczniejszych. Dotknięcie, sposób kładzenia koloru i pociągnięcia pędzla odpowiada zawsze formie i przyczynia się do wydawnienia wypukłości. Gdy przedmiot się odwraca, pędzel malarza również odwraca się w tymże kierunku, a farba, stosownie do kierunku światła, nie kłóci się nigdy z promieniami, oblewającemi płótno. Wyobraźcie sobie posąg, ryty dłutem nawspak; jakkolwiek jest matematyczna dokładność formy, nigdy nie odda ona właściwej postaci. W malarstwie zbyt mało zajmują się tą logiką praktyki; malarze najczęściej ciągną pędzlem według przypadku, nie zważając, że naruszają logikę budowy przedmiotów i naturalną ich geometryę. Można budować mur, rzucając kielnią tu i owdzie; lecz nie pieści się twarzy kochanki, zaczynając od brody.“

Można zatem, jak widzimy, sądzić technikę z dwóch różnych punktów: jednego, stosującego się do indywidualności artysty i zmieniającego się z konieczności z nią razem, i drugiego, który się stosuje do istoty przedmiotów tudzież wibracyi kolorów. Byłaby to istna strata czasu uczyć temperament miękki i blady dotknięcia silnego i energicznego. Nie zmienia się ludzi. Ideałem pedagogii jest poprostu nauczyć każdego, aby najlepiej zużytkować swe zdolności, dając jego zdolnościom najpełniejszy rozwój; nigdy istoty bezdarnej nie przemieni ona na człowieka utalentowanego.

Istnieje jednak strona, której można nauczyć, stosująca się mianowicie do przedmiotów samych, a którą Holendrzy oraz Flamandzcy znali znakomicie. Porównajcie tych malarzy z owego czasu i kraju, którzy są najmniej do siebie podobni co do swej własnej indywidualności, jak Terburg, Metz, Pieter de Hoogh, a nie będziecie zdziwieni, stwierdzając, iż sposób ich postępowania był identycznym, ich wychowanie artystyczne takie same, i że to nie przeszkodziło im zachować całkowitej indywidualności.

Oto czego powinni by nauczyc mistrze malarscy, zamiast krępować umysł i zdolności młodzieży. Zamiast pozostawiać swobodę tam, gdzie ona jest konieczną, akademicy nauczyciele starają się opętać indywidualność młodych talentów. Zamiast pozostawiać młodzież samej sobie w szukaniu środków dawno już odnalezionych, zamiast pozwalać im tonąć w technice złej, w której często tracą napróżno duży okres życia i wiele energii, i z kąd wielu wrócić już nie potrafi,—czyż nie lepiej stokroć wytłomaczyć im, w jaki sposób brali się do rzeczy prawdziwie znakomici artyści, i pozostawić te środki do swobodnego wyboru dla wyrażania ich własnych idei. Byłoby to daleko korzystniejszym, niż zabijanie w nich wszelkiej indywidualności przez wszczepianie przestarzałych tradycyj i stawianie za cel ostateczny dla ich indywidualności jedynie poszukiwanie środków, których

można ich nauczyć nietylko bez niebezpieczeństwa, lecz z zupełną korzyścią. Uszanowanoby wtedy ich indywidualność, zamiast wszczepiania pojęć o niezmiennych zasadach piękna, wieczystych zasadach ideału... akademickiego.

§ 8. Malarstwo pomnikowe.—Jego warunki.—Jego upadek.

Kwestyę malarstwa pomnikowego, podobnie jak kwestyę pomnikowej rzeźby, zbadał Viollet-le-Duc w sposób tak ścisły, że wystarczy nam streszczenie jego artykułu w *Rozumowanym słowniku architektury francuzkiej od XI do XVI w.* Obserwacye jego są nawet często tak dokładne i poparte tak znaczącymi szczegółami technicznymi, że streszczenie staje się czasem prawie niemożliwym; nieraz więc musimy wprost przepisywać całe ustępy, opuszczając tylko rzeczy mniej konieczne.

Łatwo zrozumieć różnice, zachodzące pomiędzy malarstwem pomnikowym a malarstwem stalugowym.

1) Obraz jest sceną, którą pokazuje się widzowi przez ramy, jak przez okno otwarte. Wymaga on jednności punktu widzenia, jednności kierunku światła i jednności efektu. To też jedyny punkt, z którego dobrze można widzieć obraz, mieści się na prostopadłej, przeprowadzonej z punktu widnokręgu, zwanego punktem widzenia.

2) Malarstwo stalugowe doszło do wysokiej doskonałości technicznej; wielcy artyści stwarzają niesłychanie delikatne efekty światła i ześrodkowują uwagę widza na jednej scenie, będącej jedynym przedmiotem ich wysiłków, a którą starają się od wszystkiego innego odosobnić.

3) Obraz stalugowy ma zawsze w sobie coś stanowiącego złudzenie oka. Jest to konieczność, ponieważ cel zasadza się na daniu przy pomocy powierzchni płaskiej wrażenia wypukłości. Jeżeli wyobraża np. pałac, powinny być oznaczone rozmaite plany, abyśmy na pier-

wszy rzut oka widzieli, że kolumny perystylowe naprzykład nie znajdują się na tej samej odległości od widza, co inne części pomnika.

Trzy te uwagi wystarczą do jasnego określenia głównych warunków malarstwa pomnikowego.

1) Jeżeli jedność punktu wzrokowego jest ścisłym warunkiem, wymaganym od obrazu, jakże przypuścić, aby scenę, odmalowaną według zasad perspektywy, światła i efektu, można było umieścić na 4 lub 5 metrów nad horyzontem i bardzo daleko od punktu widzenia na prawo i na lewo? Tak jednak się zdarza, jeżeli do malarstwa pomnikowego używamy sposobów stalugowych. Wielkie epoki sztuki nie znały tego olbrzymiego błędu. W średnich wiekach malarze nie zwracali uwagi—w przedmiotach, malowanych na wysokości murów—ani na horyzont, ani na miejsce rzeczywiste, ani na efekt perspektywy, ani na światło jedyne; albo też, jak w XVI i XVII w., śmiało omijali trudność, malując przedstawiane sceny podług jednego punktu widzenia perspektywicznego, przypuszczając, że wszystkie osoby i przedmioty znajdują się rzeczywiście tam, gdzie je przedstawiano, i mają postawę, określoną przez miejsce. To też na plafonach ówczesnych są figury, którym widać najbardziej spód stóp, lub inne, którym kolana piersi zakrywają. Śmiałość ta miała wielkie powodzenie. Jasnym jest jednak, że, jeżeli w tym rodzaju dekoracji przypuścimy horyzont pomieszczony na 2 metry nad ziemią—dla całej tej powierzchni nie może być więcej nad jeden punkt widzenia. Owóż, od chwili, gdy przenosimy się z tego punktu jedyne na inny, perspektywa całej dekoracji staje się fałszywą, wszystkie linie zdają się tańczyć i przyprawiają o chorobę morską tych, którzy zazwyczaj pragną zdać sobie sprawę z tego, co widzą.

System ten jednak miał swoją logikę, wypływał bowiem z jakiejś rozumowanej zasady; miała ona tę niedogodność bardzo wielką, że cała dekoracja była rzeczywiście dekoracyjną tylko dla tej osoby, która znajdowała

się przypadkowo w punkcie widzenia; lecz ostatecznie dla tej osoby dekoracja miała swoje znaczenie.

Co jednak powiedzieć o tym systemacie, rzekomo dekoracyjnym, który, obok scen, starających się o rzeczywistość efektów, cieniów, światła, perspektywy—pomieszcza ornamenty płaskie, ułożone z tonów zestawionych? Wówczas sceny, wyrażające efekt rzeczywisty, wywołany przez wypukłości i różnorodność planów, znajdują się w niezgodzie zupełnej z ornamentyką płaską. To też przyznajmy całkowitą słuszność tym malarzom, którzy w malarstwie pomnikowym, czy to wyobrażającym sceny, czy ornamenty, widzieli powierzchnię, zawsze wyglądającą równo, stale, tak, aby nie wywoływała złudzenia, lecz tworzyła harmonię.

W każdym jednak razie, jeżeli można logicznie przyjąć inną metodę, jeden fakt jest niewątpliwy, że należy wybierać jedną z nich—nie masz bowiem zgody możliwej między obiema.

2) Wybór ten łatwo uczynić, jeżeli rozważymy, jaką rolę grać powinno malarstwo, złączone z architekturą. Oczywiście, że w tych warunkach szuka ono efektów ogólnych, w których architektura swą rolę zachowuje. Jeżeli przeciwnie, łączymy je po to, by pobudzić do walki i jedno zabić przy pomocy drugiego, to czyż nie lepiej je odosobnić? Obie sztuki mogą się pogodzić wyłącznie pod warunkiem wzajemnych ustępstw. Jeżeli jednak malarz zamierza wcale nie rachować się z efektem architektonicznym, jeżeli chce krańcowo przeprowadzić własne efekty, jak gdyby był odosobnionym i dla siebie tylko pracował,—wtedy wolno powiedzieć, że dekoracja już jest niemożliwa, ponieważ tak pojęta dekoracja jest tylko dysonansem. Widzieliśmy to już od owych czasów, gdy zamiast malować na miejscu, zaczęto robić plafony w pracowni. Od tej chwili stracono z oczu zasadnicze warunki dekoracji malarskiej. Wada ta jest widzialną już w najpiękniejszych dziełach malarstwa pomnikowego renesansu, nawet we fre-

skach. Tradycję odtąd częściowo zapomniano. Michał-Anioł, zdobiąc sklepienie kaplicy Sykstyńskiej, ani na chwilę nie myślał o samej kaplicy. Jedność sklepienia jest zupełną, ale czemuże staje się sala? Michał-Anioł zapomniał o niej; malarz zabił architekta.

Nie brakło ludzi, których ten przykład pociągnął za sobą, jak gdyby sztuki po to się łączyły, by wzajemnie się niszczyć i pożerać. Dzisiaj architekt i malarz pracują zosobna, coraz bardziej pogłębiając otchłań, która ich dzieli.

Ten rozwód dwóch sztuk, tak długo połączonych ze sobą, występuje nawet w owych wysiłkach, zapomocą których starano się dzisiaj ożenić je na nowo. Oczywiście, że w większej części tych szkiców architekt nie przewidział efektu, jaki miało wywołać malowidło na tych powierzchniach, które on dlań przygotowywał, i że malarz uważał te powierzchnie tylko za płótna, rozciągnięte w pracowni nieco mniej dogodnej, niż jego własna, a zresztą nie troszczył się wcale o to, co miało otaczać jego obraz.

Aby związek był zupełny, malarz powinien nie uważać swej dekoracji za obraz izolowany, powinien sprowadzić malarstwo do roli pomocniczej i przyjąć pewną zależność, bez czego harmonia jest niemożliwą.

Jeden z warunków, nieuchronnych w malarstwie dekoracyjnym, wymaga od malarza, by zrzekł się złudnego zamiaru malowania sceny rzeczywistej. Jeżeli przedstawiają mi w obrazie widowisko, wzięte z rzeczywistości, i jednocześnie usiłują z nią walczyć, nic to dziwnego, ponieważ takim jest prawo owego rodzaju sztuki. Lecz w dekoracji gmachu staje się to niemożliwym, albo przynajmniej nieprawdopodobnym, ponieważ wówczas przedmioty, ulegając władzy punktu widzenia, z konieczności przedstawiają się naopak wszystkim widzom, którzy nie mogą natrafić na ten jedyny punkt.

Malarstwo, oparte na złudzeniu wzroku, z tej samej przyczyny nie zdoła odegrać roli ornamentyki wy-

pukłej. Nie idzie zatem o ściśle odtwarzanie rozmiarów właściwych, o modelacyę, o pozorną rzeczywistość wypukłości kolumn i kapitelów, ale o interpretacyę tych form i wprowadzenie ich do dziedziny malarstwa. W istocie, jeżeli chcemy wymodelować np. arkaturę kamienną zapomocą tonów, to przypuszczając nawet, że z pewnego punktu zdoła ona wywołać niejakię złudzenie, pewnem jest, iż, gdy patrzymy ukośnie, nietylko złudzenie staje się niemożliwem, ale nawet te powierzchnie, którym brak wydatności, te malowane części architektury i profile, niepoddające się prawom perspektywy, wywołują wrażenie nieprzyjemne.

Starożytność i wieki średnie starannie unikały w malarstwie dekoracyjnem wszystkiego tego, co wywoływałoby niemożliwe złudzenie, i starały się tylko o zadowolenie oka, nie zaś o jego oszukanie.

Można malarstwo pomnikowe rozdzielić na dwie kategorie: z których jedna wyobraża różne sceny, druga zaś ornamentykę właściwą.

Z pomnikowego malarstwa tematowego niewiele pozostało nam po wiekach starożytnych. Ale obrazy na wazonach, zwanych *etruskimi*, odnalezionych w grobach Corneto, zrobiono podług tej samej metody, co obrazy sztuki bizantyjskiej VIII i IX w., oraz pomników francuzkich XI i XII w. W malowidłach tematowych każda figura przedstawia sylwetkę ciemną, odbijającą na tle jasnem, lub sylwetkę jasną na tle ciemnem; przyczem uwydatniają ją rysunki, oznaczające formy, draperye it. d. Akcesorya traktowano jak hieroglify, tylko figura ludzka ma formy rzeczywiste. Pałac wyobrażają dwie kolumny z frontonem; drzewo stanowi pień z paru liśćmi, rzekę—błękitna linia węzowata, jak w pejzażach, służących za tło wielkiej liczbie obrazów renesansu włoskiego.

Wogóle wszystkie ludy artystyczne w malarstwie pomnikowem widziały tylko rysunek kolorowany i zlekka modelowany. Gdy rysunek jest piękny, zabarwienie harmonijne, malarstwo pomnikowe wypowiedziało wszy-

stko, co powiedzieć mogło. Trudność niewątpliwie jest dość wielka, rezultat znaczny, gdyż tylko zapomocą tych środków, tak prostych pozornie, można wywołać te wielkie efekty dekoracyi kolorowej, której wrażenie ryje się głęboko w pamięci. Oto, jak Viollet-le-Duc streszcza obserwacye, zebrane pod tym względem w ciągu lat pięćdziesięciu, poświęconych badaniu pomników we Francyi:

„Harmonia malarstwa pomnikowego podlega zawsze zasadzie dekoracyjnej co do swej istoty. Harmonia ta jest zmienną co do tonacyi, to prawda, lecz zawsze jest to harmonia, którą można zastosować zarówno do tematów, jak i do ornamentów. Tak np. w XII w. harmonia ta jest jednorodną z harmonią obrazów greckich; wszystkie mają jasne tło. Figury, równie jak ornamenty, posiadają ton lokalny, stanowiący kolor, prawie białe rozjaśnienia na wypukłościach; modelacya brunatna, niemal jednaka dla wszystkich odcieni; szczegóły już-to jasne na częściach ciemnych, już-to ciemne na jasnych, aby w całości uniknąć plam. Kolory złamane, nigdy absolutne; niekiedy kolor czarny użyty dla wywołania wypukłości. Złoto używa się jako koronka, jako jasne punkty, jako aureola—nigdy zaś na tło. Kolory główne: uger żółty, czerwonawy jasny, zielony różnych odcieni; kolory drugorzędne: purpurowy, fioletowo-purpurowy jasny, niebieski jasny. Zawsze pewna linia ciemna między kolorami obok siebie leżącemi. Rzadko zresztą w harmonii malowideł dwunastego wieku znajdujemy kolory równej wartości obok siebie; zwykle między niemi widać jakiś odcień pośredni. Tak np. między czerwonym a zielonym teźże siły znajduje się żółty lub niebieski bardzo jasny; między niebieskim a zielonym równej siły znajduje się jasny różowo-purpurowy. Wygląd ogólny łagodny, nierażący, jasny, lecz stanowczo określony przez linie ciemne lub białe światła. Około połowy XIII w. ton ogólny się zmienia. Kolory czyste górują, szczególnie zaś czerwony i niebieski. Zielony służy tylko za przejście; tło staje się ciemnem, brunatno-

czerwonem, mocno-niebieskiem, niekiedy czarnem nawet, złotem, ale wtedy zazwyczaj wyciskanem. Biały występuje tylko jako modelujące światło delikatne, uger żółty używa się tylko do akcesoryów; modelacya się wzmacnia przez udział zabarwienia lokalnego. Tony rozdzielone są zawsze linią brunatną, niekiedy nawet czarną. Złoto ukazuje się już w masie na ubraniu, lecz jest albo wyciskane, albo modelowane tonem ciemnym. Ciała są jasne. Wygląd ogólny gorący, świetny, harmonijny, nawet ciemny, jeżeli nie jest ożywiony przez złoto.

„Ku końcowi trzynastego wieku ton ogólny staje się jaskrawszym, zjawia się często tło czerwone, niebieskie bardzo ciemne, lub brunatno-czerwone, spotęgowane przez czarną barwę. Zato kostiumy bardzo jasne: różowe, jasno-zielone, żółto-różowe, jasno-niebieskie; użycie złota rzadsze; tony białe, a zwłaszcza biało-szarawe, biało-zielonawe, pokrywają draperye. Te ostatnie są niekiedy wielobarwne, białe naprzykład, przeplatane pręgami koloru czerwonego, haftowanemi biało, czarno lub złotem. Ciała są prawie białe.

„W czternastym wieku ton szary, szaro-zielony, jasno-zielony, jasno-różowy panują przeważnie; niebieski zawsze bywa zmodyfikowanym; czysty występuje tylko jako tło i to w tonie jasnym. Złoto spotykamy rzadko; tło zazwyczaj czarne, brunatno-czerwone lub ugrowo-żółte; rysunek brunatny silnie zaznaczony, a modelacya silna. Świateł białych już nie widać, zato podniesienie wypukłości zapomocą dotknięć ciemnych lub czarnych—bardzo częste. Wygląd ogólny jest zimny. Rysunek przeważa nad koloracyą, i wydaje się, jak gdyby malarz się lękał, że zmniejszy jego wartość przez użycie kolorów świetnych.

„W drugiej połowie XIV w. tło staje się wielokolorowem jak mozaika, lub pokrywa ornamentami wzorzystemi różnokolorowemi, kładzionemi jedne na drugie. Draperye i ciała jasne; ton czarny znika z tła i występuje tylko jako rysunek kształtów; złoto ukazuje się

w mozaice tła. Akcesorya są jasne, uwydatniane zapomocą lekkich tonów lub złotej ornamentacyi. Wygląd ogólny łagodny i jasny. Kolory rozcieńczone, podczas gdy na początku XV w. są one gorące, natężone. Modelacya jest bardzo silną, urozmaiconą, choć kierunek światła nie jest jeszcze określony jasno. Części występujące na przód są jaśniejsze, w czym się ujawnia metoda, używana w malarstwie dekoracyjnem. Ale na tłach akcesorya, drzewa, pałace, budynki i t. d. są już traktowane w sposób realniejszy; widać niekiedy usiłowania próbne nad perspektywą liniijną; o perspektywie powietrznej nie myślano wcale. Materye oddane są z ręcznie; ciała modelowane delikatnie; złota spostrzegamy wszędzie potrochu; w stroju, włosach, szczegółach akcesoryj nie widzimy jeszcze tych ustępstw, słusznie uważanych za konieczne w malarstwie obrazowem. Najmniej znaczące akcesoryum malowane bywa równie starannie i w równie silnem oświetleniu, co i osoba główna. Jest to jeden z warunków malarstwa pomnikowego. Na ścianach sali, widzianych zawsze ukośnie, oko pragnie harmonii ogólnie utrzymanej, powierzchni równomiernie stałej, równomiernie bogatej, bynajmniej zaś nie przerywanych i nierównych tonów oraz planów, które naruszają wymiary i proporcye architektury."

Stanowi to jedną z głównych niedogodności, wynikających z zastąpienia malarstwa pomnikowego przez obrazy. Jakże pogodzić cały szereg planów, wypukłości, wklęsłości, oddaleń, z warunkami budownictwa? Naprawdę uważamy za nierzeczywiste złudzenie optyczne, do jakiego dąży malarstwo, albo przynajmniej przypuszczamy, że może je zwalczyć rozum, który się nie da uwieść temi sztuczkami; prawdą bowiem jest, że w obrazie wrażenie, doznawane przez siatkówkę, jest zbyt podobne do wrażenia, wynikającego z samej rzeczywistości, abyśmy mogli z niem się nie rachować i bez względu na dane warunki rzucać je w budownictwo poprzez linie i powierzchnie pomnika.

Uproszczenia, jakich wymaga malarstwo pomnikowe, z konieczności wpływają na samą koncepcję. W artykule o Janie Goujon dziwi się Gustaw Planche, że ten artysta głowy karyatyd w sali Stu Szwajcarów zbyt bezpośrednio z modelu skopiował i że są one wskutek tego zbyt realne, zbyt żywe.

Niewątpliwie jest w tem pewna godna pożałowania sprzeczność. Kobiety, sprowadzone do roli słupów, wychodzą oczywiście z roli kobiet. Nie można od nich wymagać więcej do tych funkcji nowych nad różnaitości i giętkość linii ich ciała; różnice charakteru, temperamentu, inteligencji, wszystko, co się objawia różnaitością fizyogonii, nie znaczy nic w tem użyciu specjalnem formy niewieściej. Najlepiej więc je wykluczyć, nie dlatego, że rzeczywistość i życie stanowią bezwarunkowo wady w rzeźbie, - jak to zdaje się sądzić Gustaw Planche,—ale dlatego, że karyatyda jest raczej częścią budowlaną, niżeli posągamiem we właściwem znaczeniu tego słowa.

Możnaby w tym samym duchu wyjaśnić to, co gdzieindziej pisze o malarstwie religijnem. Uważa on, że najpierwszą zaletą Madonn Rafaela jest ich brak życia,—gdyż, jak powiada, „życieby je sprofanowało.”

W istocie zaś nie idzie o to. Prawdą jest, że malarstwo pomnikowe, religijne czy nie, jest przedewszystkiem dekoracyjne, z powodu, że sam jego związek z budownictwem zakazuje mu być czemkolwiek innem, i że w tych warunkach ściśle i dokładne oddawanie rzeczywistości nie ma racji bytu oraz byłoby sprzeczne z całą masą ofiar, jakich to podporządkowanie od malarstwa wymaga. Malarstwo ornamentacyjne, dekoracja zapomocą koloru, ma też, niezależnie od treści, wielkie znaczenie i w wielu wypadkach jest bardzo trudne do stosowania, ponieważ prawa jego są istotnie zmienne w stosunku do miejsca i przedmiotu. Jak mówi Viollet-le-Duc, powiększa ono lub pomniejsza gmach, czyni go jasnym lub ciemnym, narusza jego proporcje lub podnosi ich znaczenie, przybliża lub oddala, zajmuje w sposób przyjemny lub

nuży, dzieli lub łączy, ukrywa wady lub je przesadza. Jest to czarodziejka, która rozlewa zło i dobro, ale która nigdy nie jest obojętną. Dowoli czyni kolumny grubszymi lub cieńszymi, wydłuża lub skraca słupy, podnosi sklepienia lub je do oka przybliża, rozszerza powierzchnie lub je zacieśnia, zachwyca lub wstręt budzi, zśrodkowuje myśl w jednym wrażeniu albo daje roztrągnięcie bez przyczyny. Jednem poruszeniem pędzla niszczy dzieło mądrze obmyślane; ale również ze skromnego budynku czyni gmach pełen wdzięku, z sali nagiej i zimnej miejsce rozkoszne, w którym miło marzyć i którego wspomnienie nigdy nie zaginie.

Mamy-ż ztąd wnioskować, że malarstwo dekoracyjne wymaga od kolorystów geniuszu, i że wolno się na nie rzucać tylko Veronesom i Tycyanom? Bynajmniej. Trudności, które wydają się nam tak straszne i które są dla nas takimi rzeczywiście, były to najprostsze w świecie rzeczy dla artystów, którzy mieli tradycję, u ludów, gdzie zwyczajem było malować całe wnętrza gmachów, a często i ściany zewnętrzne, w pewnych określonych częściach. Nie idzie tu o to, aby być kolorystą na wzór Wenecyan i Flamandczyków, ale na wzór Tybetańczyków, Hindusów, Chińczyków, Japończyków, Persów. Wszystkie te ludy nie potrzebują artystów genialnych, aby cudownie kolorować porcelany, szale i dywany. Robią to naturalnie, z zupełną pewnością i zapomocą sposobów dziecinnie prostych. Zbadajmy tylko dywan perski lub kaszmir indyjski.

„Odłożywszy na bok wybór tonów, który jest zawsze prosty i delikatny, obaczmy, że na dziesięć tonów ośm jest złamanych i że siła każdego z nich wypływa z zestawienia z innym. Rozłóżcie szal indyjski, rozdzielcie tony, a zdziwicie się brakiem świetności każdego z nich oddzielnie. Każdy z tych motków wełny wyda się bladym przy naszych kolorach; a jednak, gdy dostały się na warsztat tybetański i gdy stały się tkaninami, co do harmonii przenoszą one wszystkie nasze

materye. Owóż ta zaleta polega jedynie na znajomości stosunku tonów, w ich słusznym podziale, w stosunku ich wpływów wzajemnych, a szczególnie we względnym znaczeniu, nadawanem tonom złagodzonym. Nie idzie tu w istocie o to, aby otrzymać małowidło świetnego wyglądu, o to, aby zgromadzić jaknajwięcej barw krzyczących,—ale o to, aby przez otoczenie neutralne nadać siłę szczególną danemu punktowi. Centymetr kwadratowy barwy niebiesko-turkusowej na szerokiej powierzchni brudno-czerwonej nabędzie takiej siły i delikatności, że o dziesięć kroków wyda się niebieskim i przezroczystym. Jeżelibyśmy powiększyli tę powierzchnię pięć razy, wnet wydawać się ona będzie nietylko bladą i mętną, ale nawet uczyni ton ciężki i zimny z brunatnej i gorącej barwy otoczenia.”

Viollet-le-Duc, który studyował ten rodzaj dekoracyi niemniej starannie jak poprzednie, streścił rezultaty swych badań w słowach następujących:

„Są, jak wiadomo, tylko trzy kolory, żółty, czerwony i niebieski; biały zaś i czarny są to dwie negacye: biały jest to światło bez koloru, czarny—nieobecność światła. Z tych trzech barw pochodzą wszystkie tony, to znaczy mieszaniny nieskończone. Żółty i niebieski—wytwarzają zielone, czerwony i niebieski—purpurowe, czerwony i żółty—pomarańczowe. Śród tych kolorów i ich rozmaitych mieszanin obecność białego i czarnego dodaje światła lub je łagodzi. Właśnie dlatego, że biały i czarny są to dwie negacye kolorów, w dekoracyi mają one przeznaczenie uwydatniania ich siły. Biały sam promienieje, czarny uwydatnia świetność i ogranicza. Malarze dekoracyjni wieków średnich, już-to przez instynkt, już-to raczej przez tradycyę, nigdy nie kolorowali bez poparcia czarnej lub białej barwy, czasem obu razem. Przechodząc od rzeczy prostych do złożonych, wyjaśnimy ich metody. Mówimy tylko o malarstwie wewnątrz budynków, t. j. o takim, które oświeca światło rozproszone. W średnich wiekach, gdy malarstwo pomnikowe grało

ważną rolę, widzimy, że artysta przyjmuje naprzód pewną tonację, od której nie odstępuje w temże dziele. Owóż tonacje te są nieliczne i redukują się do trzech. Są to: naprzód tonacja otrzymywana z barwy żółtej i czerwonej z żółtą; druga z czerwonej i niebieskiej, która z konieczności prowadzi ze sobą tony pośrednie, zielone, purpurowe, pomarańczowe, zawsze z poparciem czarnej i białej, albo tylko czarnej; wreszcie tonacja otrzymywana przy pomocy wszystkich tonów, danych przez trzy kolory, ale z poparciem złota i elementem ciemnym, barwą czarną, przyczem świetlne odbłaski złota w tym wypadku zastępują kolor biały.

„Przypuściwszy, że wartość tonu żółtego jako siłę oznaczymy przez 1, czerwony przez 2, niebieski 3,—to, mieszając żółty i czerwony, otrzymujemy pomarańczowy, wartość 3; mieszając żółty i niebieski, otrzymujemy zielony, wartość 4; z czerwonej i niebieskiej mamy purpurową, wartość 5. Jeżeli układamy kolory na danej powierzchni tak, aby harmonia nie została naruszona, to, biorąc np. żółty i czerwony, musimy powierzchnię żółtą uczynić przynajmniej dwa razy większą niż czerwona. Ale jeżeli dodajemy niebieskiego, natychmiast harmonia staje się bardziej skomplikowaną; sama obecność niebieskiego wymaga albo względnego powiększenia powierzchni żółtych i czerwonych, albo wsparcia tonów zielonych i purpurowych, które, jak zielony, mogą stanowić tylko czwartą, a purpurowy piątą część całej powierzchni. Są to zasady elementarne harmonii malarstwa dekoracyjnego artystów wieków średnich. To też rzadko przyjmowali oni wszystkie barwy i tony, wynikające z ich mieszaniny, z przyczyny niezliczonych trudności, jakie wynikają z ich zestawienia i względnego znaczenia, jakie nadać należy każdej barwie jako powierzchni. W razie przyjęcia trzech barw i ich pochodnych, złoto jest pomocą znaczną; ono uzupełnia i wprowadza harmonię. Wracając do zasad najprostszych, otrzymać można doskonałą harmonię przez kolor żółty i czerwony (uger

czerwony), zwłaszcza przy pomocy białego; niepodobna otrzymać harmonii z barw żółtej i niebieskiej, a nawet czerwonej i niebieskiej, bez pomocy tonów pośrednich. Gdybyście chcieli przyozdobić salę białą, jako tło, ornamentami barwy czerwonej i niebieskiej; albo żółtej i niebieskiej, nawet rzadko rozszaniami, harmonia stanie się niemożliwą, ponieważ tylko tony żółte i czerwone mogą znajdować się razem bez pomocy innych tonów.”

Znajomość innych również elementarnych zasad jest niemniej konieczną. Ten sam ornament biały lub jasny na tle czarnem, lub czarny na tle jasnym, zmienia rozmiary pozorne. Jeżeli z dwóch słupów tej samej długości i wysokości jeden zdobią linie pionowe, będzie się on z oddalenia wydawał dłuższy i węższy, niż drugi, pokryty liniami poziomymi.

Nie możemy tu wchodzić w szczegóły. Wystarczy, gdy polecimy artystom, których interesują te kwestye, odczytanie artykułu, o którym mowa w *Dictionnaire de l'architecture*. Jest to prawdziwy traktat o harmonii chromatycznej, napisany przez człowieka, doskonale znającego swój przedmiot. Znajdą tam oni wiele rzeczy równie interesujących jak mało znanych. Zobaczą przedewszystkiem, że instynkt nie wystarcza do odkrycia harmonii kolorów, zarówno jak i dźwięków; że potrzebną tu jest nauka odpowiednia, bardzo wytrwała i bardzo uważna; i że, jeżeli pomniki starożytne i średniowieczne były tak pięknie dekorowane, podczas gdy nasze są dekorowane źle, pochodzi to ztąd, że nasi artyści oddawna zaniedbali się w tym kierunku. Zatracili oni tradycję, a co ważniejsza—chętnie wyobrażają sobie, że mogą ją zastąpić natchnieniem—zawsze przypadkowym—swego szczególnego instynktu. Cóżby powiedziano o człowieku, wyobrażającym sobie, że bez znajomości harmonii układa symfonie, jak Beethoven? Uważanoby go za waryata. Mimo to jednak, przy naszym, powszechnem niemal lekceważeniu nauki, uważamy za rzecz osobistego smaku niekiedy bardzo złożone zagadnienia harmonii kolorów. Mówi się teraz wiele o ma-

larstwie dekoracyjnem, o ozdabianiu ratuszów, uniwersytetów, trybunałów i t. d. Spodziewamy się, że jeżeli te projekty mają być wykonane, to od tych, którym poleconą będzie ta praca, wymaganem będzie, aby przede wszystkim poznali istotne warunki malarstwa pomnikowego. Albo raczej, prawdę mówiąc, nie spodziewamy się tego wcale. Same wyrazy raportów, cyrkularzy, not, wymienionych i ogłoszonych w tym przedmiocie, dowodzą dostatecznie, że w tem wszystkim niema wcale kwestyi o malarstwie pomnikowem. Wzywa się poprostu pewną liczbę mniej więcej znanych i mniej więcej dobrze wybranych malarzy obrazowych, oznaczając im z góry treść i rozmiary; gdy rzecz będzie wykonana, zostaną zapłaćeni, poczem obrazy będą nalepione na określonym murze, bez względu na to, czy zgadzają się czy nie zgadzają z otaczającą architekturą. I rzecz będzie załatwiona; to się nazywa *protegowaniem sztuki!*

Nie wiemy, czy malarstwo historyczne zyska na tem cokolwiek, ale wiemy napewno, że malarstwo pomnikowe, w prawdziwem znaczeniu tego słowa, otrzyma tylko nowy dowód tego lekceważenia, z jakim je traktują, nie wiedząc, na czem ono polega.

ROZDZIAŁ V.

T A N I E C.

Starożytność i powszechność tańca. — Taniec łowiecki, wojenny, miłosny. — Taniec religijny. — Balet.

Taniec jest, podobnie jak muzyka, wytworem działania refleksyjnego nerwów czucia na mięśnie. Wrażenie moralne, jak radość, albo wrażenie czysto fizyczne, jak słuchanie muzyki silnie rytmicznej, wywołuje podniecenie, wyrażające się w gestach, ruchach, postawach.

Przez połączenie tych dwóch faktów taniec stał się sztuką. Pierwiastek pierwszy—to ruch i postawa, spowodowana przez pobudzenie moralne. Te ruchy i postawy, naturalnie, zmieniają się stosownie do uczuć, których są wyrazem. Gniew, radość, ból, miłość, przestrasz, podziw, zachwyt—objawiają się oku w bardzo rozmaitych formach. Do tych różnic zasadniczych dodać należy różnice ogólne—rasowe i szczególne—osobnikowe.

Te różnice, samym sobie pozostawione, nie mogłyby stworzyć sztuki, gdyby nie były związane w całość pewną przez rząd wspólny, którym jest rytm.

Każda całość ruchów i postaw, wywołanych przez pewne określone uczucie, podlega szczególnemu rytmowi, czego skutkiem jest zawarcie wszystkich objawów indy-

widualnych w granicy ogólnej, i co streszcza, że tak powiemy, wszystkie wrażenia w jednej wypadkowej, tem wyrazistszej, że znosi dysonanse danego uczucia i że zapomocą właściwego sobie ruchu akcentuje jego rysy zasadnicze.

Jest to fakt bardzo widoczny u ludów, wśród których taniec pozostał jako jeden z objawów wrażeń zbiorowych, to znaczy tam, gdzie są tańce narodowe, religijne, wojenne i t. d. Są to tańce najbardziej ekspresyjne.

Taniec, przez to samo, że samorodnie i bezpośrednio wynika z gry naturalnej organów, gestu, znajdujemy już u zwierząt, w pierwotnej formie mniej więcej rytmicznego ruchu. Możemy go rozpoznać w skakanii pewnych koni, ale nadewszystko w zachowaniu się pewnych ptaków wobec swych samic, około których odbywają pewne marsze i parady, oraz powitania i gruchania rytmiczne.

U ludzi taniec ma znaczenie tem donioślejsze, im cywilizacya jest niższą, a organizm osobników więcej ulega władzy życia fizycznego. To też taniec znajdujemy u wszystkich ludów dzikich. Są takie, u których taniec miesza się do wszystkiego i przyjmuje rozmaity charakter. Taniec u czerwonoskórych naprzykład i w Afryce murzyńskiej jest to zajęcie bardzo poważne, cechujące wszystkie akty życiowe: traktat, przyjęcie cudzoziemców, wojnę, urodzenie, śmierć, żniwa, ceremonię religijną i t. d.

Ale w całej tej różnorodności rozróżniamy trzy kategorie tańca: taniec łowiecki, taniec wojenny, taniec miłosny.

„Najniższym ze wszystkich—mówi d-r Letourneau,—według świadectwa podróżników, jest taniec łowiecki, który zazwyczaj się redukuje do grubego naśladownictwa ruchów i postaw zwierzęcia, zwykłego łupu hordy. Tak biedni Tasmańczycy i Australczycy starają się naśladować choreograficznie ruchy kangura, gdyż łowy na te zwierzęta były dla Negrów Tasmanii i Australii wielką

sprawą i wielką radością życia. Podobnież i z tej samej racyi Kamczadalowie naśladowują niezdarne ruchy niedźwiedzia i prace przy rybołówstwie. U czerwonoskórych taniec bawołów, wykonany w odpowiednich maskach, poprzedzał polowanie na te zwierzęta. Można by do nieskończoności przytaczać przykłady tego rodzaju.

„Ponieważ wojna jest tylko innym rodzajem polowania, gdzie łupem człowieka jest człowiek, ma ona też tańce, które ją poprzedzają i które po niej następują: jest to choreografia wojenna, bardzo rozpowszechniona, od tańców nowokaledońskich z towarzyszeniem pieśni ludożerczych, aż do tańca pyryjskiego.

„Taniec wojenny jest tem charakterystyczniejszy, tem bardziej praktykowany, im obyczaje są dziksz. Tak przed bitwą Nowo-Kaledończycy tańczyli, rozmawiając z dowódcami: „Czy napadniemy na naszych wrogów?—Tak.—Czy oni są silni?—Nie.—Czy są waleczni?—Nie.—Czy ich zabijemy? Czy ich zjemy?—Tak. (De Rochas, *Nowa Kaledonia*). Jak taniec łowiecki tak i wojenny ma za wykonawców tylko mężczyzn. Taniec Nowo-Zelandczyków zawsze czynił silne wrażenie na podróżnikach europejskich. W kraju tym tancerze wstrząsali włóczniami i uderzali swem *patu-patu* w urojonego wroga, przy odgłosie dzikiej pieśni. Taniec bowiem pierwotny nie obchodzi się nigdy bez śpiewu lub muzyki...

„W całej Afryce czarnej tańczą szalenie. Jest to zabawa, którą obie płcie lubią namiętnie... Murzyni zdają się przedewszystkiem szukać ruchu rytmicznego i podnieconego. „Skoro tylko usłyszą dźwięk tam-tam—mówi Du Chailu,—tracą panowanie nad sobą. Jest to prawdziwa furja choreograficzna, która na chwilę każe zapomnieć o nędzach ogólnych i osobistych.”

Wszystkie narody południowe oddają się mniej więcej tej namiętności tańca i również się nim upajają. Wiadomo, jak porywa i jakiszał budzi farandola, fandango i tarantela.

Starożytni w tańcu pyryjskim uszlachetnili taniec wojenny i podnieśli go do najwyższego wyrazu. Grecy,

a nawet Rzymianie, mieli żywe poczucie wdzięku ciała w ruchach i postawach. Łączyli z tem delikatne poczucie rytmu; na wielkich zebraniach muzyka podniecała ich entuzjazm i najmniejszy błąd w takcie wywoływał ogólne niezadowolenie. Poczucie artyzmu w tem, co dotyczy wdzięku i eurytmiki ruchów, było niewątpliwie powszechniejsze w cywilizacji starożytnej, niż za naszych czasów.

Tak zwana *Fantasia* Arabów jest to również nic innego, jak taniec wojenny. W tańcu przyjmują udział i konie, gdyż Arabowie nie rozumieją walki innej, jak konno, a wystrzały zastępują muzykę.

Tańce miłosne, wykonywane zazwyczaj przez kobiety, są prawie zawsze bardzo swawolne. Na całym Wschodzie, jak w starożytnym Egipcie, kobiety i młode dziewczęta oddają się tym ćwiczeniom i dają widowiska zgromadzonym tłumom. Podobnie ma się rzecz w Polinezji. Cook, będąc w Taiti, widział taniec „temorodi” wobec zgromadzenia, z którego wykluczono tylko kobiety ciężarne, z obawy, aby te konwulsyjne ruchy nie podziałyby szkodliwie na ich wyobraźnię. Taniec ten wykonywało dziesięć do dwunastu młodych dziewcząt, które przybierały najlubiejsze postawy. Na wyspach Sandwich miejscowe damy cywilizowane zachowały również sprośny taniec „hulalla.” Wykonano go ostatnio (1870 r.) wobec pewnego księcia angielskiego, na zebraniu, z którego wyłączono mężów-Europejczyków.

Ten rodzaj tańca, który w rzeczywistości stanowi prawdziwy postęp w porównaniu z tańcem łowieckim i wojennym, jest zupełnie nieznanym u Australczyków i wszystkich ludów, pozostających na pierwszych stopniach kultury. Taniec miłosny przypuszcza już, że kobieta zajmuje pewne miejsce w społeczeństwie. Wogóle biorąc, zapomocą rytmicznego ruchu bioder i miednicy kobiety nadają tym tańcom charakter erotyczny. Podobne tańce znajdujemy potrochu wszędzie, gdzie cywilizacja przestąpiła pewne stadya dzikości, a szczegól-

niej na Madagaskarze. W Indjach taniec lubieżny stał się tańcem religijnym. Każda pagoda miała swe bajadery, od dzieciństwa umiejętnie i metodycznie kształcone w swem rzemiośle. Wynajmowano je za wysokie ceny bogatym ludziom prywatnym. Podobnież Egipt miał swoje almeje.

U dzikich Weddasów na wyspie Ceylon „tancerze szatańscy” tańczą dopóty, dopóki nie wpadną w pewien rodzaj szaleństwa. Tancerze ci uważają się za czarodziejów, natchnionych przez szczególnego demona. Taniec czarnoksiężników w Gujanie wywołuje też same skutki mózgowe. Tańce derwiszów wyjących mają tenże sam cel i ten sam rezultat.

Widzimy, że taniec w takich warunkach przyjmuje charakter zupełnie różny od tego, jaki mu przyznaliśmy początkowo. Ruch członków, który był naprzód wpływem samorodnym i prawie mimowolnym podniecenia mózgowego, zamiast być rezultatem, staje się środkiem. Porządek czynników jest odwrócony; owo podniecenie mózgowie w tańcu religijnym jest celem. Stanowi on część obrzędu, dzięki upojeniu, jakie wywołuje przez dopływ krwi do mózgu. Naturalnie, że nie ma on żadnego związku z estetyką.

Widzieliśmy, że obok tańca samorodnego istnieje również taniec naśladowczy, odtwarzający ruchy i postawy zwierząt, łowów, wojny, miłości, żniwa, rybołówstwa i t. d. Taniec ten, który możnaby nazwać sztucznym, ostatecznie wytwarza taniec widowiskowy. On to w operach naszych występuje pod nazwą *baletu*. Tańce te, nie wyłączając ekspresyi, starają się głównie oddać miłe dla oka ruchy, postawy, formy, grupy. Jest to taniec dekoracyjny.

O tańcach salonowych mówić nie będziemy, gdyż niemożliwem byłoby zaliczyć do sztuki owych przechadzek, zaledwie pewien takt posiadających, a które tak są podobne do tańców narodowych, jak i nasze procesyje do tańców religijnych.

Należy tego żałować. Taniec mógłby być dziś, jak kiedyś, użyteczny jako wychowanie cielesne. Ale jakże tańczyć, jeżeli, według zwyczaju, zaprasza się tysiąc osób tam, gdzie zaledwie sto pomieścić się może? Niema się co ludzić—jest to ogólnem dążeniem, aby się uchylić od tych rzekomych obowiązków, które stały się pańszczyzną i ceremonią. Kluby i resursy zastępują bale, a wszędzie trudno o tancerzy. Taniec może kiedyś powróci jeszcze do zwyczajów Zachodu. Ale nieprędzej zapewne, aż same te zwyczaje ulegną zmianie, pozwalając mu na nowo stać się tem, czem był kiedyś—sztuką.

Taniec istotnie był niegdyś sztuką prawdziwą, która miała poważne znaczenie. U Greków tragedia powstała ze świętych tańców na cześć Dyonizosa, których ślady przetrwały w chórach. U wszystkich ludów starożytnych znajdujemy go na pierwszym planie pomiędzy sztukami. W XII w. ojcowie nasi zachowali jeszcze zwyczaj tańców religijnych w kościołach i na cmentarzach; trwał on w niektórych okolicach aż do XVII w., jak w Limoges. Wesoło tańczono na dworze Henryka IV; tańczono poważnie na dworze Ludwika XIV, ale tańczono; dziś taniec, poza baletem, nie ma już znaczenia, przynajmniej w tak zwanym wielkim świecie. Chcąc znaleźć tańce charakterystyczne, musimy ich szukać w oddalonych wsiach i na balach publicznych kilku wielkich stolic.

Można przy tańcu wspomnieć o mimice, która wkracza w sztukę ruchów; ale po największej części związek ten zdaje się być opartym na analogiach pozornych raczej, niż rzeczywistych. Mimika zawsze niemal jest zepsutym, przesadzonym tańcem, w tem znaczeniu, że zbyt często gwałci naturalne znaczenie ruchów, chcąc dać wyrozumieć to, co słowo powiedziałyby daleko łatwiej i jaśniej, a co jest wbrew przeciwne pierwszej zasadzie sztuki.

Żywe obrazy, które przez pewien czas były w modzie, stanowią również rodzaj mieszany, bez wartości

artystycznej. Nieruchomość, która stanowi ich konieczny warunek, stawia je w przeciwieństwie z określeniem sztuki. Nie można ich również porównywać z malarstwem i rzeźbą, których istotny charakter polega na tłumaczeniu życia zapomocą sposobów czysto konwencyonalnych. Żywe obrazy zresztą jest to najczęściej tylko pretekst do wystawiania kobiet mniej więcej obnażonych, a to już wystarcza, aby je pomieścić poza granicami sztuki. Wrażenia, jakich doznajemy, patrząc na Venus z Milo, nie mają nic wspólnego z wrażeniem, jakie w nas budzi kobieta rozebrana. Widowiska te mogły być w zgodzie doskonałej ze zwyczajami i uczuciami społeczeństwa, które je stworzyło, podobnie jak trykoty i krótkie spódnice tancerki; ale są to rzeczy, które nie mają nic wspólnego z estetyką.

ROZDZIAŁ VI.

M U Z Y K A.

§ I. Streszczenie historii muzyki.

Muzyka dzikich jest wogóle nieokreślonym powtórzeniem pewnego ruchu podobnego, mniej lub więcej pospiesznego, lecz zawsze prawidłowego. U Murzynów liczba dźwięków ogranicza się do czterech w śpiewie, jeżeli jej nie zmieniły wpływy obce. Forma melodyi posiada znaczenie nieokreślone i nieurozmaicone. Jednostajne następstwo tego samego dźwięku zadawania ich całkowicie, a dźwięk brutalny bębna oraz tam-tamu, wywołuje w nich najżywszą rozkosz.

Za najstarszą muzykę należy oczywiście uważać wokalną. Jest ona wspólną większości ludzi, tudzież wielkiej liczbie ptaków. Darwin nawet widział gibbona, który umiał modulować oktawę. Najgłówniejszą cechą śpiewu dzikich, zarówno jak i ptaków, tworzy bliskość interwałów i nadzwyczaj ograniczona obszerność głosu. Cecha ta, zdaje się, ogólnie powtarza się w stanie dzikim; postęp cywilizacyi kolejno ją łagodzi. Toż samo można powiedzieć o śpiewie ptaków, który się doskonalili przez ćwiczenie, a nawet naturalnie rozwija się z wiekiem. Podczas gdy wielu dzikich nie potrafi przejść od *la* do

ni, są zwierzęta, jak *Euphonia musica* Indyj Zachodnich, wydające siedm nut gamy, a nawet, jak np. zięba, wykonywujące śpiewy pięciostrofowe, czasem i bardziej złożone, aniżeli śpiewy dzikich, którzy znają tylko monotonne recitativo, na sposób minorowy. Niekiedy, celem urozmaicenia, przerywają recitativo wrzaskami, naśladowającymi głosy zwierząt, jak szczekanie psa, ryki krowy. Recitativa te służą za podkład muzyczny do opowieści wojennych, miłosnych lub mitologicznych. Tak w Nowej Zelandyi, na wyspie Taiti, śpiewano na nutę mniej lub więcej monotonną podania bohaterskie przodków, dzieła bogów i bohaterów, genezę polinezyjską i t. d. Była to jedna z największych przyjemności Areojów ¹⁾, którzy nie przypuszczali zupełnie, że naśladowują w ten sposób zwyczaj Greków Homera.

Prawie wszystkie ludy lubią śpiew. Jednakże istnieją wyjątki, i to nie wśród plemion najniżej stojących. Podczas gdy Eskimosi, Polinezyjczycy, Indo-Chinowie, Malaje, Malgasze, tubylcy Ameryki południowej—ci ostatni wszyscy muzycy z urodzenia, jak mówi d'Orbigny—lubią śpiewać melode, nieraz rzewne i smutne, Tuaregowie i Chińczycy bardzo mało zajmują się muzyką.

Rasa żółta, a szczególnie Chińczycy, stoi wyżej, niż rasa czarna. Zdaje się jednak, że oddawna doszła ona do najwyższej granicy postępu, na jaki mogła się zdobyć. Niedoskonałość jej organizacyi artystycznej objawia się w niezdolności odczuwania tudzież oddawania odcieni.

Muzycy chińscy zarówno nie znają poczucia stopniowania tudzież harmonii dźwięków, jak znowu na stopniowaniu barw i perspektywie nie rozumieją się malarze tejże rasy. Gama ich składa się tylko z pięciu nut. Co najdziwniejsze, że poznawszy w teoryi i przez doświadczenie zapomocą swych narzędzi muzycznych gamę chro-

¹⁾ Letourneau, Sociologie, p. 92.

matyczną, sprzeciwiają się używaniu półtonu, bez którego sztuka muzyczna jest niemożliwa. Dla nich, jak dla Murzynów, wrzask instrumentów ma więcej ponęty, niż muzyka wokalna, a jaskrawość tonu—podobnie jak natężenie barwy—przedewszystkiem ich zachwyca. Niepodobna europejskiemu uchu odkryć w rozmaitych częściach melodyi chińskiej, czy istnieje jaka nuta główna (tonacyjna), czy też kompozytor ma do rozpoczęcia, rozwinięcia i zakończenia inną regułę, prócz prostej fantazyi. Nie posiadają oni zresztą żadnego pojęcia o harmonii. Instrumenty dęte i strunowe, przyrządy z kamieni dźwięcznych, dzwony, płytki metaliczne grają unisono swoją melodyę z towarzyszeniem bębnów, które oznaczają rytm. Na znak dyrektora orkiestry, bez żadnego innego powodu, trąby, cymbały, gongi, tam-tamy wlewają w te melodye bez znaczenia burze ogłuszających dźwięków.

O ile zdołamy pamięcią cofnąć się w przeszłość, widzimy, że muzyka rasy białej, choć powstała również z przewagi rytmu, ma zupełnie inny charakter, niż muzyka Negrów i Chińczyków. Zdaje się, że znięty jej tworzyło nieokreślone oraz marzycielskie uczucie; ruch jej był umiarkowany, a nawet powolny, chociaż w tańcu przyspieszał się do prędkości niezmiernej. Malowidła, odnalezione na pomnikach egipskich najbardziej starożytnych, zaznaczają w postawie śpiewaków, uderzających miarowo, przewagę śpiewu; nadto ważna rola arfy, cytary i innych narzędzi o efekcie łagodnym i zdolnym do modulacji, wykazuje dostatecznie, o ile muzyka tych ludów różniła się od muzyki rasy żółtej.

Muzykę instrumentalną znają nawet niektóre zwierzęta. Savage opowiada, że szympansy czarne (*Troglodytes niger*) łączą się niekiedy w liczbie od dwudziestu do pięćdziesięciu i wykonują rodzaj koncertu, uderzając w drzewo wydrażone i dźwięczące, przy pomocy laserek, które trzymają rękami i nogami. Ta próba muzyki instrumentalnej tembardziej zasługuje na uwagę, że prawie w identycznej formie odnajdujemy ją u niektórych

ludów dzikich. Cook w trzeciej swej podróży znalazł na Hapahi dzikich, których cały instrument muzyczny stanowiły „dwa kawałki wydrążonego drzewa, z których wydobywali niewielką liczbę rozmaitych nut, uderzając je pałkami.” Jest to zarodek bębna i tam-tamu, znajdujący się u wszystkich ludów ziemi, oprócz Tasmańczyków, Australijczyków i mieszkańców Ziemi Ognistej, którzy, o ile wiemy, nie posiadają narzędzi muzycznych.

Ta obojętność niektórych ras do muzyki wydaje się tem dziwniejszą, że niektóre hordy niemniej dzikie, jak Niam-Niam, Bongos z doliny górnego Nilu, Hottentoci, Murzyni z Gabonu—żywią do muzyki namiętność, dochodzącą do ekstazy.

Widzieliśmy, że bęben, mniej lub więcej zaczątkowy, jest to pierwszy i najpowszechniejszy instrument muzyczny. Tam-tam, gong chiński, kotły—są to udoskonalenia bębna. Po instrumentach perkusyjnych wynaleziono instrumenty dęte—trąby, piszczałki, flety. Narzędzi strunowych, które są najdoskonalsze, nie znajdziesz wcale u ras pierwotnych. Zdaje się, że wynaleziono je w Azji indyjskiej i semickiej; ztamtąd przez Egipt i Nubię rozpowszechniły się one po całej Afryce.

Najbardziej z tych różnic uderza ta, że ludy rasy żółtej nie dochodzą do zrozumienia używalności półtonu, podczas gdy rasa biała, obdarzona wrażliwszemi organami i zdolna uchwycić oraz porównać tony, pomieszczone w interwałach bardzo zbliżonych, przeciwnie, nadmiernie powiększyła ilość tych tonów w pierwszych skalach tonowych. Najdawniejsze tudzież najbardziej autentyczne sanskryckie traktaty o muzyce dzielą gamę na siedm interwałów, między któremi zaznaczają 22 podziałki mniejsze, rozłożone nierówno. Persowie przyjmują ich dwadzieścia cztery, Arabowie siedmnaście. System pelagijski tworzyła również oktawa, podzielona na 24 ćwierćtony. Nieco później powstała u Greków znaczna modyfikacya w muzyce. Zupełna przemiana muzyki i stworzenie systemu diatonicznego—który rozkłada na-

stępstwa dźwięków w szeregu interwałów, zwanych tonami i półtonami, z czego powstała muzyka wieków średnich i muzyka Odrodzenia—rozpoczęły się od zastąpienia *tetracordu*, czyli seryi czterodźwiękowej, prostym podziałem oktawy. W tym to nowym systemie wprowadzono właściwą gamę chromatyczną przez zastąpienie ćwierćtonu półtonem.

Ale, pomimo te przemiany, muzyka grecka była wciąż związaną ze słowem. Nie wychodzi bynajmniej z melodii. Jej funkcya zasadza się na przewodniczeniu głosowi i zaznaczaniu rytmu wierszy, akcentując znaczenie słów i określając ogólny charakter poematu przez charakter akompaniamentu.

W dramacie każda osoba śpiewała w właściwej tonacji, stosownie do uczucia, górującego w roli, podobnie jak nosiła maskę smutną lub wesołą, straszną lub wdzięczną, stosownie do roli, jaką powinna była odgrywać. Wszystko podlegało sytuacji. Charakter osobisty oraz przypadkowe zmiany zniesiono na korzyść typu ogólnego i niezmiennego. Liczbę tych masek ograniczono właśnie dla tej samej przyczyny, dla której muzyka ograniczała się do trzech głównych trybów: lidyjskiego, który wyrażał ból oraz skargę; frygijskiego, który wyrażał namiętności gwałtowne; i doryckiego, który malował spokój, umiarkowanie, tudzież męztwo surowe. Jest to tryb majestatyczny *par excellence*, zarówno w muzyce, jak w architekturze.

Rytm muzyczny narzucał się w deklamacyi, miarkował jej ruch, określał kadencyę z przymusem, jaki dziś zaledwo moglibyśmy znieść, ale na który wówczas nikt nie myślał się skarżyć, gdyż wówczas byli wszyscy przyzwyczajeni do tej przewagi rytmu, nawet w mowie publicznej, i stała, jednostajna kadencya niczem nie raziła uszu. Nie zapomnijmy, że u nas jeszcze pięćdziesiąt lat nie minęło od pierwszego wyluskiwania aleksandryn z uroczystej jednostajności faktury oraz deklamacyi, którą ojcowie nasi uważali za jedynie godną trage-

dy i epepei. Nawet forma poematów podlegała władzy rytmu. Dzisiaj już dowiedziono, że tragedye Eschylosa składają się z seryi kawałków, odpowiadających sobie co do liczby wierszy, a często i ruchu frazesów, tudzież użycia podobnych wyrazów. Jeden bezimienny rękopis grecki, tłumaczony przez p. Vincent, uczy nas, że Grecy rozróżniali dwa rodzaje melodyi: melodyę prozy, którą wytwarza różnaitość akcentów, następujących po sobie w zdaniu; melodya zaś muzyczna polega „na szeregu dźwięków, rozłożonych podług pewnych prawideł.” Muzyk, celem „dobrego ułożenia śpiewu, powinien zważać tylko na *naturalne pokrewieństwo tonów i właściwości każdego z nich.*” Niema tu mowy o ich stosunku do uczucia, jakie chcemy wyrazić, ponieważ w myśli starożytnej ten stosunek zlewa się z samą tonacją i stanowi jej część, tak jak wyraz moralny stanowi część przedmiotu.

Jest to punkt bardzo ważny, ponieważ absolutnie zgadza się on ze wszystkim, co tworzy wyraz geniuszu prawdziwie greckiego oraz sztuk innych. Teoretycy starożytni wyobrażali sobie, że ich harmonie, czyli tryby muzyczne, są to tylko rozmaite sposoby układania stosunków intonacyj przeróżnych stopni skali muzycznej i wyjaśniali ich efekty moralne jako wynik stosunku dźwięków pomiędzy sobą. Widzą oni w tem wszystkim jedynie mechanizm, ruch szrubek maszyny, której własność przynależna i stały charakter polega na udzielaniu duszy takiej a takiej pobudki, podczas gdy w rzeczywistości te tryby nietylko nie są przyczyną wrażeń moralnych, ale same są ich wynikiem oraz wrażeniem. Odtwarzają je dlatego, że je przypominają. Stosunki są właśnie odwrotne do tego, co wówczas sobie wyobrażano. Potęga tych trybów nie leży w nich samych, ale w duszy ludzkiej, która się z ich pomocą objawia, tudzież ich pomocą przetwarza swe wrażenia coraz subtelniej. To bezustanne w teoriach starożytnych zastępowanie przyczyny wewnętrznej efektem zewnętrznym stanowi punkt nader ważny dla każdego, kto chciałby

zdać sobie sprawę z prawdziwej rewolucyi, jaka się odbyła w teorii sztuk nowożytnych.

W epoce nawet, kiedy system grecki był najbardziej rozwiniętym, nie doszedł on nigdy do tego stopnia obszerności, co nasz. Tablice Alipiusa zawierają tylko trzy oktawy i jeden ton, zarówno odnośnie do instrumentów, jak i co do głosu. I jeszcze jedną z tych oktaw w praktyce zupełnie odrzucano.

Możnaby zarzucić, że diagram Platona stanowi system prawie o pięciu oktawach. Ale Platon sam wyznaje, że był to jedynie rodzaj symfonii, nieprzeznaczony dla uszu ludzkich; zatem był to dla niego tylko ideał bez możliwego zastosowania. Poczucie tonacyi daleko mniej przejawia się u Greków, niż u nas; użycie zaś dźwięków współczesnych, stanowiące system harmoniczny, tak rozwinięty w muzyce nowożytnej, pozostawiało u nich w stanie istnego niemowlęctwa. Używali oni dysonansów tylko w akompaniamencie instrumentalnym do muzyki wokalne.

Muzyka grecka, przeniesiona do Włoch przez artystów greckich po podboju, nie postąpiła tam na przód, coraz więcej upadając na początku wieków średnich pod siłą powszechnego przekleństwa, rzuconego na religię i sztukę pogan. Karol Wielki napróżno chciał ją z tego upadku wydobyć. Później trzymali ją w szachu scholastycy. Ponieważ częściowo składa się ona z rachunków i stosunków matematycznych, stała się ofiarą doktorów, którzy ją uwięzili i wtrącili w nieruchomość kategorii. Pobożnie bawili się oni układaniem nut w formie szkaplerzy, krzyżów, owali, rombów, nie troszcząc się bynajmniej o to, co może wyjść z podobnych kombinacyj.

Ostatecznie, po długim błakaniu się, na początku siedemnastego wieku wynaleziono rodzaj diatoniczny, o interwałach cało i półtonowych, nierówno rozłożonych. System nowożytny już wynaleziono, i odtąd postęp szedł

krokiem bardzo prędkim. Melodya, wyraz bezpośredni uczuć, bierze oczywistą górę i długi czas włada niemal sama, jak linia w sztuce rysunku. Później zwolna komplikuje się w dramat muzykalny przez dodanie licznej orkiestry. Włosi pierwsi rzucają się na tę drogę. Tym sposobem dają oni impuls rozwojowi harmonii; lecz w istocie nie harmonii oni szukają. Uważają ją tylko za pomocnicę melodyi. Orkiestra, która zdaje się przyrodzoną dziedziną harmonii, zaczyna śpiewać, a śpiewak jej towarzyszy. Ostatecznie wszystkie pozorne postępy harmonii kończą się tryumfem melodyi. Jej to poświęcają swe trudy Guglielmi, Paësiello, Cimarosa. Geniusz włoski nigdy nie czuł potrzeby pogrążenia się w te głębie psychologiczne, które są prawdziwą przyczyną bytu harmonii. On ją lubi i przyjmuje jako środek cieniowania oraz urozmaicenia melodyi, lecz nie szuka w niej odbicia burz ludzkiego ducha. Nie wyobraża on sobie, by harmonia mogła być równie dramatyczną jak melodia. Nie rozumie on, że ta ostatnia wyraża tylko z namiętności jej określone pozory zewnętrzne; że odtwarza jedynie to, co człowiek może uchwycić i jasno sam rozróżnić,—podczas gdy strona tajemnicza, to wzburzenie podziemne niejako, które się usuwa z pod wszelkiego rysunku określonego i którego nie może objąć zbyt ciasna wyrazistość melodyi—jest właściwą dziedziną harmonii. Ona to odtwarza jakby echo bardziej głucho i oddalone tych burz, które huczą w samej głębi duszy. Dodaje ona do bezpośredniego widoku burzy odgłos jej szumów i ryków. Taką jest funkcyja harmonii w muzyce prawdziwie ludzkiej, jak ją pojęli wielcy kompozytorzy, Gluck, Haydn, Mozart i Beethoven. Włochy nigdy nie doszły do tej koncepcyi sztuki, poszukując w muzyce tylko uczucia. Dla smaku włoskiego funkcyją harmonii jest przede wszystkim złagodzenie wyrazistości nieco nagiej oraz suchej melodyi; zalewa ona kontury zbyt określone i twarde w pewny miłszy dla oka półcień. Jest to rodzaj jakby zasłony, zapomocą której artysta gasi zbyt żywe

kolory obrazu, nadając im pewien ton łagodniejszy, niby światłościę w malarstwie.

To też nie we Włoszech szukać należy prawdziwych wynalazców harmonii. Kompozytorzy włoscy stworzyli orkiestrę, lecz tylko wyjątkowo przyznawali jej prawdziwą rolę. Gluck, zdaje się, był pierwszym, który żywił poczucie jasne tej roli. Obok dramatu, który się rozwijał na scenie, dawał on orkiestrze kontr-partyę, która służyła jej za komentarz. Znaną też jest tak często przytaczana historia wystawienia *Ifigenii w Taurydzie*.

Kiedy Orestes śpiewa: „Spokój wstępuje w mą duszę,” muzyka jest ponura i niespokojna. Zarzucano Gluckowi tę sprzeczność. „Nie słuchajcie Orestesa—wołał z gniewem,—on mówi, że jest spokojny, on kłamie!” W tym samym czasie Haydn również stanowczo dążył w tymże kierunku. Mozart dokończył tej rewolucji. Odtąd rolę harmonii wyznaczono jasno. Wszelkie zwątpienie znikło. Orkiestra ostatecznie zajmuje właściwe miejsce w ekspresji dramatu, bierze stanowczo udział w akcji, rozwija i dopełnia charaktery. Harmonia w rękach Mozarta staje się prawdziwym językiem, językiem rzeczy, pomysłów nieokreślonych, zagadek i tajemnic, ukrytych w głębi duszy.

Jeden tylko człowiek przeszedł go w wyrażeniu namiętności oraz ich tajemnic, w malowaniu wzburzeń serca tudzież myśli—to Beethoven. Trudno wyobrazić sobie, by ekspresya zdołała iść dalej. Muzyka weszła za naszych czasów, jak wszystkie inne sztuki, na tę drogę psychiczną, która od starożytności do naszych dni coraz więcej ustawicznie się zaznaczała. Harmonia stopniowo wywalczyła sobie równe prawa z melodyą; grozi ona nawet, jak powiadają, zabranie części miejsca, pozostawionej dotychczas swej rywalce—jeżeli mamy wierzyć zamiarom, przypisywanym Wagnerowi, co do „muzyki przyszłości;” ale Wagner ma zbyt wiele geniuszu prawdziwie muzycznego, by nie spostrzegł, że posuwając do krańca podobny postęp, dojdzie poprostu

do okaleczenia sztuki i odbierze jej jeden z głównych środków ekspresyi. Byłaby to przesada, przeciwna włoskiej, lecz nie lepsza. Ztąd, że oni poświęcali harmonię dla melodyi, czyż wynika, że należy znieść melodyę na korzyść harmonii? I czy owa korzyść byłaby istotną?

Odpowiedź stanie się niewątpliwą, gdy poznamy pierwiastki składowe muzyki i gdy zdamy sobie sprawę z warunków jej siły ekspresyjnej. To właśnie postaramy się wytłumaczyć.

§ 2. Muzyka jest nauką i sztuką.—Znaczenie dźwięków.

Muzyka—na podobieństwo architektury—jest zarazem nauką i sztuką. Stosunki pierwiastków muzycznych są to stosunki matematyczne, i, choć większość muzyków zaniedbuje tę stronę swej nauki, to jednak niemniej trudno zrozumieć, na czym polega muzyka, jeżeli ten jej dział pomijamy.

Można powiedzieć, że muzyka jest sztuką dobierania, układania i kombinowania dźwięków. Określenie to wywołuje dwa dopełnienia: znajomość znaczenia oraz możliwych stosunków dźwięków, tudzież myśl kierowniczą, która ustanawia ów wybór, układ i kombinacje. Znaczenie i stosunki dźwięków można poznać jedynie z pomocą spostrzeżenia. Takie badanie stanowi część naukową muzyki; sztuka objawia się w wyborze, układzie i kombinacjach.

Nie wszystko to przecież! Określenie zaś, w ten sposób uproszczone, byłoby niezupełne. Czyż dźwięki same przez się posiadają określone znaczenie? I cóż rozumiemy przez możliwe stosunki? Oto co trzeba wyjaśnić nasamprzód.

Oczywista, że dźwięki nie mają znaczenia same przez się. Mają je tylko wskutek stosunku do nas. Jest to więc znaczenie względne i podporządkowane warunkom wrażliwości i inteligencji ludzkiej.

Toż samo musimy powiedzieć o możliwych stosunkach dźwięków. W rzeczywistości wszystkie stosunki są możliwe; ale jedne są przyjemne, drugie zaś nas obrażają. Ponieważ muzyka jest sztuką, a jeden z jej środków tworzy rozkoszowanie ucha, musi więc ona przyjąć jedno, a odrzucić drugie. Z tego wynika, że zanim poruszymy zagadnienie z artystycznego punktu widzenia, musimy ją rozważyć z trojakiego punktu: fizjologii, fizyki i matematyki.

Znaczenie dźwięków. Wiadomo, że wszelkie wrażenie, wywołane na końcu nerwu czuciowego, przenosi się do ośrodka zwojowego, a ztąd wogóle odbija się za pośrednictwem nerwu ruchowego w jednym lub kilku mięśniach, gdzie powoduje skurczenie. Nazywa się to *odruchem*.

Odruch gra znaczną rolę w życiu. Porusza on nie tylko mięśnie, lecz i wszystkie organa kurczliwe. Serce, system krwionośny, organy trawienia pozostają pod jego władzą. Wszelkie wrażenie żywsze przyspiesza bieg krwi i działa zarazem na serce, którego bicia wzmacnia. Niekiedy, lecz rzadziej, wywołuje skutek przeciwny. Nagła wiadomość o nieszczęściu chwytą nas za wnętrności. Najczęściej, gdy pobudzenie jest umiarkowane, przenosi się ona wprost z jednego systemu nerwowego do drugiego. Wrażenie rodzi myśli i wzruszenia, z kolei budzące inne, których kolejna fala znowu płynie w sposób zupełnie niezależny od naszej woli i, w przeciwieństwie do tego ruchomego widowiska, daje nam ideję stałości i jedności naszej istoty, czego tak nadużywali filozofowie, nieznanający fizjologii.

Są więc trzy ujścia, przez które może się dokonać wyładowanie nerwów w stanie natężonym: albo owo pobudzenie przenosi się na inne nerwy, niemające bezpośredniego stosunku z mięśniami, i wywołuje szereg uczuć oraz idej; albo udziela się jednemu lub kilku nerwom ruchowym i wywołuje skurczenie mięśni; albo, nakoniec, budzi nerwy systemu ganglionarnego i porusza—przez reakcyę—jelita.

Prawdziwszem byłoby rzec, że w większości wypadków wyładowanie dokonywa się naraz przez wszystkie trzy ujścia, lecz prawie zawsze w wymiarach nierównych, tak, iż dopływ siły nerwowej może być, ogólnie biorąc, jakby umiejscowionym w tej lub tamtej części organów, z wyjątkiem wszystkich innych.

W jakim związku może to pozostawać z muzyką? Oto tak: wszelkie pobudzenie żywsze systemu nerwowego objawia się skurczeniem jakiejś części organizmu,—oczywista więc, że i mięśnie, wytwarzające głos, nie są wyjęte z pod ogólnego prawidła. Wszystkie zwierzęta, włączywszy w to i człowieka, wyrażają swe uczucia nietylko z pomocą ruchów, ale też i krzyków radośnych lub bolesnych, stosownie do uczucia, które je porusza; wystarczy je usłyszeć, aby sądzić o istocie tego uczucia.

Herbert Spencer wykazuje w szeregu spostrzeżeń, że zmiany głosu są to wyniki fizyologiczne zmian uczucia; że każdy odcień, każda modulacja jest wynikiem przyrodnym wzruszenia lub wrażenia chwili, i wnosi ztąd, że głos ludzki posiada moc ekspresyi, jakiej nie dosięga żaden instrument, co pochodzi właśnie ze stosunku, istniejącego między pobudzeniami umysłowymi i mięśniowymi. Znaczenie dźwięków muzycznych wpływa jedynie z obserwacyi tego stałego stosunku w objawieniu wrażeń ludzkich. Przyzwyczajenie nasze, że przywiązujemy do danego krzyku, akcentu, tonu głosu takie a takie uczucie, sprawia, że skoro tylko je usłyszymy, wnet przypominamy sobie odpowiednie wrażenie. Byłby to więc poprostu fakt skojarzenia pojęć, oparty na długim przyzwyczajeniu obserwacyi fizyologicznej.

Nie należy przesadzać znaczenia tego wniosku. Sam fakt, że każde wrażenie wyraża się prawie zawsze tym samym dźwiękiem, dowodzi dostatecznie, że mamy fizyologicznie skłonność do wyrażania każdego z naszych wzruszeń z pomocą pewnych szczególnych dźwięków.

Nie byłoby więc nic dziwnego, że rozpoznajemy znaczenie tych znaków, nie potrzebując długiego szeregu doświadczeń i rozumowań. Twarz oraz głos człowieka rozgniewanego przerażają młode dziecko natychmiast gdy je zobaczy i usłyszy,—a wrażenie to jest tak przyrodzone, że działa w świecie zwierzęcym.

Nie będziemy nastawali na ten zarzut, gdyż wogóle spostrzeżenie Spencera zawsze jest wyraźnem pod tym względem, co w niem jest najważniejszego, mianowicie, że każde wrażenie moralne oddziaływa na mięśnie i organa głosu, i nadaje dźwiękom znamię szczególne, które dla wszystkich, czy to przez instynkt przyrodzony, czy wskutek doświadczenia, nabiera znaczenia moralnego, określonego doskonale i łatwo poznawalnego.

Spencer opiera swą teorię na szeregu przykładów, dowodzących, jak wrażenia moralne oznaczają się blaskiem, jakością czyli barwą głosu, wysokością, interwałami i względną prędkością zmian. Owe właściwości głosu, ulegając pobudzeniu wrażliwości nerwowej, są właśnie temi, które różnią śpiew od mowy pospolitej. Odcienie głosu, wynikające fizyologicznie z wrażenia boleści lub rozkoszy, są poprostu — w muzyce wokalne — podniesionem do najwyższego stopnia. Cechy więc uważane — jako charakteryzujące śpiew — są właściwie znamionami mowy namiętnej, ale bardzo natężone i usystematyzowane.

Podobieństwa te idą jeszcze dalej. Jeżeli wzruszenia po większej części budzą i kurczą mięśnie, mogą też one, w innych wypadkach, wywoływać odwrotne wyniki. Gniew, strach, nadzieja, radość, doszedłszy do pewnego stopnia, objawiają się omdleniem ciała, którego objawem najwidoczniejszym jest zwolnienie naprężenia mięśni i drżenie ciała. To drżenie rozciąga się naturalnie i na organa głosowe. Jest to również środek ekspresyi, z którego niektórzy śpiewacy wytwarzają bardzo piękne efekty w ustępach patetycznych. *Staccato* przeciwnie odpowiedniem jest w ustępach, wyrażających wesołość, poryw, stanowczość, ufność, właśnie dlatego, że od mięśni

głosowych wymaga wysiłków podobnych tym, jakie wywołują jasne, określone, energiczne ruchy ciała, któremi się wyraża ten stan ducha. Uczucia łagodne i spokojne wyrażają się w nutach związanych (*legato*), niewymagających użycia siły. Różnica efektu, wypływająca ze zmian *tempa*, wyjaśnia się tem samym prawem. Tu tkwi źródło rozmaitych miar tempa, określających owe wariacje. Jedne są powolne, jak *largo*, *adagio*; inne prędkie, jak *andante*, *allegro*, *presto*. Wszyscy wiedzą, jak wrażenie pewnego ustępu muzycznego można zmienić zastąpieniem jednego tempa drugim. Rytm sam można także do tej przyczyny sprowadzić. Wszelki nacisk w rytmie wymaga przestanków odpoczynkowych. Te przestanki, uregulowane, wytwarzają rytm.

Z tych więc spostrzeżeń możemy wnieść, iż wybór dźwięków — z punktu widzenia ich moralnego znaczenia — nie tworzy bynajmniej przypadku, jak przypuszczają teoretycy, w muzyce widzący tylko stosunki matematyczne dźwięków i sprowadzający ją w całości do melodyjnego rysunku, do pewnego rodzaju arabeski geometrycznej. Prawda, że wybór jest zupełnie bezwiedny, i kompozytor nigdy — przed skojarzeniem dźwięków — nie usiłował zanalizować ich, jak to uczynił Spencer; ale tem właśnie różni się sztuka od nauki. Artysta używa materiałów, dostarczanych mu przez rzeczywistość, bez innego celu, jak wyrażenie wzruszenia, i wybiera je instynktowo, wskutek wolnego od refleksyi przyzwyczajenia do ich znaczenia szczególnego. Ponieważ zadanie filozofa zasadza się na badaniu istoty rzeczy, — oczywiście tedy, stara się on zdać sobie sprawę z tajemniczych motywów tego wyboru, o których nie myślą kompozytorzy; ale byłoby absurdem, gdyby dlatego, że ci o tem nie myślą, chcieli faktami temu przeczyć.

Dlaczegoż nie przeczą również matematycznym stosunkom nut? Czy muzyka, aby istnieć, czekała, aż ludzie nauki odkryją narzędzia, pozwalające obliczać wibracje dźwięków? Oczywiście, nie! Ucho z własnego po-

pędu wybrało to, co mu odpowiada. Wiedza stwierdza tylko po fakcie, że te instynktowe, z góry przyjęte formy można wyrazić liczebnie, przez pewne stosunki w ilości wibracji, stanowiących każdą nutę. Toż samo zupełnie odnosi się i do z góry przyjętych form moralnych.

§ 3. Dźwięk rozważany sam w sobie.

To, co powiedzieliśmy poprzednio o odkryciach Helmholtza, pozwoli nam prędko przejść ponad tem zagadnieniem.

Dźwięk jest wytworem wibracji, ujętej przez nasze ucho. Aby się o tem przekonać, dość nateżyć strunę i uderzyć w nią. Im wibracje szybsze, tem ton dźwięku będzie wyższym,—im pełniejsze, tem bardziej nateżonym. Co do barwy dźwięku, to wynika ona z tego faktu, że struna drgająca dzieli się na węzły różnej długości, tak, iż obok nuty głównej, to jest tej, do której ją nastrojono, wytwarza się cały chór nut harmonijnych, zawsze wyższych, lecz mniej nateżonych od nuty głównej. Nuty te odpowiadają ilościom drgań dwa, trzy, cztery, pięć razy wyższym, niż ilość drgań nuty głównej, z tego powodu, że węzły, wytworzone przez wibracje, dzielą strunę na odcinki, zmniejszające się w stosunku dwa, trzy, cztery, pięciokrotnym i t. d., prędkość zaś drgań jest proporcjonalną do długości. Wszystkie te drgania skupiają się bez wytwarzania sprzeczności ¹⁾.

Każde ciało wibrujące staje się ogniskiem licznych systemów niezależnych fal dźwiękowych, z których ka-

¹⁾ Tę harmonijność nie stanowią jedynie nuty, powstającej obok nuty głównej. Gdy dwie nuty drgają razem, samorodnie powstają dwie drugie: jedna zowie się nutą kombinacji *dyferencyjalnej*, ponieważ liczba jej drgań równa się różnicy liczby drgań dwóch nut głównych; druga, odkryta przez Helmholtza, zowie się nutą kombinacji *addycjonalnej*, ponieważ liczba jej drgań równa się sumie drgań dwóch nut, którym towarzyszy.

żdemu odpowiada pewna nuta; ale nie wszystkie ciała mają tę samą potęgę wibracyj—i ta to właśnie różnica wywołuje różnicę barw dźwiękowych (tembrów). Wśród instrumentów muzycznych instrumenty strunowe najbardziej obfitują w nuty harmoniczne. Można tu ich otrzymać do szesnastu naraz. Co do formy krzywizn, jaką opisują atomy drgające, to Helmholtz wykazał, że nie wywierają one żadnego wpływu na jakość dźwięku.

Zkąd wypływa rozkosz, jakiej doznajemy, słuchając jednoczesnego drgania pewnych nut, podczas gdy współbrzmienie innych drażni nas i razi? Powoływanie się tu na stosunki liczbowe nicby oczywiście nie wyjaśniło, ponieważ pytalibyśmy się wówczas, dlaczego wśród tych stosunków liczbowych jedne są nam przyjemne, a drugie niemiłe. Inne tu oczywiście zachodzą powody.

Za czasów Eulera mniemano, że konsonans zupełny podoba się uchu, ponieważ stosunki proste ich wibracyj wzbudzają w umyśle ideję porządku, podczas gdy dysonanse poddają ideję bezładu i anarchii liczbowej. Tego rodzaju wyjaśnienia długo przyjmowano tem chętniej, że nic nie wyjaśniają. Jest to metafizyka, zastosowana do muzyki. Nie należy zresztą przypuszczać, żeby one obecnie już utraciły swą siłę, ponieważ były niegdyś w modzie przed wiekami. Estetyka urzędowa niczem innym nie żyje.

Istotną przyczyną tej różnicy wrażenia jest czysto fizyologiczną. Wiadomo, że gdy się śpiewa nad otwartym fortepianem, każda ze strun drga unisono z odpowiedniami nutami.

Trzy tysiące fibr, które kończą nerw akustyczny, można uważać za trzy tysiące strun, z których każda chwytą i odtwarza elementarną wibrację, do której jest dostrojona, bez względu na to, jakakolwiek byłaby złożoność fal harmonijnych, w ruch wprowadzonych. Ale, jeżeli te fale, zamiast postępować i łączyć się w szeregi ruchów równoległych, mieszają się i krzyżują, niweczą

się nawzajem w punktach przecięcia. W tym wypadku też sama nić nerwowa, zamiast otrzymywać jedno pobudzenie, w tej samej chwili podlega dwóm wibracyom, nie doprowadzonym do unisona, które wskutek tego wytwarzają przerwy niezgodne wskutek pobudzeń silniejszych i słabszych. Przerwy te objawiają się jako dudnienia (*battements*), to jest jakby kolejne natężenia i osłabienia. Wrażenie urywane, które stanowi wynik tego, jest jednym z najmniej przyjemniejszych dla ucha, tak jak urywane światło jest nieprzyjemnem dla oka. Nieprzyjemność ta dochodzi do najwyższego stopnia, gdy dudnienia (*battements*) powtarzają się trzydzieści do czterdziestu razy na sekundę. Niżej i wyżej tej liczby przerwy mniej dają się odczuwać ¹⁾.

Dudnienia (*battements*) te wypływają nietylko z niezgody nut głównych. Mogą się też one wytwarzać z konfliktu nut drugorzędnych pomiędzy sobą, lub też z konfliktu z nutą główną albo kombinacyjną. W tym wypadku zderzenia są mniej dostrzegalnemi, ale pod tym względem nie można określić żadnej granicy w sposób absolutny; wszystko zależy od delikatności słuchu i od natury użytego instrumentu ²⁾. Dla Greków tercya

¹⁾ W miganiu lampy nuży oko głównie ciągły wysiłek, aby zastosować siatkówkę do tego przerywanego światła. Rozdrażnienie ucha, narażonego na przerywane drgania, również się wyjaśnia przyczyną czysto fizyologiczną.

²⁾ Dysonanse mimo to stale są używane w muzyce nowoczesnej. Nuta charakterystyczna, zajmująca tu takie stanowisko, jest dysonansem, który służy za kontrast z nutą toniczną i uwydatnia ją. W harmonii akordy dysonansowe stanowią większość. Grają one tu prawie tę samą rolę, co antyteza w poezji. Tworzą one zresztą wynik konieczny tego, co się zowie *temperamentem*, jak to wyjaśnia Laugel. W czystej gamie majorowej niema dwóch interwałów ściśle równych. Gdyby w szeregu oktaw chciano zachować wszystkie czyste, to jest wiernie odpowiadające prawdziwym interwałom harmonicznym, wszystkie oktawy, kwinty, kwarty, tercye,—natrafionoby na niezwalczone trudności. Uważano za daleko dogodniejsze rozwiązać zagadnienie bru-

była dysonansem; dysonanse, bardzo nieprzyjemne w śpiewie i instrumentach strunowych, zaledwie czuć się dają w organach, flecie i fortepianie.

Helmholtz, po licznych doświadczeniach, ustanowił hierarchię następującą:

Konsonanse *absolutne*: oktawa, duodecima, oktawa podwójna. *Doskonałe*: kwinta i kwarta. *Średnie*: seksta i tercja majorowa. *Niedoskonałe*: tercja minorowa i seksta zmniejszona.

Poza tem istnieją wyłącznie dysonanse, oznaczające się mniej lub więcej licznymi starciami.

Widać ztąd, że czystość konsonansów wynika z tożsamości tonów harmonijnych i że stosunek liczbowy drgań nut głównych nie wystarcza do jej zapewnienia. Nie pósu niemy dalej tej analizy odkryć uczonego fizyka. Wystarcza, gdy wykazaliśmy, że przyczyna układu nut—podobnie jak wyboru dźwięków—znajduje się jedynie w fizyologii, i że wszystkie wyjaśnienia mniej albo więcej mistyczne metafizyków są to proste fantazyje bez wszelkiej naukowej wartości.

talnie, zachowując czystymi interwale oktaw, aby zadowolnić zasadę tonacyi, i dzieląc każdą oktawę na równe części. Dzięki swej prostocie, system ten oddał niesłychane usługi: ułatwił on pracę kompozytacyi i instrumentacyi. Pozwolił on modulować, to znaczy przechodzić od jednego tonu do drugiego z wielką giętkością i łatwością. Ale łatwo zrozumieć, że nuty w ten sposób utemperowane stają się odmiennemi; jest nieskończenie mały ułamek między stosunkami drgań nut utemperowanych i prawdziwych nut harmonicznych. Ułamek ten wystarcza do wywołania uderzeń (jedno na sekundę między kwintą prawdziwą i fałszywą). Wówczas chciano jakimś środkiem zrównoważyć to, co tracono na czystości harmonii. Aby złagodzić obrażoną wrażliwość, środek ten znalaziono w postaci dysonansów; w ten sposób ich wpływ stał się przeważnym. Niedogodności tej metody są bardzo poważne, tak, że Helmholtz żąda, aby powrócono do konsonansów czystych i aby poświęcono *utemperowanie*. Zbudował on w tym celu organharmonium, które jednak, niestety, jest bardziej skomplikowanem, niżeli fortepian. Utworzy to bezwątpienia przeszkodę w jego podwodzeniu.

Teraz postaramy się z tych przesłanek wyciągnąć wnioski, które, jak nam się zdaje, nieodbitcie ztąd wpływają dla estetyki.

§ 4. Arabeska muzyczna.—Ekspresya w muzyce.

Nie będziemy się zajmowali majaczeniami mglistemi tych, którzy robią z muzyki jakąś sztukę kabalistyczną i widzą w niej objawienie tego, co nazywają nieskończonością. Ta deklamacyjna szkoła sentymentalizmu szczęściem już minęła, lub prawie przeżyła się; zostawiła ona miejsce innej, która znowu przez reakcyę sprowadza muzykę do znaczenia arabeski dźwięków.

Ta ostatnia, wyobrażająca czysty dyletantyzm, kryje może więcej niebezpieczeństw. Uznaje ona, że „dźwięk muzyczny podoba się sam przez się, jak piękny smak lub piękny zapach, i że pewne połączenia dźwięków, jeżeli tylko pozostają w zgodzie z matematycznymi prawidłami wibracyj, dostarczają nam również wrażenia rozkoszy...” Przyjmuje ona, że ucho jest stworzonym w celu rozkoszy odrębnych, niemających żadnej nazwy w ludzkim języku, których nie rozumieją nigdy ci, co ich nie doznają. Wrażenia te i rozkosze polegają na ujmowaniu zapomocą ucha pewnego szeregu lub pewnej zbiorowej całości linii, uformowanych przez drganie lub fale dźwiękowe, które się układają lub kombinują w powietrzu. „Te połączenia dźwięków i ruchów równają się w przybliżeniu temu, czem dla oka jest czysta sztuka dekoracyi, ornamentyki: kapryśne arabeski, ozdoby architektoniczne, rysunki na materyach, obiciach i t. d. Nie ma więcej idei filozoficznych, uczuć, naśladowania, tematów literackich w muzyce, jak w rysunku bogatego adamaszku lub brokateli, albo w dekoracyjnych obrazach starych kościołów katedralnych... Rysunki te, które dekorator wyprowadza ze swej wyobraźni i wykonywa z pomocą barw oraz linii, muzyk układa z pomocą dźwięków. Rysuje rytmem i maluje harmonią. Symfonia więc

w sferze ucha nie jest niczem innym, jak szerokim obrazem dekoracyjnym, którego linie znajdują się w ruchu, obrazem, który odkrywamy stopniowo. Wrażenie ogólne muzyki na ucho jest takie same, jak wrażenie kalejdoskopu na oko ¹⁾."

Ten sposób pojmowania muzyki posiada dla nas prawie taką samą wartość, co szczególniejsze zamiłowanie *praktyków* do już zwyciężonych trudności. W koncertach najczęściej publiczność oklaskuje wirtuozów, którzy wynaturzają dźwięk klarnetu naprzykład, zmuszając go do naśladowania oboja i fletu, lub dziesięć razy w ciągu kwadransa przechodzą od forte do piano, albo potęgują dźwięk, aby go następnie ściszyć aż do zamarcia, lub też nucie zamierającej nadają taką siłę, że dochodzi ona do najbardziej hałaśliwego crescendo. Instrumencista, który, dzięki pracy i męczeniu doskonałej wiolonczeli, doszedł do tego, że ślepy słuchacz mógłby sądzić, iż słyszy miernego skrzypka, może rachować na zupełne powodzenie u wszystkich amatorów, wiedzących dobrze, jak trudno nauczyć lekko tańczyć niedźwiedzia i z bębna wydobyć efekty fletu.

Obok wirtuozów, przemieniających koncerty w muzyczne parady, należy pomieścić kompozytorów, którzy, zamiast rozwijać w muzyce właściwe jej motywy uczuć, układają nuty w sposób fajerwerkowy, poszukując raczej podziwu aniżeli sympatii u publiczności.

To wszystko są to dzieciństwa muzyczne, fantazje, mniej lub więcej bezładne i śmieszne, zabawki próżniaków, zepsutych przez dyletantyzm bezrozumny, pozbawiony zasad—ale muzyką tego nie należy nazywać.

Beauquier jednak przyznaje, że muzyka wywiera na wrażliwość wpływ, którego wogóle odmawiają kalejdoskopom. „Należy jeszcze powiedzieć — dodaje, — że wrażenie muzyki jest przyjemne fizycznie z powodu

¹⁾ Charles Beauquier, *Physiologie de la musique*, str. 193 i nast.

ogólnego poruszenia, jakie przez wibrację daje systemowi nerwowemu. Jest to, że tak powiem, wzmaganie się życia, którego ciało przez wstrząśnienie doznaje, a owo wrażenie tem bardziej zadawalnia, im więcej ruch jest prawidłowym i opartym na prawach ogólnych, na jakich materya staje się pochwytą dla zmysłów. Jako dodatek, wypływający bezpośrednio z tego wrażenia, jest pewien stan czynny, który ostatecznie doprowadza do ogólnego uczucia smutku lub radości, energii lub omdlenia, bez bardziej dokładnego określenia."

Ustępstwo to jeszcze nie wystarcza; w muzyce znajduje się coś więcej prócz tego. Owo coś—to wyraz, ekspresya. Nie w myśli nam uważać muzykę za mowę, w całym znaczeniu tego słowa, jak to przez pewien czas utrzymywano. Sądzimy, że autor *Alcesty* i *Ifigenii w Tau-rydzie* mylił się, szukając w muzyce więcej, niż muzyka dać może, mianowicie analitycznego wyrazu namiętności ludzkich. Mowa każe przypuszczać ścisłość, której brak muzyce nietylko w ekspresyi idej, lecz nawet w objawie uczuć. Ale istnieje fakt, który mię uderza, a jest nie do zbiccia — to analogia muzyki wielkich kompozytorów z ich własnym charakterem, przyzwyczajeniami umysłu i zwykłemi uczuciami. Mendelssohn, będący umysłem otwartym, ukształconym, pisał do jednej z krewnych, która go prosiła o podłożenie pod muzykę poematu opisowego:

„Muzyka dla mnie jest, jak wiesz, rzeczą poważną, tak nawet poważną, że nie czuję się upoważnionym do tworzenia jej na temat, który *nie przeniknął* *mnie do głębi*. Widziałbym w tem coś w rodzaju kłamstwa, gdyż *nuty mają ostatecznie znaczenie przynajmniej tak określone, jak wyrazy, choć ich nie można słowami wyłożyć.*”

Może to zawiele; lecz nie idąc tak daleko, pewnem jest, że między niektórymi uczuciami a niektórymi połączeniami dźwięków muzycznych istnieją stosunki, których rzeczywistości zaprzeczyć trudno. To, co mówi Beauquier, jest prawdą względnie do *trybów*, rozważa-

nych ogólnie. Tryb minorowy wzrusza inaczej niż majorowy. Ale jest przesadą sprowadzać całą muzykę do wrażenia nieokreślonego, ogólnego, każdego z nich. Należy tu dodać bardziej określone wrażenia, wpływające z wyboru i układu tonów, bez czego cała sztuka stałaby się prosto sprawą techniki, a wszelki urywek minorowy lub majorowy byłby, co do efektu normalnego, zupełnie taki sam, jak inny urywek, w tym samym trybie ułożony; czemu przeczą zupełnie fakty.

Śpiew samorodny jest to przyrodzony krzyk namiętności. Oznacza on odrębny stan duszy, szczególną egzaltację, która wynika ze wstrząśnienia danego uczucia; wyraz tego mniej więcej określonego uczucia wybiera drogą naturalną odpowiednie dźwięki. Jeżeli więc teoria Spencera—która jest również teorią Diderota—ma słuszość, jak przypuszczamy; jeżeli prawda, że każde wzruszenie prawdziwe objawia się zapomocą skurczeń mięśniowych, zmieniających ton, barwę dźwięku (tembr), wysokość głosu, wpływających na interwale, względną prędkość drgań, takt i t. d.,—jakże byłoby możliwem, aby wszystkie te modyfikacje nie odtwarzały się w muzyce, która, wogóle biorąc, tworzy tylko systematyczne uidealizowanie mowy namiętności? Jakże przypuścić, że nie zdołamy rozpoznać w dźwiękach muzycznych intonacyj, których używamy sami, będąc pod panowaniem określonego wzruszenia?

Stosunkowi temu zaprzeczają ci, którzy w muzyce widzą tylko liczbowe połączenia drgań i czynią z niej sztukę jedynie na matematyce opartą. Ale zapominają oni, że sztuka istniała przed temi doświadczeniami naukowemi, które nie mogły jeszcze obrachować, dlaczego ona wybrała raczej te a nie inne formy. Fizycy i matematycy troszczyli się nie o znaczenie moralne dźwięków, z któremi nie mieli nic do roboty, lecz o ich stosunki z punktu widzenia ich własnych nauk. Mogli oni tym sposobem wytłumaczyć tysiące zajmujących zjawisk, które pomimo to nie stanowią całej sztuki muzycznej.

Ponieważ pominęli oni wrażenie moralne, jako nienależące do ich dziedziny, nie powód to dostateczny, aby zaprzeczać istnieniu tych ostatnich.

Czyż kto powie, że znaczenie moralne dźwięków jest złudzeniem, ponieważ zależy jedynie od kojarzenia pojęć?

„Ztąd, że zapach róży przypomina nam naraz bardzo szczegółowo jakąś scenę z naszego życia, niepodobna wnioskować—mówi Beauquier,—że zapachy działają na naszą wyobraźnię w sposób określony. Podobnie co do muzyki; wytwarza ona efekt obłoków. Każdy tam widzi mniej więcej to, co chce.”

Ów zarzut mógłby mieć pewną wagę, gdyby te skojarzenia były czysto osobiste i przypadkowe. Ale przypomnijmy sobie tylko uwagi Spencera, a przekonamy się, że skojarzenia pojęć, określające wybór dźwięków muzycznych, są właśnie powszechne, i różność systemów muzycznych, rozmaitych epok tudzież ras odnosi się właśnie jedynie do wyboru stosunków liczbowych raczej, niż do wyboru samych dźwięków.

W istocie, zarzut ten opiera się na przesądzie metafizycznym. Chcielibyśmy, aby dźwięki posiadały znaczenie same w sobie, same przez się. Od chwili, gdy musimy rzec się tego wyjaśnienia, nie potrafimy przypuścić możliwości innego. Jest to ontologia, a nie potrzebujemy jeszcze raz powtarzać tego, co sądzimy o takim kalectwie umysłowym.

§ 5. O osobowości w muzyce.—Połączenie muzyki i poezji.—Melodya i harmonia.—Specjalna dziedzina muzyki.

Doszliśmy więc do idei, stanowiącej dla nas treść wszystkich sztuk, mianowicie do interwencji osobowości ludzkiej. Muzyka jest sztuką nie dlatego, że opiera się na pewnej sumie naukowych obserwacji faktów, mniej więcej ścisłych i naukowych,—lecz dlatego, że owe fakty dają artyście możność wyrażania swych własnych uczuć, objawiania swego sposobu czucia i pojmowania, wreszcie

zdolność oddziaływania zapomocą tych objawów na wrażliwość bliźnich. Czy zwraca się on do ich oczu i uszu, wszystko jedno: jest to bowiem tylko różnica zewnętrzna, którą wyjaśniamy przewagą zmysłu wzroku lub słuchu u niego, lecz która nie zmienia nic w zasadniczym charakterze sztuki.

Niemasz człowieka, którego wszystkie organa byłyby zawsze w doskonałej równowadze. Fizyologia nie rozwinęła się jeszcze dostatecznie, aby nam wyjaśnić wszystkie te różnice; pewnem jest jednak, że wszyscy ludzie przez dziedziczność lub wychowanie otrzymują lub nabyli pewne zdolności odrębne, które można wytłumaczyć przewagą tego lub owego ośrodka nerwowego; ta przewaga prowadzi zawsze do przewagi w używaniu organu najbardziej rozwiniętego, który stanowi względną ich wyższość. Działalność ich, oczywista, przyjmuje ów kierunek. Z tego wytwarza się to, co nazywamy „powołaniem,” gdy owa przewaga objawia się wcześniej. Jest to spostrzeżenie, które stosuje się zarówno do rzemiosł, jak i do innych zajęć. Ktoś, co jest wybitnym mężem stanu, byłby może lichym filozofem. Ale specjalnie w sztukach widnieją te przyrodzone różnice. Malarz żyje głównie okiem, muzyk uchem. Podczas gdy pierwszy wyraża swe ideje z pomocą linii i barw, drugi z pomocą wyboru, układu i kombinacji dźwięków, podobnie jak logik zapomocą rozumowań, a matematyk zapomocą formuł.

Bez wątpienia różnice te w środkach każą przypuszczać odpowiednie różnice w sposobie odczuwania całości rzeczy. Pewnem jest, że wrażenia muzyka nie są tak jasne, tak dotykalne, jak wrażenia malarza, ale mimo to są to wrażenia; samego siebie objawia on w sztuce z całym szeregiem wzruszeń, przez jakie przechodzi, a które oddaje z tem większą siłą, im owe wrażenia są żywsze i głębsze. Muzyka, w której każdy mógłby widzieć to, co zechce, jak w obłokach, byłaby to muzyka powierzchowna, zdradzająca przez to samo mierność swego autora. Ztąd,

że można zmienić charakter kawałka muzyki, zmieniając rytm lub takt, nie wolno wcale wnosić, że muzyka nie jest środkiem do ujawniania ekspresji, lecz poprostu, że miara i rytm posiadają w muzyce wielką wagę.

Krytycy, odmawiający muzyce ekspresji, albo przyznający jej znaczenie lotne i niewyraźne, są zupełnie konsekwentni, gdy nie chcą przyjąć połączenia tej sztuki, której nieokreśloność stanowi dla nich istotny jej charakter, z brutalną ścisłością języka mówionego. Potępiają oni operę, jako fałszywy hybryd, jako wyrafinowanie złego smaku, godnego wieków upadku.

Możnaby na to odpowiedzieć, że połączenie słowa z muzyką nie ma w sobie nic sprzecznego, podobnie jak połączenie rzeźby i malarstwa z budownictwem. Co do zarzutu wyrafinowania, to zdaje się, że należałoby go przenieść do samego wynalazku muzyki. Zdaje się niemożliwością, aby muzykę instrumentalną wynaleziono przed wynalazkiem śpiewu, który, według wszelkiego prawdopodobieństwa, był od samego początku połączeniem muzyki i słowa.

Często porównywano do rysunku melodyę, która układa tony, a do barw harmonię, która je kombinuje. Jest w tem istotnie uderzająca analogia. Ale wywnioskowano, że melodia jest wszystkim, a harmonia niczem—i pod tym względem popełniono błąd. Dla tych, którzy w melodii widzą tylko rysunek, a w rysunku lubią tylko kontury suche i ściśle określone, oczywista, harmonia ma niewielkie znaczenie, gdyż wogóle w rysunek melodyczny wprowadza ona więcej mglistości niż wyrazistości. Ale inna rzecz dla tych, którzy uważają muzykę za środek ekspresji. W rękach genialnego muzyka, jak Gluck, Weber, Beethoven, harmonia dodaje potężną pomoc do znaczenia melodii, daje mu potęgę i szerokość akcentu, jakich ostatnia bez pierwszej nie zdołałaby osiągnąć.

Prawda, że wśród kompozytorów mało znajduje się takich, którzy umieliby w sposób podobny użytkować

harmonię, jak Rubens i Rembrandt barwę. Są oni najczęściej ze szkoły Ingresa. Wolą linię, a lekceważą i lekają się komplikacyj harmonii. Nie przeszkadza to im być znakomitymi muzykami, podobnie jak wielcy rysownicy szkoły florenckiej byli znakomitymi artystami; ale nie dowodzi to wcale, by inaczej sformowani geniusze nie potrafili przez harmonię powiedzieć tego, co Wene-
cjanie, a szczególnie niektórzy z Flamandczyków i Holendrów, wypowiedzieli przez barwę.

Nie zapomnijmy zresztą, że harmonia jest rzeczą zupełnie nową. Starożytność jej nie znała—jeszcze dwustu niema lat, jak zaczęto przypisywać jej rolę prawdziwie przewodniczącą. Muzyka czysto instrumentalna—symfonia—to zupełnie świeży wynalazek. Czyż można przewidzieć, do jakiego rozwoju zdoła ona dojść?

Prawda, że właśnie przez symfonię starają się doprowadzić muzykę do tej roli, do jakiej Ingres chciał sprowadzić malarstwo.

„Symfonia—mówi Beauquier—jest architektoniczną konstrukcją dźwięków, o formach, znajdujących się w ruchu, i nic absolutnie nie oznacza ona w sensie literackim. Najczęściej kompozytorzy byliby w wielkim kłopotcie, gdyby chcieli powiedzieć, co zamierzali wyrazić. Ułożyli oni formy muzyczne, skombinowali dźwięki, ale nie szukali niczego więcej.”

Tak, lecz dlaczegoż wybrali oni ten układ raczej, niż inny? Dlaczego każdy kompozytor układa swe formy muzyczne inaczej, niż inny? Dlaczego dziś jego kombinacje mają charakter inny, aniżeli podobne z dnia wczorajszego lub przyszłości? Czyż to naprawdę rzecz czystego przypadku? Ale w takim razie jakże się to dzieje, że z tych kombinacji i „rysunków architektonicznych” można poznać narodowość, charakter właściwy autora, a często i stan moralny, w jakim się znajdował, rysując „arabeski”? Jakże wyjaśnić, że te przypadkowe fantazyje wywołują w zgromadzonych tłumach wrażenia tak doskonale określone, że je na pewno z góry przewidzieć można?

Nie, jeszcze raz nie—dowodzenie to nie wytrzyma je krytyki. Jak mówił Mendelssohn, z tego, że znaczenie nut bezpośrednio w wyrazach tłumaczyć się nie da, nie mamy prawa wnioskować, że znaczenie to jest żadne. Prawda, że nie masz miary wspólnej między wyrazami, wyobrażającymi wyniki analizy umysłowej, i nutami, które są samorodnym oddźwiękiem uchwytnych i głębokich wrażeń życia zmysłowego. Ponieważ analiza jeszcze do tego punktu nie dotarła i ponieważ język nie posiada słów do przedstawienia tych wrażeń, czyż to przyczyna dostateczna, by twierdzić, że te wrażenia nie istnieją i pochodzą tylko z indywidualnej fantazyi? Czyż sądzić należy, że same słowa, jakkolwiek wydają się ścisłemi, mają ściśle to samo znaczenie dla wszystkich umysłów, oraz iż wszyscy słuchacze z tej samej mowy wynoszą jednaką sumę idei zupełnie identycznych? Wiemy, że bynajmniej tak nie jest. a jednak nikt nie śmiałby utrzymywać, iż znaczenie słów nie podlega określe niu ściśłemu.

Aby nie mijać się z prawdą, należy powiedzieć, że muzyka, jak wszystkie sztuki, posiada swą dziedzinę odrębną, że zwraca się ona do odrębnej warstwy uczuć, którym odpowiadają cudownie środki ekspresyi, jakimi rozporządza, i że niepodobna ich wyrazić inaczej. Od chwili, gdy staramy się wyłożyć je po literacku, rozpadają się one w rodzaj nieuchwytnego pyłu, jakby kto chciał wodę ująć ręką. Czyż to jednakże ma znaczyć, iż woda nie istnieje?

Wiadomo, jak opłakany wpływ wywarła na malarstwo krytyka wyłącznie literacka, oparta na powadze Diderota. Ostatniem słowem tej krytyki byłoby sprowadzenie malarstwa do sztuki tłumaczenia, do roli służebnicy literatury. Nie zwracając uwagi na szczególne wymagania każdej sztuki, krytyk ostatecznie zniósłby barwę, światła, a przynajmniej pozostawiłby im rolę drugorzędną; rozumowaniem zastąpiłby wyobraźnię, i malarz musiałby rzec się właściwych mu przyrodzonych

uzdolnień, aby się poddać czysto logicznym kombinacjom filozofa.

Toż samo w muzyce. Krytyka, przyzwyczajona do analizy, chce absolutnie w niej znaleźć ścisłość jasną i określoną swoich analitycznych koncepcyj. Nie może ona zdecydować się na pojęcie, że, jeżeli sztuka nie jest nauką, to właśnie dlatego, iż nie analizuje, a idee nie są jej dziedziną, lecz, iż jej przedmiot stanowi mniej więcej zawsze uchwytna osobowość artysty, który przy jej pomocy wyraża nietylko swe wrażenie chwilowe, ale jednocześnie całą sumę cech, czyniących z niego poetę, malarza, muzyka raczej, niż filozofa.

Wzruszenie u muzyka przenika weń uszami i objawia się zapomocą szczególnych kombinacyj dźwięków, podobnie jak u malarza wpływa oczami i wyraża się w kombinacjach linii i barw. Zarzucać jednemu lub drugiemu ten rodzaj czucia i chcieć stosować do nich zasady naszych sądów analitycznych odnośnych rozumowań i idei, jest niemal tak samo nierozsądnem, jak, czytając książkę angielską, dziwić się, że nie znajdujemy w niej zastosowania reguł gramatyki francuzkiej.

Bardzo proste spostrzeżenie fizyologiczne wyjaśnia ten fakt. Nerw optyczny, ulegając wszystkim czynnikom fizyologicznym, wszystkim pobudzeniom elektryczności, ciepłika, dźwięku i t. d.,—daje zawsze i jedynie wrażenie barwy. Podrażnijcie nerw akustyczny, otrzymacie tylko wrażenie dźwięku. Prowadzi to nas do wniosku, że muzyk ma właśnie, jako znamię wyróżniające go, szczególną wrażliwość słuchu, dzięki której nerw akustyczny, przywłaszczając sobie w części funkcje innych organów, staje się głównym czynnikiem, obowiązkowym niemal pośrednikiem między światem zewnętrznym a nim, podobnie jak oko u malarza. Wszystko się dla niego przemienia w dźwięk i wyraża się w nutach, a miara tej przewagi tworzy właśnie miarę jego zdolności muzycznej. Z tejże samej przyczyny tak trudno ludziom inaczej uorganizowanym zdać sobie jasną sprawę z tego

rzędu koncepcyj. Umysł analityczny, nawet o tyle o ile rozwinięty, nie wystarcza tutaj. Goethe nigdy nie mógł zrozumieć muzyki, pomimo wszystkich swych konwersacji z Mendelssohmem.

Co do samego muzyka, to ten, choćby miał zupełną świadomość swych wrażeń, również nie może ich wyjaśnić w sposób ścisły, ponieważ mowa analityczna nie dla nich jest utworzoną, a jedyna ich równoważna ekspresja tkwi właśnie w tych kombinacjach nutowych, których wyjaśnienia od niego żądają. Nie posiada on innego sposobu wyjaśnienia sonaty, jak ją odegrać. Jest to błędne koło, w którym można się obracać bez końca.

Tak więc estetyka muzyki, poza częścią techniczną, ogranicza się do rzeczy niewielkich. Może się ona ograniczyć do tego zdania, którego by się nie powstydział bohater ludowej piosenki „o Panu de La Palisse:” aby tworzyć dobrą muzykę, trzeba się przedewszystkiem urodzić muzykiem.

§ 6. Muzyka przyszłości.—Ryszard Wagner.

„U białych cywilizowanych, gdzie, jak wszystko inne, muzyka najbardziej się udoskonaliła, odczuwa się ją żywo i szczerze, zwłaszcza lud, kobiety i niewielka liczba mężczyzn o usposobieniu artystycznym i często-kroć zniewieściałem; u większości naszego mieszczaństwa zamiłowanie do muzyki uchodzi raczej za rzecz mody, dobrego tonu; jest ono bardziej sztuczne, niż rzeczywiste. Żarłoczny Niam-Niam zapomina o obiedzie dla wysłuchania jakiejś pieśni,—lecz niewielu znajdzie się mieszcuchów w Europie, którzy postąpiliby tak samo.

„Widzimy również, że muzyka wszędzie, natychmiast po wydobyciu się z pierwotnego barbarzyństwa, była melodyjną. W istocie, rytmiczne wypełnienie okrzyku namiętności tworzy podstawę muzyki. Niewątpliwie,

pod tym względem, pełny rozkwit muzyki nastąpił dopiero w czasach nowożytnych. Ale z czasem ludzkość dąży do przyznawania coraz mniejszej wartości rozkoszom zmysłowym, a nawet uczuciowym; to też widzimy, że okres melodyczny muzyki chyli się już ku końcowi; jest to starość muzyki. U ras cywilizowanych dążenia kierują się w inną stronę, i szerokie melodye Beethovena, Mozarta, Verdiego, Belliniego i t. d. są śpiewem łabędzim. Moda dzisiejsza, tak rozpowszechniona, podnosi muzykę bez wyrazu, muzykę zwaną harmoniczną. Jest to upadek, gdyż melodia jest w muzyce tem, czem obrazowość w poezyi: tworzy jej istotę. W istocie, sztuka muzyczna wysycha i grozi, że tak skończy, jak się zaczęła—wrzaskiem" ¹⁾).

Sąd to bardzo ostry. Czuć tu wpływ surowej doktryny historyków i filozofów angielskich, pragnących wykreślić sztukę z ludzkiego życia. Sądzę, że zachodzi tu przesada, i że człowiek współczesny, oddając się zagadnieniom naukowym, politycznym i społecznym, które się jego uwadze nasuwają, nie jest mimo to skazany na wykreślenie z życia tego właśnie, co jego czar stanowi.

Co do tendencji nadania w muzyce przewagi harmonii kosztem melodyi—jest ona rzeczywistą i nie datuje się od wczoraj; od dłuższego już czasu trzeba było użyć u nas dość bolesnego wysiłku, aby mózdz w operze słyszeć i śledzić śpiew wśród burz orkiestrowych. Niektórzy młodzi kompozytorzy zdają się rozkoszować w tem, że wystawiają na próbę zdolność ludzkich uszu. Również często powtarzano, że Wagner dąży do nadania harmonii rujnującej przewagi. Prawda, że z punktu widzenia harmonicznego Wagner posiada przygnębiającą wyższość, której nie znajdujemy u niego w tym stopniu pod względem melodyi. Jak zawsze, doszło do tego, że w końcu,

¹⁾ Letourneau. *Sociologie*, str. 98.

wskutek ciągłego nacisku na jedną stronę jego talentu, stracono z widoku wszystkie inne. Błąd ten rozpowszechnił się tem łatwiej, że my z fragmentów, wykonywanych na koncertach, możemy go sądzić tylko jako muzyka.

Otóż należy to głośno zaznaczyć, że Wagner jest nie tylko muzykiem: co stanowi prawdziwą wielkość jego dzieła, co mu nadaje oryginalność, to to, że chciał wytworzyć organizmy złożone, w których poezja, wystawa sceniczna, taniec, muzyka zajmowałyby jednakie miejsce i tworzyłyby całość niepodzielną. Ci, którzy byli na przedstawieniach w Beyreucie, sami tylko mogą sobie wyrobić ścisłą ideję o dążeniach Wagnera.

Jaki był w istocie cel niemieckiego reformatora? Wyjaśnia on to w liście do Fr. Villota, wydanym na czele *Czterech poematów operowych*, gdzie opisuje rozprzężenie, w jakim znajdowała się wówczas muzyka niemiecka:

„Wszystkie style—pisze—równocześnie istniały, pozostając w najzupełniejszej anarchii: styl francuzki, styl włoski, naśladownictwa niemieckie tych stylów (francuzkiego i włoskiego); dodajcie do tego przeróbki *starej sztuki ze śpiewami*, która się nigdy nie podniosła nad poziom, i nie wyrosła na rodzaj popularny i niezależny... Z tej mieszaniny wynikała niedogodność najoczywistsza, chcę powiedzieć brak stanowczy stylu w przedstawieniach opery.”

Aby ten stan rzeczy zrozumieć, Wagner nie widzi innego środka nad nawiązanie ponowne tradycji teatru greckiego i przywrócenie wewnętrznego związku między różnymi częściami sztuki, które stanowiły znamię przedstawień w teatrze za czasów kultu Bachusa. Taki był podług Wagnera jedyny środek podniesienia dramatu i zamienienia go dla widzów w źródło wzruszeń potężnych i religijnych, zamiast tego wrażenia mniej więcej estetycznego, ale zawsze pierwotnego i nizkiego, jakie otrzymujemy z widowisk nowoczesnych.

Wszystko tu obrachowano i złączono w tym celu. Chciał on, aby przedstawienia odbywały się tylko w pewnych peryodach uroczystych, w pewne dni świąt religijnych, jako właśnie jeden ze środków czczenia tych świąt. Nadto przedstawiane dzieła odtwarzały mity oraz legendy ludowe, które wyszły z samej treści narodowego geniuszu. Kazał zbudować teatr, umyślnie przeznaczony na przedstawienia jego dramatów, gdzie wszystko tak urządzono, by widza, zajętego jedynie widowiskiem, nie targały żadne inne, obce wrażenia. Orkiestrę ukryto i tylko scena była oświetlona, a widzowie pozostawali w cieniu, tak, że nic nie mogło odwrócić ich uwagi od punktu, na którym chciano tę ostatnią zśrodkować. Nie zaniedbuje żadnego sposobu, który mu wydaje się użytecznym, by „wytworzyć największe o ile można złudzenie, oderwać widza od wszelkiego wspomnienia rzeczywistości, wywołać w nim stan duszy przyjazny wizjom rzeczy idealnych, wprowadzić wreszcie jego umysł w stan marzenia, wnet usposabiający go aż do pełni jasnowidzenia i odkrywający mu nową łączność zjawisk świata, którego w stanie zwykłego czuwania oczy jego nie mogły dostrzedz.”

Oktawiusz Fouqué, który był na ostatnich przedstawieniach wagnerowskich dramatów, ogłosił w *l'Art* ¹⁾ artykuł, gdzie rozbiera i tłumaczy bardzo jasno dążenia Wagnera, tudzież osiągnięte przez niego wyniki:

„W chwili, gdy zasłona się podnosi, światła w sali gasną i widz jest pogrążony jakby w głębokiej nocy. Śród tych mroków, zapelnionych tysiącem dźwięków niewidzialnej orkiestry, scena się oświetla. Musowo oko jest pociągnięte i zwolna jakby magnetyzowane przez ten promieniący punkt. Śpiewacy—to najpierwsze siły niemieckie. Wyćwiczeni despotyczną wolą, nie myślą oni wcale o swem śpiewackiem rzemiośle. Wszelka idea wirtuozowstwa za-

¹⁾ *L'Art*, rok VII, tom IV, str. 68, 138, 199.

gasła w ich duszy. Za nic w świecie nie zechcą oni pokazywać zalet swej krtani lub sztuczek głosowych, aby pozyskać brawa dyletantów. Ich jedyna i ciągła troska na tem polega, aby wniknąć w ideję poematu i godnie przedstawić osobistość, której kostium noszą. Mężczyźni mają wzrost bohaterów, kobiety są piękne; gesta, postawy, milczenia, wszystko wyuczone przez mistrza i wiernie, sumiennie przedstawia fizyognomię tego, który na jeden wieczór staje się ich rzeczywistą istotą. Nie jest to pan Niemann lub Schlessler, pani Materna lub Wekerlin: jest to Zygfryd, Hagen i Walkyrye. Scenę zaopatrzono w doskonałą maszyneryę; umiano tam użytkować wynalazki nauki współczesnej. Cuda tu następują jedne po drugich, zawsze komentowane przez tę orkiestrę, która osłania przedstawienie jakąś magiczną dźwięcznością. Zjawisko się dopełnia, i w tem półmarzeniu, w jakie cały ów magnetyzm wprowadził umysł widza, ten, przyjmując bez najmniejszego oporu niejasność, naiwność, niekiedy potworność legendy, zapomina o sobie samym; rozmarzony, nieświadomy, zhalucynowany, pędzi on za poetą, porwany wyobraźnią bez cugli, poprzez fantastyczne krainy, zaludnione przez bogów, bohaterów, chimery i wróżki.”

Wszystko to w istocie nie jest tak nowe, jak sądzą niektórzy, zowiący to utopią i niemogący znieść, że naruszają ich konwenansowe przyzwyczajenia. Pewien muzyk, który nie ma w sobie nic rewolucyjnego, Grétry¹⁾, przewidział już wiele reform, wprowadzonych przez Wagnera.

Duch ogólny tych reform, jak widzieliśmy, polega na zlanu w całość jednorodną wszystkich części opery i dramatu,—podczas gdy wykonawcy starają się przede wszystkim własne tylko zalety wystawić na pokaz, ze szkodą całości. Wśród tych reform jedną z naj-

¹⁾ Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, I v., p. 250; III v., p. 32, 249, 423.

ważniejszych jest zniesienie tych wokaliz, rulađ, sztuk, które potępiają wszyscy prawdziwi miłośnicy muzyki. Grétrý pisał pod tym względem: „Niezadługo wszyscy śpiewacy partacze wylecą z teatru Rulađy wydadzą się bezmyślnymi i nikt ich już nie będzie robił.”

W pięknym liście, jaki pisał Gluck do księcia Leopolda toskańskiego, z powodu *Alcesty*, mówi on:

„Nie chciałem zatrzymać aktora w żarze dyalogu, celem przeczekania nudnej ritornelli, ani przerywać słowa, aby go zatrzymać na jakiej samogłosce, która mogłaby długim pasażem podnieść zręczność jego pięknego głosu; byłem również zdania, aby orkiestra zapomocą kadencyi dawała aktorowi możność odpoczynku. Nie sądziłem, że powinienem prędko przesłizgnąć się po drugiej części arii, może najnamiętniejszej i najważniejszej, cztery razy powtarzać słowa pierwszej części i kończyć arję, choćby sens nie był zupełny, aby tylko pozwolić śpiewakowi zmieniać kapryśnie melodyę na rozmaite sposoby. Wogóle chciałem wygnać z muzyki wszystkie nadużycia, przeciw którym protestują napróżno zdrowy rozsądek i rozum.”

Wagner pod tym względem prowadził dalej dzieło Glucka. Brak popisów wirtuozowych w jego poematach nie pozostał zapewne bez wpływu na formacyę ogólnego przesądu, odnośnie do przewagi części harmoniczej w dziele muzyka.

Jest on w zgodzie z Gluckiem na innym, niemniej ważnym punkcie.

„Pomimo największego talentu, kompozytor zawsze będzie tworzył muzykę mierną, jeżeli poezya nie obudzi w nim tego entuzjazmu, bez którego dzieła wszelkiej sztuki są słabe i nudne . . . Moja muzyka dąży tylko do największej ekspresyi i wzmocnienia deklamacyi w poezyi.”

Wagner zarówno nie życzy sobie wyrafinowania w kompozycyi, jak pierwiastku popisowego w wykonaniu.

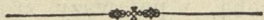
Uznaje on za skończone dzieło sztuki takie tylko, w którym to, „co umysł ludzki może pojmować jako najgłębsze i najwznioślejsze, staje się dostępnem umysłom najzwyczajniejszym, bez potrzeby refleksyi i objaśnień krytyki.”

To też żąda on swobody w formach muzycznych i odnowienia tychże, żąda ścisłego i bezpośredniego stosunku muzyki ze słowem i deklamacją.

„Studowałem—mówi—stosunki rozmaitych gałęzi sztuki pomiędzy sobą, i pojawiwszy stosunek, zachodzący między plastyką a mimiką, zacząłem szukać, jaki stosunek istnieje między muzyką a poezją. Poznałem, że właśnie tam, gdzie jedna z tych sztuk dosięga granic nie do przekroczenia, z najdokładniejszą ścisłością, zaczyna się sfera działania drugiej, że zatem, z pomocą wewnętrznego związku tych dwóch sztuk, możnaby z porywającą jasnością wyrazić to, czego nie mogłaby wypowiedzieć każda z nich oddzielnie wzięta; że przeciwnie, wszelka próba oddania środkami jednej z nich tego, co można oddać tylko przy pomocy obu razem, koniecznie prowadzić musiała naprzód do ciemności i pomieszania, a następnie do zwyrodnienia tudzież zepsucia każdej ze sztuk zosobna.”

Czy muzyka przyszłości zgodzi się na ten podział? Wirtuozowie i gwiazdy czyż raczą zniżyć się do tego stanowiska i czy zadowolnią się li tylko współdziałaniem w osiągnięciu efektu, nie przygniatając swą arogancką osobowością kompozytorów, śpiewaków i samej opery? Czy dyrektorzy zdecydują się rozumieć, że w przedstawieniu muzycznym szkodzi poświęcenie wszystkich ról na korzyść jednej lub dwóch osób? Publiczność, ze swej strony, czyż zechce uznać, że wyższość dzieła scenicznego zaznacza się zgodą tudzież prawidłowem podporządkowaniem części, zgodnie wytwarzających całość, nie zaś przerywanemi błyskami samolubnego wirtuozowstwa?

Należy pozostawić tę nadzieję tym, którzy wierzą w przyszłość sztuki muzycznej. Co do nas, przyklaskujemy tylko reformie, przedsięwziętej przez wielkiego kompozytora niemieckiego, nie śmiemy jednak twierdzić, że się ona dość szybko rozpowszechni.



ROZDZIAŁ VII.

P O E Z Y A.

§ 1. Co to jest poezya. — Jakie cechy każe ona przypuszczać w poecie.

W najszerszem swem znaczeniu wyraz *poezya* oznacza sumę uzdolnień przyrodzonych, których objaw stanowi utwór artystyczny. Polega na pewnej szczególnej pobudliwości i na pewnym rodzaju wyobraźni, rodzącej skłonność do halucynacyi półświadomej i samowolnej, bez której sam geniusz sztuki byłby niepojęty. Halucynacya ta, jako wynik, dodaje do wrażenia realnego i pierwiastkowego nieskończony szereg cudownych powiększeń.

Stawia ona poetę, wobec pewnych zjawisk życia, w położeniu podobnem do obserwatora, który patrzy przez szkło powiększające; z tą różnicą jednak, że szkło powiększające znajduje się na zewnątrz człowieka i przemienia zarówno rozmiary wszystkich przedmiotów, do których je przykładamy,—podczas gdy halucynacya poetyczna zmienia tylko to, co się znajduje w stosunku z naturą poety i w miarę bardzo zmienną jego wrażliwości szczególnej i jego chwilowego podniecenia. Ztąd—w porównaniach rzeczy porównanych ze sobą wzajemnie—

wynikają zmiany, które kontrast czyni tem wyraźniejszymi.

Zdolność poetycka, jak wszystkie zdolności specjalne i określone, rodzi się z połączenia zalet i wad, które, oczywista, zmieniają się w stosunku do inteligencji i temperamentu każdego z osobna. Każdy człowiek, oprócz idiotów, bywa poetą w pewnej mierze w pewnych godzinach, gdyż wzruszenie poetyckie, rozważane w tym, który go doświadcza, jest tylko egzaltacją mniej lub więcej częstą lub trwałą w inteligencji, przekraczającą swój zwykły poziom. Każdy człowiek wzruszony jest poetą, dopóki trwa jego wzruszenie, dopóki obrazy, wrażenia, ideje, dopływają mu do mózgu,—dopóki czuje podniecenie życia uczuciowego i umysłowego; a zdolność poetycka tembardziej się w nim rozwija, im jest zdolniejszy do wzruszeń bardziej natężonych, żywszych, a zwłaszcza łatwiejszych do obudzenia.

To właśnie stanowi poezję wewnętrzną, niejako indywidualną. Lecz to nie wystarcza poecie w znaczeniu takim, w jakim zazwyczaj pojmujemy ów wyraz. Jasnem jest, że, jeżeli wzruszenie pozostaje w głębi duszy, lub wyraża się na zewnątrz w sposób mało zrozumiały, w takim razie nie oddziaływa na innych ludzi. Owóż, ponieważ sądzimy koniecznie wszystko w stosunku do siebie o tyle, o ile nas dotyczy, poeta w naszych oczach jest poetą tylko wówczas, gdy oprócz zdolności do uczuć i wzruszeń posiada również talent udzielania nam tych wzruszeń.

Owóż talent podobny znachodzi się rzadko, ponieważ każde przypuszczać warunki bardzo liczne i bardzo złożone.

Pierwszy warunek wymaga, by wzruszenie było w duszy poety dość natężone, tak, żeby czuł on potrzebę wyrażenia go na zewnątrz, a zarazem, aby było dość dokładnem, żeby można przedstawiać je w formach, łatwych do poznania. Jest to rzecz nader pospolita. W istocie, dopóki namiętność panuje nad nami, nie zdoła się ona

wyrażać literacko. Wyraża się ona wówczas językiem naturalnym, to znaczy gestem, ruchem ciała, spojrzeniem, skurczeniem twarzy, słowami mniej lub więcej przerywanymi. W tym pierwszym wybuchu namiętność przejawia się zbyt żywo, jest zbyt pomieszaną, zbyt wyłączną i wyłącznie sobą samą zajętą, aby myślała o przedstawianiu swoich walk słuchaczom. Jakąkolwiek jest zdolność rozdwojenia moralnego, którą można dostrzedz u pewnych osób, zdolność, pozwalająca im samym śledzić mniej więcej spokojnie własne uniesienia, to pewna przecieź, iż poeta maluje najczęściej namiętność z pomocą zwrotu ku przeszłości. Odtwarza on nie tyle samą namiętność, ile echo tej namiętności. Musi więc odnaleźć w pamięci ślady dość żywe, aby mózdz odtworzyć prawdziwy obraz, oraz spłodzić rzecz prawdziwie wzruszającą.

Otóż niema nic trudniejszego, niż zachowanie i, że tak powiem, utrwalenie pod własnem spojrzeniem, przystem w sposób dosyć wyraźny, dla udzielenia innym, rysów wzruszenia minionego. Zgruba pamiętamy obraz odczutej namiętności; ale od chwili, gdy ją chcemy malować, wszystko ucieka tudzież znika. Imaginacya, wspólna wszystkim ludziom, nie wystarcza dla wszystkich do nadania ciała tym niewyraźnym obrazom pamięciowym. Podobną trudność znajdujemy w odtwarzaniu form fizycznych. Potrzeba zdolności specjalnej, celem odnalezienia i odtworzenia z pamięci ścisłego tudzież podobnego portretu przyjaciela. Gdy się mówi o pięknym krajobrazie, o pięknym posagu, każdy sądzi, że rzecz pojmuje, i nawet może wyobrazić sobie w myśli piękną wioskę lub piękną postać. A więc zrób doświadczenie, przyglądając się z całym wysiłkiem, do którego jesteś zdolny, temu niewyraźnemu i lotnemu obrazowi, dostrzeżonemu w głębi twego mózgu, i gdy go doskonale zbadasz oraz uzupełnisz spojrzeniem wewnętrznem, staraj się go wystawić na zewnątrz w szczegółowym opisie lub w dokładnych liniach. Jeżeli nawet jesteś poetą lub artystą, nie

zdołasz tego uczynić, albo poprostu skopiujesz jakiś obraz przedtem widziany. Pamięć zastąpi ci wyobrażnię; to znaczy, że zamiast wspomnienia wzruszenia, wspomnienia twórczego, stanowiącego potęgę i oryginalność artystyczną, wyrazisz jedynie jałowe oraz zimne wspomnienie elementarnego wrażenia fizycznego.

Dzieło poetyckie powstaje więc tylko pod warunkiem, że wzruszenie objawi się na zewnątrz w wyrazach dość jasnych, aby można było je poznać, i dość wzruszonych, aby się można niem przejąć.

Jeżeli uwaga ta, jak sądzimy, opiera się na słusznych zasadach, wypływa ztąd logicznie, że poezya jest rzeczą czysto ludzką, to znaczy osobistą i podmiotową. Polega ona cała na wzruszeniu, doznawanem wobec pewnych widoków, przy słuchaniu pewnych opowiadań, percepcyi pewnych idei, i zmienia się stosownie do naszej wrażliwości tudzież ogólnego charakteru naszej inteligencji.

Wartość wewnętrzną dzieła poetycznego powinno się zatem mierzyć estetycznie podług znamion wrażliwości i wyobraźni, jakie przypuszczać każe w autorze, albo prościej, podług siły, której dowód daje on w malowaniu swych wrażeń. Jednakże fakty niezawsze pozostają, jak się zdaje, w zgodzie z wnioskiem teoretycznym.

Jeżeli poeta, obdarzony imaginacją dziwaczną i nadzwyczajną, wzrusza się wobec idei lub rzeczy obcych, lub nowych, niezrozumiałych dla wielkości swego geniuszu, to jasna, że, jakkolwiek byłaby wielkość jego geniuszu, przejdzie on niedostrzeżony i zniknie w mroku.

Poeta zdoła osiągnąć wpływ na swoje pokolenie tylko pod tym warunkiem, że odzwierciedla pewne idee, przyzwyczajenia, uczucia, dążenia, ożywiające to właśnie pokolenie. Zasługę jego wówczas stanowi nadanie im wyrazu wyższego, pełniejszego, żywszego, w którym współcześni rozpoznają swe własne wzruszenia, podniesione do wyższego stopnia.

§ 2. Warunki wrażenia poetyckiego.

Nie należy sądzić, że wpływ poety na słuchaczy wolno wyjaśniać poprostu z pomocą przelewania się jednej duszy w drugie. Na wytłumaczenie takie można było się zgodzić, gdy przypisywano podniecenie wieszczce bezpośrednio wdaniu się Boga. Poetę biernego poruszano z góry—i on, niby koło maszyny, udzielał owego ruchu równie biernym słuchaczom. Nic fałszywszego nad to. Poeta znajduje w samym sobie wzruszenie; słuchacz również. Wzruszenie pierwszego udziela się drugiemu dlatego, że tworzy ono punkt wyjścia pracy osobistej, jakiej słuchacz dokonywa sam w sobie. Tylko ruch ogrzewa. Gdyby czytelnik był bierny, pozostawałby niewzruszonym. Ta właśnie konieczność pracy osobistej wyjaśnia poezję ruin, dzieł nieskończonych, linii wchodzących, wód ukrytych, szczytów niedosiężnych. Wszystko pozostaje dla nas tajemnicą, to znaczy uderza naszą duszę w sposób najwrażliwszy, budzi chęć widzenia, zrozumienia, określenia. Czarna barwa jest dla nas nieznośna, jako negacya światła tudzież życia; promieniste słońce, przez swą bezlitośną oczywistość, trzyma nas, że tak powiem, w szachu. Ale półświatło jest poetycznym, ponieważ pozwala nam wykończyć i tłumaczyć dowoli przedmioty napół pograżone w cieniu; nasza fantazja potrafi wówczas rozwierać skrzydła, latać z przedmiotu na przedmiot, odgadywać, przypuszczać, budować obrazy podług woli.

Wśród dzieł Piranesiego znajduje się jedna *akwaforta*, wyobrażająca wewnątrz kościoła, olbrzymie sklepienie, słabe kolumny, które toną w głębi. Części dolnej nie widać, tak, iż kolumny i cały budynek zdaje się zawieszony w próżni. Pomiędzy dwiema kolumnami, bardzo wysoko, prawie pod sklepieniem, rzucono mały mostek drewniany, deskę, na której stoi człowiek z głową pochyloną, patrzący w dół. Spojrzenie to, za którym nie isć niepodobna, spojrzenie, na niczem się niezatrzymujące,

ponieważ nie ma gruntu, zmusza oko do mierzenia głębi otchłani. Nawet Alpy nie zdołałyby oddać tak doskonalnie wrażenia bezdni.

Poezya, chcąc wzruszać, powinna zawierać coś podobnego. Poeta ciemny, którego nie rozumiem, nie dostarcza mej wrażliwości należytego wstrząśnienia. Jeżeli jednak jest zbyt jasnym, jeżeli mówi wszystko, jeżeli opisuje każdy przedmiot, każde wrażenie, każde uczucie w sposób zupełnie ścisły i dokładny; jeżeli nastawa na szczegóły, jeżeli nie pozostawia nic mej własnej wynalazczości i ciągle prowadzi mię na pasku,—w takim razie nuży mię i nudzi, rzucam książkę. Żądam od niego podniety, nie zaś anatomii. Jeżeli chce dysekować moralną stronę człowieka, niech się zowie psychologiem, nie zaś poetą. Wówczas, uprzedzony o tem z góry, będę ciekawie czytał jego opisy; przynajmniej nie będę mógł się skarżyć, że mię okłamano.

Zresztą rozważa, której użyć musimy, chcąc nie opuścić żadnego szczegółu własnych wzruszeń i wszystko wyjaśnić, znosi bezwarunkowo samo wzruszenie nawet u obserwatora. Jest to zdolność filozoficzna. To też zauważono, że poeci i artyści są wogóle miernymi krytykami. Nie wiem, czy pośród wielkich poetów możnaby przytoczyć kogo, prócz Goethego, który umiałby połączyć dwie te różne, a najczęściej sprzeczne cechy. Należy dodać jeszcze, że poezya Goethego jest bardziej rozumowa, niż natchniona.

Z tej samej przyczyny używanie figur, obrazów, zdaje się tak często poetycznem. Wyrażenie proste i psychologiczne wzruszenia ogranicza je zawsze cokolwiek dołączając w zbyt silny sposób osobowość odmienną od naszej, która w tych warunkach stanowi przeszkodę naszym własnym porywów. Zbyt wiemy z góry o obecności poety, a zatem zewnętrznosci wrażenia, którego rozwój śledzimy w duszy artysty. Lecz obraz, prowadząc nas chwilami do wrażenia czysto elementarnego, rzecz można nieosobistego, w tem znaczeniu, że należy on

o tyle do nas, co i do poety, zwraca naszej wyobraźni niezależność; potrafi ona z tem wrażeniem elementarnem związać cały łańcuch wzruszeń własnych, jakby wobec samego zjawiska. To właśnie tworzy poetyczność dzieł starożytnych, obfitujących w obrazy.

Nie należy jednak tego spostrzeżenia nadużywać. Jeżeli obraz jest poetyczny wskutek szeregu wzruszeń, które w nas budzi, wzruszeń zarazem, które nam są właściwe, poddaje on wrażenie estetyczne tylko pod wpływem złudzenia, opartego na pewnym błędzie. Istotnie, aby doświadczyć tego wrażenia, nie wystarcza, że poeta, niby fotograf, odtwarza rzeczywistość zewnętrzną.

Nasze wzruszenie, zaczerpnięte w wzruszeniu poety, choć nieskopiowane podług niego, musi łączyć się z podziwem dla geniuszu lub talentu człowieka, którego dzieło obudziło naszą wrażliwość. Dlatego to naśladowanie zbyt dokładne wrażeń czysto elementarnych, które kazałyby nam zupełnie zapomnieć o poecie i oprzeć się na naszych własnych wspomnieniach, nie mogłoby stanowić dzieła sztuki. Jest to błąd upartego realizmu, który nie umie rozróżniać koniecznej różnicy między subiektywizmem poezji a obiektywizmem nauki. Efekt będzie potężny, jeżeli rzeczywistość sama przez się porywa, ale nie będzie to sztuka i najczęściej wrażenie wypadnie całkowicie różnem od tego, czem byłoby wrażenie estetyczne w właściwym znaczeniu.

W przedmiotach tyle tylko tkwi sztuki, co człowiek sam w nią wleje. Ktokolwiek czytał czwartą księgę Eneidy, pamięta, z jaką czarującą rzewnością opisano tam śmierć Dydony. Widząc, jak ginie ta nieszczęśliwa kobieta, zdradzona przez swą miłość, czujemy wdzięczność dla poety za wzruszenie, jakie w nas wywołał; odczuwamy rozkosz wewnętrzną i głęboką, że jesteśmy poruszeni, że się w nas rodzi i rozwija razem z uwielbieniem dla poety żywe współczucie dla ofiary.

Lecz bezwarunkowo trzeba usunąć złudzenie rzeczywistości, co pewne teorye uważają za cel najwyższy.

Przypuśćmy, że scena jest naśladowana tak doskonale, iż niemal sądzimy, że stoimy wobec rzeczywistego zjawiska; natychmiast w miejsce rozkoszy odczuwamy tylko wstręt. Okropne wrażenie, jakie obudziłyby widok kobiety, zabijającej się w naszych oczach, zapanowałyby nad wszystkim i napełniłyby nas przerażeniem bolesnem. Weźcie epizod Laokoona,—będzie to zupełnie to samo. Czy scena jest smutna, czy wesoła, znajdujemy zawsze tę samą różnicę między wzruszeniem rzeczywistym a wzruszeniem estetycznem. Aby to ostatnie było możliwe, koniecznem jest, żeby pierwsze zniknęło, słuchacz zaś i widz nie mogli nigdy zapomnieć, że pomiędzy nimi oraz faktem rzeczywistym znajduje się pośrednik, którego wrażenie stanowi poezję dzieła. Szczególnie w teatrze istotną jest ta różnica między rzeczywistością tudzież faktem poetycznym. Złudzenie zupełne nie tylko nie tworzy najwyższego stopnia sztuki, ale przeciwnie—jej przeczenie. Jeżeli więc poeta powinien się wystrzeżać nużenia nas swą osobowością oraz wtrącaniem swego ja, niemniej jest koniecznem, by pamięć o nim była dość silna w naszym umyśle, sam fakt natomiast nie zaabsorbował całej uwagi naszej.

Zapomnienie o tej zasadzie wyjaśnia niższość pewnych dzieł, starających się bezpośrednio poruszyć naszą wrażliwość fizyczną. Skutkiem tego niektóre z naszych melodramatów można porównać do igrzysk cyrkowych w Rzymie lub walk byków w Hiszpanii.

Te spostrzeżenia wracają nas do postawionej przez nas na początku zasady, że sztukę tworzy nie tyle udzielające się wzruszenie, ile raczej mieszanie się osobowości ludzkiej w samym tem wzruszeniu. Celem odczucia wrażenia estetycznego, powinniśmy w dziele odnaleźć człowieka; ku niemu to zwraca się mniej albo więcej świadomie nasze uwielbienie i właśnie to uczucie uwielbienia daje nam pojęcie o pięknie artystycznem, jak wykazaliśmy to w jednym z pierwszych rozdziałów książki niniejszej.

Jest to prawdą dla wszystkich czasów i wszystkich rodzajów; sztuka starożytna, rzekomo nieosobista, nie uchyla się od tego prawa, zarówno jak i sztuka nowożytna. Jedyną różnicę stanowi szczegół, iż w poezji starożytnej osobowość, zamiast być osobistą, jest zbiorową. Jeżeli poezja ta wydaje się nam nieosobistą, to dlatego, że zamiast wyrażać szczególne rysy tego lub owego poety, nosi ona na sobie pieczęć charakteru, wspólnego całej rasie. Jakże mogłoby dziać się inaczej w epoce, kiedy człowiek, otoczony ze wszech stron koniecznościami życia zbiorowego, nie znał wcale innych trosk, prócz tych, które były z niem połączone; kiedy rozwój indywidualności ze wszystkich stron ścierał się z wspólnością interesów, niebezpieczeństw, przyzwyczajęń, idei? W naszych społeczeństwach cywilizowanych indywidualum znajduje mniej więcej łatwe środki swego uzupełnienia w kierunku własnych uzdolnień oraz swojej natury. Jeżeli tylko szanuje pewną liczbę praw i konwenansów ogólnych, każdy człowiek ma prawo pod wszystkimi innymi względami do zupełnej swobody; ideałem postępu właśnie jest dojście do absolutnej niezależności każdego, pod warunkiem tylko, by każdy szanował równe prawo innych.

W cywilizacjach pierwotnych, z licznych powodów, których tu wyliczać nie możemy, każdy zależy od wszystkich i każdy do wszystkich jest podobny. Polityca idei i obyczajów należy tu do wszystkich i wszyscy też starają się jednorodną pieczęć położyć na wszystkich. Prawem, pod każdym względem, jest obyczaj, tradycja i nikomu bezkarnie nie wolno od niego się uchylać ¹⁾. Nikt

¹⁾ Stuart Mill w dziele *O wolności* silnie nastaje na ten fakt. Dowodzi on, że jeżeli prawo angielskie niemal wszędzie jest liberalniejsze, niż prawo francuskie, Anglik jednak faktycznie jest mniej wolny niż Francuz, ponieważ pierwszy znacznie więcej podlega tyranii zwyczajów, despotyzmowi przesądu, *cantowi* tradycyjnemu.

o tem zresztą nie marzy, ponieważ duch rozpraw drzemie, nikt zaś nie czuje potrzeby niezależności duchowej. Wynika ztąd, iż ideje, uczucia, namiętności, przyzwyczajenia, są prawie jednakie u wszystkich, a jeżeli rasy pomiędzy sobą różnią się co do rysów ogólnych bardzo jaskrawo, to różnice osobników w danej jednej rasie są niemal bez znaczenia. Ich tematy poetyckie ograniczają się do pewnej mniej lub więcej znacznej liczby wspólnych legend, stanowiących zbiorowe tło poezji narodowej, w której wszyscy nieświadomie współpracują.

Tak powstały te wielkie poematy Indyj, Grecyi, Germanii, Skandynawii, podobne wzajemnie co do istoty, ponieważ wszystkie te narody pochodzą ze wspólnego pnia, lecz różnią się szczegółami, dlatego, że każdy z tych ludów, w czasie swych wędrówek, wchodził w zetknięcia rozliczne i doznał różnych wrażeń.

Osobowość rasy, w dziełach tych objawiona, stanowi dla nas ich poezję.

§ 3. Sympatya ludzka.—Interwencya jej w sądzie estetycznym.

Prawda, że większość z nas miarę wartości poetycznej tych poematów znajduje mniej w potędze wyrazu osobowości, niż w zgodności wystawionych uczuć z uczuciami czasów i miejsc, w których my żyjemy. Teoretycznie miara ta nie jest ścisłą, podobnie jak nie byłoby słusznem mierzenie potęgi umysłowej Arystotelesa lub Archimedesza wysiłkiem, koniecznym za dni naszych, do nabycia ich wiadomości. Ale ta niesłuszność tworzy wynik konieczny tego faktu, stwierdzonego poprzednio, a mianowicie, że dzieło sztuki porusza nas jedynie uszkodzeniem naszej osobistej wrażliwości, która, raz poruszona, rozwija się swobodnie podług swych zamiłowań przyrodzonych. Owóż w pracy tej, pomimo wszelkie wysiłki pozostania w granicach sądu estetycznego, jest niemożliwem prawie uniknąć wmieszania się sympatyi, któ-

ra samorzutnie wlewa się w to, co nam przypomina nas samych.

Jakąkolwiek z czysto estetycznego stanowiska widzenia jest wartość *Eddy, Nibelungów*, zdaje nam się nieprawdopodobnem porównać je z *Iliadą* i *Odysseją*. Dlaczego? Dlatego, że poprzez różnice czasu, plemienia, kultury, poznajemy siebie mniej więcej w osobistościach epopej greckich; odnajdujemy wyraz naiwny i szczery uczuć moralnych, których rozwój stanowi nasz ideał społeczny. Hektor, Andromacha ¹⁾, Penelopa—pociągają nas związkiem ich moralności z naszą, podczas gdy dzikie okrucieństwo osobistości *Eddy* i *Nibelungów* budzi w nas odrazę. Obyczaje tych okrutnych wojowników nie zawierają niczego prawie, co przemawiałoby do naszego serca—prawie wszystko w nich dziwi nas i zbija z tropu. Pozostają oni dla nas zawsze niby postaciami obcymi, z których sympatya nasza mało zaczerpnęła; i to wystarcza, żeby nam utrudnić potęgę poetyczną, istotną jednak, o jakiej świadczą te poematy.

Owe uczucia przynoszą zaszczyt naszej moralności. Dowodzą bowiem, iż o stosunkach i obowiązkach ludzi żywymy ideje wznioślejsze i szlachetniejsze, niż autorowie epopei germańskiej oraz skandynawskiej, ale nie ma to żadnego związku z estetyką właściwą. • Teoretycznie, w samem dziele jedynie krytyk powinien szukać popędów do swej oceny. Jedno tylko istnieje kryterium poważne—suma znamion poetycznych, jakie ujawnia w poecie jego dzieło. Reszta, naukowo, nie ma wartości. Z chwilą, gdy chcemy w sądzie artystycznym zastąpić rozwój,

¹⁾ Trojanie, zwyciężeni, w *Iliadzie*, posiadają znaczną wyższość moralną nad Grekami. Oczywiście nie mogło to być celem autorów poematu, kimkolwiek oni są. Jakże to wyjaśnić? W prosty sposób: ponieważ cnoty domowe, które nas zachwycają u Trojan, były dla Greków niczem w porównaniu z siłą. Te różnice punktu widzenia zmieniają sąd. (Patrz pod tym względem Rozdz. IV-ty I-ej części tego dzieła).

objawiony w dziele, naszym własnym rozwojem umysłowym, nie posiada już ten sąd żadnej miary wspólnej i wpadamy w teorię, która zaprzecza krytyce wszelkiej powagi w imieniu zmienności smaku osobistego. Od tej chwili wszystko jest rzeczą przypadku i tylko liczba głosów ogółu może rozstrzygać. W tych warunkach jakim prawem można krytykować oceny publiczności, która madonny Rafaela i piękne kobiety Albana i Guida stawia wyżej ponad żywe i myślące postaci Leonarda da Vinci, Michała-Anioła, tembardziej Rembrandta?

W istocie, rozważana sama w sobie, poezya stanowi wypadkową podniecenia osobistego, gdy to ostatnie odbywa się w umyśle, obdarzonym zdolnością spostrzegawczą, przechowywania, porządkowania i wskrzeszania w sobie swego wzruszenia. Poeta nie byłby poetą, gdyby, jak u większości ludzi, wzruszenia przechodziły przez niego, nie pozostawiając po sobie trwałego obrazu i jakby dłuższego echa, które budzi się dość potężnie, żeby ożywić jego pieśni. Jakakolwiek będzie przyczyna tudzież przedmiot tego podniecenia, jest poezya, jest sztuka w każdym dziele, bez względu na to, czy to dzieło jest piękne czy nie, moralne czy nie, jeżeli tylko i o ile znajduje się w niem owo podniecenie.

Oto zasada, nic prostszego w teorii. Praktycznie, jak widzieliśmy, jest to rzecz inna. Próżno chcielibyśmy usunąć wszystkie obce wrażenia i sprowadzić poemat do warunków, w jakich powstał; zatrudne to dla nas, jeżeli nawet nie niemożliwe, abstrahować samych siebie od naszych przyzwyczajęń umysłowych i naszych sympatyj. Sympatya działa w nas mimo wiedzy i ciągnie nas w stronę uczuć, naszym pokrewnych, albo przynajmniej tym, które przywykliśmy uważać za najszlachetniejsze i najwznieściejsze; radość, jaką przytem odczuwamy, budzi w nas złudzenie co do wartości dzieła. Dlatego to tłum nie może się przyzwyczaić do widzenia w poemacie, w romansie, w teatrze, zbrodni tryumfującej i cnoty zgnębionej. W sztuce szuka on odwetu za rze-

czywistość. Jego sympatya dla dobra rozkazująco wymaga zadowolenia, i poeta, który go jej odmówiłby, może się spodziewać jego gniewu.

Niema nadziei, żeby pod tym względem teoria w zupełności pobiła praktykę. Wszystko, czego można wymagać od krytyki, jest, oto, sumienne staranie się wykluczenia z sądu estetycznego wszelkich obcych mu pierwiastków. Właśnie dlatego, że wiemy, o ile wysiłek podobny jest trudnym, nastajemy na konieczność uczynienia w tym kierunku wszystkiego, co możliwe.

Ale ztąd, że teoretycznie estetyka i moralność są to dwie zupełnie różne rzeczy, nie należy wnioskować, iż nie mogą one się pogodzić. Sądzę, że oparcie estetyki na piękności fizycznej lub moralnej stanowi błąd główny; twierdzę stanowczo, że sztuka potrafi się bez nich obejść, nie przestając być sztuką. Nie znaczy to jednak wcale, żeby zakazaniem było artyście być uczciwym człowiekiem i przenosić, nawet w swych fikcjach, cnotę nad występki. Artysta, oddający swój talent na usługę szlachetnej idei, jest niemniej przeto artystą, choć nie dlatego jest artystą.

Miłość oraz pojmowanie dobra przypuszczają wyższe zrozumienie warunków życia indywidualnego i społecznego, czego należy życzyć artystom zarówno, jak i wszystkim ludziom, lecz nie pozostaje to w żadnym związku koniecznym z właściwemi znamionami artystycznymi ¹⁾. Tem lepiej, jeżeli zniemi łączą się inne; tem lepiej dla publiczności, która w dziełach tego rodzaju

¹⁾ Jedną uwagę należy tu uczynić: że łatwiej malować występki, niż cnotę. Balzac, który cudownie malował potworów, nie umiał opisywać ludzi uczciwych. O ile jego lotry wielkiego i małego świata żyją, o tyle jego typy dodatnie są blade, niewyraźne. Istne to manekiny, w które nie umiał on wlać dostatecznej siły życiowej oraz moralnej. Geniusze, jak Szekspir i Molière, umieli jednakowo dobrze malować wielkie charaktery, jak i zbrodniarzy—i to właśnie tworzy jeden z rysów ich wyższości.

znajdzie zadowolenie swej sympaty dla piękna moralnego; tem lepiej dla artysty, który w tej sympaty znajduje zapewnienie swego powodzenia. Ale raz jeszcze powtarzam: nie to bynajmniej będzie rozstrzygało o zdaniu krytyki artystycznej.

§ 4. Język poetyczny.—Poezya poza rymotwórstwem.— Dziedzina poezyi.

We wszystkich językach poezya używa przywileju szczególnej mowy, która tak jest ułożoną, że wyrazistości ogólnej nadaje coś muzycznego, a wyrazistości szczególnej—akcent oraz wypukłość.

Forma tej mowy i reguły jej używania przedstawiają liczne odmiany; lecz zauważyć tu można pewien charakter ogólny, wynikający z samej natury warunków moralnych, jakie przypuszczają każde poezya. U wszystkich ludów pozwala ona na zwroty, przenośnie, skrócenia, figury, których proza nigdy nie przypuściłaby—zwroty, przenośnie, skrócenia i figury, które można wyjaśnić i rozumieć tylko jako wyraz szczególnego stanu umysłowego. Podobnie jak muzykę możemy uważać za język przyrodzony dźwięków, podniesiony do maximum swego natężenia,—język poetyczny nie jest niczem innym, jeno podniesieniem języka potocznego przez spotęgowanie wszystkich środków wyrazistości. Analizując tę formułę, przekonamy się, że rozwija się ona w podwójny szereg wniosków równie ważnych, z których pierwsze stosują się do samego poety, drugie do czytelnika lub słuchacza.

Pominiemy pierwsze wnioski, ponieważ prowadzą nas one do tego, co wypowiedzieliśmy poprzednio o wzruszeniu poetycznym. Oczywiście jest, że wzruszenie nie może się udzielić słuchaczowi, jeżeli nie istnieje w poecie. Należy jeszcze poznać, w jakiej mierze może się ono udzielać, a zatem określić, jakie są warunki i środki tego przesyłania.

Mieliśmy, z powodu malarstwa, sposobność zaznaczenia, że siatkówka szybko nuży się jednostajnością barwy lub kształtu. Toż samo stosuje się do ucha. Ztąd konieczność różnaitości w muzyce, jak i w malarstwie, by kolejno poruszyć różne fibry.

Nasze organa intelektualne również posiadają ograniczone sumy energii do wydatkowania w każdej chwili. Chcąc, aby wrażenie poetyczne udzielało się potężnie, trzeba więc przedewszystkiem o ile można oszczędzać zdolność przyjmowania wrażeń u słuchacza. Każdy zrozumie, że zmuszając go do ciężkiego i długotrwałego wysiłku, abysam znaczenie zdań odgadywał, znajdzie się on w złem położeniu, chcąc dobrze uchwycić ich sens poetyczny. Krótko mówiąc, czemże jest mowa, jeśli nie połączeniem znaków do udzielania myśli? Owóż, jak w każdym połączeniu, należy z mowy poetyckiej starać się wykluczyć to, co jest szkodliwe lub bezużyteczne względnie do zamierzonego celu. Jeżeli w maszynie koła zgrzytają i zderzają się, jeżeli starcia są liczne, wynik okaże się mniejszym stosownie do owych starć, to znaczy odpowiednio do siły, wydanej na złamanie oporu. Toż samo tyczy się pracy umysłowej. Jeżeli mamy wydatkować trzy czwarte naszej energii umysłowej na rozpoznanie, wyjaśnienie, wytłumaczenie znaków, oczywiście jest, że pozostanie tylko jedna czwarta do uchwycenia oraz urzeczywistnienia w nas samych myśli, wyrażonej przez poetę,—podobnie jak chcąc się napawać pięknnością jakiejś okolicy, zły to warunek przybyć tam z zasłoną na oczach.

Nie wchodząc w szczegóły przepisów praktycznych, które odnoszą się do tej kategorii idei, można powiedzieć, że punktem istotnym w większości wypadków jest wybór słów, które, dzięki swej krótkości, objętości i dźwiękowi, stałyby najbliżej natury wyrażonej idei. Stosunek ten wyjaśnia, dlaczego harmonia naśladowcza wywołuje niekiedy tak szczęśliwe efekty. Dając naszym zmysłom wrażenie, pokrewne z ideją, budzi w nas je samorodnie, lub przynajmniej oszczędza nam część wysiłku, konie-

cznego do jego wywołania, i pozostawia na swobodzie najlepszą część naszej uwagi dla idei samej przez się.

Z tej samej przyczyny wyrazy właściwe oddają myśl z daleko większą energią, niż terminy ogólne. Myślimy o rzeczach w formie szczegółowej. Wyrazić je więc w formie ogólnej znaczy zmusić nas samych do ich wyjaśnienia, co zużywa część naszej energii.

Układ wyrazów jest niemniej ważny. Z punktu widzenia czystości tudzież jasności obrazu zwyczaj używania określnika po przedmiocie określanym wbrew jest przeciwny efektowi poetycznemu. Naprzykład *drzewo zamarłe* budzi naprzód pojęcie drzewa wogóle, zatem wywołuje wrażenie zieloności, wiosny i t. d., potem dopiero odwraca to wrażenie nowem, wprost przeciwnem. (Jest to forma francuzka; często i w polskim języku napotykana. Inne języki mają również swe nielogiczności). Mamy więc tu dwa nawzajem wykluczające się wrażenia, tak, iż praca ich syntezy odbiera nam połowę poezji, jaka tkwi w tem wyrażeniu. Ów zwyczaj gramatyczny jest raczej rzeczą konwencyonalną, i w poezji nawet pozwolone są zmiany szyku, które możnaby i do prozy wprowadzić. (Skracamy tu uwagi Verona; język polski bowiem nie ulega pod względem szyku takiemu rygorowi, jak francuzki).

Figury oddają myśli taką samą usługę, jak dźwięki naśladowcze. Stawiają ją one bardziej bezpośrednio wobec samych przedmiotów i z tej strony, z której ją chcemy przedstawić. Wszystkie te uwagi można sprowadzić do jednej zasady: poddać umysłowi jaknajwiększą liczbę idei przy najmniejszej sumie wysiłków.

Inny środek zmniejszenia wysiłku zależy na przyrządzeniu dla myśli odpoczynku przez rozmaitość, która porusza rozmaite organa; przez stopniowanie, które jest tylko inteligentnem użyciem rozmaitości; przez przeciwieństwa, które uderzają tem bardziej, im wrażenia są bardziej sprzeczne. Wszystko to objaśniamy z pomocą spostrzeżeń fizyologicznych.

Punkt czarny na papierze białym wydaje się nam czarniejszym, niż na tle szarem. Jest to kontrast. Jeżeli w ciągu pół godziny nosimy ciężar 50 funtów, uważamy go za ciężki; jeżeli jednak bierzemy go po noszeniu 100 funtów, wyda się przeciwnie lekkim. Podobnie, jeżeli, wszedłszy na stromą pochyłość ku górze, później znów schodzimy, czujemy natychmiast ulgę; jest to efekt różnaitości. Znosi ona niejako zmęczenie, ponieważ wprowadza w ruch inne 6rgana. Rytm wywołuje również spoczynek dzięki przedziałom między nawrotami tychże samych form.

Nie możemy tu wchodzić w szczeg6ły: wystarczy wskazać kierunek og6lny. Widać ztąd, że 6rodki poezyi w gruncie rzeczy s1 te same, których używa muzyka. Pożycza ich ona, ostatecznie, od rzeczywistości żywej, które systematyzuje tudzież idealizuje w taki sposób, że nadaje im większe natężenie,—podobnie jak muzyka stwarza melodye zapomoc1 układu i połączenia dźwięków, których efektem nawet jest przypomnienie i odtworzenie wzruszeń, jakich one same s1 wytworem.

Spostrzeżenia te usprawiedliwiają znaczenie, przypisywane sztuce rymotw6rczej, uważanej jako narzędzie, przez reformatorów szkoły romantycznej. Aż do tej chwili brakowało jej znamienia niezbędnego, giętkości. Pomimo wysiłki prawdziwego poety Ronsarda, Malherbe narzucił poetycznemu językowi jednostajność i sztywność swego własnego geniuszu; dzięki uporowi akademii poezję skazano na galerniczą regułę. Rosnąca przesada tej tyranii wywołała rewolucję; nowa szkoła zaprotestowała przeciw bezmyślnemu uroszczeniu, chcącemu sprowadzić sztukę do stanu zwyciężonej trudności; a ponieważ między reformatorami wystąpił poeta genialny, W. Hugo, *klasycyzm* musiał upaść pod ciosami silniejszego.

Jednak, pomimo bardzo poważne znaczenie formy, byłoby przesad1 ograniczać poezję do dzieł pisanych wierszem. W rzeczywistości poezję tworzy nie wiersz, lecz wmiieszanie się osobowości wzruszonej.

Molière *Skąpca* nie napisał wierszem; ale jakże tu nie odczuwać poezji w tem nagromadzeniu rysów znamiennych, w tej obfitości pomysłów, w tej energii obrazów, które mogą być wytworem wyobraźni, podnieconej rozmyślaniami, rozpalonej wytrwałą pracą wewnętrzną i rosnącą ciekawością względem własnej kreacji ¹⁾. Któż ośmieliłby się powiedzieć, że, celem stania się dziełem poetycznym, *Don Juan* Corneille'a musiałby być wierszowany?

Nie, wersyfikacja nie stanowi poezji, i z łatwością zdołalibyśmy przytoczyć poematy w prozie, które się bardzo dobrze bez wierszy obchodzą. Przypuśćmy, że *Paweł i Wirginia*, *la Mare au Diable*, *Oiseau* (Micheleta) napisano wierszem. Czy przeto więcej są warte?

Natomiast istnieje wiele dzieł, które z trudem moglibyśmy wyobrazić sobie nie w wierszach, np. poematy Wiktora Hugo. Pochodzi to niewątpliwie ztąd, że większość jego dzieł są to ody, a trudno doprawdy zrozumieć poezję liryczną w prozie. Niezależnie jednak od tego znachodzimy u niego zgodę tak doskonałą i tak wewnętrzną między treścią tudzież formą, że rozłączenie ich zdaje się niemożliwem.

¹⁾ Byłby to dziwny błąd przypuszczać, że wzruszenie poety, choć osobiste, musi być samolubne, ani nawet, że się mniej lub więcej bezpośrednio stosuje do jego własnej osoby. Nie w tem znaczeniu bierzemy *osobistość*. Wzruszenie Moliera, tworzącego *Skąpca*, *Donzuana*, *Tartuffe'a*, *Mizantropa* i t. d., jest osobiste, ponieważ, nawet gdy pomysł typów czerpie zkażdinąd, on je podejmuje na nowo, przemysła, przetwarza pracą wyobraźni czysto osobistą, zapłodnioną przez wzruszenie estetyczne, jakie wywołuje w nim sam widok tych rosnących kreacji. Plagiator nie ma tych wzruszeń; to też jest on bezpłodny. Poeta odtwarza, uzupełnia, wykończy nawet to, czego sam nie wymyśla. Płodność geniuszu wypływa właśnie z tej zdolności interesowania się, wzruszania się, przywiązywania. Trawi on wszystko, co pochłania, i asymiluje, jak żołądki w dobrym stanie. To właśnie Molière nazywał: Biorę moje dobro tam, gdzie je znajduję.

Wymowa ma też prawo wielostronne do miana poezji. Niewątpliwie sztuka wymowy polega przede wszystkim na logice, na rozumowaniu; cel jej główny zasadza się na przekonywaniu zapomocą rozbioru faktów oraz idej; ale, gdy mówca, rozgrzany swoją własną argumentacją, podniecony energią swego przekonania o słuszności lub wielkości idej, przedstawianych lub bronionych przez siebie, zostaje porwany temi wielkimi wstrząśnieniami namiętności, które mają, dzięki sympatyi ludzkiej, przenieść w dusze słuchaczy wzburzenie, rozpoczęte dowodzeniem logicznem, — jakąż istnieje różnica zasadnicza między jego wzruszeniem a wzruszeniem poety? Ileż możnaby przytoczyć ustępów z Demostenesa, Cyncerona, Bossueta, Mirabeau, które pod względem potęgi wyrazu, wspaniałości obrazów, akcentu mowy, szczerości wzruszenia, można porównać z największemi arcydziełami poezji właściwej.

Z jedną przecież różnicą estetyka musi się rachować. Jakiemkolwiek znaczenie może mieć w dziele poetyckiem wzruszenie, mieści się w poecie pewna zdolność, której nie zastąpić nie może, a mówcy niepotrzebna; chcę powiedzieć: wyobraźnia twórcza, przemieniająca marzenie w rzeczywistość, wyobraźnia, która jest tylko halucynacją płodną i jasnowidzącą, o jakiej już mówiliśmy poprzednio.

Można jeszcze powiedzieć, że poezja w różnych stopniach odnajduje się nawet w naukach ścisłych. Cóż bardziej wzruszającego, jak odkrycie tudzież powiązanie tych wielkich faktów, gromadzonych i układanych przez naukę w prawa ogólne, które bezładnemu ruchowi przedmiotów rzeczywistych narzucają pozorną regularność inteligencji ludzkiej? Astronomia, chemia, fizyka, historia naturalna, mechanika — wszystkie te cudowne narzędzia, które umysł ludzki odkrył kolejno w walce przeciw ślepym siłom natury, są to niewyczerpane źródła poezji, to znaczy moralnego wzruszenia i podniecenia umysłowego. Nie powinniśmy

jednak zatrzymać się na tem, ponieważ w naukach ścisłych poezya występuje tylko jako wypadkowa i akcesoryum. Poddział, zowiący się w nomenklaturze sztuk poezją, obejmuje nie te dzieła, które mają wywołać wzruszenie poetyczne pośrednio, lecz te, które bezpośrednio ze wzruszenia płyną. Tu dla nas mieści się jedyne kryterium poważne.

Z tej samej przyczyny zdaje się nam niemożliwem odmówić charakteru poetycznego romansowi, który polega cały na tworzeniu charakterów i malowaniu namiętności. Przed pięćdziesięciu laty było w modzie źle mówić o romansie. Krytyka nibyto poważna lekceważyła go jako rodzaj niższy. Miał w oczach pedantów tę wadę, że zamiast bohaterskich ułud malował pospolite zwyczaje świata rzeczywistego.

Właśnie to ostatnie rozstrzygnęło o jego powodzeniu wśród ogółu. Ludzie, pomimo wszystko, z popędu przyrodzonego dążą do prawdy; potrzeba im szczerości i nie wytrwają długo pod panowaniem literatury z jakimś systematem. Te same powody, które postawiły dramat na miejsce tragedyi, postawiły również romans na miejsce epei. To podwójne zastąpienie oznacza istotny postęp w duchowych warunkach ludzkości. Postaramy się wykazać to później. Zanim jednak przystąpimy do oddzielnych rodzajów poezyi, musimy zakończyć ogólne o niej uwagi.

Najoczywistszą wyższość poezyi nad innymi formami sztuki stanowi rozciągłość jej dziedziny. Co do rytmu, wersyfikacji, akcentu, współzawodniczy ona w pewnej mierze z muzyką; przez opisy i obrazy zwraca się do oczu i może dać wrażenie kształtu i barwy niemal tak silne, jak same sztuki plastyczne. Ale przewyższa wszystkie, prócz muzyki, w wyrazie uczuć. I jeszcze posiada ona na tym gruncie znakomitą wyższość przez możliwość cieniowania, czego muzyka nigdy w tym samym stopniu nie osiąga. Używana przez nią mowa, dzięki swej ścisłości, pozwala przenikać w szczegóły, w subtelności ana-

lizej psychologicznej, które są niedostępne dla zawsze nieco mglistej sztuki muzycznej.

To nie wszystko. Jedyna z pośród sztuk zażywa ona przywileju, że może wyrażać myśli i zwracać się do inteligencji bez pośrednika. Poemat dydaktyczny całkowicie na tem się opiera. Rodzaj ten, który uważać można za drugorzędny, ponieważ istotnie stoi on na granicy poezji i prozy, wydał tem niemniej znakomite dzieła, jak *Roboty i Dni* Hezydoda, *De natura rerum* Lukrecjusza, *Georgiki* Wirgiliusza i t. d. Znamię to, choć nie główne, zawsze jednak jest bardzo widoczne także w innych rodzajach poetycznych, a szczególnie w satyrze i poezji dramatycznej.

Rzeźba i malarstwo mogą podsuwać myśli, lecz nie wyrażają ich bezpośrednio. Rodzą je drogą mniej więcej ubocznego skojarzenia. Chcąc działać na inteligencję, łatwo mogą przestąpić właściwe sobie granice. Michał Anioł i Poussin mogli nadać swym dziełom wyraz filozoficzny, ponieważ mieli pewne własne myśli, które ostatecznie przeniknęły w ich wyobraźnię i na swój kolor ją ubarwiły. Stanowiły one nieodłączną część ich osobowości artystycznej i tą drogą prawie nieświadomie rozlały się po ich dziełach. Ale to przesiąknięcie człowieka przez ideję, ten wewnętrzny amalgamat myśli tudzież uczuć jest to rzecz nadzwyczaj rzadka, gdyż właśnie, jak już wyżej powiedzieliśmy, jest to jedno z głównych i może najistotniejszych znamię geniuszu. Prócz wyjątkowych faktów, chęć bezpośredniego wyrażenia myśli zapomocą rzeźby lub malarstwa niemal fatalnie skazaną jest na niepowodzenie. Zlanie się dwóch żywiołów nie odbywa się wcale, lub odbywa się źle, pozostawiając wrażenie pewnego rodzaju naklejenia jednych na drugie.

Poezja daleko jest podatniejszą do mieszania uczucia z ideją. Od jednego do drugiej przechodzi ona bez wysiłku i często z połączenia tego wyciąga wspaniałe efekty. Gdy poeta z właściwymi zdolnościami artysty łączy szlachetność i podniosłość myśli, wydaje nam się

dwa razy większym, a dzieło jego na tem wrażeniu zyskuje zdwojenie potęgi.

By dać tego przykład, powiedzmy, że trudno wyobrazić sobie poezję, posiadającą wdzięk bardziej ludzki i szczerzą od poezji Alfreda Musseta. Pod tym względem sądzimy, że nie lęka się ona żadnego porównania. Ale gdy ją zestawimy z poezją Wiktora Hugo, zaraz czujemy, że Mussetowi czegoś brakuje, a mianowicie podniosłości umysłu. Poezja Wiktora Hugo przez samą wielkość myśli nabiera niesłychanej wyższości. Musset może się więcej podobać szukającym w poezji owego rozkoszowania się, które dyletanci uważają za najwyższy cel sztuki; czytając Wiktora Hugo, prócz uwielbienia dla dzieła czujemy radość głęboką i wewnętrzną, że znajdujemy w poecie głębokiego myśliciela, który się zajmuje wszystkimi zadaniami ludzkości. Ideje wogóle posiadają swą poezję, tak jak uczucia, i niema powodu, by sztuka lekceważyła to źródło wzruszeń.

§ 5. Znamiona poezji współczesnej.

Tworzy to nawet jedno z znamion wybitnych poezji współczesnej i prawdopodobnie rozwijać się będzie w miarę rozwoju tego ruchu naukowego, który stanowi oryginalność XIX w. Cokolwiek powiedzieliby wyłączni wielbiciel starożytności, tłumaczenie świata takie, jakie wypłyne z badań nauki współczesnej, nie zdaje się mniej usposabiać do rozpalenia wyobraźni poetów, jak dziecinne wyjaśnienia wieków pierwotnych. Zasada mitologiczna w istocie nie jest w swej pierwiastkowej formie niczem innym, jak wyjaśnieniem zjawisk przyrodzonych zapomocą praw właściwych ludzkości; wszystko się streszcza w antropomorfizmie fizycznym i umysłowym. Czyż mamy widzieć w tym zwyczaju ożywiania i przetwarzania idei dar szczególny ras starożytnych, zdolność inwencyjną, przez nas zatraconą, której zanik skazuje nas na niższość poetycką? Mówiono to często i powtarza się

codziennie. Uwielbia się na rozmaite tony tę bogatą i wdzięczną wyobraźnię ludów pierwotnych, i widzieliśmy wykolejone umysły, które starały się w XIX w. odrodzić politeizm wieków starożytnych.

Wszystko to polega na błędach łatwych do wytłumaczenia i pochodzi z ignorancyi psychologicznej, która jest aż nadto powszechną. Tak jest, pierwsi ludzie byli pełni wyobraźni, jeżeli pojmujemy to słowo w znaczeniu etymologicznem, to jest jako zdolność widzenia wszędzie—zamiast idei—obrazów zewnętrznych i pojmowania wszystkich zjawisk pod postacią figur, zapożyczonych z rzeczywistości widzialnej. Zdolność tę posiadają oni w najwyższym stopniu i ulegają jej nawet, nie mogąc się od niej uwolnić; jest to właśnie rys, wykazujący ich niższość umysłową.

Co do wyobraźni, która polega na pomysłowości, samowolnem, świadomem przetwarzaniu—to tej wcale nie znają. Nie wynajdują absolutnie nic; mówią ściśle to, co—jak im się zdaje—widzą, i jeżeli idee ich nie są opisami, to przyczyna tego leży jedynie w niedoświadczeniu psychologicznem, które zmusza ich do uprzedmiotowywania wszystkiego. Jednak instynkt postępu porusza już owe umysły niezupełne i nieustannie ich popycha do wyjaśnienia wrażeń, których rzeczywista przyczyna pozostaje dla nich nieznaną. Jak my, chcą oni zdać sobie sprawę ze swych wrażeń; ale tłumaczą je sobie bardzo źle, ponieważ brakuje im wiedzy. Te właśnie wyjaśnienia my przyznajemy za zmyślenie, za poetyczną grę wyobraźni. Ich filozofia natury polega na tem, aby wierzyć, że każde z wrażeń odbywa się w nich przez potęgę istoty obcej oraz żywej. Ich wzruszenia, ich myśli, ich uczucia, marzenia—wszystko to w ich oczach jest wynikiem wmieszania się boskiego, podobnie jak zjawiska świata zewnętrznego. Słońce jest to wóz, prowadzony przez boga, a samo światło również jest bóstwem. Burze są to walki Ahisów lub Tytanów z Indrą lub Jowiszem. Wszechświat cały jest to wielki zegar,

którego koła poruszają istoty tajemnicze o ludzkich kształtach.

Że jest to dowcipne i poetyczne, przyznaję, lecz z tego nie wynika wcale, by wiedza zabijała poezję. Czyż bowiem nie byłoby szczególnem, aby postęp nauk przyrodniczych, w koniecznym swym wyniku, zniszczył w nas pojmowanie i odczuwanie natury? aby znajomość cudów życia roślinnego uczyniła nas nieczułymi na widoki wiejskie? aby góry i doliny zatraciły swą poezję od czasu, gdy geologia, nauczwszy nas, jak szukać w nich śladów tych wstrząśnień, które zachwiały planetą, daje nam widowisko kolejnych formacji, rozciąga nasze wspomnienia aż do pierwszych wieków ziemi i czyni nas współczesnymi tych epok, kiedy człowiek nie istniał zupełnie? Czyż możemy myśleć, że pojęcie tego rodzaju, łączące gwiazdy z ziemią i poruszające je według prawa wzajemnego ciężenia w przestrzeni bez granic, zaludniającej ją tysiącem słońc oraz światów,—że takie pojęcie mrozi nasze wzruszenie wobec gwiazdzistego nieba, tak, iż nie możemy czuć tego, co czuli starożytni, patrząc na te złote gwoździe, które wyobrażali sobie przymocowanemi do sklepienia niebios? Czyż człowiek zaczął czuć dla człowieka obojętność od czasu, gdy rodzaj ludzki stał się głównym przedmiotem jego badań i gdy tyle wysiłków poświęcamy na to, by przeniknąć tajemnice, których zaledwie się domyślała starożytność? Na czem więc opiera się ta ciekawość, której nie zaspokoić nie zdoła, żądza poznania duszy, która z malowania charakterów, uczuć i namiętności czyni główną treść współczesnego teatru i romansu? Czyż — powie ktokolwiek—ucząc się poznawać ludzi, mniej przeto uczymy się ich kochać?

Czemże są w takim razie te uczucia, których rozwój przynosi zaszczyt czasom nowożytnym: miłosierdzie, tolerancya, szacunek dla kobiety, dla dziecka, dla życia ludzkiego? Litość nawet dla zwierząt czyż równie nie stanowi oznaki czasu? Zkąd nakoniec plynie to, że uczu-

cia sympatyczne, ludzkość, współczucie, uczucia rodzinne, poświęcenie, rzeczy rzadkie w pierwszej starożytności, stanowią dla nas święte obowiązki i niby samo prawo naszego sumienia, podczas gdy uczuciami samolubnymi, które u starożytnych były cnotą—nienawiść, gniew, zemsta, chciwość, chytrość, kłamstwo—my pogardzamy i karzemy jako występki oraz zbrodnie? Jak wyjaśnić, że my cierpimy cierpieniem naszych bliźnich i że oburzamy się z powodu niesprawiedliwości, która ich dotyka, bardziej nawet, niż cierpimy własnem cierpieniem? Zkąd wynika, że tylu ludzi oddaje swoje życie na nauczanie ciemnych, łagodzenie losu nieszczęśliwych, obronę ich praw i poświęca na ten obowiązek swój odpoczynek i swe najdroższe sprawy osobiste?

Wszystko to wywiera większe wpływy na poezję współczesną, niż sądzimy. Ale jeżeli ona się przetwarza, tem niemniej jest żywą. A nawet sam ów szereg przemian, jakim ona uległa w przeszłości i jakie przewidzieć można w przyszłości, dowodzi, że uczucia, w których ona czerpie swe natchnienie, są coraz bardziej ludzkie i coraz bardziej niezależne od wpływów zewnętrznych lub czysto samolubnych.

§ 6. Rozwój moralny i psychologiczny poezyi.—Romans.

Dwie formy główne, w jakich wystąpiła naprzód poezya, biorąc chronologicznie, były: hymn i epepeja. Forma dramatyczna powstała dopiero później.

Hymn, naprzód czysto religijny, wyraża tylko strach oraz nadzieję. Zwraca się on do bogów, których obrony wzywa, lub których gniew stara się złagodzić. Człowiek jest tu zajęty tylko sobą samym. Niebezpieczeństwa, otaczające go ze wszech stron, nie pozwalają mu zwracać uwagi w inną stronę. Ten instynktowny egoizm tworzy znamię wspólne wedyckich hymnów i hebrajskich psalmów.

Widnieje on jeszcze, choć mniej silnie zaznaczony, w starożytnej epepei. Różnica ta tylko, że zamiast bo-

gów występują bohaterowie. Poeta, zamiast śpiewać czyny Jehowy lub Indry, w otoczeniu ponurych geniuszów nocy i burzy, opiewa rycerza o silnem ramieniu, powracającego z bitew, po wygnaniu dowódców nieprzyjacielskich. Dalej uwielbia on siłę, odsuwającą od niego niebezpieczeństwa. Hołdy swe oddaje on bohaterowi, który zabija, zarówno jak bogowi, rażącemu piorunami. Potrzebne mu są osoby, wybrane w sferze wyższej, niż jego własna. Jest to zawsze mniej więcej uwielbienie słabego wobec potęgi. Jeżeli uwielbienie to nie występuje już jako kult bezpośredni, znajdujemy je w entuzjazmie, z którym maluje on te straszliwe jatki, będące—należy pamiętać—w jego oczach najpiękniejszym tytułem chwały, jakiego człowiek może dostąpić na ziemi. Reszta to dodatki, nawet u tych ludów, u których się najwcześniej rozwinęła sympatya ludzka.

Jest to punkt wyjścia.

Później, zwolna, w miarę tego, jak postępowo uzbraja człowieka przeciw niebezpieczeństwu i udoskonala warunki jego bytu, troski pierwotnego samolubstwa stają się mniej nakazującymi. Poziom etyczny podnosi się wraz z rozwojem uczuć rodzinnych oraz solidarności narodowej. Ślad tego postępu odnajdujemy w pewnej liczbie pieśni wedyckich i psalmów hebrajskich. Wpływ ten szczególnie jest widoczny w pewnej części *Iliady* i *Odyssei* oraz w niektórych epizodach wielkich poematów indyjskich. Występuje we wszystkich literaturach, z mniejszymi lub większymi przerwami, które objaśnić można zmiennością warunków społecznych u ludów, zagrożonych nieustannem widmem wojen i napaści wrogów.

Przyśpiesza się on szczególnie w czasach nowożytnych, dzięki względnemu bezpieczeństwu, jakiego dostarcza cywilizacya mniej gwałtowna, dzięki zwłaszcza wielolicznym stosunkom między ludami. Uczucia sympatyczne, brutalnie zdeptane przez barbarzyńców, zablęsnęły chwilowo w Atenach i w Rzymie, tryumfują ostatecznie w czasach nowożytnych i wywołują w poe-

zyi oraz literaturze szybkie przekształcenie duchowe. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*—jest to dziś dewiza powszechna. Nie idzie dziś o bogów i bohaterów, idzie o człowieka. Człowiek staje się przedmiotem pieśni poety, zarówno jak i badań mędrca. Psychologia opowiada literaturę, filozofię, naukę. W poezji lirycznej hymn religijny ustępuje miejsca namiętnemu malowidłu uczuć ludzkich; nowa epopeja rodzi się w postaci romansu; filozofia porzuca badania ontologii metafizycznej dla bezpośrednich badań rzeczy ludzkich; obok fizyki, chemii, historii naturalnej powstaje nowa nauka, która się zowie antropologią.

Wszystkie świeże odkrycia dążą do tego samego celu przez połączenie narodów; koleje żelazne i elektryczność, przemysł oraz handel skupiają wszystkie interesa, i oczywistem jest, że uczucie nowe łączności tudzież sympatyi powszechnej, oparte na wspólności rzeczywistej interesów moralnych i materialnych, codziennie rośnie w Europie; to też można śmiało przepowiedzieć blizki ich tryumf w niedalekiej przyszłości.

Łatwo odkryć ten sam postęp w poezji dramatycznej. Dramat, prawie zupełnie religijny u *Eschyła*, zwolna się wyswabadza u *Sofoklesa* od boskości i u *Eurypidesa* dochodzi do malowania własnowolnego oraz rozmyślnego namiętności ludzkich. Ruch ten idzie dalej w komedyi *Menandra* i *Filemona*, przeniesionej do Rzymu przez *Terencyusza* tudzież *Plauta*.

Silniej jeszcze zaakcentowanym znajdujemy go w teatrze nowoczesnym. Śród różnic, znamionujących geniusz rozmaitych ludów, dostrzegamy tło wspólne, górujące—zajęcie się człowiekiem, jego uczuciami, jego namiętnościami. Można powiedzieć, że jest to znamię szczególne cywilizacji europejskiej od końca XV wieku; jest to również cecha naszych czasów.

Prąd ten posiada taką siłę, że zdaje się blizkim swego tryumfu nad najbardziej zastarzałemi konwenansami. Sądzono dotąd, że jednym z istotnych warunków

sztuki było życie w krainach wyższych nad rzeczywistość i ograniczanie się do obrazów ogólnych, nie schodząc do nieskończonej drobnych szczegółów anatomii indywidualnej. Dzisiaj jesteśmy tak zmęczeni ułudą, tak czujemy potrzebę prawdy, że uczucie to zdaje się nam panować nad wszystkimi innymi. Walter-Scott dał nam romans historyczny o wielkiem tchnieniu epicznym. Balzac w swojej *Komedyi ludzkiej* stworzył obraz rysów szczególnych każdej z klas społecznych; ale jego przesady arystokratyczne czyniły go mniej niż kogokolwiek zdolnym do pochwycenia i zrozumienia uczuć oraz namiętności klas ludowych; dostrzegał on tylko ich złe strony. Dodać należy, że górującą zdolnością Balzaca była wyobraźnia i że, jeżeli przez nią został on znakomitym romansopisarzem, to również ona nieraz unosiła go poza granice spostrzegawczości bezpośredniej.

Georges Sand znała tylko jedną namiętność—miłość. Romans psychologiczny, w pełnem znaczeniu tego wyrazu, studjum szczerze i dokładne człowieka we wszystkich jego objawach—złych i dobrych—datuje za ledwie od wczoraj. Niewątpliwie szkoła ta pochodzi od Balzaca, lecz różni się od niego pod wielu względami. Można powiedzieć nawet, że odróżnia się od niego zasadniczo. Balzac, pomimo uroszczenia mniej lub więcej słusznego do spostrzegawczości, jest przedewszystkiem układaczem scen. Szuka on naprzód efektu. Spostrzegawczość dostarcza mu poprostu materyałów, które wyobraźnia jego w ruch puszcza, układa i wielokroć przetwarza, w widoku celów późniejszych.

Dziś powstaje nowa szkoła, która wydała wielką liczbę dzieł godnych uwagi, jak *M-me Bovary*, *Manette Salomon*, *Germinie Lacerteux*, *René Mauperin*, *les Rougon-Macquart*, *l'Assomir*, *le Nabab* i inne. Przedstawiciele jej są to: Flaubert, Goncourt, Zola, Alfons Daudet. Szkoła ta, pochodząca bez zaprzeczenia od Balzaca, uważa za najwyższą sztukę absolutną wierność spostrzegawczości. *Naturalizm* ten przypuszcza stan duszy, w któ-

rym uderza nas prawdziwa strona rzeczy. Śledzi ją on we wszystkich kształtach i środowiskach. Bada on nie człowieka idealnego, którego nie zna, lecz takiego, jakim go czyni społeczeństwo, we wszystkich jego objawach złych i dobrych. Można powiedzieć, że szkoła ta wyznaje realizm w poezji, tak jak Courbet w malarstwie, lecz z tą różnicą, że rozróżnia rzeczywistość od życia. Podczas gdy Courbet, robiąc się apostołem idei w gruncie prawdziwej, ale której połowę tylko rozumiał, sprowadzał artystę do poziomu prostego narzędzia oznaczającego (*instrument de precision*), a malarstwo do grupy linii i barw, zgodnych z rzeczywistością fizyczną,—naturalizm stara się przenieść do swych dzieł człowieka zupełnie żywego, z jego cnotami i występkami, przyzwyczajeniami i strojem. Nie sądzi on, aby nam wystarczało, gdy opowie, jak on działa, jak myśli i jak mówi; uważa, że obowiązkiem poety jest kazać bohaterowi działać, myśleć, mówić pod samymi oczami czytelnika. Rzecz dziwna! ten uparty realizm, który przed niczem się nie cofa i przed niczem się nie rumieni, spotyka się na pewnych punktach z rozmaitymi ludźmi, których niejednego pomieściłby w wręcz przeciwnym obozie. Jak Michelet mówił o historii, chce on, aby sztuka była zmartwychwstaniem, jego zaś sposób malowania przypomina Teodora Rousseau.

„Malarz—mówił ten ostatni—nie tworzy swego obrazu na płótnie, ale podnosi kolejno zakrywające go zasłony.”

Naturalizm również stara się wskrzesić osoby, które obserwował, wywołując je tak, jak je widział, i daje nam je poznać, nie opisując, lecz pokazując. Wchodzimy z nimi w stosunek ścisły, bez pośrednictwa opisu, i znajomość w ten sposób jest nieskończenie serdeczniejszą. Niegdyś używano w tym celu tysiącznych ceremonij, omówień, przedstawień. Znosi on te wszystkie formalności i odrazu stawia czytelnika sam na sam ze swemi osobami, które dalej żyją i działają w swem środowisku,

nie troszcząc się o to, że ktoś na nich patrzy, bez czego bohaterowie przyjmują jakieś teatralne pozy. Ta bezceremonialność razi akademików, przywykłych do pięknych manier; ale co jeszcze bardziej ich gniewa, to zuchwałość nowej teorii, która prawo obywatelstwa daje w dramacie i romansie ludziom pospolitym, zarówno jak dystyngowanym, i z jednakiem zamiłowaniem maluje duszę oraz obyczaje gałganiarza, jak markiza. Walczą z nią synowie tych, którzy dziwili się i oburzali, jak można w poezji używać wyrazu *pies*. Buffon w swej rozprawie o stylu nastawał na to, że na pisarzu ciąży obowiązek unikania terminów szczególnych za każdym razem, gdy może je zastąpić wyrażeniem ogólnem; a Delille, wierny zasadzie i duchowi swego czasu, zawsze umiał opisem w pięknym stylu zastąpić wyrazy mowy potocznej; opisy te niezawsze są jasne, ale dają mu sposobność do wykazania wdzięków swego ducha i zręczności rzemiosła. Zdrowy rozsądek ogółu dawno już osądził tę różnicę między słowem szlachetnem i słowem pospolitem tudzież gminnem, ale upiera się jeszcze przy niej akademia i arystokracja. Są jeszcze tacy, którzy chcą, aby poeta malował bohaterów dobrze urodzonych, a zarazem oburzają się analizą moralną duszy człowieka z niższych warstw nowożytnego społeczeństwa, czy to przez stopniowy rozwój rozczarowania lub pokusy, czy też przez dziedziczne przekazanie występków, wynikających z ciemnoty, choroby, chronicznego cierpienia lub bezsilnej walki z nędzą. Przyzwala się na występki dobrze wychowany, prostytutkę elegancką, przewrotność obłudną, oszustwo w rękawiczkach.

Dlaczego? Czy złoczyńcy wielkiego świata bardziej zajmują, niż inni? Przeciwnie, są oni ohydniejsi, ponieważ lepiej ich uzbrojono przeciw pokusom, a przez to samo ich nikczemność daleko trudniej usprawiedliwić.

Ta sentymentalna pruderya zatem nie przedstawia nawet wyniku uczucia moralnego, które mogłoby mieć prawo do szacunku; jest to prosty przesąd przyzwy-

czajenia arystokratycznego, nad którym nowa szkoła zatryumfuje, tak jak romantyzm zatryumfował nad przesądem klasycznym, wstrząsając ogółem i przyciągając go ku sobie zapomocą arcydzieł. Do połowy ogół już pozyskano; niewiele już potrzeba do zupełnego zwycięstwa. Oddaje on już sprawiedliwość potędze, szczerości, spostrzegawczości, któremi odznaczają się liczne dzieła współczesne. Cóż zaś publiczność naturalistom zarzuca? Przesadę w szczegółach wstrętnych, ogólnie biorąc mało koniecznych, nadmiar rysów drobnych, które nużą, rozpraszają uwagę i szkodzą skupieniu efektów. Pod tym względem ogół ma słuszość. Jakakolwiek wartość przypisujemy prawdzie, nigdy nie jesteśmy obowiązani wypowiedzieć wszystko, naprzód dlatego, że to niemożliwe, powtóre dlatego, że w masie faktów znajdujemy takie, które mają większe znaczenie niż inne, i pogrążając fakty większej wagi w powodzi drobnych faktów bez znaczenia, z konieczności narażamy się, przez skrupuł szczerości, na to, że uczynimy prawdę niedostrzegalną, lub zatracimy częściowo jej wypukłość. Zawsze istnieje wybór w sztuce i od wyboru to zależy wrażenie całkowite. Niektóre opisy Zoli podobne są do tych obrazów, w których, nie chcąc niczego opuścić, malarz pomieszał wszystko. Wszystko tam widnieje, lecz niczego nie widać. Jest to niebezpieczne. To samo można powiedzieć o osobach. Jakiegokolwiek natężenia życia udziela im autor, nie pozostawiają one po sobie w pamięci obrazu tak porywającego, jakby można sądzić podczas czytania. Gdy spoglądamy w siebie po przeczytaniu, odnajdujemy sceny, szczegóły, których wrażenie się nie zaciera, lecz figury odtwarza nam pamięć nieco mglisto. Jest to nieunikniony wynik braku kondensacyi i skupienia, zaznaczonego powyżej.

Mimo to wszystko, należy powiedzieć, że drogę w tym kierunku już wytknięto.

§ 7. Dramat.

Taż sama uwaga dotyczy dramatu. Akcja, długo panująca, coraz bardziej ulega psychologii, albo raczej oba te pierwiastki się mieszają i zlewają ze sobą. Naprzód zajmowano się głównie przedmiotem. Osoby posiadały znaczenie tylko dzięki swemu stosunkowi do akcji, której stanowiły narzędzia lub ofiary. Były one w dramacie konieczne, ale, pomimo tę konieczność, miały w jego pomysle drugorzędną rolę. Jest to charakter wspólny epopei i dramatu epicznego, jak go pojmowali Eschyl i Sofokles.

Wielkość niepomiarą dramatu Eschyła stanowi właśnie owo wyłączone, absolutne, bezlitośne panowanie akcji. Rozwija się ona własną siłą i nic nie potrafi zatrzymać jej postępu. Kroczy swoją własną drogą, bez możliwości zboczenia. Wolno powiedzieć, że kroczy ona po osobach szeregiem skoków, z których każdy przybliża jej rozwiązanie i podnosi przerażenie, aż nakoniec druzgocze je bezlitośnie, niby lokomotywa, popchnięta całą siłą pary w kierunku fatalnie oznaczonym z samego początku na niezmienną linię szyn kolejowych. Wszystko, co znajduje się przed nią, zostaje złamane, zniweczone, zdeptane. Poeta, z konieczności służąc legendzie, stanowiącej część jego wierzeń, nie ma ani prawa, ani zamiaru nawet zmienienia jej rozwiązania,—lecz używając legendy w swym dramacie, dodaje wyrazu jakiejś grozy religijnej, która wynika z uczucia tej niezłomności, a nadto jeszcze podwaja swój efekt na widza. Osobą rzeczywistą jest akcja, zmieniona przez wyobraźnię poety na rodzaj widma bezlitośnego i niewidzialnego. Ono to kieruje całym dramatem. Wszystko inne żyje o tyle tylko, o ile konieczność im każe, aby przez zetknięcie z tem widmem umarły ¹⁾.

¹⁾ To zapatrywanie się na akcję skłoniło niektórych krytyków do sądzenia, że fatalność jest główną szrubą starożytnego

Wyobraźnia Sofoklesa nie ma tej grozy. Ale, przez to samo już, że mu brakuje tej potęgi transformacyjnej, która jego poprzednikowi daje tak porywającą oryginalność, przez to samo osobę w jego teatrze daleko mniej pochłania akcja. Równowaga obu tych elementów układa się w taki sposób, że trudno niekiedy powiedzieć, który z nich ważniejszy. Znajdujemy nawet takie dzieła, jak *Filoktet*, *Ajax*, *Antygona*, w których malowidło charakterów zdaje się pierwsze miejsce zajmować. Wolno przypuszczać, że wśród wielkiej liczby sztuk tego samego autora znajdowało się jeszcze wiele takich, w których psychologia w tymże stopniu odczuwać się dawała. Ale w innych, jak *Edyp król*, *Edyp w Kolonie*, *Elektra*, *Trachinki*, górowała akcja. Ona to kieruje osobami i rzeźbi je na swój obraz.

W układzie jego dramatu znajdujemy to pojęcie, które zaznaczyliśmy już przedtem jako kierownicze w rozwoju rzeźby greckiej. Ponieważ pierwszą ideję podawała tu legenda, rzeźbiarz mógł tylko podkreślić szczególne znaczenie osoby, uwydatniając w danej postaci zasadniczą działalność, jaką przypisywała jej mitologia.

Sofokles szedł tą samą drogą. Zawsze to w legendzie szuka on kierunku swej myśli. Ale, zamiast pozwolić się pochłonąć całkowicie i odrazu, jak Eschyl, myśli o nieuniknionem zdruzgotaniu bohaterów; zamiast w całym dramacie szukać jedynie stopniowego spotęgowania tego jedyne go, okropnego wrażenia, stara się on, podobnie jak rzeźbiarz, rozwijać w danej osobie strony moralne, któremi dotyka akcji i jej współdziała. Zamiast

teatru. W istocie, Grecy nie byli nigdy fatalistami; wierzyli oni w siłę, wolę i możność walki. Konieczność stosuje się u nich do przeszłości, a nie do przyszłości: jest to nieublagane prawo skutków naszych czynów; to, co jest, jest—i żadna potęga na świecie sprawić nie może, aby czyn raz popełniony przestał być istnieć. Ten charakter nieublaganej wykonalności tego prawa, u Eschyła szczególnie, wydawał się krytykom zasadą fatalności.

widzieć w nim tylko rolę ofiary, Sofokles uważa osobę jeżeli nie za czynnik, to przynajmniej za narzędzie akcji, i w tym kierunku rozwija charaktery stosownie do tego, jak pragnie wykazać swoje o nich pojęcie.

Człowiek więc nadal podlega akcji, i dzięki temu pomysłowość ogólna Sofoklesa pozostaje mniej więcej identyczną z Eschyłową; ale różni się tem, że to podporządkowanie nie dochodzi do stopnia pochłonięcia. Tendencja psychologiczna poety nie wystarcza do podniesienia na stanowisko naczelne osobowości bohaterów, wytworzenia z niej przyczyny oraz wyjaśnienia samej akcji; przeciwnie akcja wyjaśnia ich charakter i rolę, a więc z tego względu dramat Sofoklesa zbliża się do nowoczesnego dramatu. U Eschyła góruje geniusz liryczny. Jego tragedia, zupełnie epiczna przez swe zasadnicze pierwiastki, układa się, jak oda, w ramach i w celu jedynego wrażenia, które nie pozostawia miejsca innej trosce, prócz samego siebie; jej rozwój polega wyłącznie na wzroście grozy w tym rodzaju, jaką wywoływałyoby zwierzę dzikie, zbliżające się krok w krok do związanego jeńca. Tragedya Sofoklesa jest bardziej złożona. Jej jedność stanowi już harmonię. Tkwi w niej połączenie różnych pierwiastków; jej rozwój jest niekoniecznie prostoliniorny. To już nie dramat liryczny. Skutkiem rozmaitości pierwiastków i zmian nagłych znajduje się on już na drodze ku współczesnemu dramatowi.

Ale z Eurypidesem zaczyna występować nowe zapatrywanie na sztukę teatralną. Legenda, aż dotąd panująca wszechwładnie, schodzi na drugi plan, przynajmniej w pewnej części jego tragedyi. Staje się ona tylko pretekstem do malowideł psychologicznych. Przewidujemy, że człowiek, unicestwiony prawie przez Eschyła, podporządkowany przez Sofoklesa, wyrośnie wkrótce na rzeczywistego bohatera dramatu.

Będąc naprzód ofiarą, potem biernem narzędziem akcji, teraz staje się jej czynnikiem. Akcji, która go zabija, on sam jest sprawcą, on ją stwarza, rozwija,

proceedzi mniej lub więcej nieświadomie, lecz rzeczywiście, aż do chwili, gdy upada pod ciężarem skutków, nagromadzonych przez jego własne czyny. Namiętność tworzy koło, którego ruch udziela się wszystkiemu innemu. Dotykamy granic tragedji nowożytnej.

Kornel, Rasyń, pomimo znaczne różnice swego geniuszu i sposoby pisania, niemal całkowicie zgadzają się co do pojmowania stosunków akcji i osób. Dają oni pierwszeństwo bądź-to akcji, bądź-to ludziom, zbliżają się już-to do Sofoklesa, już-to do Eurypidesa; w istocie człowiek coraz szersze u nich zajmuje miejsce. U Rasyńa nieraz znika zgoda między przedmiotem historycznym, stanowiącym akcję, i przedmiotem rzeczywistym, to jest mawidłem charakterów.

Pierwsze zapatrywanie się rodzi tragedję akcji. Wybrawszy przedmiot, Rasyń sądzi na pewno, że wytoczy z niego sztukę, podobną do sztuk Sofoklesa i zgodną z prawidłami Arystotelesa. Później, gdy dramat się rozwija, skłonności umysłowe i otoczenie zwyciężają, i psychologia bierze górę. Namiętność, a szczególnie miłość, stają się nietylko głównem kołem, ale tłem i centrem tragedji. Jego osoby nie zadawalniają się już współdziałaniem w akcji—same jej miejsce zastępują, dzięki potędze, jaką poeta ożywia ich uczucia; niekiedy nawet dramat znika poza człowiekiem.

To odwrócenie ról tem jaskrawiej widnieje, że obraz namiętności jest u Rasyńa często bardziej akademiczny, niż dramatyczny. Rozwój opisowy, często mało subtelny, zajmuje tam miejsce, niebędące zbyt obszernem dla ludzi specjalnego towarzystwa, do którego zwracał się poeta. Dworzanie odczuwali wówczas słabość do metafizyki namiętności. Ale, w miarę tego, jak teatr coraz szersze otwierał podwoje dla mas ludowych, musiał on uledz przemianom stosownie do smaku ogółu, to znaczy współczesnego stanu umysłowego. Akcja zwolna zdobyła na nowo stanowisko, z którego ją wywłaszczono, a nawet opanowała miejsce, które należało się rozwojowi na-

miętności i charakterów. O zmiany nagłe, urządzenie sceny i efekty teatralne troszczyli się autorowie, grając swemi dramatami więcej na oczach i nerwach publiczności, aniżeli na inteligencji tej ostatniej. Podczas gdy jedni szukali w teatrze tylko wzruszeń gwałtownych i niemal brutalnych,—inni, widząc w nim wyłącznie zabawę, przygotowali tryumf operety, mniej albo więcej błahej i pustej.

Widocznem jest, że teatr za naszych czasów szuka swej drogi. Ukazawszy się kilkakrotnie w dziejach jako jeden z najwyższych rodzajów sztuki, dzisiaj zeszedł on na stopień prostego przemysłu. Mamyż przypuścić, że upadek to raczej pozorny, niż rzeczywisty, i że nie tyle go objaśnia zniżenie poziomu umysłowego, ile przejściowa konieczność zastosowania teatru do wymagań tłumów, które wtargnęły do niego gwałtownie dzięki ułatwionym środkom komunikacyjnym? Czy należałoby sądzić, że na Paryżu, odwiedzany niegdyś przez doborowe towarzystwo, od czterdziestu lat rzuciły się tłumy ludzi niezupełnie cywilizowanych, którzy przychodzą przepędzać tutaj wieczory i wprost prawem liczebnej większości narzucają swój smak, aż nakoniec ukształtują go wyżej i wykwintniej?

Być może. W każdym razie należy wyznać, że teatr w tym momencie nie przebywa bynajmniej okresu postępu. Trudno przewidzieć, co się stanie. Nie będziemy usiłowali dać odpowiedzi wyczerpującej. Wystarczy zaznaczyć kierunek ogólny, w którym, jak się zdaje, podążają nieliczni pisarze, zasługujący na nazwę autorów dramatycznych.

Dążenie ich obecne zasadza się na utożsamieniu akcji z rozwojem charakterów, w taki sposób, że pierwsza wypływa z drugiego. Tym sposobem wszelka różnica między działaniem a osobami z czasem zniknie zupełnie. Pozostaną już tylko osoby działające. Same miętności i charaktery będą stanowiły cały dramat, dzięki walce interesów sprzecznych.

System to nie nowy. Jest to system Szekspira i Moliera. Eurypides nawet już go przewidział—jak to już wyżej wyjaśniliśmy—w niektórych swych tragediach, ale nie posunął tej reformy do końca i nie zrozumiał jej całej doniosłości. Zachował on ramy Sofoklesa, dalej czerpał swe pomysły w legendach bohaterskich i mitologicznych, osnutych w duchu zupełnie odwrotnym, wskutek czego jego teoria napotykała trudności różnego rodzaju. Ztąd wiele rzeczy niepowiązanych.

Dzisiaj poeta dramatyczny jest całkowicie panem swego przedmiotu. Nie musi już czerpać w źródłisku wspólnem, jak poeci greccy, albo nawet z XVII w., którym tragedia nakazywała ograniczenie się dziedziną starożytności. Przypomnijmy sobie, że Rasyn uważał za konieczne usprawiedliwić się, że wziął pomysł współczesny z historii Turków, tłumacząc, że odległość miejsca może zastąpić odległość czasu.

Ta konieczność brania pomysłów uświęconych przez mitologię lub historję, zatem mniej lub więcej znanych, krępowała swobodę poety, odbierając mu prawo do jakiegokolwiek zmiany.

Jedna to z głównych przyczyn, wyjaśniających długotrwałą zależność osób od akcji. Wogóle były one tylko kółkami maszyny. Istniało przekonanie, że publiczność może interesować się tylko przeszłością grecką lub łacińską. Należało dobrze zastosować osoby do ról, jakie z góry im naznaczono, i wytoczyć je zgodnie z akcją, jaką im narzucono.

Komedia nie знаła tej niewoli. Poeta, mogąc wybierać swe osoby jak mu się podobało, skorzystał z tego przywileju, aby dać ujście swej wyobraźni, i gdy interes psychologiczny opanował wszystkie inne, mógł on bez przeszkody tworzyć kombinacje, najzgodniejsze z nowymi tendencjami. W ten sposób komedia charakterów połączyła się z komedią intrygi lub akcji, i wnet ze stanowiska widzenia sztuki uważano ją za wyższą.

Gdy ów fetyszym starożytności począł słabnąć dzięki zaciętej walce romantyków, nie myślano natychmiast rozpuścić wszystkich żagli swobody. Rozszerzono tylko pole dramatyczne, dodając wieki średnie, nie śmiało jednak tworzyć poważnego dramatu z osób wszelkiego rodzaju i czasu, jak to oddawna robiła komedia. Istniały granice, których nie wolno było przejść, granice, trwające nawet i dzisiaj. Nie należało mieszać rodzajów. Przyjmowano, za przykładem Szekspira, mieszaninę powagi z komiką, ale odgraniczenie terytoriów było bezwarunkowe.

Trwać to długo nie może. Wogóle, o co idzie? O przedstawienie człowieka działającego, to znaczy charakterów i namiętności. Te charaktery i namiętności, rozwijając się w życiu i uderzając o charaktery i namiętności inne lub sprzeczne, wywołują skutki różnej natury, smutne lub wesołe. Cała sztuka polega więc na tem, aby dobrze oświetlić te osoby, uczynić je dość prawdziwymi, dość żywymi, celem zajęcia widzów, i ustawić je w takich warunkach, aby naturalne i logiczne wyniki ich objawów moralnych mogły stworzyć akcję wzruszającą w jednym lub drugim kierunku.

Reszta znaczy niewiele: czy osoby będą znanymi bohaterami, czy prostymi mieszczanami, czy się zowią Agamemnon, Karol Wielki, czy też poprostu Durand, jest to tylko różnica akcesoryalna, która absolutnie nie zmienia w wartości, ani w efekcie dramatu. Absurdem jest opieranie teoryj na rozważaniach tego rodzaju. Wszystko zależy od wyprowadzenia na scenę nie wielkich ludzi, ale ludzi poprostu, tak, iżby główna osoba skupiała w sobie zarówno akcję, jak i interes dramatyczny. Tak w komedyi, jak i w tragedyi, jest to punkt istotny.

Inny, niemniej ważny punkt w zapatrywaniach nowoczesnych polega na tem, że zamiast typu wystawia się indywidualium. U starożytnych poszukiwanie typu wpływało z zależności poety od legendy. W XVII w. wszelkie inne malowanie, prócz ogólnego, byłoby niegodne maje-

statu tragedyi. Typ namiętności taki, jak go rozumieli dworzanie Ludwika XIV, był jedyny dla wszystkich osób we wszystkich okolicznościach. Pyrrus prawił madrygały kobiecie, której groził zabiciem syna, jeżeli odrzuci jego miłość. Mówił jak elegancki dworak, a postępował jak dziki człowiek. Ta niezgodność nie raziła nikogo. Subtelność uczuć i etykieta *Ifigenii w Aulidzie* godziła się zupełnie naturalnie z ofiarami ludzkiemi.

Obecnie charaktery i namiętności są indywidualne, przynajmniej w pewnym stopniu, ale pod warunkiem, że będą pozostawały w zgodzie z charakterem czasu oraz cywilizacyi. Byłoby oczywiście absurdem posuwać tę szczegółowość do ekscentryczności. Nie idziemy do teatru podziwiać jakies fenomeny, ale chcemy tam pewnej różnorodności, istniejącej w naturze faktycznie, która, nie brzmiąc rozdzwiękiem we wzruszeniu, tem większego wdzięku nabiera. Zauważyliśmy już to, mówiąc o romansie, który zresztą ma z teatrem niejedną łąkę do zrozumienia wspólność.

**§ 8. Poezja liryczna i satyryczna.—Sposób wyrażenia poezyi objaśnia jej wyższość nad innymi sztukami.—
Poezja i wiedza.**

Poezja liryczna, prawie wyłącznie religijna z początku, gdy najwyższą troską było otrzymanie pomocy Bożej, podobnie jak epopeja i dramat, szczególnie rozszerzyła swą dziedzinę w rękach Pindara, Katullusa, Horacyusza, poetów angielskich i niemieckich.

Rodzaj ten, długo lekceważony we Francyi, za naszych czasów rozwinął się niesłychanie. Wiek XVII miał tylko chóry w *Atalii* i *Esterze*, a *Oda na wzięcie Namuru*, nie uchodząc za arcydzieło, znajdowała mimo to czytelników, tak jak epopeja Chapelaina. Wiek XIX nie był szczęśliwszy. Zdawało się, że liryzm nie mógł się zgodzić z duchem francuzkim. Byłoby trudno dzisiaj twierdzić to samo.

Poezya liryczna we Francyi odrodzenie swe zawdzięcza ruchowi romantycznemu. On to wyzwolił z więzów osobowość artystyczną. Poezya, w ciągu trzech wieków ograniczona do plagiatu i pedantyzmu, zapłonęła nowym duchem i zdobyta swoboda udzieliła jej ognia tudzież siły dotąd nieznaney. To nagle przebudzenie, podniecone jeszcze nieustanną walką i długim szeregiem tryumfów, dochodziło nieraz do emfazy, do deklamacyi. Jest to jedno z wybitnych znamion romantyzmu, jeżeli się go rozważa wogóle. Można powiedzieć, że od 1825 do 1840 r. Francya literacka i artystyczna żyła w prawdziwej gorączce, która przywołała do życia wiele talentów, ale też wiele spowodowała szaleństw. Dla mózgow rozpalonych rzeczy przybierały fantastyczne wymiary. To też okres ten jest jednym z najciekawszych w historii sztuki. Jeżeli stworzyła ona wiele dzieł, teraz nam wydających się śmiesznymi, oszukując co do rzeczywistych uzdolnień wielu młodych ludzi, którzy wskutek długich rozpraw o sztuce w końcu uwierzyli w swój talent artystyczny i rzucali się w walkę bez innego powołania prócz pogardy dla konwenansu i klasycyzmu,—to należy jednocześnie przyznać, że nigdy nie zjawiły się okoliczności przyjaźniejsze dla rozwoju talentu u posiadających istotnie jego zarodek. Na śmiałości nietylko pozwalano, owszem nawet pobudzano je nadmiernie; poeci mogli wyładować całą swą energię, a wyobraźnię, upojone tą nową swobodą, oczywista, napełniły się jaskrawością nadzwyczajnych wizyj tudzież olbrzymich frazesów. Niepodobna obliczyć, ile w ciągu tych piętnastu lat napisano ód tudzież ballad. Główną rzeczą przecież jest fakt, iż ta mnogość oraz jakoś utworów wystarczy do zapewnienia chwały dla całego jednego wieku. Ton, do jakiego doszły umysły pod wpływem tego tchnienia egzaltowanego liryzmu, niezawsze równoważył wspaniałość form z wysokością pomysłowości; potrzeba było geniuszów szczególnej potęgi, celem stworzenia ciała, zdolnego do napełnienia tej szaty i natchnienia poezyi sto-

sownie do emfazy. To też większość dzieł owych czasów zginęła skutkiem dysproporcji strony zewnętrznej i wewnętrznej, myśli i deklamacji. Wiktor Hugo był niemal jedynym, który umiał zupełnie zwyciężyć tę trudność. To też powiedzieć można, że tworzy on absolutne wcielenie tej epoki i jest geniuszem lirycznym *par excellence*.

Niema potrzeby nastawać na osobisty i psychologiczny charakter poezji lirycznej. Poeta wyraża tu swe uczucia w formie, niepozostawiającej pod tym względem żadnej wątpliwości; toż samo powiedzieć można o satyrze.

Poezja zatem jest najbardziej ludzką ze sztuk, bardziej nawet niż muzyka. Wyraża ona osobowość artysty nie tylko pośrednio, jak inne sztuki, przez ton, wybór motywów, głębokość i charakter wzruszeń, ale wyraża ją również bezpośrednio, przez świadomy i własnowolny objaw uczuć i idei. Jest ona również ludzką ze względu na przedmiot, gdyż ten przedmiot najpospoliciej stanowi znowu człowiek, ze względu na obraz namiętności i charakterów.

Wyższość ta, jak już widzieliśmy, wypływa z natury jej narzędzia, słowa, będącego najbardziej bezpośrednim i najzupełniejszym ze środków wyrażenia. Polega ona jeszcze na jednym, niemniej istotnym fakcie. Sztuki wzrokowe posiadają do swego rozporządzenia jeden tylko moment. Jednoczesność jest ich prawem. Ztąd wynika, że muszą one ześrodkowywać cały swój efekt w tym jednym momencie i układać części widowiska w taki sposób, aby im przez jednoczesne współdziałanie nadać maximum wyrazu. W taki sposób brakuje im możliwości wystawiania rzeczy poprzednich i późniejszych, które stanowią najpotężniejsze środki muzyki oraz poezji.

Owóż, właśnie gdy trzeba malować rozwój namiętności i charakterów, owe środki znajdują właściwe swe użycie. Przyrodzonym więc jest, że tendencje psychologiczne w poezji zaznaczyły się szybciej i widoczniej, niż w innych sztukach.

działalności osobistej zmieni się; cywilizacya powszechna pociągnie w tym samym kierunku; ogólne zasady nauki zastąpią poszczególne zasady egoizmów rasowych i religijnych. Łatwo zrozumiemy, że dobro każdego człowieka nietylko za warunek istotny nie ma nieszczęścia drugiego, ale przeciwnie pozostaje w stosunku prostym do polepszenia losu wszystkich, a przekonanie to, raz wszedłszy w umysł, za konieczny wynik będzie miało wprowadzenie w stosunki ludzi tudzież ludów sprawiedliwości i sympaty, przez wspólność celu i wysiłków, zamiast nienawiści, którą podtrzymuje pozorna sprzeczność interesów.

Ztąd wypłynie nowa poezya, córa nauki.



ZAKOŃCZENIE.

Najbardziej w estetyce należy strzedz się mieszanina warunków i znamion ducha krytycznego z znamionami artystycznego geniuszu. Jest to źródło wielu błędów. Zdolności, wymagane przez krytykę, nie mają nic wspólnego z władzą twórczą artysty. Praca krytyki jest możliwą tylko dzięki przyzwyczajeniu do analizy i przewadze rozumowania, podczas gdy wrażenie artystyczne, aby było płodnym, musi być istotnie estetycznym. Widzimy, że ostatecznie pomiędzy krytykiem i artystą jest tylko jeden punkt wspólny—miłość sztuki, gdyż w każdym razie pod wszystkimi innymi względami stoją oni na dwóch biegunach ludzkości. Ich ustrój umysłowy różni się stanowczo. Wywołuje to wyższość tych lub owych w szeregu specjalnym właściwych mu zapamiętywań, których właśnie zazwyczaj brakuje drugiemu. Rachunek i rozumowanie, które na swoim miejscu są rzeczą doskonałą, bardzo drobną rolę grają w zjawisku natchnienia. Geniusz artystyczny stanowi przede wszystkim zdolność widzenia rzeczy w całości, zdolność wiązania w jedną wizję głównych rysów, do tegoż efektu dążących.

Prawdziwy artysta nie układa swego dzieła zapamiętując ciężko poszukiwanych i kolejno poruszanych zesta-

wień. Właściwy charakter jego wyobraźni polega na tem, że wywołuje samorodnie w głębi jego mózgu całkowite obrazy, z pomiędzy których wybiera najdokładniej malujące jego kierownicze wrażenie. Jest on rzekomo sędzią konkursu, dającym nagrodę dziełu, które mu się wydaje najlepszem ¹⁾). Nic mniej nie przypomina tej roli widza, jak pracowite i uparte rozmyślanie filozofa lub uczonego, który idzie od faktu do faktu ku wnioskowi najczęściej nieprzewidzianemu. Zdolności, w ruchu będące z jednej i drugiej strony, są przyrodzenia zupełnie różnego; to też z powodu owej nieznamości rzeczy filozofowie, *robiący* estetykę, myślą się tak dziwnie co do natury samych działań umysłowych, którym chcą przepisywać prawa.

Właśnie ta nieosobowość albo raczej ta nieświadomość działania umysłowego u artysty zrodziła wiarę, tak ogólną w starożytności, o mieszanii się bezpośredniem bogów, zajętych specjalnie kierownictwem poczęcia i narodzin dzieł sztuki. Była to rola Apollina, Muz, Dionyzosa. Oni to dawali artystom natchnienie, czyli podpowiadali lub dyktowali im dzieła.

W istocie bowiem ten stan moralny, stale przez nas zwany natchnieniem, to podniecenie mózgowe tak szczególnego rodzaju, bez którego niemasz artysty w pełnem znaczeniu słowa, jest rodzajem halucynacji pół-jasnowidzącej; ona to nadaje marzeniom wyobraźni pozór rzeczywistości zewnętrznej, pozostając przytem zawsze podległą pewnym kierunkom uprzednim, niejako dzierżącym panowanie.

Halucynacyi tej wynikiem jest poszukiwanie w głębi pamięci i odradzanie w wyobraźni wspomnień, odnoszących się do zamierzonej ekspresyi, później zaś łącze-

¹⁾ Patrz np. w muzeum Lille seryę szkiców przygotowanych do *Medei* Eug. Delacroix. W każdym obraz całkowity. Nic tu nie przypomina *kawałkowania* pracy logicznej i analitycznej.

nie ich za pośrednictwem rodzaju fuzyi samorodnej w jedną wypadkową, która staje się samym wzorem i miarą wrażenia, jakie ma wywołać zamierzone dzieło.

Kiedy porównamy dzieła geniuszów samorodnych z dziełami artystów rozumujących i kombinujących, uderza nas przede wszystkim właśnie różnica struktury. U pierwszych wszystko wiąże się w jedną sztukę zapomocą jakiejś niewidzialnej nici wewnętrznej, którą tłumaczy właśnie pierwotna jedność pomysłu; w innych szwy, rozerwana ciągłość, dysonanse zawsze są widoczne. Jakkolwiek staranne i zręczne są zestawienia, nie mogą one zastąpić zupełnego zlania. Zkąd płynie wyższość Szekspira i Moliera, jeżeli właśnie nie z tej szczególnej potęgi natchnienia, na którą mieli oni przywilej? — ona to pozwoliła im ożywiać każdą postać w całości i tworzyć ją od pierwszego rzutu w swej istocie oraz w swym rozwoju.

Może zdawać się dziwnem porównywanie złożonych postaci Szekspira i Moliera z prostotą posągów greckich. W rzeczywistości jednak podkład umysłowy, na którym powstało jedno i drugie, jest ściśle ten sam; jedyna różnica ta, że geniusz Szekspira i Moliera posiada wyższą potęgę ogarniającą, aniżeli rzeźbiarze greccy; nadto ów geniusz mógł obejmować oraz zlewać większą ilość pierwiastków, nie naruszając jedności wyniku.

Ale, wogóle biorąc, jest to tenże sam sposób i taż sama praca z obu stron, a to dla łatwej do zrozumienia przyczyny. Pomimo bowiem różnorodność dzieł geniuszu, pochodzą one wszystkie z jednego źródła, mianowicie z owej halucynacji, o jakiej mówiliśmy.

Różnica punktów, na których się pod tym względem znajdują artyści i krytycy, jest bardzo znaczna i bardzo ważna. Zasada uproszczeń, którą krytycy polecają tak głośno artystom, zdaje się być w zgodzie zupełnej z pracą umysłową, jaką stwierdzamy w wynikach arcydzieł rzeźby greckiej; ale jest to jedynie pozór, albo, jeśli kto woli, przejście od samorodności do rozumowa-

nia. Krytyka, nauka analizy i rachunku, podrabia z konieczności wszystkie dane artystyczne, zastępując stale i przemocą swoim językiem język sztuki.

W istocie, artysta genialny upraszcza, ponieważ zawsze niemal uderza go wrażenie proste, które go opamowuje i skierowuje wszystkie jego zdolności w jednym kierunku. Streszcza formy nie przez rachunek i rozumowanie, ale dlatego, że jego zdolność znamienita, stanowiąca o jego płodności, na tem właśnie polega, że oddaje się on całkowicie każdej idei, kolejno przez jego mózg przechodzącej, i w każdą wlewa cały swój wysiłek. W chwili, gdy go idea porywa, idea ta sama tylko dla niego istnieje. Wszystko, co nie jest nią, samorodnie wydziela się z jego umysłu, a zatem z jego dzieła, w miarę możliwości, pozostawiając tylko to, co jest koniecznym do utrzymania, wyjaśnienia i potwierdzenia wrażenia głównego przy pomocy wszystkich części o jednym znaczeniu.

Rzeźbiarz chce usymbolizować ideję siły, uosobioną w mitologii greckiej pod postacią Herkulesa, albo ideję zręczności, wcieloną w Merkurego. Czyż będzie rachował naprzód każdy z mięśni rąk i nóg, a później, biorąc cyrkiel, czyż będzie nadawał tym mięśniom niezwykłe rozmiary, które tem bardziej będą widoczne, im pozostałe mięśnie będą zmniejszone lub osłabione? Oczywiście nie, drobiazgowość bowiem i rachunek tej pracy cierpliwej, tej chińszczyzny, same przez się stanowią przeciwieństwo z porywem i ciepłem natchnienia, rodzącego dzieła sztuki.

Prawdą jest jednak, że w istocie krytyka, analizując dzieło skończone, będzie miała prawo zaznaczyć, że pewne mięśnie są silnie oddane, inne zaś są opuszczone albo zaledwie wskazane; może nawet, jeżeli chce, wymierzyć i zaznaczyć różnice, a nikt nie odmówi jej prawa streszczenia swego zdania w taki sposób, że całą pracę będzie uważała za uproszczenie w kierunku powiększenia lub pomniejszenia. Ale niemniej prawdziwym jest, że artysta, który, przyjmując tę formułę za program, wy-

obrażałby sobie, że znajduje tu ideał sztuki i uzupełnienie wyobraźni artystycznej, szczególnemu ulegałby złudzeniu. Nie wystarczy wiedzieć, że należy przesadzać, łagodzić, upraszczać. Trzeba wiedzieć też, jakie to części należy powiększać lub pomniejszać, w jakiej mierze upraszczać.

Niezaprzeczonem jest, że w dziele sztuki wszystko, co nie dąży do ześrodkowania uwagi i wrażenia na punkcie istotnym, odwraca je i rozpierzcha; ale z drugiej strony, jeżeli uproszczenie dochodzi aż do zniesienia życia, wówczas artysta, działając na trupie, traci czas i pracę.

Patrzcie na Harpagona, Tartuffe'a. Krytyka powierzchowna, kierowana pozornie tak jasną zasadą uproszczenia przez powiększenie albo zmniejszenie, mogłaby znaleźć tu wiele rysów, które nie zdają się bezpośrednio stosować do uwydatnienia poszukiwanej idei. Jest to praca, którą podjął człowiek, mający niewątpliwy talent spostrzegawczości moralnej i pewną bystrość, ale któremu brakowało zmysłu życia artystycznego, La Bruyère. Na miejsce Tartuffe'a molierowskiego, różnostronnego i wielorakiego, chciał on postawić Tartuffe'a z jednej sztuki, Tartuffe'a z brązu, którego umyślnie zbudował przy pomocy wszystkich środków racjonalnej i sztywnej logiki. Onufry, którego stworzył tą metodą, nie jest nawet szkieletem; jest raczej sylogizmem, jest abstrakcją. Ten twórca maksym, który sądził, że pochodzi od Moliera, nie pojmował, że pomiędzy jego sylwetkami a osobami poety zachodzi różnica niestychana; różnica ta pochodzi właśnie ztąd, że Harpagon i Tartuffe są to nie tylko skąpiec i hipokryta, ale też są to ludzie. Byli oni poczęci jako żywe istoty w imaginacji poety, podczas gdy Onufry tworzy tylko wytwór rozumowania. Molier, uosabiając w nich ideję, jaką sobie tworzył o skąpcu i obłudniku, przedstawił ich działającymi; widział on ich skąpstwo i obłudę w działaniu wyściepującymi w świecie falującym i rozmaitym rzeczywi-

stości, nie zaś w świecie fikcyjnym i lodowatym pojęć, to znaczy bytów metafizycznych, w jakich żyją typy szkoły platońskiej.

Czyż to nie dziwna, że ci filozofowie tak głęboacy, którzy mieli pretensyę, jakoby dawali samą formułę twórczości artystycznej, nigdy się nie zapytali: dlaczego artyści, najczęściej tak mało świadomi metafizyki, mogli tak doskonale odtwarzać typy życia idealnego, podczas gdy oni sami, stojąc tak blisko bogów, nigdy nie zdołali stworzyć najmniejszego dzieła sztuki? Jakże pojąć, że, znając tak dobrze wszystkie warunki tworzenia arcydzieł, używali swej wiedzy jedynie do sądzenia dzieł cudzych? Już to samo, zdaje się, powinno wystarczyć do zrozumienia, że do wszystkich teoryj, wszystkich zasad, dodać trzeba przynajmniej coś, jakieś zdolności przyrodzone, które przypuszczają w artyście pewien sposób widzenia i pojmowania, istotnie różny od przymiotów, właściwych filozofom i krytykom.

Gdyby raz rzecz tę pojęli, uniknęliby pokusy wiecznego mieszania sposobów krytyki ze sposobami twórczości; przestaliby narzucać artyście swój własny punkt widzenia; nie upieraliby się mieszać role wręcz przeciwnie, zastępować rozumowaniem wyobraźnię, halucynacyę artystyczną zimnym oraz metodycznym rachunkiem; nie sprowadziliby wreszcie sztuki do sumy recept i przepisów ¹⁾, których jeszcze najmniejszą wadę stanowi to, że każą wielu ludziom, przeznaczonym do ważenia pieprzu, wierzyć, że do zostania artystą wystarczy nauczyć się na pamięć pewnych podręczników, jak na egzamin

¹⁾ Poszukajcie w słownikach wyrazu *sztuka*. Wszystkie dane określenia można sprowadzić do tego: jest to sposób robienia jakiejś rzeczy według pewnej metody. Dość nauczyć się metody, sztuka jest tylko sprawą pamięci i rozumowania. Wzruszenie i halucynacya, które są jej prawdziwymi warunkami, zostają unieważnione. Określenie to jest dobre dla sztuki robienia butów, ale nie dla sztuki.

gimnazjalny. Można do wszystkich sztuk zastosować spostrzeżenie, zaznaczone przez nas z powodu muzyki. Każdą z nich należy uważać jako język właściwy pewnej mniej więcej licznej kategorii uczuć i idei, które tylko w niej znajdują swój wyraz zupełny i równoważny. Starać się je tłumaczyć z pomocą rozmaitych znaków znaczy to rzucać się na nierozwiązalne zadanie. Dlatego to najczęściej krytycy i estetycy zupełnie naturalnie skłonni są przetworzyć samo pojęcie sztuki i musowo ją sprowadzić na grunt im tylko właściwy. To, co oni uważają za wyjaśnienie geniuszu artystycznego, jest po prostu formułą metod krytycznych ich własnego umysłu. Na miejsce samorodnej wyobraźni i uczucia, tworzących artystę, a posiadających swą przyczynę bytu we właściwej mu organizacyi fizycznej i umysłowej, stawiają oni teorye, których jedyny użytek jest ten, że znajdują dla samych siebie ramy dogodne do sądzenia i klasyfikowania dzieł sztuki, stosownie do tego, czy będą mogli je łatwiej czy trudniej w nich zamknąć.

Taki błąd rozpościera się w urzędowym nauczaniu sztuki i stanowi jej prawdziwe łoże Prokrustowe. Skutkiem niego ludzie, pełni poświęcenia dla sztuki i szacunku dla niepodległości duchowej, muszą logicznie deptać bez litości każde ziarnko oryginalności i gnębić młodzież pod ciężarem teoryj, stworzonych nie dla nich. Popycha się ich, jak stado, na jedyną drogę, którą iść muszą, choćby nieco inaczej iść pragnęli. Ważniejsze jeszcze jeszcze, że większość z nich nie wie nawet, w jakim duchu powinni swe zdolności pokierować. Ujęto ich w kluby rutyny, zanim sami siebie zbadać potrafią, i posłusznie idą po wskazanej linii, nie przypuszczając nawet, że istnieją drogi inne. Zaniedbują nauczyć ich jedynej rzeczy, której nauczyć należy—rzemiosła malarskiego, ale odrazu bierze się ich w kleszcze pięciu lub sześciu maksym krytyki transcendentalnej, od których nawet nie myślą się wyzwolić; te maksymy właśnie rozstrzygają o ich przeznaczeniu; a dla większej pewności dobija się

ich z pomocą konkursów, aby im dowieść stanowczo, że niema żadnej nadziei dla umysłów upartych, niechęcych iść po wydeptanej ścieżce. *Magister dixit*, z tego wyjść nie wolno, albo też z góry należy się zrzec nagrody szkolnej; co więcej, do niedawna jeszcze wystawy publiczne, pod strażą tych samych powag urzędowych, były dla nich również niedostępne.

Znalazłem w broszurze p. Duranty trafną cytataę malarza Constable'a, jednego z wynalazców współczesnego pejzażu. Nad jego słowami młodzi malarze powinni poważnie się zastanowić:

„Wiem, że wykonanie moich obrazów jest *osobliwe*, ale lubię tę zasadę Sterne'a: „Nie troszczcie się o dogmaty szkolne, lecz wedle sił sięgajcie wprost do serca.”

„Ludzie niechaj myślą o mojej sztuce, co zechcą; ja wiem jedno: że ta sztuka jest moja.

„Dwie drogi prowadzą do rozgłosu: pierwsza—to sztuka naśladowcza; druga—sztuka, wypływająca z samej siebie, sztuka oryginalna. Wyższość sztuki naśladowczej polega na tem, że, ponieważ ona powtarza dzieła mistrzów, ogół dostrzega ją prędko i prędko składa jej hołdy,—podczas gdy sztuka, wzbraniająca się naśladować kogokolwiek, sztuka, której ambicya zasadza się na czynieniu tylko tego, co widzi i czuje w przyrodzie, jedynie zwolna dochodzi do wziętości, ponieważ większość oglądających dzieła sztuki nie umie ocenić wszystkiego, co wykracza poza rutynę.

„W ten sposób ciemnota ogółu sprzyja *lenistwu* artystów i popycha ich do naśladowania. Chwali on chętnie naśladownictwo wielkich mistrzów, potępia wszystko, co jest nowem i śmiałem tłumaczeniem przyrody, która dla tłumu tworzy księgę zamkniętą.

„Nic smutniejszego—mówi Bacon,—jak „słyszeć nazwę *mędrców* nadawaną ludziom zręcznym.” Owóż manierzyści są to malarze zręczni, a nieszczęściem jest, że często mieszamy dzieła manierowane z dziełami szczeremi...

„Gdy siadam, z ołówkiem lub pędzlem w rękę, wobec jakiegoś ułamka przyrody, przedewszystkiem usiłuję zapomnieć, że kiedykolwiek widziałem jaki obraz.”

Jest to myśl, którą staraliśmy się rozwinąć w niniejszem dziele: szczerłość sztuki przez samorodny objaw osobistego wzruszenia artysty. Ona tylko jedna zdoła odrodzić sztukę, budząc nanowo jej oryginalność, zakazaną przez wyłącznych czcicieli rzeźby greckiej i renesansu włoskiego.

Jest to rewolucya przyszłości: aby ona jednak stała się możliwą, czyliż wystarczy danie swobody artystom ze strony Instytutu? Nie, należy ją bowiem wprzód przeprowadzić w myśli artystów, w samym duchu, który kieruje wyborem przedmiotu. Bardzo jasno wytłumaczył to krytyk Thoré, posiadający umysł zarówno światły jak i niepodległy. W broszurze p. t. *Nowe dążenia sztuki* (1857) naszkicował on krótki obraz ruchu artystycznego od Fidyasza do naszych czasów i wykazał, że sztuka zawsze, prócz nielicznych wyjątków, zamkniętą była w symbolizmie: symbolizmie pogańskim naprzód, później chrześcijańskim. Jeżeli przypadkowo opuszcza treść religijną, zwraca się do królów, książąt, bohaterów. Co do człowieka, to go nie zna wcale. Szkoła holenderska jedynie w XVII w. pomyślała o nim, pewna zaś liczba malarzy francuzkich uczyniła to w wieku następnym; rzecz tem dziwniejsza, że już dawno przedtem Rabelais, Cervantes, Szekspir, Molier tworzyli ludzi, którzy nie byli ani bogami, ani książętami. Wydaje się naturalnem, iż poezya poprzedziła w tym względzie inne sztuki; ale Thoré słusznie się dziwi, że jej twórczość pozostała tak długo bez wpływu na prądy ogólne sztuk plastycznych w tych samych krajach, w których dała przykład.

Któż temu winien? Fanatyzm przeszłości i akademia.

„Umysły powierzchowne—powiada,—nieprzenikające samej istoty rzeczy, umysły ograniczone, które w przyszłość nie patrzą, widząc poza sobą dzieła doskonałe

i nie przypuszczając wcale, że można stworzyć doskonałość podobną, lub nawet wyższą, przez stworzenie innej myśli, uwieczniają typ sztuki oraz piękności—jedni w starożytności greckiej, drudzy w renesansie włoskim, niektórzy nawet w wiekach średnich.

„A jednak—dodaje—sztuka nieustannie i nieskończenie może się zmieniać i doskonalić, jak wszystko, co żyje w łonie wszechświata. Dlaczegoż Michał-Anioł i Rafael nie zrozpaczyli po Fidyaszu i Apellesie? i jakim sposobem podnieśli się w poezyi tak wysoko, jak owi niemożliwi do naśladowania Grecy?

„Nie naśladowując ich.

„Przeprowadzali myśl inną, różną od myśli starożytnej, i wyrażali ją przy pomocy zdolności, które, oczywiście, nie tworzą przywileju jednego narodu, ani jednej cywilizacji, ale stanowią niezłamany geniusz ludzki.

„A dlaczegoż wieki przyszłe nie miałyby wydać artystów tak wielkich, jak Rafael i Michał-Anioł? Nie ma żadnej przeszkody, przy zachowaniu warunku, który pozwolił Włochom zrównać się z Grekami,—warunku, aby nie naśladować renesansu, a zatem żywić inną ideję i wyrażać inną cywilizację.

„Bez tego wszystko skończone.

„Jedna tylko myśl tworzy rewolucye rzeczywiste. Zmienić formę—to czysta fantazya i każdy może się tu przyczynić kawałkiem pióra lub pędzla; ale zmienić treść—tego się nie robi dowoli. Nie zależy od jednego człowieka, ani nawet od wielu, zmienić sztukę w korzeniach, nie więcej, jak zmienić społeczeństwo w jego ustroju wewnętrznym.

„Przemiana zatem sztuki możliwą będzie rzeczywiście dopiero wtedy, gdy zmieni się duch powszechny. Czyż on się zmienia? Czy się zmieni?”

Takie pytanie dwadzieścia lat temu postawił sobie Thoré i nie miał odwagi sam na nie odpowiedzieć. Czy my dzisiaj zdołamy na nie odpowiedzieć?

Tak więc wszystko zapowiada ruch blizki w oznaczonym kierunku. Jest to fakt niemal dokonany w dziedzinie romansu; jutro przejawia się on w dramacie. W sztukach plastycznych potrzeba odnowienia coraz bardziej daje się czuć.

Od wielu lat w rzeźbie poszukiwanie ruchu zastępuje wyłączną troskę o linię, albo przynajmniej z nią się łączy. Poczucie życia zwalcza fetyszym czystego piękna form. Rzeźba nie zadawalnia się odtwarzaniem postaw; ona je dramatyzuje i staje się ekspresyjną. Artysta niesłychanej odwagi, Carpeaux, nie lękał się pójść tą drogą, pomimo wrzawy, jaką wywołały owe próby. Cała szkoła czystego piękna ogłosiła, że psuje on smak ogółu; nie umiała atoli przewidzieć wpływu, jaki on na sztukę współczesną wywrze. Można widzieć dzisiaj, że jego śmiałość odpowiadała uczuciu bardzo już rozpowszecznionemu, ponieważ ogół stanął po jego stronie. Pewna liczba artystów poszła mniej więcej trwożliwie za jego wzorem. Jesteśmy przekonani, że ruch ten coraz silniej będzie się zaznaczał, tak, iż za pięćdziesiąt lat Carpeaux'a wszyscy będą uważali za inicjatora nowej sztuki, sztuki ruchu i życia.

Nowości tej zresztą nie należy przesadzać; jest ona zupełnie względną. Sztuka Carpeaux'a jest nową przez jaskrawy kontrast, w jakim występuje dla nas wobec tradycyjnych teoryj estetyki urzędowej; ale w rzeczywistości łatwo byłoby znaleźć poprzedników Carpeaux'a w renesansie włoskim, a nawet w Grecyi ¹⁾. Powiedzieliśmy już, i powtarzamy, że sztuka grecka bynajmniej nie była tak ograniczoną, jak tego pragnie nauczanie akademickie. Istniała w Atenach rzeźba religijna, która, przez to samo, że wyobrażała bogów, starała się nadewszystko

¹⁾ Ta sztuka żywa jest znaną we Francyi. Dość przypomnieć *Voltaire'a* przez Hendela. Dziś istnieje grupa młodych artystów, którzy idą tą samą drogą; między nimi talentem odznacza się Dalou.

zachować w nich ów charakter mniej więcej nieruchomego majestatu, bez którego Grecy nie pojowali bóstwa; istniała zarazem i rzeźba dekoracyjna, pomnikowa, którą podporządkowanie budownictwu skazywało na nieruchomość mniej więcej zupełną. Jedna, jak i drugie, troszczy się prawie jedynie o postawy, linie, piękność form. Życie oraz ruch są jej wzbronione przez same warunki, w jakich powstaje.

Tam to Instytut jedynie szuka swych wzorów, wykluczając wszystko, co nie odpowiada uznanemu ideałowi. Owóż, obok tej sztuki wspaniałej, ale zamkniętej w ciasnych granicach, pulsowała w Grecyi sztuka żywa, ekspresyjna, ożywiona, sztuka ludzka, której objawy nie miały i nie mogły mieć, ani niegdyś, ani w czasach nowożytnych, tego samego wyrazu, co objawy tamtej. W starożytności wszyscy znali wielkie dzieła rzeźby religijnej i pomnikowej, ponieważ one wciąż ukazywały się publiczności w procesjach świętych i wspaniałych gmachach, których część stanowiły. W nowożytnych czasach znaczna liczba owych dzieł przetrwała jako przedmiot uwielbienia ogółu skutkiem tego, że zachowały się pomniki, których one stanowiły część składową, podczas gdy dzieła rzeźby, którą w braku lepszego słowa nazywam świecką, nieodpowiadające uczuciu narodowemu, współcześni mniej sławili, a nadto ponieważ były one rozrzucone u osób prywatnych, przeto i trudniej je przyszło znaleźć potem i niewiadomo, jak ich szukać. To też sztukę tę znamy od niedawna, a zatem znamy gorzej i mniej podziwiamy. Gdy nowsze poszukiwania ją odkryły, katedra estetyki urzędowej była już gotową, a dla nowego gościa nie znaleziono miejsca w systemach, ani w uwielbieniach akademickich. Pomimo to sztuka ta zasługuje na uwagę dla swych dzielnych rysów prawdy, życia i ruchu.

Nie zamierzam bynajmniej przypuszczać, że Carpeaux czerpał natchnienie u Greków. Prawdopodobnie nie troszczył się on wcale o genealogię, a zerwał z tra-

dycjami, które za jego czasów panowały, jedynie dlatego, że temperament uniósł go ku sztuce żywszej, niż ta, której go uczono. Ale nie będzie bez pożytku zapewnić trwożliwszych, że rzeźba ekspresyjna również posiada swe wzory w przeszłości, a z poprzedników nie wszyscy stoją po stronie akademii.

To, co powiedzieliśmy o rzeźbie, możemy również powtórzyć o malarstwie. Teorya klasyczna, nie mogąc pod tym względem udać się do starożytności greckiej, ponieważ wszystkie dzieła malowane zaginęły, przyczepiła się do włoskiego renesansu, a szczególnie do jego obrazów religijnych. Pewnem jest w istocie, że wśród tych dzieł znajdziesz liczne arcydzieła, ten okres zaś błyszczał świetnością niewątpliwą. Ale tu, podobnie jak wobec klasycznych dzieł Grecyi, mamy całkowicie warunki odrębne. Sztuka ta, polecana malarzom jako jedyny ideał, jest sztuką, której dziedzinę tworzy świat nadprzyrodzony. Jej przedmiotem jest Bóg. Żyje ona w świecie różnym od tego, w którym my żyjemy; jej ciągle niemal zajęcie stanowi odtwarzanie scen religijnych, ilustracya Biblii i Ewangelii. Przypuszczamy, że artystom, żadnym dalej prowadzić tę samą robotę, nie można pokazać lepszego wzoru; ale dla innych, dla przesiąkniętych duchem swego wieku, jakież może wyniknąć pożytek z badań tak nieodpowiednich do zamierzonego przez nich celu? Czyż nieprawda, że gdyby koniecznie chcieli kogoś naśladować i przyczepić się do jakiejś dawnej szkoły, to raczej powinnyby zapatrywać się na Holendrów, ponieważ wogóle sztuka holenderska jest *par excellence* sztuką ruchu i życia?

Te zagadnienia, długo lekceważone, zajmują teraz w umysłach należne sobie miejsce.

Rozprawy wrą w pracowniach.

Dla umysłów niezależnych coraz mniejsze znaczenie mają wielkie sceny nibyto mitologiczne, religijne i historyczne sztuki konwencyjonalnej; zwracają się one ku przedmiotom życia współczesnego, ku rzeczom ze-

wnętrznym i wewnętrznym, celem odtwarzania ich tak, jak one przedstawiają się każdemu, co umie patrzeć. Spójrzcie na nasze wystawy doroczne. Wszystko, co urzędowy sąd chwali i wynagradza, wszystko to ginie i upada.

Powodzenie u amatorów poważnych mają sceny rodzinne, wyobrażenia prac, uroczystości, zwyczajów, widoki życia codziennego, portrety, pejzaże—wszystko, czem gardzi przesąd akademicki.

Wszystko już przygotowano do odrodzenia artystycznego, w którym człowiek—ze swemi zajęciami, radością i nędzą—zdobędzie należne mu miejsce; wszystko artyści będą studyowali dla rzeczy samej; człowieka będą przedstawiali jako człowieka, nie zaś jako dodatek dekoracyjny; rysunku twarzy nikt nie będzie uważał jako sumę linii oraz powierzchni rozmaitych i dzięki temu mogących zabawić oczy, ale jako harmonijną grupę rysów, znaczenia pełnych, dążących do wyrażenia charakteru moralnego lub fizycznego; będzie to odrodzenie, w którym nakoniec pozyskamy sztukę, nazwaną przez Thorégo **sztuką dla człowieka**.

Niepodobna, aby przemiana, już stanowczo dokonana w poezji, nie rozciągnęła się i na sztuki plastyczne. Jesteśmy przekonani, że gdy teraz wyzwolą się one z oplakanej protekcyi, która je tumani, uciska i psuje, wnet popłyną ogólnym prądem współczesnego ducha i zaczerpną w nim, jak poezya, natchnienie i życie, których im brakuje dotychczas.

Prawda, osobowość—oto dwie zasady zupełnej formuły sztuki: *prawda* rzeczy, *osobowość* artysty. Alé spojrzawszy głębiej, przekonamy się, że obie te zasady stanowią jedno i to samo. Prawda rzeczy w sztuce jest nadewszystko prawdą naszych własnych wrażeń, naszych własnych uczuć, jest rzeczywistością taką, jaką widzimy i pojmujemy na zasadzie naszego temperamentu, naszych zamiłowań, naszych organów — jest samą naszą osobowością.

Rzeczywistość taka, jaką daje fotografia, rzeczywistość nazewną nas i naszych wrażeń — jest zaprzeczeniem sztuki. Gdy ten rodzaj prawdy panuje w dziele sztuki, wówczas mówi się: „Oto realizm.” Otóż realizm stanowić może sztukę dlatego tylko, że najzaciętszy realista nie zdoła w dzieło swoje, pomimo wiedzę, nie włożyć czegoś z samego siebie. Gdy, przeciwnie, górującą prawdę tworzy prawda ludzka, osobista, każdy jest nią uderzony i woła: oto artysta!

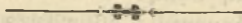
Takiem istotne znaczenie owego wyrazu. Warunek sztuki stanowi przewaga subiektywizmu nad obiektywizmem — i to właśnie różni ją od wiedzy. Człowiekiem stworzonym do nauki jest ten, u którego wyobraźnia nigdy nie zmienia, ani wynaturza wyników bezpośredniego spostrzegania rzeczy; artysta, przeciwnie, jest to człowiek, u którego wyobraźnia, wrażliwość, jednym słowem osobowość są tak żywe i pobudliwe, że samodzielnie przetwarzają rzeczy, barwią je własnymi kolorami i naiwnie przesadzają w kierunku swych zamiłowań.

Mamy więc słuszność, według naszego zdania, mówiąc, że sztuka jest to bezpośredni i samorodny objaw osobowości ludzkiej. Ale równie prawdziwym, z czem należy się rachować, jest fakt, iż ta osobowość, jakkolwiek indywidualna i odrębna pod pewnym względem, ulega jednak niestałym i czasowym zmianom wpływu środowisk oraz cywilizacji, w jakich występuje. Można powiedzieć ogólnie, że zawsze szukała ona prawdy; ale prawda artystyczna, będąc z konieczności podmiotową, zmienia się nieskończenie i odtwarza kolejne przemiany osobowości. Każda godna tej nazwy sztuka jest ludzką i osobistą pod pewnym względem; a pomimo to sztuka egipska, babilońska, chińska, indyjska, grecka, rzymska, włoska, japońska i t. d. bardzo się różnią pomiędzy sobą, dzięki różności ras, klimatów, urządzeń politycznych, społecznych i t. d., którymi się odznacza każdy z tych narodów. Ale z tej samej przyczyny różnice analogiczne odnajdujemy w tymże narodzie, odtwarzając

przemiany jego idei, uczuć, dążeń, to znaczy osobowości artystycznej.

Francya, która, pięćdziesiąt lat temu, we wrzeniu romantyzmu upajała się obrazami i wizjami fantastycznymi, i chciała podnieść swą wyobraźnię do wyżyn Szekspira i Turnera, Francya jednym słowem pragnąca stworzyć osobowość artystyczną, niezależną od rzeczy, podnosząc ją do krain, gdzie nie sięgają bynajmniej widziadła poetyczne, stara się dzisiaj wytworzyć sobie osobowość naukową zapomocą poszukiwania wrażeń, wpływających z bezpośredniego i drobiazgowego spostrzegania faktów oraz z szczegółowego badania sytuacji i temperamentów. Zawsze sztukę stanowi osobowość artysty; różnica polega na tem, że osobowość ta, niegdyś żądna pościgu za czemś olbrzymiem, nadludzkiem, niemożliwym, zwraca się obecnie do miłości prawdy i życia takich, jakimi je przedstawia ściślejsze i uważniejsze badanie.

Jestże to dla sztuki poniżenie? Twierdzenie to byłoby równie fałszywem, jak gdyby kto twierdził, że nauka się poniżyła od chwili zastąpienia pytania *dla czego* pytaniem *jak*, ontologię doświadczeniem, hipotezę dowodzeniem; gdy przeszła od badania nieba do badania ziemi i do teleskopu dodała mikroskop.



DODATEK.

ESTETYKA PLATONA.

Pierwotnie zaczęliśmy niniejszą książkę historią estetyki, w której wyłożyliśmy i rozważyliśmy główne teorie Platona, Arystotelesa, Kanta, Schellinga, Hegla, Lamennais'go, Jouffroy'a, Picteta, Cousina, Ruskina, Lévêque'a, Taine'a. Ale cały ten tom nie wystarczyłby na taki przedmiot, to też musieliśmy zrzec się powyższego zamiaru. Zrzekliśmy się tem chętniej, że, wogóle biorąc, żadna z tych teoryj, prócz pierwszej, nie wpłynęła znacząco na twórczość artystyczną.

Teorya Platona jest jedyną, którą znać należy, ponieważ w niej to znajduje się źródło i wyjaśnienie większości przesądów, stanowiących doktrynę akademicką lub klasyczną.

Corocznie, zwłaszcza w epoce Salonu, pewna liczba krytyków sztuki, wiernych dobrym starym doktrynom, wskrzesza Platona umyślnie, aby zapożyczyć od niego takie określenia i teorie, jakich doprawdy nie znajdziecie w jego książkach. Lecz o drobnostkę podobną ci panowie wcale się nie troszczą. Istnieje pod tym wzglę-

dem rodzaj układu, przeciw któremu nikt nie protestuje, ponieważ nikt nie chce sprawdzać tej rzeczy. Dla większości estetyka Platona tworzy ostatnie słowo „nauki o pięknie” w sztukach, choć rzeczywiście Platon nigdy nie napisał estetyki.

Prawdą jest, że często, mniej więcej przypadkowo, poruszał zagadnienia, tyżące się sztuki; to też można z jego dzieł wyciągnąć system dość zrozumiały i mniej więcej zgodny w rozmaitych częściach. Ale nie wyłożył go w formie doktryny i właśnie dlatego łatwo mu przypisywać rozmaite piękne frazesy, o jakich on nigdy nie myślał, frazesy nadto niezawsze zgodne pomiędzy sobą. Aby sprawdzić cytate, można przeczytać jeden tom; ale dziesięć tomów — to praca zaciężka. I ostatecznie przyjmujemy, a co gorsza, powtarzamy, jako wiarogodne, formuły, które zaczynają krążyć i zmieniają się w pewniki.

Któż przypuszczałby, słysząc, jak powagi krytyczne powtarzają za Platonem: „Piękno jest to blask prawdy,” że Platon nigdy nic podobnego nie powiedział; któż przypuszczałby, że wyrażenie to odzwierciedla jakiś system, pozostający w bardzo dalekiem powinowactwie z systematem filozofa greckiego? Możnaby, koniec końców, przyczepić to orzeczenie do teorii Arystotelesa, który z naśladownictwa robi zasadę i źródło piękna, lecz nie do doktryny Platona, niepodzielnie spoczywającej na teorii ideału.

Prawda, że owej teorii ideału nadużywa się, niemniej jak określenia piękna, a nadużycie to jest tem dziwniejsze, że właśnie pod owym względem Platon wielokrotnie wyrażał się bardzo jasno.

Wszyscy używają tego wyrazu „ideał,” nie troszcząc się o jego określenie, jakby on sam przez się był dość zrozumiały. Wystarcza im ucieczka pod opiekę „boskiego” Platona, zapomocą aluzji mniej lub więcej bezpośredniej. A jednak niema słowa, które częściej ukazywałoby się w pismach krytyków urzędowych i akade-

mickich. Można powiedzieć, że zawiera ono i streszcza cały program szkoły akademickiej.

W imieniu ideału platońskiego właśnie potępiono kolejno wszystkie wysiłki wyrwania sztuki z koła rutyny. Zdaje się więc, że wyraz ten powinienby posiadać jakieś znaczenie ściśle i dokładnie.

Właśnie przeciwnie. Gdy przy pomocy tekstu staramy się zdać sobie sprawę analitycznie ze znaczenia, przypisywanego temu wyrazowi, zdziwieni jesteśmy, odkrywając, że jest on zupełnie nieokreślony, albo, że teorya, jaka z niego wypływa, jest zupełnie niepodobną do tej, o jaką akademicy walczą z nowatorami. Jedni, w imieniu Platona, zlewają ideał z pojęciem ogólnem; drudzy, uważając się niemniej za platończyków, utożsamiają go z samym Bogiem — i to, pomimo liczne strony, jakie Platon napisał umyślnie, aby dowieść, że ideał w jego oczach nie ma nic wspólnego ani z pojęciem ogólnem, ani z bóstwem. Tłum, czytawista, bez skrupułu idzie za powagą akademii i deklamuje o ideale z przekonaniem, godnem lepszej sprawy.

Z tego wszystkiego powstaje prąd opinii, który na nauczanie artystyczne, na krytykę sztuki, a zatem i na sztukę samą wywiera wpływ opłakany. Nie będzie więc bez pożytku poznać teoryę platońską. Postaramy się uczynić to o ile możliwości jasno i treściwie.

Jeżeli chcemy pojąć doktryny, jakie narzuciła Grecyi reakcyja filozoficzna, rozpoczęta przez Sokratesa i sformułowana przez Platona, musimy przedewszystkiem najściślej stanąć na ich ogólnym punkcie widzenia, z którego spoglądają na rzeczy, i natchnąć się zasadami, które kierują ich dedukcyami. Ostrożność ta jest tem istotniejszą, że zasad owych prawie nigdy nie wyrażono formalnie. Są to niejako pewniki utajone, same wkraczające w rozumowania filozofów tej epoki, bez ich wiedzy, którym ci ostatni nieraz sami przeczą mimowoli.

Oto pierwsza i główna z tych zasad: inteligencja ludzka jest sama przez się bezwładną. Musi ją porużyć jakaś obca siła, a ruch jej ogranicza się do biernego odtwarzania osłabionego obrazu przedmiotów, które jej przedstawiono. Tworzy ona przedewszystkiem rodzaj zwierciadła, którego główną funkcję stanowi obojętne rozważanie form pozorów ziemskich, lub najpochwytniejszych znamion rzeczywistości nadzmysłowych albo metafizycznych.

Bierność i bezwładność inteligencji ludzkiej—taką jest podstawa tych teoryj, któremi dziś jeszcze zachwycają się filozofowie i literaci urzędowi, i na tej zasadzie Sokrates oraz Platon wybudowali swą metafizykę.

Teorye owe zaraz na początku napotkały trudność wielką: owo poczucie dobra, owa potrzeba doskonalenia się, która, stawszy się prawem dziejowem, od pierwszych brząsków kultury panuje wśród ludzkości, zanim się uświadomiła. A ideje dobra, piękna, prawdy absolutnej, bez których metafizyka obejść się nie może, jakimże odpowiadają rzeczywistościom? Przypuszczając, że one istnieją w innym świecie, jakże wyjaśnić, że człowiek-zwierciadło może odbijać tu, gdzie ich niema?

Rzecz mogła się stać kłopotliwą.

Nic jednak nie kłopotuje metafizyka, posiadającego wyobraźnię, który zresztą potrafi rozporządzać nieskończoną dziedziną hipotezy. Trzy hipotezy wystarczyły Platonowi do obejścia wszystkich trudności.

Hipoteza pierwsza. Ponad światem widzialnym, w którym my żyjemy, istnieje świat niewidzialny, zaludniony przez idealne esencje wszechrzeczy. Przedmioty indywidualne, podlegające warunkom i granicom czasu oraz miejsca, takie, jak je widzimy naokoło nas, zastępują tam typy idealne i doskonałe, w takim stanie, w jakim wyszły na początku z myśli Boga. Każdy z tych typów służył później za wzór nieskończonej masy przedmiotów tejże kategorii. Jest tam *łóżko samo w sobie*, czyli łóżko idealne i doskonałe, podług którego stolarze robią łóżka

indywidualne; jest *drzewo samo w sobie*, czyli drzewo doskonałe, które przyroda mniej lub więcej niedoskonale naśladowuje, wytwarzając drzewa, rosnące na ziemi; jest dobro, jest prawda, jest piękno samo w sobie czyli absolutne, które człowiek odtwarza z mniejszem lub większem przybliżeniem w swych czynach tu na ziemi.

Hypoteza druga. Jakże człowiek zdoła przeniknąć w ten świat pojęć, niedostrzegalnych dla oka fizycznego? Oto co nam wyjaśnia druga hipoteza, niemniej dowcipna, jak pierwsza.

Obok zmysłów i ponad zmysłami, które nam pozwalają widzieć i czuć rzeczy materialne, posiadamy zdolność specjalną, zwaną rozumem, której rola zasadza się właśnie na służeniu nam za pośrednika między światem zmysłowym a nadzmysłowym. Rozum jest to właściwie zdolność boska. Tworzy on rodzaj okna, otwartego na świat górny, przez które oko człowieka przenika sferę idei czystych. Ów rozum mimo to jest zdolnością zupełnie bierną. Jest to jeszcze zwierciadło, wyższe od tamtego co do przyrodzenia obrazów, jakie odbija, niemniej jednak nieumiejące wytwarzać niczego innego prócz obrazów odbitych.

Cokolwiek człowiek czyniłby, powtarza on tylko wyuczoną lekcję. Wszystkie idee, jakie może wyrazić, znajdują swój typ i wzór idealny w świecie umysłowym. Jest on tylko jego kopistą i plagiatorem. Najwięksi geniusze w filozofii, sztukach i literaturze, są ci, którzy, po ukazaniu się im najzupełniejszym boskich esencji rzeczy, najściślej odtwarzali te objawienia.

Hypoteza trzecia. Pozostaje dowiedzieć się, z kąd pochodzi ten pociąg, jaki odczuwa duch ludzki ku tym światom idealnym. Jest to jeszcze znakomita trudność, gdyż oczywiście, jeżeli inteligencja i rozum są bierne, powinnyby zachowywać się zupełnie obojętnie względem natury przedmiotów, które się w nich odbijają. Ale wszystko dowodzi, że ta obojętność nie istnieje, a czło-

wiek z przyrodzenia swojego dąży ku temu, co wielkie, szlachetne, piękne.

Trzecia hipoteza tłumaczy nam ten objaw niezwykły.

„Człowiek jest to bóg upadły, który pamięta o niebie.”

Przed swem zstąpieniem na ten padół nędzy i łez człowiek—powiada Platon—rozważał esencje i żył z bogami. Zanim popadł w jarzmo zmysłów i mroczną niewolę ciała, był czystym duchem; nic nie stało pomiędzy nim a typami; jego inteligencja pojmowała bezpośrednio czystą prawdę i najwyższe piękno. To też szczęśliwość jego była całkowitą.

Upadając z nieba na ziemię, unosi on ze sobą niewyraźną pamięć swej godności pierwotnej, a wspomnienie to wystarcza, aby podtrzymywać w jego sercu nieuleczalny żal za tem, co stracił, i bezustanne pragnienie odzyskania szczęścia, którem się cieszył. Z tego samego powodu widok przedmiotów niedoskonałych i pierwotnych, prostackich, jakie koło siebie dostrzega, każe mu odnajdywać na dnie pamięci rysy mniej lub więcej niewyraźne i zatarte doskonałych esencji, widzianych niegdyś, i w ten sposób budzi w nim coraz żywsze pragnienie odtworzenia całości, jaką przypuszczają te pierwiastki rozpierzchłe i niezupełne. Jest to teoria reminiscencji, oparta na indyjskiej doktrynie metampsychozy, którą w rozmaitych formach napotykaemy u źródeł większej części religij.

Teraz możemy dotknąć samej estetyki Platona.

Materya istnieje wiekuiście. Bóg nakazał demiurgowi, aby nią rządził. Na tem ogranicza się platońska geneza.

Świat, w taki sposób stworzony, jest o tyle piękny w swej całości, o ile być nim zdoła stworzenie, w którym materya tyle miejsca zajmuje, ale nie jest on doskonały i być nim nie może. Doskonałość przypuszcza pewną ilość znamion, które logicznie wykluczają wszel-

kie pojęcie dwoistości. Dwie istoty doskonałe nie mogłyby współistnieć, nie ograniczając się wzajemnie. Doskonałość znosi granicę. Istota najwyższa mogła więc dostarczyć światu tylko słabego odbicia swej własnej doskonałości. Tak ład, harmonia i proporcja zastępują w rzeczach wielką jedność boską. W miarę jak oddalamy się od Boga, jedność ta dzieli się do nieskończoności; bezład i pomieszanie zastępują harmonię i proporcję.

Rzeczy stworzone podlegają troistemu prawu: czasu, przestrzeni i ruchu, które je otaczają, ograniczają i unoszą. Nie potrafią one wyłamać się z pod prawa zmiany oraz zniszczenia, i dzięki temu tylko, że są ograniczone, uległe zepsuciu tudzież zmianie, nie mogą być piękne w zupełnym znaczeniu tego słowa. Nie w nich to zatem nasza miłość piękna zdoła znaleźć zaspokojenie.

Jednak istnieją niektóre, zachowujące ślady dość jawne swego pierwoźródła, tak, iż widok ich budzi w nas dalekie wspomnienia, że tak powiemy, uśpione naszego pierwszego pobytu wśród czystych esencji, i ożywia w naszej duszy miłość tej piękności wiecznej i boskiej, jaką posiadaliśmy niegdyś.

Owa to miłość rodzi sztukę. Aby uchronić od zmiany i zepsucia przedmioty, których piękność zmienna przypomina nam piękność niezmienną, jaką pozwolone nam było oglądać w życiu poprzednim, staramy się je naśladować, odtwarzać w warunkach trwałości, zapewniających jeżeli nie uwiecznienie, to przynajmniej przedłużenie naszych rozkoszy.

Artystą więc jest ten, który najżywiej zachował w sercu pamięć oraz miłość wieczystego piękna i najszybciej tudzież najpewniej odnajduje ślady w przedmiotach widzialnych,—ten, u którego wrodzona idea absolutnego piękna lśni się najżywszym światłem wobec widoków, jakie mu przedstawia świat rzeczywistości znikomych.

Ale z tej samej przyczyny rozumiemy, że zamierzone przez artystę naśladowanie tych rzeczywiście nie może się ograniczać do niewolniczej i dokładnej kopii. Przedmiot, przez niego naśladowany, uświetnia się pod jego okiem tym promieniem piękności boskiej, której wspomnienie nosimy w sobie. Artysta zatem ma w rzeczywiście dwa wzory, albo, lepiej mówiąc, przedmiot znikomy, na który zdaje się patrzeć, stopniowo zacierając się przed jego okiem, aby pozostawić tylko wrażenie mniej więcej zaciemnione i niewyraźne, ale zawsze żywe, esencji idealnej.

Obraz ten, już oddalony, typowej doskonałości rzeczy jest to właśnie to, co Platon zowie ideałem.

Takie pojmowanie ideału stanowi samą treść estetyki Platona. Musimy więc zatrzymać się na nim chwilę, tembardziej, że owa idea, bardzo prosta i bardzo jasna w dziełach filozofa greckiego, stała się szczególnie niejasną i niewyraźną w książkach pisarzy nowoczesnych, którzy się uważają za spadkobierców i kontynuatorów jego teorii. Przyczynę tego łatwo zrozumieć.

Z chwilą, gdy usuwają hipotezę reminiscencji i życia poprzedniego, nie zastępując ich żadnym innym wyjaśnieniem analogicznym, znoszą oni w rzeczywiście sam grunt doktryny ideału i zawieszają go w próżni.

Platon zaczyna od wyjaśnienia, że ideał taki, jak on rozumie, w żaden sposób nie może się zlewać z ideją ogólną piękna. Idea rodzaju jest pojęciem czysto abstrakcyjnym i sztucznym, które wypływa z rozumowanego działania naszego umysłu. Przypuściwszy całość rzeczy, stanowiących stworzenie, łączymy w określone kategorie te z pośród nich, które, jak się nam zdaje, posiadają znamiona wspólne, i w ten sposób ustanawiamy ideje mniej więcej ogólne, stosownie do tego, czy zawierają one mniej lub więcej analogii.

Im więcej idea zawiera przedmiotów różnych, tembardziej się zmniejsza ilość rysów, wspólnych tym przedmiotom; łatwo to zrozumieć, ponieważ pojęcie rodzaju

wyklucza z konieczności wszystkie różnice i ponieważ liczba różnic rośnie, oczywista, wraz z liczbą porównywanych przedmiotów.

Idea ogólna nietylko do przedmiotów nie nie dodaje, ale postępuje drogą wyłączenia i zyskuje najwyższy stopień rodzajowości (ogólności), gdy dane szeregi rzeczy posiadają tylko *jedno* znamię wspólne. A zatem pojęcie rodzajowe (ogólne) piękna powstaje przez stopniowe wyłączanie z każdej rzeczy pięknej rysów, stanowiących jej piękno właściwe, i zachowywanie tego tylko, co się również znajduje we wszystkich przedmiotach, do których możnaby ten sam epitet zastosować.

Wynika ztąd, że ogólna idea piękna, przez samą swą budowę logiczną, nie może zawierać tyle piękna, ile go zawiera całość przedmiotów poszczególnych, które połączono w jedną kategorię, a zatem nigdy nie może wyobrażać pewnego *summum*, które należy osiągnąć.

Zresztą niezmiernie trudno zrozumieć, jakim sposobem idea czysto abstrakcyjna, która zatem logicznie wyklucza wszelką rzeczywistość materialną, mogłaby stać się zasadą i wzorem naśladownictwa artystycznego. Sztuka istnieje tylko pod warunkiem *urzeczywistnienia* swych pojęć. Owóż pojęcie rodzajowe urzeczywistnić się może tylko pod warunkiem, że przestanie być ogólnem, a stanie się szczególnem, indywidualnem. Między dwoma temi pojęciami istnieje przeciwieństwo absolutne.

Piękno idealne różni się zatem zupełnie od idei rodzajowej piękna.

Nie można go również znaleźć w osobniku, z powodu, że osobnik, ulegając potrójnej niewoli: czasu, przestrzeni i ruchu, nie zdoła osiągnąć doskonałości. Piękno absolutne więc znajduje się tylko i wyłącznie w Istocie doskonałej, w Bogu, a zatem istnieje tylko w tworach bezpośrednich Boga, które są prototypami rzeczy widzialnych.

Piękna absolutnego również nie należy mieszać z ideałem.

Absolut już dzięki swej nieskończoności staje się niepojęty dla inteligencji człowieka i nie może zresztą urzeczywistnić się w kształtach widzialnych. Bezpośrednie zatem naśladownictwo piękna absolutnego jest czystym absurdem. Ideał nie jest niczem innym, tylko wspomnieniem wrażeń, jakie w umyśle ludzkim pozostawiła piękność już niedoskonała typów, które on oglądał niegdys, nie umiając atoli ogarnąć ich w całości.

Jakkolwiek zdaje się on wyniosłym, można go sprowadzić do zaciemnionego i niezupełnego obrazu idei, które znowu tylko bardzo niedoskonale odtwarzają piękność boską.

Jednakże zachowuje on pewne rysy swego pochodzenia. Ideał, rozważany sam w sobie, jest jeden, ponieważ jest on istotą każdej klasy przedmiotów, podniesioną przy pomocy rozumu do najwyższej doskonałości, jaka mu jest dostępna; jest on niezmienny, niezależny od czasu i przestrzeni, ponieważ znamię jego zasada się na tworzeniu typu stałego oraz powszechnego całej klasy rzeczy tudzież istot; jest niematerialny, jak sama esencja rzeczy, które wyobraża; nakoniec zajmuje on środek pomiędzy Bogiem, będącym doskonałością absolutną, a rzeczywistościami materialnymi, których on jest prototypem.

Inną cechę ideału stanowi to, że substancji nie można mu udzielić; tak więc musowo znajduje się on w sferze idei czystych. I w istocie substancja jest tylko skończoną albo nieskończoną. Gdyby ideał zdołał przejąć substancję nieskończoną, złąby się z Bogiem i straciłby byt indywidualny. Substancja skończona straciłaby go w świat rzeczywisty, a zatem poddałaby go prawu czasu, przestrzeni i ruchu, to znaczy odebrałaby mu znamiona wyższości nad rzeczami ziemskimi, co równałoby się unicestwieniu.

Ale jeżeli samo przyrodzenie ideału opiera się materialnemu jego urzeczywistnieniu, wynika ztąd, że sztuka nie potrafi go bezpośrednio osiągnąć, podobnie jak

i samego absolutu. Ideał taki, jak go pojmuje artysta, jest tylko obrazem mniej lub więcej zaciemnionym ideału typowego, i ten to obraz drugorzędny służy mu za wzór w wykonaniu dzieł, co znaczy, że najdoskonalsze dzieło sztuki nie może być niczem innym, jak tylko kopią mniej więcej niedoskonałą bardzo już niedoskonałego obrazu samego ideału.

Z drugiej strony, typy idealne rzeczy, których całość stanowi świat idealny, są w tej samej liczbie i utrzymują między sobą też same stosunki, co idee ogólne. Każda kategoria istot i przedmiotów rzeczywistych wyobraża w mowie ludzkiej jedno słowo, a w jego umyśle jedno jedyne pojęcie: stół, lew, drzewo i t. d.; w świecie idej również przez jeden jedyny typ. Jest to potrójny równoległy szereg, którego prawa są identyczne. To też artysta może badać te prawa w przyrodzie i przenosić je do swych dzieł, nie odbierając im idealnego charakteru, wymiarów i harmonijnej jedności, stanowiących piękno wszechświata.

Tak więc, wychodząc z reminiscencji piękna typowego, obudzonej widokiem piękna rzeczywistego, sztuka ma za cel urzeczywistnienie, ile można, piękna idealnego, które istotnie wynika z wysiłku rozumu, aby odbudować oraz powiązać rozpięzchłe promienie, pozostawione w pamięci artysty przez blask widoków, jakie w życiu poprzedniem oglądał.

Ale rozum sam nie wystarczyłby do tego wyniku. Cel i praca, właściwe rozumowi—to nie jest sztuka, lecz nauka czysta, nauka o Bogu. Piękno, jakiego rozum szuka w Bogu, nie jest pięknem odpowiedniem sztuce, gdyż byłoby to piękno absolutne, bardzo różne od piękna idealnego.

Jeżeli jednak rozum przewyższa cel sztuki, chcąc dosięgnąć aż Boga, niemniej prawdziwem jest, że w tem podnoszeniu przepływa on świat idealny, pomieszczony niejako na połowie drogi między niebem a ziemią. On to więc objawia nam ideał, ale z punktu widzenia sztuki

ki dzieło jego byłoby bezpłodne, gdyby zmysły nie dały nam widoku rzeczy zewnętrznych, które podnoszą naszego ducha ku rzeczom niebieskim, budząc wspomnienia tego życia poprzedniego, koniecznego dla metafizyki platońskiej.

Rola rozumu w sztuce zatem jest bardzo znaczną. Gdybyśmy nie posiadali takiej idei doskonałości, jaką nam rozum objawia, nietylko nie mielibyśmy żadnego prawidła sądzenia, ale nawet nie myślelibyśmy o sądzeniu. Każda rzecz według nas równałaby się każdej innej. Dzięki idei doskonałości hierarchia układa się wszędzie. Ona to popycha nas do szukania tej doskonałości, nie-
tkwiącej ani w nas, ani w przedmiotach, i pozwalającej nam często je klasyfikować stosownie do tego, o ile się zbliżają one do wzoru najwyższego.

Ale doskonałość mieści się tylko w Bogu, i dlatego, że Bóg istnieje, idea doskonałości widnieje w szeregu pojęć rozumu; a zatem, chociaż Bóg nie może stanowić celu sztuki, ponieważ piękno absolutne i doskonałe stoi nieskończenie wyżej ponad tem, co osiągnąć zdoła rozum człowieczy, niemniej jest prawdziwem, że istnienie piękności boskiej jedynie umożliwia nam zrozumienie tej piękności pośredniej, którą zwiemy ideałem; bez idei Boga sztuka nie mogłaby istnieć. Ostatecznie pojęcie o nieskończonej doskonałości Boga pozwala nam przeniknąć doskonałość skończoną rzeczy.

To pojęcie ideału wyklucza ze sztuki wyobraźnię, albo przynajmniej szczególnie ogranicza jej rolę. Wyobraźnia, zdolność z istoty swej kapryśna i nieprawidłowa, jak zmysły, od których zapożycza pierwiastków swej twórczości, może, sama sobie pozostawiona, tworzyć tylko sztukę niższego rzędu, godną lekceważenia. Właściwa jej funkcja ogranicza się do składania form, o których pamięć zachowała wspomnienie. Materiały, których ona używa, bierze jedynie z rzeczywistości widzialnej; zachowują one zatem wszystkie jej znamiona. Są więc

one niegodne sztuki już tylko wskutek tego, że nic nie mają wspólnego z ideałem.

Zresztą nie należy zapominać, że, mimo to, jeżeli ideał pokazuje się z niejednaką wyrazistością wszystkim inteligencyom, a objawy jego mogą przyjmować cechy zmienne, wzięty sam w sobie zawsze równa się sobie samemu; sztuka zaś powinna mieć za cel jedyny odtwarzanie go z całą doskonałością, jakiej umysł ludzki może osiągnąć.

Można więc powiedzieć, że istnieje tylko jedna sztuka taka, która urzeczywistnia o ile możności najzupełniej jedyny typ każdego przedmiotu. W miarę tego, gdy każdy z nich znalazł swe urzeczywistnienie artystyczne, urzeczywistnienie to przechodzi w stan „kanonu,” prawdziwą, w którym pod karą upadku nic nie wolno zmieniać.

Jest to zasada, którą rychło zastosowano przez hieratyzm kapłański u ludów, wśród których kapłaństwo panowało. Grecy, trudniejsi do zaspokojenia, ponieważ ich pojmowanie ideału było wyższe, pozostawili swym artystom więcej swobody; ale idea ograniczenia mimo to zawierała się w teorii platońskiej. Było to już przeznaczeniem, aby tradycja przygnębiła sztukę i zatrzymała jej rozwój tam, gdzie, jak się zdawało, osiągnięto granicę możliwej do urzeczywistnienia doskonałości.

Jakże ta doskonałość zdoła się urzeczywistnić? Przez miłość. Artystą prawdziwym jest nietylko ten, którego inteligencya, dość podniosła, zdoła szukać światów idealnych i przewidzieć ideję piękna, jak ją Bóg objawił w pierwszych typach rzeczy; potrzeba jeszcze, aby miłość, przez owe typy natchniona, posiadała potęgę, wystarczającą do zapłodnienia owych typów. Artystę godnym tej nazwy czyni geniusz twórczy. Przedmiotem sztuki, jak i przedmiotem miłości, jest nietylko piękność, ale wytwarzanie oraz rodzenie w piękności. Dzięki temu właśnie starają się oni uwiecznić siebie tudzież zdobyć nieśmiertelność, to znaczy uniknąć tego prawa czasu, przestrzeni i ruchu, artystów przerażającej więcej,

niż innych ludzi, ponieważ wszystkie ich uzdolnienia kierują się ku sferze idealnej, której cechą stanowi znajdowanie się na zewnątrz warunków tego zmiennego i znikomego świata.

Teorya Platona, choć powstała przed więcej niż dwoma tysiącami lat, wywiera jeszcze na umysły wpływ bardzo znaczny. Wszelkie nauczania urzędowe mniej lub więcej nią przesiąkły; sam język w tem, co się tyczy sztuki, nosi jej żywą pieczęć. Tem ważniejszym jest zaznaczenie jej błędów oraz luk.

Uderza naprzód, że cała teorya spoczywa na hipotezie reminiscencyi. Platon, zakłopotany, jak wyjaśnić, z kąd pochodzi w człowieku siła, popychająca go do szukania rozwoju ku lepszemu, wykreca się, przypuszczając, że człowiek znał niegdyś świetność twórczości idealnej. Odtąd nic mu nie przeszkadza wyjaśnić, że na widok rzeczy tutejszych odnajduje on w swych wspomnieniach ślad mniej więcej zatarty rozkoszy poprzednich, podobnie jak często wyraz przypomina nam zapomniane marzenie.

Skoro wrodzoność idei piękna w taki wyjaśniono sposób, wszystko inne staje się bardzo łatwem i samo płynie ze źródeł. Oto co tkwi prawdziwego w tych pozorach.

Hypoteza reminiscencyi przypuszcza inną, samo istnienie tego świata idealnego i niewidzialnego, zaludnionego przez esencje, pierwotypy rzeczy; istnienie tej sfery niebieskiej, w której mieszkają i żyją ideje czyste, wyłonione z myśli boskiej, rodzaje bóstw drugorzędnych, śród których człowiek żył, zanim spadł pomiędzy prostackie rzeczywistości świata niższego.

Należy przyznać, że system, który się otwiera dwoma twierdzeniami w tym rodzaju, koniecznie potrzebuje dowodów późniejszych; owóz tych dowodów brakuje w teoryi Platona. Stając na punkcie widzenia obserwacyi naukowej, moglibyśmy ją śmiało uważać za niebyłą, gdyby nie to, że nierozsądne przyjęcie jej przez rzekomych

mędrców, którzy wolą fantazyę od prawdy, oraz sądzą teorye naukowe wyobraźnią i przesądami, nadało jej bezprawnie powagę, do której ona sama przez się nie ma prawa. Prowadźmy więc dalej nasze badanie.

Jeżeli estetyka Platona zaczyna się szeregiem hipotez czysto fantastycznych, to kończy się ona przypuszczeniem niemniej samowolnem.

Sztuka—mówi Platon—ma za przedmiot wyraz piękności idealnej; ale niepodobna byłoby wyobrazić sobie tę piękność idealną, jak również rozróżnić w rzeczach ziemskich ciemne oraz zatarte ślady, pozostałe z typów idealnych, których one stanowią kopie niedoskonałe, gdyby piękno absolutne i nieskończone istoty niedoskonałej nie tworzyło dla rodzaju ludzkiego granicy porównania zawsze przytomnej i nie pomagało mu oceniać ilości tudzież jakości piękna, pozostałego w rzeczach skończonych.

Cóż to innego oznacza, jak, że inteligencya ludzka sama przez się jest absolutnie niezdolną do pojmowania i tworzenia idei piękna; koniecznie więc potrzebuje ona wzoru rzeczywistego, według którego kształtowałyby swe pojęcia? Istotnie taką jest myśl nie tylko Platona, ale i całej starożytności, a zatem wszystkich doktryn filozoficznych, które zblizka lub zdala wiążą się z teoryami starożytnymi. Metafizyka urzędowa, nigdy tego dość się nie napowtarzamy, również na tej idei się oparła; podług niej inteligencya ludzka tworzy tylko zwierciadło i nie ma innej funkcji, prócz dokładnego odbijania rzeczy ¹⁾.

¹⁾ Wielce zasługuje na uwagę, że realizm współczesny, który się uważa za protest przeciw urzędowej metafizyce Akademii, właściwie tylko powtarza zasadę tej metafizyki, *bezpłodność* umysłu ludzkiego. Mówię oczywiście o realizmie konsekwentnym i zupełnym, jak go wykladał Courbet w przystępie rozumowania i logiki, nie zaś o naturalizmie, który przypuszcza pośrednictwo osobowości artysty i do rzeczywistości *obiektywnej* dodaje wrażenie

Zatem wszystkie idee, jakie w inteligencji naszej znajdujemy, odpowiadają rzeczywistościom zewnętrznym, bądź-to fizycznym, bądź metafizycznym, i gdy nie możemy dostrzedz okiem, ani dotknąć ręką naokoło nas wzoru naszych pojęć, znaczy to, że ten wzór istnieje jedynie w świecie umysłowym.

Przez wniosek bardzo prosty, ponieważ mamy ideę piękna doskonałego, wynika ztąd, że to piękno doskonałe koniecznie istnieje. Jeżeli nie spotykamy go na tym świecie, to znaczy, że ono istnieje na tamtym; zatem piękno doskonałe może znajdować się tylko w istocie doskonałej, to jest w Bogu; a więc idea Boga w rzeczywistości jest zasadą twórczą sztuki i pozostaje najwyższym jej prawidłem.

Ale, ponieważ, z drugiej strony, w systemie platońskim doskonałość z konieczności prowadzi za sobą wyłączenie materii, musimy zadać sobie pytanie: jakim sposobem piękno czysto idealne, bez linii, bez konturów, bez barwy, bez materialnej rzeczywistości, może mieć jakikolwiek związek ze sztukami plastycznymi?—nie należy bowiem się łudzić, boga Platona nie należy pojmować pod żadną postacią. Jest on nieskończonością, niezmierzonością, nie ma ani granic, ani kształtów.

Ale dla tych dowcipnych frazeologów wystarczają wyrażone stosunki do utożsamienia przedmiotów. Sztuki mają za przedmiot piękno; owóż piękno jest to doskonałość, której nie może brakować istocie doskonałej: Bóg zatem ma piękność, albo raczej jest samą pięknością, jakkolwiek sprzeczne jest przypisywać mu coś, co przypomina ideę formy.

Można też samo niemal powiedzieć o tych typach idealnych rzeczy, które dla Platona są samymi modela-

subiektywne artysty. Realizm fotograficzny, przypuszczający bezwładność inteligencji ludzkiej, ma na celu samą prawdę obiektywną, niezmienną, która nie istnieje dla sztuki.

mi utworów artystycznych. Ponieważ *idealy* te są to proste esencje, bez materji, również nie mają one żadnego kształtu. Są to czyste ideje. Jakże ideje czyste można pojmować pod postacią figur? Platon dał się tu unieść czysto wyrazowym pozorem. Pewnem jest, że w umyśle naszym idea łóżka nie może się pomieszać z ideją stołu, tudzież ideje owe różnią się od rzeczywistości, z których pochodzą; ale dlaczego nie mogą się pomieszać? Wprost dlatego, że pozostają one w naszym umyśle ze wspomnieniem linii i postaci, które je rozróżniają w świecie rzeczy realnych; owóż linie te i postaci są możliwe jedynie dzięki czysto fizycznym znamionom przedmiotów, różniących się pomiędzy sobą co do kształtu, barwy, oporności; owóż te warunki linii i kształtów są wynikami spostrzeżeń doświadczalnych, wrażeń zmysłowych, to znaczy warunków moralnych, które oczywiście nie mogą odpowiadać *idejom* platońskim. Ideje więc te stanowią tylko pojęcie, które z naukowego punktu widzenia ma podwójną wadę, że jest naraz hypotetycznem i sprzecznem.

Nie powinniśmy się łudzić pod tym względem owem niewyraźnem i niejasnem znaczeniem, jakie ignorancja powszechna nadaje wyrażeniu *ideal*. W systemie platońskim termin ten posiada znaczenie bardzo ściśle określone, które staraliśmy się mu powrócić; jego pojmowanie stanowi jedną z głównych zasad, można powiedzieć nawet zasadę istotną całej teoryi sztuki. Estetyka platońska może się utrzymać tylko pod warunkiem, aby ta kraina pośrednia ideału, pomieszczona na pół drogi między Bogiem a człowiekiem, istniała rzeczywiście. Bez niej wszystko musi runąć.

Platon nietylko utrzymuje, że ten świat istnieje (choć on przyjął to istnienie dlatego tylko, że ono jest konieczne w jego systemacie, a odrzuciłby ją z wielką łatwością, gdyby znalazł inną, dogodniejszą hipotezę), ale wielokrotnie powraca do znamion poszczególnych

tego ideału hypotetycznego. Jest on jedyny—twierdzi,— jest wiekuisty, niematerialny, niezmienny; ale zarazem, zmuszony przez oczywistość, objawia, że ten ideał jedyny różne umysły różnie pojmują.

Lecz można go w takim razie zapytać: jakim prawem twierdzisz, że twój sposób pojmowania jest dobry? Na jakiej zasadzie możesz mi wyszczególnić cechy tej istoty niewidzialnej, której pojęcie, według twoich własnych słów, jest tak zmiennem? Jakim sposobem to pojęcie może naraz być tak niewyraźnem i tak ściśłem, tak ciemnem i niepewnem dla wszystkich, a tak jasnem i czystem dla ciebie samego? Czyś otrzymał szczególny przywilej przenikania w ten oderwany świat metafizyki niebieskiej?

Jestem przekonany, że Platon odpowiedziałby: tak,— gdyż nieraz wyraził on myśl pierwiastkowej różnicy umysłowości. Wierzy on w przeznaczenie, w dobór opatrnościowy duchów — i z wiary tej wyciągnął wnioski polityczne oraz socyalne wielkiej doniosłości. Przyznać jednak trzeba, że skoro dla dowiedzenia rzeczywistości swego idealnego świata i jego znamion ma on tylko ów jeden argument, to najsprzeczniejsze teorye mogą się oprzeć na tem samem rozumowaniu. Wszyscy prorocy metafizyki mogą powiedzieć toż samo; przyczem my ich twierdzeń możemy nie uważać za dowodzenia. W rzeczywistości doktryna ideału w całości systemu Platona tworzy tylko szczególne zastosowanie pojęć antropomorficznych, które zawsze panowały w genezach i wierzeniach ludowych. Człowiek ma podwójną zdolność pojmowania oderwanych idei rzeczy a zarazem podnoszenia tych idei do stopnia doskonałości, niespotykanej w rzeczach realnych. Platon, wierząc, że te *ideje* mogłyby stanowić tylko obrazy umysłowe rzeczy realnych, musiał wnioskować, że owe ideje miały swą rzeczywistość w innym świecie, gdzie były wyzwolone od niedoskonałości materji i czasu.

Określenie cech ideału wy pływało logicznie z hipotezy, która go rodziła. Wypływa ona z rozumowania, na zasadzie którego przypisywano tym pojęciom byt realny w zupełnie specjalnych warunkach. Nie dowodzą one niczego na korzyść istnienia tego świata hypotetycznego, dokąd je przenosimy. Prawdą jest, że raz przyjmąwszy daną hipotezę, musimy ją logicznie pojmować pod takimi raczej, niż pod innymi kształtami. Oczywiście, że gdybyśmy te typy *idealne* zachowali w warunkach czasu, przestrzeni i zmiany, jakie wiążą przedmioty rzeczywiste, nie warto byłoby dla nich tworzyć umyślnie nowego świata, ponieważ cel i użytek tego pomysłu spoczywałyby właśnie na wyzwoleniu ich z pod tyranii warunków rzeczywistych.

Owa tak wygodna hipoteza ideału, która tyle usług oddała Platonowi, wyrządziła mu również wiele złego. Platon, jak wiadomo, jest więcej teologiem, niż filozofem. Cała jego doktryna jest to hymn na cześć doskonałości dzieł Boga.

Jeżeli zło jest na świecie, to dlatego, że Bóg, doskonały i wszechpotężny, musi logicznie tworzyć istoty niższe od samego siebie. Sprzecznem byłoby współistnienie kilku nieskończoności; ponieważ Bóg istnieje, może on tworzyć tylko istoty skończone, zatem niedoskonałe.

Ale doskonałość ta narzuca Stwórcy obowiązek nadawania rzeczom wszelkiej doskonałości możliwej, która z nim samym się godzi; ponieważ zatem Bóg włożył w świat porządek, harmonię, proporcję, jako odbicie jedności, jedynie zgodnej z doskonałością bożą, świat ten jest tak doskonały, jak tylko być może; i byłoby to obelgą dla Istoty najwyższej na chwilę przypuszczać, że wszechświat może być lepszym, niż jest.

Platon nie traci nigdy sposobności, aby do tych twierdzeń powrócić; ale przez niespodziewane rozumowanie teoria ideału logicznie dochodzi do zupełnie odwrotnego wniosku. Czyni ona utwory ludzkie wyższymi od boskich.

Według samego Platona, *ogólność*, pojęcie czysto człowiecze, zawiera więcej prawdy idealnej, niżli *szczegółność*, to znaczy każdy z przedmiotów, stworzonych wolą boską; lecz sztuka jest wyższą od idei ogólnej i zawiera w sobie więcej prawdy od samej natury.

Prawda, że sztuka jest niższą od czystego ideału, ponieważ podlega ona warunkom materji, ale, pomimo to poddanie, tworzy dzieła wyższe od dzieł przyrody, to znaczy wyższe od dzieł, stworzonych przez Boga w takich samych warunkach. Umie ona wyciągać z tych warunków więcej, niż Bóg najwyższy, ponieważ umie włożyć w swe materialne twory więcej piękna, niż ich włożył Wielki Duch w stworzenia tego samego szeregu.

Jest to bardzo smutny wniosek, a jednak niepodobna go unikać. Można się dziwić, że ów wniosek nie uderzył metafizyków, którzy po największej części podtrzymują artystyczne teorye Platona, nie tyle dla zawartych w nich pierwiastków prawdy, tyczących się sztuki, ile dla zgodności ich z charakterem zasadniczym swych wierzeń metafizycznych.

Nakoniec, aby nie wchodzić w zbytne szczegóły i nie rozszerzać zanadto tej rozprawy, zauważymy, jak to już zaznaczyliśmy, że doktryna platońska w sztuce, jak i w innych dziedzinach, doprowadza do zaprzeczenia ruchu, wyrazu, namiętności, życia. Platon zresztą wyznaje to sam, mówiąc o *kanonach* stałych i niezmiennych, które, na mocy przeznaczenia niejako, w danej chwili musiały opanować całą dziedzinę sztuki i powstrzymać jej odnowienie. Inne przyznanie tego samego rodzaju mieści się zarodkowo w licznych ustępach, gdzie Platon nie lęka się objawić, że najdoskonalszemi i najpiękniejszymi postaciami są figury geometryczne.

Zresztą, gdyby tego nie przyznał, wynikłoby to samo z jego teoryi sztuki. Jakież istotnie jest właściwe znamię ideału? Że nie podlega on prawom czasu, ruchu i przestrzeni. Ta to niezmiennosc i nieruchomosc stanowi po większej części jego doskonałość. Sztuka, ma-

jąca za cel objaw ideału, powinna się starać o ile możliwości o wykluczenie ze swych tworów tego, czego nie ma w pierwowzorze.

Estetyka Platona godzi się więc doskonale ze wszystkimi teoryami moralnymi starożytności, których cel główny—to zniesienie namiętności, czyli wzruszeń, wyrażających życie i będących jego przyrodzonym objawem. Ostatniem słowem tej doktryny jest w sztuce nieruchomości pogoda bogów Fidyasza, w moralności ataraksya stoików, w religii ascetyzm fakirów indyjskich.

Zdaje się nam bezużytecznem więcej się nad tem rozszerzać. Teorya artystyczna, która cała opiera się na hipotezach niedowiedzionych, a logicznie prowadzi do zaprzeczenia wyrazu, życia, postępu, człowieka wyklucza ze swego dzieła i sprowadza go do roli kopisty, i jednocześnie, przez szczególną sprzeczność, podnosi dzieła tej istoty, tak poniżonej, ponad dzieła samego Boga,—podobna teorya przez to samo już dostatecznie wykazuje swą nicość; to też niema potrzeby szukać w szczegółach zarzutów mniejszego znaczenia.

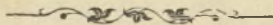
KONIEC.

TREŚĆ.

	<i>str.</i>
WSTĘP	1
Część I.	
ROZDZIAŁ I. Początki i ugrupowanie sztuk.	
§ 1. Sztuka przedhistoryczna. Instynkt doskonałości. Analiza i uogólnienia. Język.	19
§ 2. Naśladownictwo. Rola jego w formacji języka mówionego i pisanego. Rytm.	27
§ 3. Zasadnicze formy sztuki wpływają, przez postępowe rozdwojenie, z języka mówionego i języka pisanego.	37
§ 4. Streszczenie. Sztuka jest z istoty swej podmiotową.	46
ROZDZIAŁ II. Źródła i cechy rozkoszy estetycznej.	
§ 1. Warunki fizyologiczne wrażenia, wypływające z wibracji molekuł dźwiękowych i świetlnych. Wzrost działalności mózgowej.	50
§ 2. Warunki psychologiczne: Jedność logiczna. Rozmaitość. Przeciwstawienie. Powtarzanie. Linia prosta. Linia krzywa. Linia skośna. Linia pozioma.	54
§ 3. Życie. Wyrażenie w sztuce greckiej. Wybór przedmiotu w dziele sztuki. Moralność w sztuce.	60
§ 4. Streszczenie. Rozkosz estetyczna jest to rozkosz podziwu.	68
ROZDZIAŁ III. Smak.	
§ 1. Rozmaitość i zmienność smaku. Pierwiastki pozytywne oceny.	73
§ 2. Przyczyny rozmaitości i zmienności gustów. Wychowanie. Przesady. Walka starożytnych i nowożytnych. Moda.	77
§ 3. Określenie gustu. Gust u Greków. Wykształcenie gustu.	83
ROZDZIAŁ IV. Geniusz.	88
ROZDZIAŁ V. Co to jest sztuka?	
§ 1. Rzut oka na rozwój historyczny każdej ze sztuk.	99
§ 2. Określenie sztuki. Stosunki i analogie rozmaitych sztuk.	107
ROZDZIAŁ VI. Co to jest estetyka?	
§ 1. Piękno. Niedostatek tej zasady do wyjaśnienia sztuki. Teorya naśladownictwa nie więcej rzecz wyjaśnia. Określenie.	115
§ 2. W dziele sztuki podziwiamy geniusz artysty. Określenie estetyki.	122

	<i>str.</i>
ROZDZIAŁ VII. Sztuka dekoracyjna i sztuka ekspresyjna.	
§ 1. Charakter sztuki dekoracyjnej. Sztuka dekoracyjna u Greków.	130
§ 2. Sztuka ekspresyjna. Wdzięk i piękność należą niekoniernie do sztuki ekspresyjnej. Wyraz i piękno czyste.	136
§ 3. Streszczenie.	145
ROZDZIAŁ VIII. Styl.	
§ 1. Styl osobisty. Styl nieosobisty. Styl w rzeźbie greckiej.	150
§ 2. Styl w malarstwie włoskiem i holenderskiem. Znaczenie kwestyi stylu. Styl akademicki. Nauczanie urzędowe.	157
Część II.	
ROZDZIAŁ I. Klasyfikacya sztuk.	171
ROZDZIAŁ II. Budownictwo.	
§ 1. Szkoła symbolizmu. Zależność budownictwa od klimatu, natury materyałów, charakteru urządzeń politycznych i religijnych.	177
§ 2. Architektura rodzi się z powiększenia mieszkania pierwotnego. Teorya Greków.	184
§ 3. Architektura rzymska, bizantyjska, arabska, romańska.	190
§ 4. Architektura ostrołukowa czyli gotycka. Odrodzenie.	194
§ 5. Zakończenie.	203
ROZDZIAŁ III. Rzeźba.	
§ 1. Symbolizm. Usługi symbolizmu dla rzeźby. Piękność rasy greckiej. Typ. Piękność czysta.	208
§ 2. Wyraz w rzeźbie greckiej. Przesąd akademicki. Na czym polega wyższość rzeźby starożytnej. My możemy ją przewyższyć ruchem i wyrazem.	215
§ 3. Rzeźba pomnikowa. Przyczyny jej upadku. Warunki rzeźby pomnikowej.	226
ROZDZIAŁ IV. Malarstwo.	
§ 1. Rysunek i kolor. Koloryt i światłocień. Wartość.	238
§ 2. Teorya naukowa barw. Zmiany barw: 1) przez mieszanie; 2) przez ilość światła; 3) przez kontrast.	245
§ 3. Kompozycya i harmonia kolorytu. Ekspresya przez światło i barwę.	259
§ 4. Rysunek. Zmiany, wynikające z ruchu. Rysownicy linii i rysownicy ruchu. Dowodzenie fizyologiczne wyższości rysowników ruchu.	269
§ 5. Zmiany, wynikające ze światła. Kontur. Arabeska obrazu. Perspektywa linijna i powietrzna.	276
§ 6. Rzemiosło malarskie. Przykłady: Delacroix, Teodor Rousseau, Rubens.	281
§ 7. Dotknięcie z punktu widzenia indywidualności artysty i indywidualności przedmiotów. Rubens. Franz Hals. E. Delacroix. Szkodliwość nauki akademickiej.	293
§ 8. Malarstwo pomnikowe. Jego warunki. Jego upadek.	300
ROZDZIAŁ V. Taniec.	
Starożytność i powszechność tańca. Taniec łowiecki, wojenny, miłosny. Taniec religijny. Balet.	314
ROZDZIAŁ VI. Muzyka.	
§ 1. Streszczenie historii muzyki.	321
§ 2. Muzyka jest nauką i sztuką. Znaczenie dźwięków.	330
§ 3. Dźwięk rozważany sam w sobie.	335

	<i>str.</i>
§ 4. Arabeska muzyczna. Ekspresya w muzyce.	339
§ 5. O osobowości w muzyce. Połączenie muzyki i poezyi. Melodya i harmonia. Specyalna dziedzina muzyki.	343
§ 6. Muzyka przyszłości. Ryszard Wagner.	349
ROZDZIAŁ VII. Poezya.	
§ 1. Co to jest poezya. Jakie cechy każe ona przypuszczać w poecie.	357
§ 2. Warunki wrażenia poetyckiego.	361
§ 3. Sympatya ludzka. Interwencya jej w sędzie estetycznym.	366
§ 4. Język poetyczny. Poezya poza rymotwórstwem. Dzie- dzina poezyi.	370
§ 5. Znamiona poezyi współczesnej.	378
§ 6. Rozwój moralny i psychologiczny poezyi. Romans.	381
§ 7. Dramat.	388
§ 8. Poezya liryczna i satyryczna. Sposób wyrażenia poezyi objaśnia jej wyższość nad innymi sztukami. Poezya i wiedza.	395
ZAKOŃCZENIE.	401
DODATEK. Estetyka Platona.	417







41278/
2