





BIURO CENNA  
Inspektorat kolejnego  
W S K U  
Dział ~~1~~ Nr. ~~1112~~

000000



DR. KAROL LEMCKE  
PROFESOR SZKOŁY SZTUK PIĘKNYCH W AMSTERDAMIE

5/32

# ESTETYKA

PODŁUG WYDANIA ORYGINAŁU NIEMIECKIEGO

Z UPOWAŻNIENIA AUTORA

PRZEŁOŻYŁ

BRONISŁAW ZAWADZKI

BIBLIOTEKA  
Inspektora Szkolnego  
W SAPOKU  
Dział 70 Nr. 594

WYDANIE TRZECIE POMNOŻONE  
Z 67 RYCINAMI

LWÓW  
NAKŁADEM K  
GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA  
przy placu Katedralnym  
1901



Do udostępnienia  
tylko w Czytelni



41948

7.01

nr inw.: K - 41948



BGZs 41948

Biblioteka Publiczna w Radomiu

DRUK W. L. ANCYCA I SPÓŁKI W KRAKOWIE



BIBLIOTEKA  
Inspektoratu Szkolnego  
W SĄŁOKU  
Dział ~~20~~ N ~~32.571~~  
1123

## PRZEDMOWA

DO WYDANIA TRZECIEGO.

Oddając czytelnikom trzecie wydanie przekładu polskiego »Estetyki« Lemckiego, tej najlepszej niewątpliwie z książek, systematycznie obejmujących przedmiot, jakie w ostatnich kilku dziesiątkach lat pojawiły się za granicą, nadmieniamy, że nowe to wydanie przerobiliśmy według ostatniego, szóstego z rzędu wydania niemieckiego oryginału w ten sposób, iż przejęliśmy fundamentalne zmiany rzeczowe, jakie poczynił Lemcke w swem dziele, licząc się z przeobrażeniami pojęć, jakim umiejętność estetyczna uległa w naszych oczach.

Tam natomiast, gdzie zmiany poczynione przez autora, bądźto w układzie książki, bądźto prowadzeniu rzeczy, nadały jej odmienną tylko fizyognomię stylistyczną, nie szliśmy niewolniczo za autorem, już choćby dlatego, że owe cyzelowane poprawki sędziwego autora, nadały książce pewien niepożądany charakter zbyt oschłej treściwości, za dużo chcącej powiedzieć w zbyt małej liczbie wyrazów, na czem poczytność jej dla kół szerszych stanowczo zmniejszyła się.

Nie chcieliśmy za autorem ścierać rumianej barwy męskiego życia z dzieła jego lat młodszych i rzeźwiejszych, i jesteśmy przekonani, że książka w pierwotnej swojej formie stylowej odpowiada lepiej celowi.

Uwzględniwszy wszelako zmiany podstawowe w zapatrywaniach autora, którymi Lemcke dostosował się do wielu najnowszych

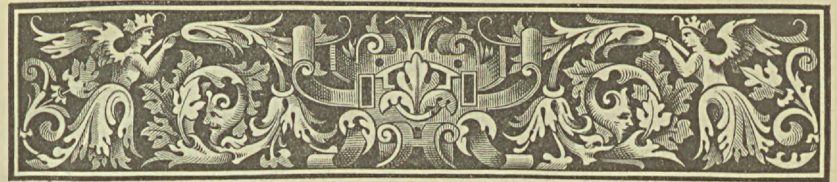


kierunków i prądów, dojrzałe i wytrawne przezeń pojętych, sądzimy, żeśmy najwłaściwiej wywiązali się z naszego zadania.

Nakoniec zaznaczyć jeszcze musimy, iż dla przyozdobienia książki dodaliśmy kilka reprodukcji z głośnych dzieł polskiej sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej; z rzeźby podajemy »Pomnik Kopernika w Krakowie«, roboty Godebskiego — z malarstwa zaś: Pochwalskiego »Portret Sienkiewicza«, Stachiewicza »Ucieczkę grzesznika«, Żmurki »Pieśń wieczorną« i Gersona »Dwór Kazimierza Sprawiedliwego«.

Warszawa w lipcu 1900.

TLUMACZ.



## KSIĘGA PIERWSZA.

### Pojęcie i zadanie estetyki.

#### I.

#### Zadanie estetyki. Rozwój i zakres tejże jako umiejętności.

Estetyka czyli nauka o zmysłowych spostrzeżeniach i wywołanych przez nie uczuciach obejmuje cały obszar zjawisk, o ile kształtem i przejawem swoim budzą w nas upodobanie lub odrazę.

Co w zjawisku nie oddziaływa na nas w kierunku upodobania lub wstrętu, usuwa się z granic estetyki i wkracza w zakres innych pojęć.

Dawnym jest podział istoty duchowej człowieka na trzy siły: odczuwania, myślenia czyli poznawania i pożądania czyli woli. Odczuwanie, podniesione do poziomu spostrzegawczości duchowej, staje się wyobrażeniem, w czynnych przejawach swoich życiem fantazyi. Sprawia ono przyjemność lub wywołuje odrazę. Kształt, w którym wszystko budzi niczem niezamącone upodobanie, nazywamy pięknym. Piękno w tym zakresie jest przeto celem samym w sobie; jego przeciwieństwem jest brzydota, która odpycha nas. Myślenie dąży do poznania prawdy; przeciwieństwem ostatniej jest fałsz, nieprawda. Umiejętnością, traktującą o warunkach i zasadach poznawania jest filozofia. Spostrzeganie wszakże i myślenie życia naszego nie wypełnia; okoliczności zmuszają nas także występować czynnie. Żądza popycha nas do działania, wola kieruje niem. Celem



naszego działania jest osiągnięcie tego, co wydaje nam się »dobrem«. Najwyższym celem jest dobro moralne, jako przeciwieństwo złego; wola nasza powinna dążyć do dobrego. Nauką o prawach moralnych woli jest etyka.

Niespożyta zasługą narodu greckiego było skryształowanie swoją sztuką i swoją filozofią znaczenia piękna. Odtąd zapoznanie go lub lekceważenie uchodzi za znamię barbarzyństwa.

Sokrates i Plato położyli swoim badaniem umiejętnem pojęcia piękna podwaliny estetyki. Wszyscy po nich idący filozofowie — a przed innymi zaraz Arystoteles — zajmowali się odtąd rozbiorem fundamentalnych pytań estetycznych. Tym torem poszli przeto i myśliciele chrześcijańscy, którzy krytycznie rozbiegali nauki pogańskich szkół filozoficznych. Gdzie uprawiano i wykładano filozofię Platona i Arystotelesa, tam uczono również i nauki o pięknie, a zwłaszcza skutkiem »Poetyki« Arystotelesa, nauki o poezji. Z potężnym rozwojem filozofii nowoczesnej, wzięta i nowy polot estetyka.

Najlepiej posłuży do wyjaśnienia istoty i zakresu estetyki pogląd na główne jej szkoły i pojmowania w Niemczech, zwłaszcza od czasów filozofa Krystyana Wolfa, który w początkach XVIII wieku wskazał nowe formy metodyczne niemieckiej filozofii i niemieckiej uczoneści uniwersyteckiej. Wówczas podzielono zasadnicze siły ducha ludzkiego wedle uczucia myślenia i woli. Platoniczne, już przez Arystotelesa nie uznawane, zamknięcie estetyczności w granicach piękna wydało się zbyt ciasnym. Wolf oświadczył, że obok logiki, nauki o rozumnym poznawaniu, musi istnieć umiejętność, której celem jest doskonałość poznania zmysłowego, rodzaj logiki zmysłów.

Myśl tę rozwinął uczeń jego Aleksander Bogumił Baumgarten, naprzód w rozprawie (1735), następnie (1750) w dziele »Aesthetica« (*αισθητική*, uczuwać, poznawać, *αίσθησις*, uczucie, zmysł). Nadając powyższą nazwę książce swojej »O zmysłowym poznaniu«, wynalazł on dla nauki tej stałe miano, które jej odtąd powszechnie służy, mimo sprzeciwiania się niektórych uczonych.

Cofnijmy się jednak wstecz. Spekulacje wieków średnich mało przyniosły korzyści. Z epoką renesansu i wznowieniem platońskiej filozofii, okazała się i w zakresie estetycznego życia potrzeba grun-

towniejszego zbadania rzeczy. Szczególniej wielcy artyści usiłowali, wznosząc się ponad ciasny zakres pojedynczych przepisów i formułek, wyjaśnić sobie istotę swej sztuki, co ich popchnęło do rozmyślań nad istotą samego piękna. Malarz niemiecki Albrecht Dürer przerasta w tym względzie współczesnych sobie mistrzów szkoły włoskiej. Nie tworzy na ślepo. Jego realizm, jego styl są nikiem odrębnego pojmowania sztuki. Oto jego słowa: Natura daje prawdę. Sztuka tkwi w naturze. Kto ją umie wydobyć z tamtej, ten posiada ją. Kto, zaniedbując naturę, słucha własnych kapryśków i mrzonek, błądzi. Im bliższe życia, tem lepsze dzieło. Człowiek nie może poprawiać Boga. Z natury skarb zbierając, składamy go w sobie i właśnie to życie stworzenia, które uzdolniony artysta chłonie w swą duszę, pozwala mu wydobywać z wnętrza obrazy nawet w chwili, gdy niema przed oczami wzorów z natury.

Co jest kształtne, jędrne, jasne, konieczne, co zwyczajnie kochają ludzie, to jest piękne. Wogóle trudno je bliżej oznaczyć, ale po części można; o tyle mianowicie, o ile da się doń zastosować nauka proporcji, o ile wogóle da się wymierzyć.

W tych kilku zdaniach Dürera czytamy prawidła jego twórczenia, uzasadnienie jego realizmu, pojęcie ideału i początek wreszcie zastanawiania się nad istotą tego, co stanowi istotę piękna i co się podoba.

W najbliższych po nim czasach nie braknie luźnych usiłowań w tym kierunku. Spangenberg odróżnia trzy siły w człowieku: ducha, rozum i fantazję. Drogą fantazji wyraża się w nas »dusza zmysłowa«, która rozwesela i upiększa życie, chroniąc je od wielu zboczeń i błędów. Nowe jednak, odrębne pojęcie piękna, znajdujemy dopiero u Leibniza. Jakkolwiek Leibnitz krótko tę rzecz zbywa w swej rozprawie »O mądrości«, to jednak zapatrywanie jego wywarło stanowczy wpływ na czasy późniejsze. Mądrość jest umiejętnością szczęśliwego życia. Szczęśliwość jest stanem ciągłego zadowolenia, zadowolenie radością duszy z widoku własnej doskonałości. Obraz cudzej doskonałości wzmagą i ułatwia naszą. Częstokroć przeczuwamy ją tylko, darząc mimo to powszechną sympatią; muzyka daje wskazówkę, co nas ujmuje dla rzeczy doskonałych. Oto zachwyca i orzeźwia duszę ów ład niewidzialny, który je cechuje.



Wewnętrzny porządek natury uderza również mile niższe zmysły człowieka. Zgodność nie jest niczem więcej, jak jednością w mnogości; stąd płynie wszelka piękność, a piękność obudza naszą miłość. Stąd widzimy także, jakto szczęśliwość, uciecha, miłość, doskonałość, siła, wolność, porządek, harmonia i piękność nawzajem się wiążą, co jednak wielu zapoznaje. Jeżeli więc dusza w sobie samej odkryje zestrój, ład, wolność, siłę lub doskonałość, uczuwa stąd błogie zadowolenie. Takie zadowolenie jest trwałem i nie może ani oszukać ani sprawić boleści, jeżeli czuwają nad niem rozsądek i dobra skłonność; wyzwolone jednak z pod władzy rozsądku i utopione wyłącznie w rozpuszcie zmysłów, stają się dla nas nieszczęściem. Rozsądek i rozumne użycie woli są niezbędnymi do szczęścia. Patrzenie na dostojną, wszystko w sobie kojarzącą naturę, stanowi jedną z najwyższych uciech. Patrzymy na doskonałość rzeczy, stworzoną wiecznym prawem i uczuwamy stąd radość w miarę naszego poznania i dobrych skłonności. Piękność natury jest tak wspianą, podziwianą jej taką daje rozkosz, a wywołane przez nią wzruszenia taki niosą pożytek już w tem życiu, że kto w nią patrzy, zrzecze się chętnie wszelkich innych przyjemności.

W tych słowach Leibniza mamy klucz do zrozumienia poezji natury, kwitnącej na początku zeszłego wieku, jako też związek streszczenie tego, co późniejsi estetycy szerzej rozwinęli. Co było wielkiego w pomysłach Leibniza, tego nie umieli spożytkować i uzupełnić jego następcy. Mimo to nauka o zmysłowym poznaniu znalazła już pomieszczenie w ogólnej filozofii. Uchodziło za pewnik, że piękność jest niejasnym, bo zmysłowym wyrazem doskonałości i polega na zestrojeniu szczegółów w jedność, na prawidłowych wymiarach i zgodnym łądnie.

Nowa estetyczna umiejętność Baumgartena, oparta na Leibnizu i Wolfie, zjednała sobie wkrótce wpływ szeroki, gdy za przykładem Anglików i Francuzów wykształcone koła niemieckie zaczęły zajmować się pojedynczemi, dla poezji ważnemi pytaniami z estetyki, a spór o nie Gottscheda z Szwajcarami (Hallerem i Hagedornem) rozognił umysły. Gottsched żądał od poezji naśladownictwa natury, kierowanego rozsądkiem — niczego więcej. Szwajcarowie zaczęli natomiast poznawać istotę swobodniejszej fantazyi

i jej znaczenie dla sztuki. Breitinger wołał już w r. 1740 o logikę fantazyi!

Zwyczajna doktryna estetyczna brzmiała tak: Dobro jest rzeczą najwyższą. Panujący naówczas deizm w moralności widział najwyższe dobro. Piękno ma zadanie, jak wszystko inne, służenia dobru. Ponieważ się ludziom podoba, może ich ku sobie łatwo przynęcić i zawieść do dobrego, które leży na dnie piękna. Dobro więc w pięknej formie jest najwyższem pięknem.

W badaniu jego ograniczano się powszechnie na rozbiórce poezyi i wymowy.

Teraz jednak wystąpił Winkelman i odkrył umysłem nowy świat piękna w dziedzinie sztuk plastycznych. Zgruchotał zasady współczesnego stylu (*barocco*) i wskrzesił piękność doby klasycznej. Dotychczasowa jednostronność wydała się nadal niemożliwą. Potrzeba było granice estetyki poprowadzić inaczej i szerzej.

Pośrednikiem i dalszym tłumaczem piękna był Lessing. Winkelman patrzył genialnym wzrokiem, Lessing działał geniuszem rozumu.

Pomimo Szwajcarów, pomimo że Klopstock swojemi poezjami przełamał stare pojęcia, zatrzymało się jeszcze w teorii estetycznej mnóstwo zdań wiodących na bezdroża. Tak np. zdanie Horacego i Simonidesa: Poezya musi przynosić pożytek albo bawić; i: Poezya jest mówiącem malarstwem.

Zachęcony przez Winkelmana, Homego i innych, posunął Lessing badaniami nad stosunkiem poezyi do rzeźby, jako też nad dramatem francuskim i angielskim z uwzględnieniem poetyki Arystotelesa, bardzo daleko estetyczną wiedzę. Zdruzgotał szereg fałszywych zasad. On z przyjacielem swoim Mendelssohnem oswobodził piękność z więzów źle pojętej etyki. Rozszerzył wreszcie i właściwą nadał głębokość pojęciom o istocie sztuk rozmaitych i piękna wogóle.

W ślady Lessinga wstąpił bezpośrednio Herder. Z ogniem zapału, w dytyrambowym stylu, poetycznie, rozpalając młode wyobraźnie, wiodł Herder dalszą walkę, działając wzdłuż i wszerz, choć bez jędrnej siły Lessinga. Z jednostronności szkolarskiej wyzute, utonęły natchnione przezeń umysły w beładnej chaotyczności, do-



patrując piękna we wszystkich czasach, u wszystkich ludów, pod każdą formą w sztuce, naturze i życiu.

Sztucznej, uczonej piękności, która panowała dotąd, przeciwstawiono teraz naturę. Uzyskała ona prawo, a w skrajniejszych kołach, monopol. Nowa zasada stała się jedyną miarą dla nowej szkoły. Co jest oryginalnem, co ma siłę i ochotę do życia i czynu, to jest pięknem. Wbrew akademickiemu idealizmowi wywiesiła epoka burzy i wywrotu sztandar naturalizmu. Oryginalność podniesiono na tarczy, wbrew pedantom reguły, a jeżeli u tych bezkrwista lalka bywała częstokroć bladym symbolem życia, posunięto u tamtych indywidualizm do karykatury i wymyślono potwory usprawiedliwione chyba zasadą: piękne jest brzydkiem, brzydkie pięknem.

Teorię tego nowego prądu i najlepszy komentarz do młodzieńczych utworów Goethego podał Herder w swej: »Filozofii historii« (1744).

Wiele tem uzyskano. Oparto się znowu o naturę i umieszczono pełny wyraz jej życia w rzędzie przyjętych dawniej zasad.

Hołdując jednak wyłącznie temu hardemu i szorstkiemu naturalizmowi, ujrzano niebawem niebezpieczeństwo pogrążenia się w dawnym realizmie, z którego niegdyś wiek XVI pragnąc się uwolnić, w braku poczucia pięknej, szczerzej idealności, ugrzązł w sztywnej manierze baroku.

Od tego jednak ocalił Niemców wpływ zasad szkoły francuskiej (Wieland), jako też coraz głębsze wniknięcie w ducha i formę poezji klasycznej (J. H. Voss jako tłumacz Homera).

Siła, pełność, forma, śmiałość i swobodne pojmowanie życia, złączyły się znowu, aby utworzyć skończenie piękny typ ludzkiego ideału.

Goethe natchniony poglądami starożytności, renesansu i włoskiego swobodniejszego pojęcia natury, wprowadził swą Ifigenią epokę ideałów »czystej ludzkości«<sup>1)</sup>. Szlachetniejszych jej kształtów dotąd nie widziano. Powtórzył on starożytność. Ilekroć chodziło o wprowadzenie pięknych, harmonijnie zaokrąglonych, jakoby tchnieniem boskości owianych postaci, pojęcie to estetyczne

<sup>1)</sup> Słowo »ludzkość« nie jest tu pojęciem zbiorowem (*Menschheit*), lecz etycznym (*Menschlichkeit*).

przydawało się wybornie i uzyskało w Niemczech wpływ wszechwładny.

Były jednak ważne strony ludzkiego życia, na które Goethe, tworząc swe postacie, nie zważał. Charakterystyczną jest rzeczą, że właśnie w chwili, kiedy na drodze, jaką szedł, dosięgnął szczytu, sprowadziły okropną kryzys potęgi, do których czuł zawsze odrazę, nie mogąc ich prądów i namiętności ułożyć w harmonię. Były to potęgi życia politycznego. Człowiek, jako jednostka polityczna, nie znalazł jeszcze wyrazu w sztuce.

Stosunki polityczno-społeczne Niemiec w owych czasach taką miały postać, że sztuka mogła je przedstawić tylko bądźto w teorii, bądź w kształtach zaczerpniętych z czystej, na rzeczywistość niezważającej fantazyi. Chyba, żeby kto pragnął estetykę całą przenieść do góry nogami! Nie chcąc jednakże tego, było rzeczą najwygodniejszą, ulotnić się ponad wszelkie stosunki rzeczywiste i utonąć od razu w kosmopolitycznych marzeniach, odpowiadających tak dobrze prądowi czasu, co wzdychał za nieokreślonym ideałem »czystej ludzkości«.

Aby więc uzupełnić to, co przedstawiali sobą Herder i Goethe, wystąpił Kant ze swoją potęgą myśli, Szylar jako poeta.

Immanuel Kant popchnął ruch czasu naprzód, zamykając epokę dawną, otwierając nową. W tym samym dziesiątku lat, co Ifigenia, Tasso i Herderowskie »Pomysły do historyozofii«, pojawiły się jego łamiące szranki pisma filozoficzne, przeznaczone na to, aby uczynić ogromny przewrót w umysłowym życiu Niemiec i teoretycznie, językiem filozofii wyrazić najgłówniejsze prądy wieku, wywołane utworzeniem Stanów Zjednoczonych i francuską rewolucją.

Co rozpoczął Montaigne, prowadził dalej Locke i inni, tego dokonał Kant. Sceptycyzm ustąpił miejsca krytycyzmowi; cały świat zjawisk poddany został podmiotowi. Wszelkie poznanie świata rzeczywistego ograniczono niezmiennymi zasadami ludzkiego rozumu (kategorie). Wznowiona nauka o woli i wolności stanowi najwznioślejszą część Kantowskiej filozofii. Obok wolności postawił Kant jednak bezwzględnie obowiązujące prawo rozumu, przeciwstawiając żelazną doktrynę lekkomyślnemu kapryswi. Zastosowanie pomysłów Kanta do życia i polityki było rzeczą łatwą. Na tem polu wybornie przyjęły się idee, które wywiodły ludzkość ze swobo-



dnego uśpienia, w jakie zapadła po zdobyciu nowych estetyczno-moralnych pojęć.

Estetyka dla Kanta była wogóle rzeczą podrzędnej wagi. Ostatni potężny zwrot w poezji mało go obchodził. Zajmuje się zaś tą nauką w swej »Krytyce władzy sądu« (1790). Jestto czysto teoretyczne zastanawianie się nad pojęciami piękna i wzniosłości na tle ustanowionych w »Krytyce czystego rozumu« zasad ludzkiego poznania. Napróżno zwalczał Herder z bezbrzeżnym rozgoryczeniem podmiotowy krytycyzm swego dawnego nauczyciela, widząc w jego filozofii cios śmiertelny dla swoich pojęć i usiłowań. Gdzie duch Kanta władał, tam Herder wydawał się przestarzałym.

Filozofia Kanta w swej formie uczonej, była dla szerszej publiczności nieprzystępna. Ale żył wtedy człowiek, który wspomniał myślnie podjął się pośredniczenia między filozofem a publicznością, pomiędzy czystą teorią estetyki a jej praktyką. Był to Fryderyk Szylar. Nauka Kanta o wolności, godności i obowiązkach człowieka wzruszyła poetę i wskazała mu nowe cele. Odtąd zżył się z Kantowską filozofią. W swych estetycznych rozprawach został tłumaczem jego pomysłów. Wkrótce odważył się i na samodzielność, usiłując zachować środek pomiędzy filozofią Kanta a tem, co Goethe stworzył w poezji i najdobitniej wyraził w swoim »*Wilhelm der Meister*«. Szylar rozogólnił to właściwym sobie uroczym sposobem, oparty o Kanta, w swoich »Listach o estetycznym wychowaniu ludzkości«.

Kant umieścił estetykę pośrodku, między filozofią czystą a praktyczną. Szylar poeta-myśliciel, nie ujmując jej charakteru umiejętności pośredniczącej, postawił ją przeciw na szczycie, oddając pojęciom estetycznym wychowanie rodu ludzkiego i obronę przeciwko wykroczeniom jednostronnego rozumu lub naturalnych popędów. Szylar upatrywał w tem jutrzemkę idealnej cywilizacji.

W latach młodzieńczych wypowiadał sycjalno-polityczne dążności czasu z nagim realizmem, później z idealnym patosem. Dla wyrażenia swoich pomysłów musiał się uciec o pomoc do historii i filozofii. Przytem tkwił mu ciągle przed okiem estetyczny wzór Goethego. Gdy wzmocniony historią i filozofią znów począł tworzyć, złożyło się niejedno, aby poezji jego nadać właściwy kierunek,

który nastrojem swych ideałów wywarł wpływ ogromny na życie Niemiec. Na skrzydłach górnolotnego idealizmu uniósł on swoje postacie w tak wysokie sfery, że z tak zwanej prawdy życia niewiele w nich zostało. Byli to wprawdzie ludzie polityczni, którzy w jego dramatach działają, ale od nich do rzeczywistości, mimo szlachetnego ducha, który z nich przemawia, i pięknych, głębokich uwag filozoficznych — bardzo daleko.

Tak nadał on swemu ludowi nowy kierunek w poezji szlachetnej i wzniosłej, która go podobnie, jak filozofia Fichtego, popchnęła ku przesadnemu idealizmowi.

Dziwny to ruch był, który wszczęli ci dwaj mężowie — Fichte i Szylar.

Życie ogółu cechowało się płaskością pojęć. Aby go z niej wydobyć, potrzeba było najwyszukańszych kontrastów. Długo panowała sucha płaskość; na długo więc zagospodarzyć miała teraz przesada.

Fichte, rozpatrując najdalsze wynikłości Kantowskiej nauki, postawił świat wobec zdrowego rozsądku — na głowie. Zamiast powiedzieć: kategorie ludzkiego rozumu są miarą w poznawaniu wszech rzeczy, rzekł po prostu: człowiek jest sprawcą wszech rzeczy. Świat mojem podmiotowem wyobrażeniem. Rzeczywistości przedmiotowej niema.

Estetyka więc i zjawiska zmysłowe mało ważyły w tym podmiotowym idealizmie.

Zuchwałę umysły przeniosły go jednak niebawem w sposób oryginalny na pole estetyczne, oswobodziwszy z etyki Fichtego i przeistoczywszy jego naukę o wolności w doktrynę o samowoli — odrębne pojęcie świata nadaje każdej umiejętności cechę odrębną. Fryderyk Szlegel i towarzysze zamienili ten idealizm w naukę o genialnem »ja«, o nieokiełznanym subiektywizmie, który ze światem rzeczywistości i fantazyi wszechwładnie igra, raz go przyjmując, znów odrzucając.

Poezya niemiecka ujrzała teraz nowe cudackie ideały, karykatury, genialne dziwolągi i dziwolężne genialności o wyśrubowanym, a często bardzo niezdrowym geniuszu, mające, jak się zdaje, w tem cel jedyny, aby wszelkimi środkami, nawet niemoralnością, by miała tylko pokost genialny, gniewać prostaczków, płodząc



o ile się da na każdym polu rzeczy, które dotąd dla tak zwanego zdrowego rozsądku wydawały się zgrozą i szaleństwem.

Ten duch walki i przesady połączył się z duchem właściwego romantyzmu. Najdziwaczniejsze, aż do naszych czasów wpływem sięgające wyobrażenia zrodziły się z tego, szczególnym zbiegiem wypadków skojarzonego małżeństwa między podmiotowym radykalizmem a polityczną reakcją.

Wybuchy bowiem francuskiej rewolucji napełniły umysły w Niemczech trwogą i osłupieniem. Takiego zwrotu rzeczy nie spodziewano się. Na każdym polu, gdzie postęp dotychczasowy kazał przewidywać podobne skutki, wydano hasło: Wstecz! Epoka oświecenia zawinić miała temu, co broiła rewolucya. Imano się więc gorączkowo wszystkiego, co stanowiło kontrast obojga. Wkrótce jednak ujrzano się w drugiej ostateczności. Zakwitły: marzycielstwo, przesadna uczuciowość, szczególnie w religii, fantastyczność posunięta do bezsensu.

Rewolucya walczyła przeciw tradycjom i dążnościom wieków średnich. Dlatego właśnie poczęto je wielbić, jakby złotą erę. Widziano najradykałniejszy środek pokonania rewolucji w ożywieniu za każdą cenę wiary, obyczaju i poglądu średniowiecznego. Feudalno-religijne wszechwładne w onych wiekach potęgi — książęta, szlachta, kościół — mogły tryumfować z takiego zwrotu.

Prądy te spłynęły się z doktrynami wskazanej powyżej estetyczno-filozoficznej szkoły Fichtego. Z rozmaitych powodów znaczących one częstokroć poparcie u samego jej mistrza i u Goethego. Nawet Szylter mimo osobistej odrazy, nie zupełnie pozostał im obcym.

Tak nastąpił po epoce oświecenia romantyzm.

Wiele nedorzecznosci i przesądów wydała ta epoka. Ale odzyskano znajomość przeszłości, której czasy najdawniejsze dla kilku ostatnich stuleci przestały być zrozumiałymi. Kosmopolityzmowi, francuszczyźnie, klasycyzmowi przeciwstawiono rodzimność. Równocześnie poznano się z wyobrażeniami innych czasów i ludów, obcymi dla epoki ubiegłej i dano początek tak zwanej literaturze świata. Przyznać jednak należy, że obok rzeczy głębokich i płodnych, przeschecpiono wiele dziwactw i chorobliwego mistycyzmu ze Wschodu i romańskiego Zachodu.

Niebawem zdobyła ta czynność duchowa ogromny wpływ na wszystkie dziedziny życia, umiejętności i sztuki. Filozofia popadła w nową scholastyczność.

Czasy oświecenia gospodarzyły po szkolarsku; nowożytny scholastyk, wznawiając stare rzemiosło, wyjmując także z arsenału całą bystrość wypróbowanej dyalektyki i poczynając głosić mistycyzm. Lubiano wywody szerokie a puste; teraz piętrzą je bez ładu i włączają jeden w drugi; dotąd rozmieszczano się wygodnie na ziemi, człowieka uznając panem stworzenia, teraz poczynają budować w nicości, szukając »absolutu«, albo wznoszą aż do nieba wieżycę, ażeby prawowiernie uwielbiać kościelnego Boga, którego tak długo zaniedbywano.

Jest rzeczą ciekawą zestawiać umiejętności z rodzajami budownictwa. Czasy oświecenia podobne są bardzo do owej architektury prawidłowej, jednowzorej, gdzie wszystko musi być uszykowane jasno, praktycznie, zwięźle; gdzie nie zapomniano o Bogu, a jednak kościoły są rzeczą drugorzędną i świecą tak ubożuchną prostotą budowy, jak sąsiedni domek bakałarza. Wszystko tu zakreślone na szeroki rozmiar; ulice wielkie i przestronne, ale całe dzielnice niezabudowane; o ściśmem odgraniczeniu niema mowy; miasto bez obmurowania i fosy kończy się skromnie tam, gdzie pierwszy zagon pszenicy zaczyna. Epokę zaś romantyzmu najtrafniej przyrównać do nowej gotyki. Gród średniowieczny z wązkimi, pełnemi zakątków ulicami, z katedrą przerastającą wszystko, jako punkt środkowy miasta, z całym tłumem napiętrzonych bezładnie domostw, z różnowzorymi kontrastami światła, cieni i światłocienia, z silnem obmurowaniem i okratowaną bramą, oto nowa scholastyka. Jeżeli tam prawidłowość krępuje wolny oddech, tu odstręcza chaos i natłoczenie; jeżeli tam za wiele słońca i powietrza, a za mało cienia, tu braknie tego wszystkiego; potrzeba się przyzwyczaić do błędzenia po omacku. Kto nie zna dokładnie tych uliczek i zakamarków, ten się zabłąka i nie wydostanie z labiryntu.

Nowsza filozofia i nowa gotyka z wiedzą czy bezwiednie parły ku takiemu stanowi rzeczy. Co tu nazywa się katedrą, tam jest absolutną ideą, albo po średniowiecznemu, zasadą wiary. Równorzędności pojęć nie uznawano. Jedno pojęcie wysnuwano z dru-



giego, aż ostatnie tak było misternie zaostrome, jak cypel wieży gotyckiej. Jeżeli przytem otwierało widok na religię i niebiosa — tem lepiej. Jasność zdawała się trywialną. Najzwyklejsza prawda musiała być omroczoną, jak promień słońca kolorową szybą okna.

Któżby chciał przeczyć, że nowa filozofia znakomite przyniosła owoce, lub że uderza w niej olbrzymia śmiałość i siła? Ale kto również nie przyzna, że ogromne zasoby sił duchowych roztrwonila bez celu? Spojrzmy na tyle głów zmęczonych, które ślezczały nad nią, błakając się po ciemnych jej chodnikach! Spojrzmy na tę dumę wyniosłą, rzucającą na lud maluczki płachtą ponurego cienia! Niemcy wiele przez nią ucierpiały. Tyle włożono kapitału w te spekulacye, że wszystkie inne roboty musiano zatamować. I gdy mniemano, że rusztowanie tak już wysoko sięga, iż »absolutowi« nic innego nie pozostaje, jak otworzyć bramy swej twierdzy i zdać się na łaskę lub niełaskę, zadygotała nagle cała budowa i z trzaskiem się rozpadła. Wielkiem bankructwem ducha skończyło się to wszystko.

Jedna zasługa nie może być jej zapomniana. Przetworzyła ona masę ludu, od wojen religijnych leniwie żyjącego i w zakresie filozofii ograniczającego się na nędznem naśladownictwie lub nędznej etyce, w naród myślicieli, którzy duchem spekulacyi i rzadką skłonnością ku idealnym doktrynom, zużywającą i trwoniącą ich siły, wprawili jednak w podziw inne narody. Bez tego nowego ducha, który od czasów Kanta, Fichtego i Szylera jawił się kolejno pod formą idealizmu, nauki o wolności i obowiązku, z drugiej strony w powrocie romantyzmu ku swojskości, nigdyby się naród niemiecki nie był tak podniósł wysoko we wojnach o niepodległość, gdy wychowana pod wpływem tamtych prądów młodzież dojrzała i kierunek sprawy w swoje objęła ręce. Bez niego nie byłoby wielu nadziei i marzeń, tylko pozornie błękitnych, jak się później okazało!

Powracając do estetyki, nadmieniliśmy już powyżej, że Fichte nie zajmował się prawie wcale światem zjawisk, uważając go wyłącznie za podmiotowe wyobrażenie człowieka. Byłoby jednak rzeczą dziwną, gdyby na dnie ówczesnego postępu nauk przyrodniczych i rozkwitu poezyi, na dnie ożywionego ruchu w każdej dziedzinie sztuki, w architekturze, rzeźbie, malarstwie i muzyce, nie znalazła się żadna nowa filozoficzna doktryna. Po epoce krytycy-

zmu (Kant) i podmiotowego idealizmu (Fichte) potrzeba było przywrócić prawa rzeczywistości i znaleźć wyższe prawidło dla piękna i sztuki. Tu się poczyna Schelling. Falami Fichtego nie można było już płynąć. Szelling krótko i zwięźle odbudował świat rzeczywisty nauką o tożsamości ducha i natury. Ważne stąd płyną następstwa dla piękna i sztuki.

Zupełne przeniknięcie się natury i ducha, pierwiastku realnego z idealnym, stanowi piękno. Krytycyzmowi położył koniec Fichte, ogłaszając podmiot jedyną rzeczywistością. Szelling usunął podmiot. Duch i natura są formami absolutu. Teraz wypadło już tylko religijną nadać barwę absolutowi, żeby stanąć u drugiej krawędzi duchowego toru rozpoczętego sceptycyzmem.

Od czasu, gdy zaczęto prześladować epokę oświecenia, potępiono naturalnie i deizm. Zwróciwszy się ku dawniejszym, o ile można najgłębszym spekulacyom nad istotą Boga i świata, zawędowno do kościoła i powszechnej teozofii. Piękno i sztuka grały tu ważną rolę. Piękno bowiem, jako najgłębsze połączenie ideału z rzeczywistością, było wpływem, a co więcej, zmysłowem wyobrażeniem Bóstwa, sztuka zatem religią, wykonywaną zmysłami fantazyą!

Jak się te pojęcia objawiły w niemieckiej sztuce z doby romantyzmu, a przedewszystkiem w malarstwie Nazarejczyków, na to z lekka wskazać tylko potrzeba.

Z Heglem otrzymaliśmy nowe filozoficzne zasady, które przetworzyły z gruntu życie duchowe.

Duch i natura nie są, podług niego, należycie złożoną paralelą. Co jest w naturze z ducha, to jest po prostu duchem. Po wyłączeniu zaś jego zostaje — czysta materya. Natura istnieje tylko w przeciwstawieniu ducha, jako ta forma jego bytu, w której on tkwi uwięziony, bezwiedny, w zmysłowej materyi ugrzęzły. Duch przenika wszystko, ale w naturze traci samowiedzę, w istocie myślącej posiada ją w pełni.

Dlatego uważał Hegel osobne piękno natury za rzecz w estetyce podrzędną. Formuła: zupełne przeniknięcie się natury i ducha stanowi piękno, brzmiała teraz tak: wszystko jest pięknem, o ile jest przeniknięte ideą. Jeden duch tylko jest rzeczywistością obejmującą w sobie wszystko, tak że wszystko, co piękne, o tyle tylko



jest pięknem, o ile w sobie ten wyższy pierwiastek zawiera i z niego wypływa. Piękno natury jest tylko odbiciem piękna duchowego, niedoskonałym, niezupełnym wyrazem swej istoty, która jest duchem. Natura bywa najzwyczajszym objawem idei; pierwszy więc stopień w szeregu estetycznym stanowi piękno natury, ale piękność stworzona przez sztukę jest pięknnością bezpośrednio zrodzoną w duchu i odrodzoną przezeń w kształtach; o ile duch więc i jego utwory wyżej stoją od natury i jej zjawisk, o tyle piękność sztuki wyżej stoi od piękności natury.

Dla piękna wynalazł Hegel w swej »Filozofii pięknej sztuki« (*Philosophie der schönen Kunst*) trzy wielkie formy, w których się jawi i przeobraża: symboliczną, klasyczną i romantyczną; pierwsza forma rodzi się, gdy idea, jeszcze zbyt abstrakcyjna i nieokreślona, nie umie sobie dobrać odpowiedniego kształtu, tak że zjawisko, zamiast być równoznacznym wyrazem, zaledwo się do niej zbliża; w drugiej oswojony duch przybrał kształt zgodny z ideą; w trzeciej wystąpił sam duch absolutny w miejsce idei piękna, który w kształcie zewnętrznym nie mógł się już całkowicie wyrazić. Myśl zabiła formę, treść pochłonęła kształt zmysłowy, który stał się rzeczą podrzędną, obojętną. W ten sposób sztuka romantyczna dokonała po raz drugi rozdziału pomiędzy treścią a formą, tylko w sposób odwrotny, jak dawniej symbolika.

Wpływ tej, potężnie owe czasy wstrząsającej filozofii, i na polu estetyki był ogromny. Hegel sam zresztą wielce się nią zajmował.

Powszechnie zaczęto teraz dzielić ducha od formy i za przykładem mistrza, duchowi przyznano pierwszeństwo. Formę zaniebdywano w sztuce romantycznej. Chodziło tylko o pełnią myśli. Powstała stąd osobna szkoła malarska.

Stąd poszło także nieporozumienie, że sztukę sądzono prawdziwymi filozofii. To było zupełnie słusznem, skoro w sztuce szukano idei. Filozoficzno-estetycznemu rezonowaniu długo nie było końca. Wtedy powstał nowy kierunek, który o takim ideowym opracowaniu estetyki nie chciał i słyszeć; głównym jego przedstawicielem był C. F. Ruhmor.

Z drugiej strony jednak przyznał Hegel wysokie znaczenie w estetyce historii, jako tej formie, w której duch się kolejno

przejawia. Podczas gdy jego przeciwnicy zajęli się szczegółowem badaniem pojedynczych dzieł sztuki, szkoła Hegla miała ciągle na oku pełny, dziejowy jej obraz i w epokowych dziełach spisywała jej historię z pewnego, jednomyślnego punktu widzenia.

Wogóle czas ten pogrążony w spekulacji, nie mającej nic wspólnego z życiem, lubiał zajmować się historią, która go wiodła znowu do życia i prawdziwej obecności. I sztuka chętnie z niej wybierała przedmioty. Mimo to jednak, o ile działał wpływ Hegla, brakło jej czerstwej, naturalnej siły; umysły bowiem raz wyzute z pierwotnej naiwności i pchnięte w abstrakcyę, za wiele zważały na ideę, za mało na zjawisko.

Nowe, postępowe pokolenie zużytkowało w inny sposób przewagę idei w Hegłowskiej filozofii; szczególnie zaś w poezji, która się ku temu najłatwiej podawała. Jeżeli filozofia Hegla wobec wszelakich prądów swojego czasu strzegła postawy zachowawczej, kierując się tą użytą i bezpodstawną zasadą: co jest, dlatego że jest, jest rozumnem, a więc dobrem — to nie byłaby córą Kanta i Fichtego, gdyby się jeszcze w inny sposób nie dała użyć. Przewagę, jaką dał Hegel myśli, wzięli za broń przeciw romantyzmowi jego przeciwnicy i zgnetli go. W dziełach ich występuje ta przewaga idei, jako wybitna dążność czasu, szczególnie w pismach krytycznych, bezwzględnie gruchocących. Wiele nowych prądów wystąpiło do walki z dotychczasowymi ideałami. Miały one charakter nowożytny, wyrazisty, politycznie zabarwiony; spokojna harmonia piękności Goethego nie zgadzała się z duchem epoki, pragnącej za każdą ceną ugruntować nowe stosunki.

Teorya estetyczna Hegla uległa rozmaitym przeobrażeniom. Za główny błąd jej poczytano upośledzenie natury, które czasowi, olbrzymim krokiem posuwającemu naprzód przyrodniczą wiedzę, wydało się wprost śmiesznem — i ten tok rozumowania, z którego wynikły wspomniane powyżej trzy okresy w rozwoju piękna: symboliczny, klasyczny i romantyczny.

Tu występują inni; tu występuje głównie Fryderyk Vischer<sup>1)</sup>, twórca rozległej estetyki. Uzasadził on system mistrza w metodzie dyalektycznej, o wiele ściślejszej, niż Hegłowska, i z innym skut-

<sup>1)</sup> Fr. T. Vischer: Estetyka czyli umiejętność piękna, 1846—47.



kiem. Piękno jest ideą uzmysłowioną w zjawisku. Przewaga idei nad formą zjawiska stanowi wzniosłość, przewaga formy nad ideą, komiczność. Natura jest — Vischer skłania się ku panteizmowi — bezpośrednią formą urzeczywistniającej się idei. Drugą, pośrednią formą, jest fantazyja. U Hegla piękno w swym rozwoju dziejowym tkwi prawie ciągle w symbolu, bo albo idea nie wystarcza kształtowi albo kształt idei; u Vischera dopiero oswobadza się z niego i każde zjawisko piękne uchodzi za pełny, żyjący wyraz urzeczywistniającej się w nim idei.

Vischera estetyka obejmuje więc piękno natury, do którego dało się teraz zastosować wiele pomysłów Herdera, i piękno sztuki, wraz z historią jego rozwoju.

Inny kierunek wyobraża Maurycy Carrière<sup>1)</sup>. Z Hegłowskiego panteizmu wracamy znów do teizmu. Następuje nowy zwrot ku Szellingowi. Absolutna idea, czyli przedmiotowy czysty rozum, zostaje pojętą osobowiej, działanie jej wyłączne w granicach martwych praw logiki, jak tego chciał Hegel, rozszerzone i pojęte swobodniej, przystępniej dla umysłu. W naturze i w duchu wypowiadają się boskie idee. Carrière wyznaje otwarcie, że celem jego dzieła »Sztuka w związku z rozwojem cywilizacji« jest okazanie Boga w historii, a przedewszystkiem w sztuce.

W tem wszystkim widzimy tylko jedną stronę rozwoju Kantowskiej filozofii. Od Fichtego jednak począwszy nie zbywało jej na przeciwnikach, którzy również wychodząc z założeń Kanta, do zupełnie innych dochodzili wniosków.

Podmiotowemu idealizmowi Fichtego przeciwstawił natychmiast Herbart przedmiotowy realizm. Podług Fichtego świat zjawisk był wyobrażeniem, Herbart przyznaje mu rzeczywistość, a mianowicie rzeczywistość wielości. My jednak nie poznajemy istoty rzeczy. Dla nas pewnemi są tylko formy. Na te więc poznaniu dostępne formy zważać powinna głównie estetyka, zamiast mówić o idei, absolutie i t. d. Chodzi o oznaczenie form, które w nas wywołują uczucie piękna lub brzydoty. Najlepiej objaśnia to mu-

<sup>1)</sup> M. Carrière: Estetyka — i »Sztuka w związku z rozwojem cywilizacji i ideały ludzkości«.

zyka, gdzie zgodne i niezgodne tony możemy dokładnie odmierzyć i matematyczną pewnością stosunków uzyskać.

Głównym zwolennikiem estetyki Herbarta jest Robert Zimmermann<sup>1)</sup>.

Ważnych odkryć formalnych, z którymi nieraz jeszcze się spotkamy, dokonał Zeising<sup>2)</sup>.

Schleiermacher poszedł odrębnymi torami. Jego pojęciu podmiotowego idealizmu hołduje Köstlin<sup>3)</sup>, przenosząc punkt ciężkości estetyki w psychologię, aby uzyskać bezpieczną podstawę, wobec jednostronnych, zdaniem jego, teoretycznych, spekulacji i wysuwania wniosków z twierdzeń niepopartych dowodami.

Dopiero w dwóch ostatnich dziesiątkach lat uzyskała długo lekceważona filozofia, a zatem i estetyka Schopenhauera<sup>4)</sup>, znaczenie. Schopenhauer skojarzył filozofię Kanta z platońską nauką o ideach i pojęciem świata indyjskim. Jego filozofia jest odwrotnym biegunem owej spekulacji, która, zajmując się badaniem pojęć, zupełnie pominęła uczucie przyjemności lub odrazy, towarzyszące widokowi piękna, i dlatego wobec rzeczywistości, miasto być prawdziwą filozofią, stała się czczą igraszką z pojęciami. Z drugiej strony była nauka Schopenhauera reakcją przeciw tak wówczas ulubionej teodycei, która, zajmując się nauką o świecie doskonałym, pragnęła dowieść, że wszystko w świecie dobrem być musi, skoro je Bóg tak stworzył. Sceptycyzm nie wiele chciał słyszeć o Bogu. Schopenhauer musiał jednak niejednokrotnie przyjmować te zapatrywania religijne, które domagały się koniecznie jakiegoś pośrednictwa pomiędzy Bóstwem a światem, skoro Bóg jest absolutnie dobrym, świat zaś albo był złym od początku, albo został nim z biegiem czasu. Odkupienie to jednak pojmował Schopenhauer nie w żydowsko-chrześcijański, ale w indyjski sposób.

Schopenhauer, jak Fichte, wychodzi z założeń Kanta. Pierw-

<sup>1)</sup> R. Zimmermann: Estetyka (Tom I. podaje historię estetyki).

<sup>2)</sup> Zeising: Nowa nauka o proporcjach ciała ludzkiego. Badania estetyczne i t. d.

<sup>3)</sup> Köstlin: Estetyka, 1869.

<sup>4)</sup> Mówiąc nawiasem, zdaje mi się, że Hegel znał ją. Estetykę Schopenhauera kontynuuje szczególnie Jul. Frauenstädt w »Pytaniach estetycznych«.



sza zasada brzmi: Świat jest mojem wyobrażeniem. Nie zatrzymuje on się jednak, jak Fichte, u podmiotu, lecz idąc dalej, usiłuje poznać rzecz w sobie, czyli istotę rzeczy. Dochodzi zaś do zupełnie odmiennego wyniku. Kant powiada: istota rzeczy nie da się poznać; pewną jest dla nas tylko forma. Schopenhauer zaś mówi: istota rzeczy leży przed nami, nie jako pojęcie lub spekulacja mózgu, lecz jako rzeczywistość: jest nią wola. Nauka o woli stanowiąca już u Fichtego i Kanta część zasadniczą. Tu jednak pod wpływem indyjskiej filozofii nabrała odrębnego kształtu. Wola tworzy świat. Gdyby tu wola znaczyła tyle, co »dobro«, pogodziłyby się z nią utarte wyobrażenia religijne, a nawet panteizm. Ale u Schopenhauera zgrzeszyła wola, stając się wolą do życia. Jednostka więc żyjąca jedynie z tej zepsutej woli do życia, cierpi słusznie, aż znowu ją w sobie przemoże i wróci do czystego pojęciowego bytu. Na miejsce schellingowskiej tożsamości natury i ducha, postawił Schopenhauer przyczynową zależność woli i wyobrażenia. Świat składa się z tych dwóch czynników.

Tu przybywa estetyce w pomoc platońska nauka o ideach.

Wszystko, co jest i żyje bytem osobnym, podpada tej samej klątwie, co wola do życia. Pojedyncze zjawiska, wielość, są złudzeniem; nic w rzeczywistości nie istnieje, tylko staje się i ginie. Jest znikomem. Prawdziwymi i trwałymi są tylko w zjawiskach tkwiące idee, które dlatego jedynym być mogą przedmiotem poznania. Te idee jednak, ponieważ jednostkowo nie istnieją, są nieskażonymi jeszcze winą emanacjami pierwotnej woli.

To zupełnie po platońsku. Co jednak nastąpi, da nam jaskrawy dowód, jak z tego samego założenia wychodząc, w miarę zajętego stanowiska, do rozmaitych dojść można wniosków.

Grecy wyznawali zasadę: Sztuka jest naśladownictwem natury. Plato wniosował stąd: Ponieważ tak zwana rzeczywistość natury jest cieniem prawdy, to jest idei, którą poznaje filozof, przeto sztuka jest cieniem cienia, przeto wobec prawdy przedmiotem godnym pogardy. Dlatego Plato lekcewał sztukę.

Skoro się powie, że sztuka dąży do piękna, to jest, do ideałów rzeczy, stawia się ją na jednej wyżynie z prawdą. To czyni Schopenhauer, to zresztą czyniono po wszystkie czasy.

Idea jest podług niego bezpośrednią, równoznaczną przed-

miotowością rzeczy samej w sobie, jej istotą, wieczystą formą. Sztuka przedstawia więc idee, które są wiecznotrwałym, niezmiennym rdzeniem zjawisk. Człowiek wpatrzony w jej ideały staje się czystym, ponad prądy woli, bieg czasu i cierpienie wyniesionym podmiotem poznania. Przedmiot i podmiot nie mają naówczas woli, zostały czystymi wyobrażeniami, uniósłszy się w prawdziwie stan boski. Tak przepada w sztuce cierpienie, a wchodzi się w błogą kontemplację, wyzuta z ruchu woli. Gdy tak patrzącemu, z woli wyzwolonemu podmiotowi nasuną się przedmioty, powstaje w nim uczucie piękna; jeżeli są straszne i nieprzyjemne jego woli, a patrzący mimo to znosi obojętnie ich zaczepny charakter i oddaje się niezmaconemu podziwianiu czystej idei, wtedy wznosi się ponad siebie, nad własną osobę, nad swoją i powszechną wolę, i wtedy obudza się w nim uczucie wzniosłości.

Ta cierpka pogarda świata, która przebija z nauki Schopenhauera, mogła go łatwo skłonić do wymagania ponurości w sztuce i wrogiego wystąpienia przeciw zjawisku, które przecież, obok czystej kontemplacji, głównym jest sztuki warunkiem. Następstwem tego było, że Schopenhauer uważał tragedję za najdoskonalsze dzieło piękna, gdyż ona to właśnie z nieszczęścia i cierpienia woli przez śmierć prowadzi do prawdziwego spokoju i poznania nicości świata.

W tych wszystkich usiłowaniach, tak różnorodnych, występuje zawsze jedna spekulacja przeciw drugiej. Byli jednak inni, którzy o podobnym sposobie opracowania przedmiotu ani słyszeć nie chcieli, żądając nowego stanowiska, nowego ujęcia rzeczy.

Nie mówimy tu wcale o ważnych odkryciach nauk przyrodniczych, o ile takowe swojemi badaniami nad czynnością zmysłów sięgnęły także na pole estetyczne, wypowiadając wiele zdań o prawach twórczości, bardzo ważnych zarówno dla teorii, jak dla praktyki, i podając ogólne zasady artystycznego tworzenia. Przedstawicielem takich badaczy jest H. Helmholtz.

Ważne i do głębokich zmian w życiu i pojęciu świata wiodące dążności obecnej epoki wypowiedział w zakresie estetyki Ludwik Pfau w swych »Wolnych badaniach«. Dotychczasowa spekulacja została usunięta. Z przykłądu i patrzenia rodzi się nowe dzieło piękna. W miejsce idealnego punktu wyjścia, obrano realny.



Przewodnią myślą Pfau'a jest zerwanie z wiarą na każdym polu, gdzie tylko wiedza sprzeciwia się prawowiernym mrzonkom dawnych czasów.

Zupełnie oryginalną poszedł drogą G. Semper w swoim, pod wielu względami otwierającym nowe widoki dziele: »O stylu w sztuce technicznej i tektonicznej«. Ostrzegając przed zbytkiem teorii, chce on przywrócić prawa bezpośredniego poczucia sztuki i zasady jej ustanowić raczej na drodze zmysłowych spostrzeżeń, aniżeli pojęciowego badania. Zdanie, że forma powinna się przekształcić w ideę, nie zostawiało częstokroć formie żadnego prawie znaczenia. Miasto więc idei, wysuwają najnowsze szkoły naprzód formę, robotę, zadanie mistrza, a istota formy staje się głównym przedmiotem rozbioru <sup>1)</sup>.

Od dłuższego już czasu rozumiano, że pod flagą »pięknej sztuki« przemyca się wcale nie piękny ładunek. Zdrowy instykt przekonał nareszcie, że sztuka nie może ograniczać się na przedstawieniu piękna, pięknego dobra i czystego ideału. Gdy zrozumiano tę prawdę, widnokrąg estetyczny zyskał zaraz na obszarze i głębi. Niedawno jeszcze, zapoznając piękno w naturze i zamykając je w ramach sztuki, określano estetykę jako naukę, zajmującą się pięknem stworzonym przez człowieka, jako zatem naukę o sztuce, jako filozofię sztuki albo nawet sztuki pięknej. Wbrew temu idealizmowi teoretycznemu traktuje szkoła Hipolita Taine'a we Francji estetykę także jako naukę o sztuce, ale odrzuca pojęcie piękna, jako jej fundamentu; szkoła ta zajmuje się sztuką, jako manifestacją umysłu artystycznego. Cały najnowszy rozwój pojęć estetycznych we Francji poszedł tym torem. Inni jeszcze obrali za podstawę uczucie przyjemności lub odrazy, towarzyszące wrażeniom zmysłowym; dla nich estetyka jest nauką smaku. Inni widzą w sztuce logikę fantazyi, a niektórzy znów powiadają, że zadaniem jej tylko

<sup>1)</sup> Część tego rozdziału od słów: »Cofnijmy się jednak wstecz« (str. 2), aż do niniejszego miejsca, nie znajduje się w najnowszym wydaniu »Estetyki« Lemckiego. Tłumaczy się to pewnem przeobrażeniem wewnętrznym, jakiemu uległ skutkiem ewolucyi pojęć estetycznych nowszej doby i którego świadectwem są dalsze rozumowania jego książki. Pozostawiliśmy go jednak w całości, jako pouczający szkic historyczny pojęć i doktryn piękna w ciągu dwóch wieków, jakie minęły (*Przyp. tłum.*).

oznaczenie pięknych stosunków formy. Są wreszcie określenia jeszcze inne.

Należy tu zaraz wyraźnie zaznaczyć, że piękno stanowi wprowadzie najdoskonalszy wyraz zjawiska, wszakże nie wypełnia sobą pojęcia estetyczności i dlatego twórczość estetyczna człowieka nie zamyka się w granicach piękna, lecz obejmuje cały obszar zjawisk wraz z ich oddziaływaniem na nas, o ile posiadają odpowiednią moc estetyczną i budzą zajęcie.

Określmy pokrótce zadanie estetyki, aby znaleźć punkt wyjścia do wszystkiego, co się w dalszem rozwinięciu pojęć i prawideł estetycznych powie.

Estetyka bada drogi i sposoby ludzkich spostrzeżeń, uczuć i wyobrażeń, wskazuje oddziaływanie zjawiska w jego formie i treści, na uczucie i wyobrażnię z punktu widzenia piękności, brzydoty, wzniosłości i t. p. i na miejsce nieświadomego lub niejasnego upodobania czy odrazy, daje świadomość, dlaczego mi się coś podoba lub nie. Dalej pozwala wnikać w istotę i pracę wyobraźni, odkrywa sposoby przejawiania się siły estetycznej w sztuce. W ten sposób wyświetla się estetycznie cały widnokrąg natury i sztuki, całe życie człowieka.

Człowiek wraz z siłami, które zeń robią człowieka, umieszczony jest w świecie, który oddziałuje na niego i na który on oddziałuje. Pomiędzy światem a jego życiem duchowo-cielesnem pośredniczą zmysły. Wrażenie najpierwotniejsze, czysto zmysłowe, uświadomienie się wrażenia, spostrzeganie, myśl, uczucie, żądza, wola, czyn, wszystko to wiąże się bezpośrednio między sobą. Zmysły odróżniamy probierzem uczucia, smaku, powonienia, słuchu i wzroku. Uczucie w swej formie pierwotnej, czysto zmysłowej, dzieli się na ogólne, całą powierzchnię skóry z zewnątrz przenikające, i na specjalne, drogą wykształconego zmysłu dotykania przemawiane.

Uczucie, smak i powonienie nazywamy zmysłami niższego rzędu, słuch i wzrok wyższego. Wrażenia tamtych zmysłów są przyjemne i nieprzyjemne, niewłaściwie nazywamy je pięknami. Prawda, iż są one niezmiernie ważne dla życia naszego wogóle, dla zadowolenia z bytu i rozkoszy użycia, wszakże brak im znamion tych wrażeń, jakie wnikają w nas przy pomocy dwóch wyż-



szych zmysłów. Przy smakowaniu np. potrzebnym jest bezpośrednio zetknięcie; nawet przy wachaniu pobudką zmian wywoływanych w ustroju naszym, czyli wrażeń zmysłowych, są bezpośrednio materialne cząsteczki przedmiotów.

Wrażenia słuchu i wzroku pozostawiają sam przedmiot w odległości; oddziaływa on na nas pośrednio tylko przez drganie powietrza i eteru. Im liczniejszym jest stosunek bezpośredniego zetknięcia materialnego z danym przedmiotem zewnętrznym, tem łatwiej możemy go w nieograniczonej różnorodności jego wpływów odczuć duchowo, objąć całość zjawiska, patrząc na jego kształty zewnętrzne, słuchając przejawów jego stanu wewnętrznego.

Życie nasze, jego szczęście i boleść opiera się na wrażeniach zmysłowych. Co wszelako wyższym zmysłom nadaje szczególną estetyczną ważność, to siła wdrażania tak silnego odebranych wrażeń wyobraźni, iż wrażenia te mogą być każdej chwili przed wzrokiem lub słuchem duszy wskrzeszone czyli w kształtach zjawiska pierwotnego uprzytomnione. Fonograf posłużyć może za częściowe uzmysłowienie tych przeżyć tajemniczych, odbywających się w mózgu.

Tylko wyższe zmysły posiadają moc wyobraźni, a tem samem i zdolność odnawiania (reprodukcyi) wrażeń doznanych. Dlatego nadają się one do użytkowania idealnego; niższe zmysły oddziaływają tylko realnie, bezpośrednią rzeczywistością, wywołują tylko wzruszenie praktyczne, nie rodzą więc sztuki, uniesionej nad poziom rzeczywistości. Wiem np., że jabłko pachnie, że jest chropawe lub gładkie przy dotknięciu, że ma smak cierpki i soczystość, nie mogę sobie wszelako ani zapachu, ani wrażenia, wywołanego dotknięciem, ani smaku uprzytomnić każdej chwili tak dokładnie, jak jego kształt, jego obraz w wyobraźni. Pod wpływem pożądania zwierzęcego jakiejś potrawy może mi napływać ślina do ust, albo na przypomnienie sobie o czemś kwaśnem mogą mi ściągnąć się wargi, wszakże smaku słonego, kwaśnego, słodkiego, gorzkiego, ostrego i t. d., który znam tak wybornie i który działa tak silnie, nie mogę wywołać w ustach, ilekroć mi się zapragnie; zniknął on, skoro ostatnie cząsteczki chemiczne, które oddziaływały na język, umorzyły się. Boleści skaleczenia, ukłucia, poparzenia; przyjemność, jaką daje wrażenie czegoś miękkiego, łagodnego, delikatnego; zapach róży, lilii, albo jakiejś trującej powietrze zgnilizny, wszystko

to są uczucia, których dowolnie wskrzesić w sobie nie potrafimy, jak pięknego obrazu albo symfonii muzycznej.

Wyjątki zachodzą w wypadkach chorobliwych, przy zaburzeniach i przedrażnieniach nerwowych. Wówczas jednak ulegamy raczej złudzeniom zmysłowym; zjawiska te nie należą do rzędu prawdziwych czynności zmysłów ludzkich, do których należy twórczość (produkcyja) i odtwórczość (reprodukcyja) wyobraźni. Podczas snu odtwarza i kształtuje podniecona wyobraźnia, nie kierowana rozumem i wolą, lecz podniecana fizycznymi podrażnieniami lub krępowana takimiż przeszkodami. W objawach hipnotycznych sen i życie senne narzucane są wolą obcą. Otwierają się tu nauce dalekie, nowe perspektywy kierowanego przez obcą wolę życia wyobraźni, o ile naturalnie zwolennicy hipnotyzmu nie łudzą siebie i nie są łudzeni.

Wszystkie zmysły muszą w zakresie wyznaczonej im sfery działania ulegać podnieciom; organy stale nie podniecane przestają funkcjonować, nadużywane zaś cierpią, odmawiają służby i wyczerpują przedwcześnie swą siłę. Wrażeń za słabych nie odczuwamy; tak niskie napięcie wrażenia, że wysiłku potrzeba, aby je odebrać, szarpie organem zmysłu z jego szkodą. Niektóre grupy takich wrażeń, które z osobna biorąc, nie są nieprzyjemnymi, nie dadzą się zjednoczyć (są dysharmonijne) i przez to stają się nieprzyjemnymi. Niektóre wrażenia są wprost wrogiem dla zmysłów i zadają im boleść. Nadmiar wrażeń czyli uczuć zmysłowych staje się również bolesnym dla organów zmysłu i stępia je. Wszelki zaś nadmiar lub niedostatek zniszczenia upodobanie estetyczne, rozstrajając zmysły i pripraviając je o cierpienie.

Fizyczny i fizyologiczny przeto charakter wrażenia, siła tegoż stanowią podstawę estetycznego upodobania i umozębniają je. Wzruszeniem jest miara odpowiadająca naszym zmysłom. Pojedyncze wrażenie potrąca o organ zmysłu i odczute jest przyjemnie lub nieprzyjemnie, wszakże nie daje ono żadnej wskazówki duchowi. Aby wrażenie uduchowiło się, potrzeba zawsze pewnej, choćby najmniejszej grupy wrażeń, które w przestrzeni lub czasie jednoczą się ze sobą w »zmysłny«<sup>1)</sup> związek. To, co w taki sposób kojarzy

<sup>1)</sup> Można tu powiedzieć »ładny« związek, biorąc na uwagę pojęcie



się ze sobą, wywołując uczucie wzajemnej przynależności, to obejmujemy zmysłami, które objęta treść przynoszą duchowi.

Zmysły i duch powinny odpowiadać sobie, jeżeli z wrażenia ma się urodzić myśl. Co nie może być objęte i pojęte przez nas, to nam się wydaje bezmyślnem. Sposób i obszar obejmowania i poznawania świata zależą od ustroju zmysłów i ducha. Czy świat ten przedstawiałby się innym zmysłom, innemu duchowi inaczej, tego nie wiemy. Starzy filozofowie uczyli, że z świata zewnętrznego możemy to tylko wchłonąć w siebie, odczuć i poznać, co zeń jest w nas samych. Starożytność, a za nią wieki średnie nazywały człowieka mikrokosmem (małym światem) w makrokosmie (wielkim świecie). Wszystko przeto przetapia się w podmiotowości naszej, a granice jej siły do poznania świata stanowią dla nas granice tegoż świata. Najjaskrawsza w tym kierunku formuła filozoficzna powiada: »Ja jestem światem«. Krok był stąd jeszcze, a powstała formuła Schopenhauera: »Świat jest mojem wyobrażeniem«.

Istnienie jednostki jest walką. Co żyje, musi prowadzić walkę o byt. Szczęście i ból naszej istoty fizyczno-duchowej wpływają na cały nasz stosunek do świata zewnętrznego: świadomie czy nieświadomie oceniamy go też miarą podmiotową.

Świat tłoczy się na nas ze wszech stron i budzi w nas odpowiedni świat wrażeń i wyobrażeń, uczuć, myśli, sądów i podniet woli. Siła nasza i tu jest miarą. Ale duch jest wolny. Może on się wydobyć poza widnokrąg rzeczywistości, faktycznych oddziaływań i przypadków, może utworzyć sobie świat nowy. Pamięć wyzwala człowieka z pęt każdorazowej rzeczywistości. W wyobraźni swej utrwała on mniej lub więcej wyraźne obrazy i odciski świata, które może znów sobie uprzytomnić. Pamięć zachowuje żywem to, co duch z zewnątrz zaczerpnął, co w związku z wrażeniem zewnętrznem myślał i czuł, czego pragnął. Tak przy pomocy pamięci i wyobraźni wiąże się teraźniejszość z przeszłością i wskrzesza ta ostatnia. Z sumy wrażeń jednostkowych i odpowiadających im uczuć, sądów i podniet woli stwarza rozum pojęcia zbiorowe, wyobrażenia

ładu, porządku, zestroju, które duch języka instynktownie zawarł w tem słowie (*Przyp. tłum.*).

formy wzorowe, a w związku z wszystkimi siłami poznania i woli istnienia wzorowe: idee i ideały.

Ale pozostajmy jeszcze w świecie rzeczywistości.

Co odpowiada naszej istocie, naszym zmysłowym i duchowym siłom, to nam się podoba. Wydaje nam się przyjemnem to, co odpowiada naszym zmysłom, a w wyższem znaczeniu, naszemu poczuciu ładu i zestroju. Podoba nam się, co w zjawisku swoim wyraża prawdę i dobro.

Zjawiska, które kształtem swoim wyraźnie tłumaczą swą istotę, swój cel, nazywamy charakterystycznymi. Charakterystyczność ułatwia nam szybkie objęcie i głębsze poznanie przedmiotu i już przez to samo podoba nam się. Przeciwnieństwo jej, forma niewyraźna, nie »mówiąca«, odpycha nas od siebie.

Zjawiska, które w taki sposób odpowiadają naszym zmysłom i naszemu umysłowi, iż budzą w nas przyjemne, radośne upodobanie, że nie chcielibyśmy, aby inaczej były ukształtowane, że krytyka milczy, ponieważ pamięć i wyobraźnia nic lepszego przypomnieć sobie ani wytworzyć nie potrafią, takie zjawiska nazywamy pięknymi. Tam, gdzie kształt i istota odpowiadają najwyższym naszym wymaganiom, rodzi się ideał.

Wszystko, co żyje, jest indywidualnem, różnem od wszystkiego innego. Niema podobnych do siebie dwóch listków. Wszystko, co żyje, podpada procesowi nieustannego powstawania i znicestwiania. Na pytanie: kędy jest szczyt rozwoju? niema odpowiedzi, skoro, jak np. w człowieku, działają ustawicznie rozmaite siły, dochodząc w rozmaitych okresach czasu do najwyższej pełni swojego rozwoju.

Sztuka, podobnie jak życie, zna kształty zbliżone tylko do ideału, silące się go doścignąć; absolutna doskonałość jest, jak powiedział już Plato, tylko u Boga, tylko w niebie. Na ziemi dążymy tylko do doskonałości bez wytchnienia, bez przerwy, bez końca. Dążenie to objawia się w umiejętności, życiu i sztuce.

Umiejętność (nauka) jest badaniem tego, co w krótkim lub dłuższym łańcuchu zjawisk stanowi wspólną ich właściwość, ich prawo; ona szereguje to, co przynależy do siebie, łączy w pojęcia, pracuje za pomocą myślowej abstrakcji. Z pomocą wiedzy, bez specjalnych doświadczeń w każdym wypadku, możemy cały szereg



własności działań i. t. p. danego, przedtem nieznanego nam przedmiotu, oznaczyć, skoro tylko wiemy, do jakiego działu, rodziny, gatunku, rodzaju zjawisk należy.

Umiejętność podaje nam powszechne abstrakcyjne prawidła, mające zastosowanie do każdego jednostkowego zjawiska, a tem samem upraszcza objęcie i uporządkowanie mnogości formy, w jakiej nam świat się przejawia. Nie pokazuje natomiast jednostki. Czyni to życie i sztuka.

Wówczas już, kiedy Plato oddał się rozwinięciu sokratesowej nauki o pojęciach, oparł Pytagoras matematykę na podstawach ściśle umiejętnych. Liczbę i rozwinięcie jej podniesiono do rzędu boskich zasad. Figury geometryczne uważano za wcielone ideały. Matematyka jest wzorem umiejętności, biorąc początek z absolutnej jedności i sprowadzając do niej każdą wielość. Wielości są tylko powtórzeniami, w dowolnej liczbie i układzie w przestrzeni odtwarzaniem. Jest tylko jeden kąt o danej liczbie stopni, jedno tylko koło, jedna kula o danej średnicy, jeden trójkąt o danych kształtach i wielkości. Koło i kula są — jak z zapałem podnosi Plato — najdoskonalszem wyobrażeniem własnej idei. Są one dla niego ideałami »trwałej piękności«.

Duch naukowy ratował się w Sokratesie i Platonie tworzeniem pojęć z manowców sceptycyzmu, jaki opanował umysły wobec dostrzeganej nieskończonej różnicy wszechrzeczy, ich ustawicznych zmian i przeobrażania się sądów o nich. Ubóstwiający matematykę Plato usiłował ideom nadać formy ścisłości matematycznej. Wrażenia zmysłowe pokazują nam tylko to, co przemija i ludzi barwny pozor. Duch szuka bytu poza obrębem fałszywej rzeczywistości. Szuka kojarzącego pojęcia; to pojęcie jako rzeczywistość duchowa staje się idea. Idea rzeczy jest własną jej istotą i rzeczywistością, z której rodzą się rzeczy zmysłami obejmowane, jak się tworzy idea dębu, stołu, róży, człowieka, piękności, dobra i t. d.

Te idee, będące abstrakcjami przymiotów, podnosi Plato do wyżyn istnienia boskiego: żyją one wiecznie w bożem niebie jako wieczne, niezmiennie doskonałości — wszystko rzeczywiste jest ich niedoskonałym odtworzeniem. Widzi ją gołym okiem ducha tylko filozof.

Sztuka jest wedle pojęcia greckiego naśladowaniem rzeczy-

wistości. Naśladowanie, osądził Plato, jest gorszem od wzoru. Sztuka przeto jest gorszem jeszcze zobrazowaniem zepsutych już odtworzeń boskich pierwowzorów. Dlatego artysta należy według Platona do późniejszej kategorii duchów.

Tak więc do wspaniałego światła, bijącego z filozofii Platona, zwłaszcza w dziedzinie estetycznej, domięszały się i cienie: pojęcia bowiem, które nie są ani pojedyncze ani bezwzględne, obwołano za absolutne. Była to oczywista doktryna, która przekonanie swoje czyli względne poznanie stawia na miejsce stwierdzonej oczywistości i chełpi się potem z dogmatów, które sama uformowała. Rzeczywistość ma się ugiąć przed niemi. Walkę z doktryneryą Platona, także na polu estetyki, podjął już Arystoteles; walka ta jednak wobec trudności zagadnień trwa do dzisiaj.

Życie przejawia się przeto w ciągłej zmianie zjawisk, w ich mnogości i różnaitości. Sztuka ima się pojedynczego zjawiska, przedstawia je i utrwała kształty zarówno zewnętrznego, jak wewnętrznego życia czyli swobodnej fantazyi. Wszelka sztuka prze-wija się przez krążanki wyobraźni i nosi jej piętno duchowe; nigdy nie jest prostą fotografią natury, nawet w przedstawieniu rzeczy najprostszycch. Duch i natura stanowią w równej mierze jej glebę; jest ona rozleglejszą i swobodniejszą od prostej rzeczywistości, zarówno pod względem treści, jak formy. Naturę brać potrzeba, jaką jest, przetwarzać można ją bardzo zwolna. Sztuka wolną jest, dzięki sile wyobraźni, i tworzy jak chce człowiek.

Górować może wedle woli jego podmiotowość (subiektywizm) lub przedmiotowość (objektywizm). Oddziałują w różnej mierze siły ducha: rozum, uczucie, wola.

Sztuka wolną jest od przypadkowości, która cechuje rzeczywistość. Wrodzonym jest człowiekowi popęd ku doskonaleniu się. Po tej drodze kroczy i sztuka na drodze rozwoju swojego ku coraz wyższemu szczeblom piękna i doskonałości. Stwarza bohaterów i bogów, najwyższe ideały. Osiągnięcie ideałów cechuje złote doby w życiu sztuki i narodów.

Życie składa się z światła i cieni: rozkosz i niechęć, wesołość i smutek władną niemi; tu stoi kolebka, tu się rodzi, rozwija, kwitnie, wzmaga w siły, kocha, pożąda każde istnienie; tam obok męka, nienawiść, zwątpienie, śmierć; tu prawda, tam obok fałsz;



tu dobro, tam złe; tu brzydota, tam piękność i wdzięk. Na skrzydłach swobodnej sztuki możemy ulecieć nad poziom tego, co nas przygniata, częstokroć tak twardo i okrutnie, nad poziom wszystkiego, co brzydkie, fałszywe, złe, gnębiące, smutne. Sztuka może każdej chwili przedstawić powabną, wesołą stronę życia i fantazyi, to co rozkoszą napawa zmysły i umysł, wzbić nas w krainę ideału, prawdy, dobra i piękna. »Surowem jest życie, wesołą sztuka«, mówi w tem znaczeniu poeta. Duch a przezeń sztuka może dźwignią humoru wnieść się ponad zwyczajne pojęcie rzeczy i żartować nawet ze spraw poważnych. Objawem choroby jest u danego ludu, jeżeli sztuka jego pozbywa się tej zbawczej swobody, umilającej życie; znamieniem wyjałowienia duchowego jest umorzenie w sztuce wolnej, z więzów ziemskich wylatującej w błękit fantazyi, utopienie humoru w ponurej hipochondryi; znamieniem niewolniczego ujarznienia duszy przez pospolitość, jeżeli przestanie tęsknić do ideału i sięgać pożądliwie ku niemu ramieniem sztuki.

Jeżeli celem życia człowieka i ludzkości jest wznoszenie się nad poziom pierwotnej dzicy, brzydoty i fałszu, przesądu i głupstwa, grzechu i nieczystości, ponad wszystko, co życie robi męką i hańbą, jeżeli na przekorę pospolitości i barbarzyństwu walka o wyższe ideały człowieczeństwa jest obowiązkiem naszym, sztuka wśród mgieł i mroków tej walki niesie pochodnię w dłoni.

Sztuka wszakże nie ogranicza się na przedstawieniu piękna, prawdy i dobra, jak chce Plato w swoich konkluzjach, poddając ją do tego wszystkiego nadzorowi mędrców państwowych. Tylko drogą poznania posuwamy się naprzód. Radość ma swój czas i ma swój czas smutek. A do istoty poznania należy objęcie całego rzeczywistego świata, z tem wszystkiem, co w naturze i w duszy jest brzydkiego i straconego.

Współczucie z nędzą i bólem, walka ze złem odpowiada duszy ludzkiej, a tem samem stanowi i zadanie sztuki. Nie samych wesołych, pięknych bogów olimpijskich przychodzi jej opowiadać losy, przedstawiać kształty; musi ona mieć serce dla ubogich, dla prostaczków i uciemiężonych. Prawda, że rozpaczliwy pesymizm, który nie widzi, nie uznaje zdrowia na świecie, uważając go za klinikę nieuleczalnych, nie jest ani pięknym ani twórczym zarówno w życiu jak w sztuce.

Ale sztuka musi wkraczać w dziedzinę smutku i grozy, tej grozy, która tkwi na dnie duszy ludzkiej i jej losów. Tu się zaczyna tragiczność, wnikać w najwyższe i najgłębsze zagadnienia bytu, który u kresu swojego ma śmierć, ale zarazem i otuchę nieświadomą jakiegoś nowego doskonalszego życia. Tragiczność jest ostatnie słowo poważnej strony bytu i poważnej sztuki.

Jej przeciwstawieniem jest żart, komiczność, prawo bawienia się czemś i ośmieszania. Sztuka wysławia się przeto dwojakim językiem: tragicznym i komicznym, językiem współczucia i grozy zarówno, jak śmiechu i szyderstwa. Potrzeba do tego co prawda wyższego nastroju duszy. Umysł pospolity tworzy pospolicie. Ale wielka sztuka trzyma zwierciadło natury w dłoni, pokazuje prawdziwe rysy cnoty i występku. Ostrzega i upomina, wnikać w najgłębsze zagadnienia bytu, duszy i przeznaczenia. Niebo, świat i piekło były od początku widnokreśm sztuki w miarę rozwoju obszarów jej poznania i przeczucia. Artysta nie pyta wprzód nikogo, oprócz swojego Boga w piersi.

Sztuka jest złudzeniem, grą, nie rzeczywistością. Jesteśmy zabezpieczeni przed tem, co niesie; choćby miecz i żagiew. Przytem kojarzy ona, co w czasie i przestrzeni leży zdala od siebie. Epos, tragedia w kilku godzinach streszczają całe życie, przyczem to, co jest złem, brzydkim i fałszywym, coby w rzeczywistości nas fizycznie i psychicznie raziło i gniołło, staje się przedmiotem bezstronnej, spokojnej, rozważnej kontemplacji. W taki sposób sztuka staje się najczystsza formą poznania. Nie dziw, że nazywamy ją piękną wówczas nawet, gdy tworzy formy brzydkie i przerażające. Jestto właściwie niekonsekwencya, której nie popełnił Plato, uznający w sztuce tylko takie piękno, które jest dobrem zarazem. Dlatego potępiał on komedię, jako przedrzeźnianie grzechu i przewrotności, tudzież tragedję, jako przedstawianie namiętności i zbrodni, nie mających nic wspólnego z filozofią.

Dalszy rozwój estetyki rozszerzył granice sztuki; dobro i moralność przestały być hamulcem jej swobody. Wszystko może być wątkiem i treścią sztuki pięknej, zarówno wdzięk, jak brzydota, byle forma była piękną, to znaczy innemi słowy, byle odpowiadała treści, byle obrazowała należycie prawdę i rdzeń rzeczywistości,



byle wnikała w głębie i czeluści, na pozór odrażające, dla do-  
wania z nich pereł i blasków.

Trzeba stopami dotykać zawsze twardej ziemi, ale mieć skrzy-  
dła upięte na ramionach i wiedzieć, jak się niemi pławi po błęki-  
tach, nie tracąc z oczów szarych nizin rzeczywistości. Ich szarzy-  
zna to tylko złudzenie: naprawdę tam jest tylko barwa, ruch i zdro-  
wie, tam jest życie.



## II.

### Piękno, prawda i dobro. Zgodność i walka tych idei.

**P**rzy siły składają się na uzdolnienie duchowe człowieka; ich  
przeznaczenia, jak mówi Plato, są święte. Człowiek czuje,  
poznaje czyli myśli i chce. Czujemy piękno, poznajemy prawdę  
i wykonywamy (wskutek woli) dobro. Piękno, prawda i dobro są  
najwyższem, co możemy osiągnąć — boskiem. Ta troistość stanowi  
istotę Bóstwa. Ponieważ my jednak pierwiastek boski w sobie mamy  
i możemy go wszechstronnie rozwinać, pomimo zapór stawianych  
przez niższe popędy, przeto wszelkich sił użyć należy, by mu zape-  
wnić władzę nad nami i osiągnąć wyższy stopień boskości. Co zaś  
jest brzydkiem, złem i błędnem, należy nienawidzić i wytępić, bo  
ono nam przeszkadza do podniesienia się z prochu, w który nas  
wtłacza, i do zlania z bóstwem. Tak mówił już Plato.

Nauka więc o uczuciach, mająca piękno na względzie, nazywa  
się estetyką, nauka o myśleniu czyli o poznawaniu prawdy, filozofią,  
nauka o woli dążącej ku dobremu, etyką.

Harmonijne połączenie tych sił stanowi ową boskość. Gdzie  
prawda i dobro złączyły się w jednym zjawisku, powinno zjawić  
się piękno, gdzie prawda i piękno, pytamy za dobrem, gdzie dobro  
i piękno, szukamy prawdy.

Kto do piękna dąży, musi wyteżać wszystkie trzy siły du-  
chowe, jeżeli nie chce ugrzęznąć w jakimś nieokreślonym uczuciu.  
Dążenie ku pięknu musi być silne, poczucie jego silne i czyste,  
poznawanie wnikaające aż do samej istoty, do prawdy piękna. Jeżeli



w życiu codziennem zadowolamy się uczuciem piękna jako rozkoszą zmysłów, to w poznaniu jego tkwi już czynność myśli, która nas obznajamia z istotą uczuć piękna, podczas kiedy w zakresie woli (działania) czyn jest rzeczą główną a zdolność pierwszym warunkiem tworzenia piękna. Że tworzeniu towarzyszy uczucie i poznawanie, jeżeli ma wypaść dobrze, jest rzeczą jasną. Jako umiejętność zajmuje się więc estetyka badaniem zarówno uczucia, jak woli czyli zdolności. Zdolność tworzenia piękna jest sztuką. Tak więc obejmuje w sobie estetyka zarówno filozofię piękna jak sztuki.

Umiejętność jest pracą abstrakcyjną myśli, która w szeregu zjawisk, uważanych za współzależne i związanych jednym pojęciem, odszukuje wspólne ich cechy. Dla tego wiedza opiera się zawsze na doświadczeniu. O tyle tylko mogłoby się wydać, że wiedza, a w dalszym toku umiejętność, tj. wiedza systematycznie jedną grupę zjawisk obejmująca, wysnuwa ze siebie samej nowe, nie z doświadczenia zaczerpnięte pojęcia — o ile z jej pomocą bez doświadczenia możemy cały szereg koniecznych zjawisk, działań i t. d. przedmiotu naprzód wywnioskować, skoro dokładnie zbadaliśmy, do którego działu pojęć należy, i co stanowi istotę tegoż.

Umiejętność daje powszechną zasadę, która się objawia w wszystkich zjawiskach jednostkowych, stanowiących jedność takowej. Ułatwia ona przeto nieskończenie ujęcie, uporządkowanie i duchowe opanowanie wielości, z której świat złożony. Jako czynność wyłącznie rozumowa, przemienia całe życie w abstrakcję.

Wręcz przeciwną jest natura sztuki, o której na tem miejscu tylko ogólnikowo wspominamy.

W zakresie praw ogólnych składa się życie z jednostkowych zjawisk. W przeciwstawieniu do całości, utwierdza się prawo żyjącej jednostki, prawo indywidualne. Jednostka ta istnieje, chce istnieć i utrzymać się. Do pewnego stopnia ma ona prawo bytu i walczy o nie. To jest właśnie jej życiem. W swoim rodzaju każda rzecz jest jedyną, nigdy nie była taką, jaką obecnie jest, ani nie będzie.

Pomijamy ważne stąd płynące następstwa w innych zakresach nauki, a ograniczamy się do estetyki. Objęcie przedmiotu w jego zmysłowym, żyjącym pojawie dokonywa się za pośrednictwem fantazyi, która podobną ma zdolność i władzę tworzenia, jak rozum i rozsądek w zakresie działań myślowych i pojęciowych.

Przedstawienie całość wyrażającego szczegółu z rzeczywistości lub fantazyi, stanowi sztukę.

Jak w umiejętności prawo ogólne musi znaleźć zastosowanie do każdej w jego obrębie leżącej jednostki, tak w sztuce przedstawiona jednostka musi być skończonym obrazem wszystkich utworów jednogatunkowych, inaczej byłaby czemś odosobnionem, dziwacznym, chorobliwym, pod pewnym względem niedorzecznym. Tu leży punkt zetknięcia umiejętności i sztuki, w pierwszej występuje naprzód ogólna idea (prawo), w drugiej z poza jednostkowego zjawiska wychyla się jego ideał. Ideał rzeczy w jej istocie i formie odszukać, jest najwyższem zadaniem. Zeń płynie miara dla sądu o jednostce. Ponieważ go niema w rzeczywistości, istnieje tylko we fantazyi i ulega pojęciom błędnym.

Łatwo stąd poznać w sztuce, jak ona faluje pomiędzy realizmem a idealizmem i jakie jej granice wytykają z jednej strony trywialna, powszednia rzeczywistość, która osobnego przedstawienia i upamiętnienia sztuką nie warta (jakkolwiek za przyczynieniem się mistrza może nabrać wartości), z drugiej zaś pojęciowość, usiłująca stłumić fałszywym idealizmem jednostkę i przedstawiająca gatunkowe pojęcia z zaniechaniem charakterystycznych cech zjawiska. Sztuka wymaga koniecznie wybitnej, jednostkowej charakterystyki. Nadmiar tejże przechodzi w karykaturę, dziwaczność.

Ale powróćmy do przerwane go toku. Wiele kłócono się o to, w jakim stosunku zostaje ta troistość: piękno, prawda i dobro do wyższej jedności, z której wypływa i której harmonię stanowi. Ktoś twierdził, że piękno jest najwyższem, że jest harmonią prawdy i dobra; inny dawał pierwszeństwo prawdzie, w niej upatrując zjednoczenie piękna i dobra; trzeci nareszcie bronił praw dobra, które już w sobie mieści piękno i prawdę. Stąd już widzimy, że o jakimkolwiek pierwszeństwie niema tu mowy; piękno, prawda i dobro są równouprawnione, równoważne i równoboskie, jak mówi Plato, są jednak harmonijnie ze sobą zespolone. Tylko w połączeniu tworzą pełną harmonię i okazują istotę człowieka w jej najwyższym rozwoju.

Piękno, prawda i dobro są celem dążenia, zarówno dla człowieka, jak dla narodu i ludzkości. Z ich zjednoczenia powstaje doskonałość. Naturalnie samo nawet zbliżenie do takiej doskonałości jest bardzo trudne i bardzo rzadkie. Zadowolnić już się należy,



jeżeli w kolei czasów widzimy dążność chociażby ku jednemu z powyższych celów, chociażby wątpy z a m i a r ich zjednoczenia.

Rzućmy wzrokiem na historję najbardziej znanych narodów i starajmy się wysledzić koleje i przemiany tych dążeń, jak się wzajemnie wyręczają i jak w chwilach zestroju w pewną harmonię, następują zawsze czasy w życiu narodów zwane epokami rozkwitu, erami złotymi, do których potem ludzkość przez długie stulecia tęskni, usiłując zdobyć napowrót utraconą wyżynę.

Wiek V i początek IV przed Chr. były taką dobą rozkwitu w Grecyi — piękniejszej świat nie oglądał dotąd. Wspaniale roztożenie wszystkich sił jednego z najbardziej uzdolnionych ludów objawia nam podziwu godną pełnię działania w zakresie piękna, prawdy i dobra, w sferach uczucia, myśli i uszlachetnionej woli. Czasy one stworzyły kapitał, z którego odsetków do dziś żyjemy. W dziedzinie sztuki urzeczywistniono niemal ideał; czego dotknęła się artystyczna wyobraźnia Hellenów, nabywało ceny złota. Ich filozofia i oświata są do dziś podwalinami naszego filozoficznego i moralnego poglądu.

Wówczas lud grecki puścił się owym torem niebieskim, o którym Plato mówi w swym Phaedrusic: polot rączego, szlachetnego rumaka uniósł rydwan tak wysoko, że siedzące na nim duchy prześcigły głową krawędzie nieba i własnem okiem oglądały w aureoli światła boskie rzeczy. Widziano tam odwieczne formy i prawdy odwieczne. Jak długo trwać będzie pamięć takiego widoku, nie zapadną już ludzkie w kał zwierzęcości. Ogrzani tem wspomnieniem wiecznie już tęsknią, wiecznie rosną im skrzydła, aby zażeglować znów do empireju.

Upadek tego czasu począł się rozprzęganiem dobrego obyczaju, który zachwiał się pod wszechwładzą zmysłowej rozkoszy i estetycznego lubieżnictwa. Zmysłowość pokonała obyczaj. Wszystko, co żyło, goniło tylko za rozkoszą; w oszołomieniu tryumfami boju i uciechą biesiad, zniżył się nastrój myśli, omdlała żądza prawdy, zmiękła cała jędrność duchowego życia. Świat uczuć wzięął przewagę; dążenie do prawdy ulotniło się w pustą grę z jej pozorami; sofistyka zajęła miejsce filozofii; w życiu moralnem wyuzdany indywidualizm nadużył piękna, po raz pierwszy uzyskaną wolność; wszystkie szranki przełamano; gospodarzyły kaprysy i samowola; poważne i wysokie cele znikły z przed oczów; potężna, jędrna

energia wyczerpała się. Bezskutecznemi były usiłowania bystrzej widzących przyszłość umysłów, ażeby powstrzymać to szalone rozbujanie duchowego życia i nadwątlony gmach społeczeństwa zachować w karchach. Im energiczniejszą była ich reakcyja, tem mniejszy jej skutek. Ani przesadny bigotyzm, ani zamięłowanie starego, spartańskiego przymusu, ani zasady obyczajowe Wschodu, ani porządek społeczny zeń przeszczepiony, ani pogarda wszelkiego estetycznego życia, nie mogły tu wytworzyć odpowiedniej przeciwsily, albo nakierować ku właściwym torom. Nie pomogli nic ani Ksenofont religijny, obozową karność zalecający współziomkom żołnierz, ani Plato, układający swoją rzeczpospolitą fantazyjną podług wschodniego pierwowzoru, pragnący chaosowi politycznemu swego czasu przeciwstawić stężale kształty życia kastowego i rząd mądrości na wzór Egiptu albo hierarchii żydowskiej, wypędzający sztukę ze swego państwa — nie pomogły szkoły stoików i cyników. Żadne mozoły tak ludzi pojedynczych, jak całych szkół filozoficznych nie przytłumiły zepsucia, jakie czerpał lud grecki z zezmysłowienia tłumów, oddanych wyłącznie użyciu, rozpuszcieniu i błyskotkom. Najdosadniejszym wyrazem reakcyi były stoa i cynicy; ale one już nie są prawdziwym wyrazem greckiego ducha, Jakkolwiek Plato w swej dumie filozofa i zapale apostoła obyczajów usuwał piękno z życia, był jednak sam za wielkim i zanadto pełnym piękna, ażeby popadł w jednostronność stoików i cyników, którzy wszelkie dążenie za pięknem, wszelkie podnioślejsze czy pospolitsze użycie bezwzględnie potępiali. Ci bowiem uznawali tylko żywioł etyczny; jedynie dobro i dążność ku niemu, płynącą z cnoty uważali za cel uprawniony, przeciwstawiając je pięknu i prawdzie, czyli raczej rozpasanemu zmysłom i sceptycznej filozofii. Grecy więc potępiali i lżyli piękno — oni, którzy na tem polu najwyższe co dopiero święcili tryumfy. Harmonia trzech pierwiastków, którą tak wspaniale ziścili Grecy, rozlamiała się, a rola Grecyi skończyła. Naród ten w swym rozkładzie wewnętrznym mógł już tylko innym służyć, jeszcze służyć ludzkości. Mało jest ludów, któreby mogły z taką dumą spoglądać w dobę swojej świetności. Zauważmy tu choćby jedną, ale najwyższą Greków zasługę: światu dali piękność.

Filip Macedoński, na czele państwa, jedynie polityczne mającego cele, począł owładać greckim światem. Miał on świadomość



swoich widoków i wiedział, czego chce. Jego na pół barbarzyńscy żołnierze zholdowali zwycięzców z pod Maratonu i Salaminy, których Demosthenes napróżno usiłował o niebezpieczeństwie przekonać i do stanowczego działania nakłonić. Pod Aleksandrem Wielkim służyli ciż sami Grecy za narzędzie ujarznienia zachodniej Azji pod rządy europejskiej cywilizacji. Za krótko jednak uczestniczyli Grecy w zwycięstwach genialnego pogromcy Azji, ażeby charakter helleński mógł się w nich odnowić, przerodzić. Nie miał on już siły do zaczerpnięcia nowych soków z tego pożycia w gronie świeżo poznanych szczepów. Dążyli wprawdzie Grecy do tego, zwłaszcza na polu filozofii, w której coraz widoczniej czuć się dawały wpływy Wschodu, dopóki w postaci Neo-Platonizmu nie zaparła się całkowicie swego pierwotnego charakteru, wyrodziwszy w mieszaninę pierwiastków helleńskich, żydowskich, chrześcijańskich i pospolitego zabobonu. Zresztą żyli Grecy po dawnemu, czy to jako ujarzmiciele Wschodu, czy jako niewolnicy Rzymu. Sztuka i nauka były ich zatrudnieniem i przyjemnością, obie w upadku. Zdrowe bowiem społeczne i państwowe życie jest niezbędnym fundamentem dla dzieł pięknych i czynów dobrych.

Do czego dążyła Macedonia, ale czego nie wykonała, to uskutecznił Rzym. Surowi, moralni, posągowi Rzymianie, wydarli rozwiązłym, wiotkim, rozmarzonym o pięknie Grekom, władzę świata, męstwem i wytrwałością ją zdobywając, konsekwencją i stałością charakteru utwierdzając. Zawładnęły wola i obowiązek, a uczucie i myśl miały się przed nimi ugiąć, im służyć. Państwo i zasada uporządkowanego bytu: prawo, uległy najstarszej pieczy Rzymianina, podczas gdy Grek służył mu za dozorcę i nauczyciela dzieci. Gdy niespożyta przez długie wieki energia pierwiastku łacińskiego osłabła, a źródło jego młodości wyschło, potrzeba było nowego przewrotu, aby świat europejski uchronić od zastoju. Panowała nieopisana czczość i próżnia. Rzymianie obyczajowo upadli niżej od Greków. Zgnilizna oświaty, płaskość, wynaturzenie, brak serca, wiary i charakteru, nepotyzm i jak się tam zwą te wszystkie wrzody złej cywilizacji »ziały w niebo smrodem«, że tu szekspirowskiego dobiorę wyrazu. Potrzeba było nowych podstaw życia, nowego celu; zadanie Rzymu dokonało się. Przewrót nastąpił. Tym razem przyniósł go Wschód, pogardzone plemię żydowskie. Wpra-

wdzie zabobon i mistyka syryjsko-egipska nieraz już usiłowały z powodzeniem ukoić potrzeby serca niejednego Rzymianina i niejednej Rzymianki, ale ogół w nich nie smakował. Świat usychał z pragnienia za świeżym źródłem życia. Dostyc mu było niewiary, dostyc zmysłowego użycia, którym się pieścił do przesyty; znużony był mozołami, które przeżył dla opanowania i utrwalenia władzy. Potrzeba mu było nowej treści duchowej, oczyszczenia się, zanim strupieszaje; zużył się czynem a tęsknił za — wiarą. Wtedy nadeszli uczniowie ukrzyżowanego Nazarejczyka i głosili ewangelię. »Czyńcie pokutę i wierzcie!« oto ich nauka.

W chrześcijaństwie rozpoczęła wiara gwałtowną walkę przeciw dotychczasowym potęgom świata. Świat piękna odepchnięto lub wcielono do wiary; tylko zbawienie duszy było rzeczą godną troski. Również i prawda poddana została wierze, odrzucającej pojęcia rozumowe i zamkniętej w skorupie cudowności, która leżała poza wszelkiem doświadczeniem. Umartwienie ciała, wyłączenie się od świata, pokuta, ratunek z upadku drogą wiary, przeraźliwe obrazy sądu ostatecznego, klątwa na kacerzy — były zdobyczami nowej doby, cechującami ją dosadnie, wobec dawnej, która wybujała przeciwnie w kierunku sztuki i życia państwowego. Jak długo chrześcijaństwo prowadziło wojnę z pogaństwem, tak długo trzymało się wiernie swych zasad obyczajowych i zwyciężało. Po zwycięstwie, gdy pierwiastek estetyczny i dążność rozumu do wysnucia prawdy ze siebie odjęto życiu, gdy cały świat klasycznych wyobrażeń wyrzucono na śmietnik, a zupełnie nowa, z gruntu odmienna powstała epoka, natenczas poczęły w piersi ludów świeże ziarna piękna i dobra kiełkować. Wielki ten okres od upadku starożytnego życia, aż do brzasków rozkwitu wieków średnich, trwał około 1000 lat. Obudzenie samoistnego ducha ludów w sztuce i poezji, walka papieżstwa z cesarstwem, władzy duchownej ze świecką, oznaczają początek nowej epoki. Gdy w krzyżowych wyprawach nowy prąd ruchliwego, wielobarwnego życia przejął ludy, gdy miasta poczęły wznosić swe wyniosłe katedry, gdy pieśni minesengerów zabrzmiała na świetnych dworach magnatów, a powieść ludu po dawnemu ozwała się w melodyi i słowie, wyłączność religijnego pierwiastku została przełamana, jakkolwiek główne prądy owych czasów ku



niemu zmierzały. Pod osłoną Kościoła i w jego służbie wyrosły potęgi, rwące się do samoistnego życia.

Odtąd pierwiastek estetyczny coraz silniej wydobywa się na wierzch. Ludy wyzuwały się z opieki; znudzone kołowaniem po kolei utartej Kościoła, pragnęły zerwać więzy jego przymusu, nie chciały już giąć się pod jego surową różgą, ale tęskniły znowu za rzeźwym światem uczuć i używaniem zmysłów; i w życiu polityczno-społecznym czuć było świeżość nowych wyobrażeń. Obudza się żądza wolnego badania, myśl nabywa ruchu, ale głęboki upadek, w jakim tak długo próżniaczyła, ciężar, jaki na barki jej wtłoczono, groźby, które ją przerażano, zabójczy fanatyzm wiary i złamanie ducha tak ją przygniotły, że nie mogła nic donioślejszego na razie stworzyć. Dogmat pozostał i dalej podstawą scholastyki. Uschnąć musiało drzewo wyrosłe z takiego gruntu. Obracano się we formach rzekomo filozoficznych, ale brakło im ducha prawdy, aby ożywić strupieszwały kościotrup pustych wyrazów. Celem tej filozofii nie była prawda sama w sobie, lecz prawda ogłoszonego dogmatu, uzasadnienie wiary. Kościół był w tej mierze nieubłagany; wznowił on mimo woli świat piękna, każąc sztuką zdobić religię, ale badanie prawdy drogą wyłącznego rozumu, z pominięciem tak zwanego objawienia, na długie stulecia napiętnował mianem zbrodni, która domaga się kary.

Ciekawą jest rzeczą śledzić, jak się ten cały przewrót dokonał. Popęd estetyczny tak niegdyś potężny na Zachodzie umilkł pod wpływem Wschodu (chrześcijaństwa). Teraz jednak ten Wschód się budzi pod puklerzem mahomedanizmu z otrętwienia, w które go pogrążono od czasów Aleksandra Macedońskiego. Wzgardzone hordy Arabii i Syrii zwyciężyły zachodnią Azyę i północną Afrykę, i w południowej Europie silną stanęły nogą. Zwycięzcy mieczem i siłą fanatyzmu religijnego rozwinęli wkrótce świetne zasoby uzdolnienia na polu umiejętności i sztuki. Zmysłowość popędów i bystrość rozumu złożyły się wspólnie, aby dumnemu życiu Islamu nadać formy tem piękniejsze i głębsze. Duch Wschodu skłonny do fantastyczności, ale zarazem pojmujący częstokroć rzeczywistość z rzadką przenikliwością, wstępuje w okres najbujniejszego rozkwitu.

O ten to Wschód z tak zmienionem obliczem, podczas wypraw krzyżowych ociera się cywilizacya Zachodu. Kościołowi się

zdało, że święci najpiękniejszy swój tryumf, wysyłając niewolniczo mu uległe, prawowierne rzesze na wypędzenie wyznawców Islamu z Ziemi św. Nie przeczuwał, że gotuje sobie sam upadek. Ludy zachodnie wiele się nauczyły od Mahomedanów, którzy już wówczas bogatą w sobie rozwinęli oświatę. Siły Zachodu odnowiły się, jego widnokrąg rozszerzył. Usłyszano wiele nowych rzeczy, otwarto sobie nowe drogi, ujrzano się u progu jakiegoś nowego świata, który wzywał do porównań, do rozmyślenia, do krytyki domowego bytu. Wyprawy krzyżowe stworzyły nową epokę.

W słonecznej zatem południowej Francji, w tej ziemi, na którą duch Grecji wiał od Massylii i w stulecia po Chrystusie dawał się jeszcze uczuwać, u Prowensalów obudziło się najpierw życie nowe, hołdujące znowu wrażeniom pięknego świata zmysłów i duchowi swobody. W rzezi Albigensów stłumił je wprawdzie Kościół, ale nie zginie pamięć, że tu, pod tem niebem wspiewali trubadorowie w duszę świata nową melodyę życia, naśladowani wkrótce przez różnorodnych śpiewaków rycerskiego rzemiosła i rycerskiej pieśni. Potęgują dalej nowego ducha styl gotycki i wzrost handlowych miast morskich. Nareszcie budzą się Włochy, Dante i Petrarka wschodzi. Tak to pierwiastek estetyczny odżywa obok etycznego. Do harmonijnego jednak rozwinięcia wszechstronnej działalności, potrzeba było jeszcze obudzenia trzeciej siły. Jałowy zmysł filozoficzny wieku należało czemś zapłodnić. Przedziwna zmiana! Ożywiają klasycznego, chrystyanizmem obalonego ducha starożytności i zawierają z nim przymierze. Filozofia pogańska uciera się za nową erę; popęd estetyczny zmężniawszy, zrzuca energicznie jarzmo Kościoła; oboje podają sobie dłonie w celu zgnięcia przewagi etycznego pierwiastku. Skutek łatwo przewidzieć. Zjednoczenie piękna, prawdy i dobra wydaje złotą erę w życiu ludów. We Włoszech widzimy sztukę i umiejętność w najwyższym rozkwicie, a obok tego, na świadectwo żywotności pierwiastku etycznego, przekazują dzieje ówczesne pamięci naszej tyle znakomitych wołań i czynem charakterów. Wkrótce jednak bierze przewagę rozpasane życie zmysłów, tem snadniej, gdy dążeniu ku prawdzie Kościół położył tamę. Rozpusta się wkrada. Wesołość ustępuje rządy swawoli. Stąd rychły upadek sztuki. Życie duchowe zatamowane; ziemia nawet nie może obracać się w koło słońca, bo klechy tego



nie chcą! Zamiłowanie swobody, które ożywiało obywateli włoskich rzeczypospolitych, będąc pieluchą sztuk i umiejętności zaumiera; życie staje się bezsilnem i pustem.

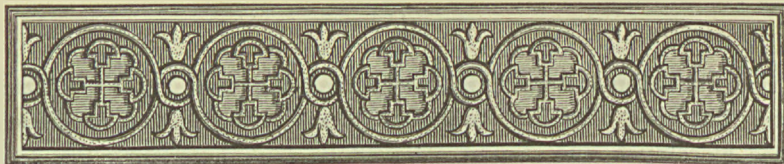
Przeciw takowemu upadkowi religii, przeciw rozpasaniu zmysłów, którym poświęcano najświętsze zasady i najszlachetniejsze siły, występuje do walki — duch niemiecki.

Reformacya odrodziła świat chrześcijański. Ale chociaż w niej wszystko zdawało się mieć na oku jedynie dobro moralne i cele wiary, przecież tkwił na dnie jej inny jeszcze, silnie wyrażony kierunek — był to krytycyzm, prąd ku prawdzie, zmysł filozoficzny, lub jak chce kto powiedzieć. Połączyła się z nim religia nadwątlona sceptycyzmem, nie wiedząc sama, co czyni. Walka toczyła się o wiarę, ale rozbudzona towarzyszka jej broni — myśl, rzekomo w tyle stąpająca, aby ją tem prędzej wyprzedzić, była rzeczywistym wyrazem nowego okresu. Rycerze wiary spostrzegli się wkrótce, jak niebezpiecznego mają sprzymierzeńca; chętnie byliby po odebraniu usług ujarzmili go po dawnemu, użyli nawet ognia i miecza, aby go zmusić do milczenia, ale już było za późno. Duch filozofii wystąpił na bojową arenę i nie dał sobie z dłoni wytrącić oręża. Pierwiastek filozoficzny, popęd badawczy, stały się cechą nowej doby — poznania prawdy! Pierwiastek estetyczny i religijny usunął się w głąb obrazu. W początkach zwracała się myśl badawcza we formie bądźto właściwej filozofii, bądźto etyki, sceptycyzmu lub krytycznego rozbioru ku zgłębianiu wyłącznych spraw ducha. Dopiero w końcu poprzedniego i w pierwszych dziesiątkach obecnego stulecia nastąpił przewrót obalający dotychczasową wszechwładzę spekulacyi filozoficznej, a badanie umiejętne zwraca się coraz powszechniej do rozbioru materyi i sił w niej działających. Powodzenie tych poszukiwań ogromne. W ślad za poznaniem sił natury poszło czynne ujarzmienie ich dla celów człowieka. Wynikły stąd olbrzymi postęp pracy ogólnej i rozwój międzynarodowych związków. Podczas gdy swoboda myśli obejmując wszystkie dziedziny społecznego, religijnego i wogóle umysłowego życia, wykorzeniła i wykorzenia dotąd wszystko, co tchnęło kłamstwem i nienaturalnością, poczyną się gruntowny przewrót i w zasadach materialnego życia, który już wprawdzie daje się dostrzegać od chwili odkrycia nowych dróg morskich i początku obecnej epoki, który

jednak skutkiem świeżych zdobyczy na polu nauk i sztuki praktycznej (techniki) właściwy dopiero otrzymał popęd. Pod względem pojęć moralnych, nie stoimy niżej od naszych przodków; za dziełami piękna czas nasz coraz gorliwiej się ubiega w miarę zmienionych warunków wykształcenia, szukającego nowych, estetycznych form; w dążeniu do poznania prawdy nie da się prześcignąć. Nie idziemy więc wstecz, ale naprzód. Czas nasz jest wielkim; potrzeba umieć tylko podążać za nim. W pojęciach estetycznych hasłem jego również — postęp. Chociaż więc dopiero jakby u podnóża stoimy góry, to ubolewać należy tylko nad takimi czasami, co wstecz chodzą. Silnemu trud bywa najwyższą rozkoszą. Tylko zawsze mieć trzeba na oku cele piękna, prawdy i dobra.







## III.

## Metody. Uczucia.

Przegląd historyczny przekonał nas, jak rozmaicie pojmowano estetykę.

Jedna metoda obiera za punkt wyjścia psychologię i doświadczenie. Piękno jest pewną formą zjawisk. Inaczej rzecz się przedstawia, jeżeli w pięknie zechcemy widzieć źródło wszelkich pojawów estetycznych. Wszystko naówczas potrzeba wywieść z piękna. Jeżeli zawrzemy piękno w idei bóstwa, natenczas wszystko, co jest brzydkiem, lub tylko nie zupełnie pięknem, uważaćby należało za apostazę, za grzech pierworodny w zakresie estetyki. Świat będzie wówczas utworem dosyć nieudalym, bo żadna rzecz w naturze nie odpowiada zupełnie swej idei. Duch tylko w swoich dziełach może się do niej zbliżyć; on tylko bowiem nie zależy od przypadku i nie ulega naciskowi, jaki na siebie wywierają nawzajem przedmioty rzeczywistości dla utrzymania własnego bytu. W naturze wszystko żyje śmiercią bliźniego. Wszystko się zderza i popycha w przestrzeni, powstrzymując swój prawidłowy rozwój. Tylko duch ludzki może widzieć kształty odpowiednie idei. Tak rzeczy biorąc, potrzeba naprzód zbadać i pojąć ideę, czyli istotę bóstwa, której wyrazem jest piękno, a potem ją rozłożyć na pojedyncze jej odcienia. Poprzedzać więc musi metafizyka, albo religia piękna. Ta metoda była w ostatnich czasach najpowszechniejszą i do dziś uważaną przez wielu za jedynie filozoficzną.

Nie obierzemy jej. A to dlatego. Nasze najwyższe idee po-

wstają ze sumy spostrzeżeń i pojęć, które musimy wpierv posiadać jako gotową treść umysłu, ażeby siła naszego ducha mogła wywieść z nich wyższe i najwyższą ideę. Najwyższa więc idea jest utworem, zdobyczą ludzkiego ducha, mającego zdolność ją poznać. Nie jest ona dla niego punktem wyjścia, lecz celem. Kręcimy się zatem w koło, jeżeli pragnąc dowieść, iż najwyższa idea jest rzeczywiście najwyższą i prawdziwą, w niej obierzemy punkt wyjścia, z którego przemierzamy następnie świat zjawisk. Bo cóż potem? Oto zeszedłszy na dół, musimy znowu powtórzyć całą drogę przez zjawiska i niższe pojęcia, ażeby stanąć napowrót u szczytu, skąd wyszliśmy pierwotnie. Taka metoda tam tylko może być wygodną, gdzie premisy uważane bywają za pewniki, chociaż ich prawda nie bije w oczy. Tak uważał np. Hegel absolutną ideę za źródło wszechbytu; tak mówią teologowie i teozoficzni estetycy: Bóg jest pięknem.

Ponieważ nam jednak nie chodzi o założenie szkoły, w którejby przysięgano na słowo mistrza, a chcemy tylko skromną odbyć wędrówkę przez dziedzinę estetyki, nie utrudniając sobie zadania sporami o najwyższą ideę, o metafizykę, deizm, panteizm, materyalizm, nihilizm i t. d. — pytania bardzo trudne i zawile, jak łatwo przypuścić — wolimy więc usunąć tę drugą metodę na bok, a wejść na ścieżkę mniej górną, ale za to pewniejszą. Komu się ona wyda nie filozoficzną, ten niech strofuje Arystotelesa, bo i on zaczynał od zjawisk a kończył na ideach, albo, niech świat uważa z Platonem za jaskinię, w której widzimy tylko cienie istotnych rzeczy, tj. idee, ale nie rzeczy same.

Nie poczynając nauką o najwyższych lub najwyższej idei, a tylko ściśle przywiązani do zjawisk, unikniemy jeszcze innej niedogodności. Mianowicie sporu o uprawnienie estetyki, skoro ta nie jest nauką o ideach. W tym razie bowiem nie potrzebujemy przyjmować aż jakiegoś »odstępstwa od idei«, ażeby wytłumaczyć istnienie rzeczywistego świata, w którym nie wszystko jest pięknem. Nie będziemy się również troszczyć o owo powyżej przytaczane i wielokrotnie powtarzane twierdzenie Platona, że sztuka jest cieniem cienia, omawianie jej przeto błędzeniem w podwójnym cieniu, a więc niedorzecznością. Nie będzie nas trapiła pewność filozoficzna, że niema nic rzeczywistego oprócz myśli filozofa, że doskonałości nie



można się doszukać, chyba u niego. I ponura wreszcie nauka wielu idealnych filozofów, jakoby w pięknym i w brzydkim zmysłowego świata prowadził wojnę Bóg z szatanem, nic nas już nie obchodzi, tak że możemy bez wielkiego przygnębienia rozprawiać także o piękności mniej doskonałej, nie potrzebując przy lada nadgryzionym listku, zanieczyszczonym kryształe lub lekkim gradobiciu, pamiętać o nieszczęsnym psotniku z piekła.

Czucie powstaje w nas za pośrednictwem pięciu zmysłów: wzroku, słuchu, powonienia, smaku, dotyku. Dwa pierwsze z nich zwiemy zmysłami wyższego, inne niższego rzędu. Pierwsze są swobodniejsze, drugie mniej lub więcej skrępowane. Zmysł smaku, dotyku a w części i powonienia, wymagają bezpośredniego zetknięcia w ten sposób, że cząstki ciał zderzają się z organami zmysłów i wywołują w nich zmiany, dające nam uczucie pewnych stanów. Zmysły wzroku i słuchu działają w dal; zetknięcie ich z ciałami odbywa się za pośrednictwem falującego drgania powietrza czyli eteru. Im słabsze jest wtedy zetknięcie materialne, bezpośrednio, tem łatwiej obejmujemy dany przedmiot duchem, tem lepszy mamy nań pogląd i lepszy przegląd; sąd nasz zyskuje tu daleko szerszy zakres działania, aniżeli w razie odbierania pojedynczych wrażeń i kolejnego odczuwania stanów. Na tem polega ważność wyższych działań zmysłowych (oka i ucha) w zakresie fantazyi. One tylko mają siłę trwałego utkwienia w niej i zostawienia tam wrażeń, które możemy potem w każdej chwili przywołać do samowiedzy i odczytać wzrokiem lub słuchem duchowym. One mają jedynie prawdziwą siłę wyobraźni. Wiem, że jabłko pachnie, smakuje, jest gładkiem lub szorstkiem, ale nie mogę sobie uprzytomnić ani woni, ani smaku, ani czucia, jakie sprawia za dotknięciem, chociaż mi łatwo wyobraźnią odtworzyć jego obraz i formę. Pod wpływem zwierzęcej pożądlivosti, gdy mam apetyt na jakąś potrawę, może mi w ustach zapienić się ślina, ale smaku słodczy, kwasu i t. d., mimo że znam je, nie mogę w sobie wywołać; ulotnił się w chwili, gdy ostatnie cząstki działające chemicznie na mój język, zwietrzały. Skoro wpływ w ciele naszym wywołujący czucie ustąpi, nie czuję już palenia, marznięcia, nacisku, uderzenia, i chociaż doskonale znam objawy uczucia, nie mogę go w sobie powtórnie wzbudzić, podczas gdy melodyę co chwila mogę przywołać przed ucho duszy.

Tylko w chorobach, głównie nerwowych, zachodzą wyjątki, które jednak nie biorą się w rachubę, kiedy mówimy o prawidłowych czynnościach zmysłów.

Wszelkie czucie nazwać można ostatecznie upodobaniem lub odrazą. Co nam się podoba, mile przyjmujemy, co nie, odpychamy. Co się podoba niższemu zmysłom, to jest przyjemnem, co obu wyższym, pięknem. W pierwotnem znaczeniu odnosi się wyraz »piękny« tylko do spostrzeżeń wzroku, i oznacza to jedynie, co się podoba najwyższemu zmysłowi, później zastosowano go i do upodobań ucha, tak że mówimy np. muzyka jest piękna. Byli jednak estetycy, którzy »piękne« jednocyli najściślej z widzialnem, a uczucie piękna wywołane za pośrednictwem słuchu zwali tylko »przyjemnem«. Takim był Henryk Home. Nie wliczamy tu ludzi warstw niższych, albo mówiących narzeczem, którzy nawet uczucia zmysłów drugiego rzędu nazywają pięknymi. Najczęściej mówimy tak o zapachu, np. róża ma »piękną« woń, innym nawet potrawy smakują »pięknie«. Taka definicya smaku może dać czasem ironiczny probierz wartości, w jakiej są u niektórych ludzi uczucia niższych, w porównaniu z uczuciami wyższych zmysłów. W czasach takiego smaku (a były one!) urasta sztuka kucharska w prawdziwą, uwielbianą sztukę, a jej mistrzowie są estetycznemi po wagami.

Rozumie się samo przez się, że uczucie rzeczywistego upodobania wyklucza rozstrojenie lub obrazę każdego, chociażby najniższego zmysłu, że zaspokojenie zmysłów drugiego rzędu wpływa bardzo skutecznie i ma nawet wielką doniosłość ogólnie-estetyczną, nie mówiąc już nawet o zaspokojeniu najpierwszych warunków zwierzęcego życia, jak np. jedzenie, potrzebne ciepło, usunięcie budzącego wstręt wyziewu i t. d. Tu chodzi tylko o to, że pewne uczucia dla niższych zmysłów są przyjemnemi, dla wyższych pięknymi.

Jeżeli zechcemy bliżej zbadać istotę upodobania w pięknie, okaże się, że jest ono czystem, t. j. nie obudzonem wskutek zaspokojenia jakiejś potrzeby, lub osiągnięcia jakiegoś pożytku. »Pożytecznem«, mówi już Arystoteles w swej Retoryce, »jest przede wszystkim to, co jest zyskownem; wzniosłem, co zadowala zmysł piękna. Zyskownem zowie to, co przynosi jakiś dochód, zadowa-



lajacem zmysł piękna to, co oprócz przyjemności nie przynosi mi nic uwagi godnego». Nazywamy kwiat pięknym, czy on jest naszą własnością lub nie. Zadawałamy się widokiem jego; kształt i barwa podobają nam się, dlatego nazywamy go pięknym. Chociaż nie wiemy, czy koń prędko albo leniwo bieży, czy da się ujeździć lub nie, zowiemy go pięknym, jeżeli jest dobrze zbudowanym. Sensualiści najchętniej wskazują na przykład dziecka, którego upodobanie w pięknem jest jeszcze wolne od wszelkich innych towarzyszących wyobrażeń. Światło, dźwięk, barwa, napełniają je uczuciem upodobania. Śpiew matki nad kolebką ucisza je, srebrzysta gwiazda, różnobarwne kwiaty, melodyjne dźwięki upajają jego duszę i mogą w niej przywrócić najharmonijniejsze usposobienie.

Chcąc jednak zbadać bliżej naturę tego »czystego« upodobania w pięknie, należy porównać z niem skutki, jakie wywiera dobro i prawda. Patrząc na piękno, nie zważam ani na dobro, jako bezwzględny cel do osiągnięcia, ani na dobro praktyczne, t. j. pożytek; również niema nic piękno wspólne z prawdą, harmonia uczucia z zadowoleniem badawczej myśli. Piękno może obudzić pożądanie; może zawierać w sobie prawdę i dobro, a przeto być nawet pożytecznym dla poznania, rzecz jakaś może być doskonałą w zakresie piękna, prawdy i dobra, w istocie jednak nie są one ze sobą zlane. Sąd o pięknu wydany ze stanowiska prawdy lub dobra, filozofii lub etyki, jest w estetycznym rozumieniu przewrotnym. Piękno nie zważa na pożytek, ani na doskonałość, o ileby ta uznana być miała przez rozum. Gdy pytamy o piękność człowieka, niema mowy o jego dobroci, użyteczności, sile pojęcia, roztropności i t. d. Mówimy tylko o jego »cieniu«, nie o istocie, o działaniu. Piękno odnosi się do zjawiska, do formy dostrzegalnej.

Do czystego upodobania w pięknie, konieczną jest harmonia podmiotu z przedmiotem; ona to właśnie stanowi ich pociąg wzajemny, dążenie ku sobie, miłość piękna. Przeciwny skutek wywiera brzydota. Nie podoba się; obudza wstręt; zamiast upodobania czujemy niechęć, odrazę. Widocznie na wskrósł jest przeciwną naszej istocie w zakresie uczuć. Piękność i brzydota są niejako biegunami, przyciągając i odpychając nas od siebie; pierwsza jest miarą i celem naszej twórczości estetycznej, druga czemś niewymiernem estetycznie potwornem. (Dla nas! gdyż bezwzględnej brzydoty, jak bez-

względnego zła, nie masz). Uczyńmy ogólny przegląd uczuć, biorąc za punkt wyjścia przyciąganie i odtrącanie piękna i brzydoty. Znajdziemy wtedy dwa punkty, w których pierwsze jak drugie znosi się, tak, że wobec wpływu świata zachowujemy obojętność. Stan taki wywołuje z jednej strony powszedniość, nie mogącą czczą i nieważną treścią swego zjawiska rozbudzić w nas ani upodobania, ani odrazy, z drugiej straszliwość, wtrącającą nas w takie usposobienie, w którym wszelki sąd estetyczny ustaje i »tracimy zmysły«, jak mówi język potoczny. Jeżeli piękno wydaje nam się samą miarą, a brzydota jest niewymierną, natedy powszedniość stoi poniżej, straszliwość powyżej miary estetycznej, nam właściwej.

Uzyskawszy te cztery pojęcia, moglibyśmy we wielu razach poprzestać na nich, składając je według potrzeby, podwójnie lub potrójnie. Ale język nasz posiada tyle wyrażeń trafnych na uczucia pośrednie, że nie potrzebujemy uciekać się do podobnych zestawień.

Przywiedziemy tu tylko najważniejsze.

Weźmy na uwagę piękność w połączeniu z straszliwością, natedy zjednoczone tu są uczucia piękna i strachu w celu wzajemnego ograniczania się. Siła przyciągająca piękna działa z jednej strony, strach z drugiej. Powstaje stąd wzniosłość. Ów czysty zestrój duszy z pięknem rozrywa się; wzniosłość przerasta naszą istotę, nasze »ja«, kryjąc w sobie siłę, którąby mogła nas przynęcić, gdyby się przeciw nam zwróciła. Dlatego jednak najchętniej powierzamy się jej w opiekę; gdy jest nam przyjazną, natedy broni i chroni nas; w niebezpieczeństwie zwracamy się ku niej, jako pocieszycielce i zbawczyni; gdy jednak ogniwo wzajemnej miłości pęknie, obawiamy się jej, unikamy w tej samej mierze, jak ufałiśmy dawniej.

Z połączenia straszliwości i brzydoty powstaje przeraźliwość. W jej uczuciu kojarzy się strach ze wstrętem. (Tak mówił już Lessing w »Laokoonie«). Nasze »ja« czuje się przygniecionem i odepchniętem.

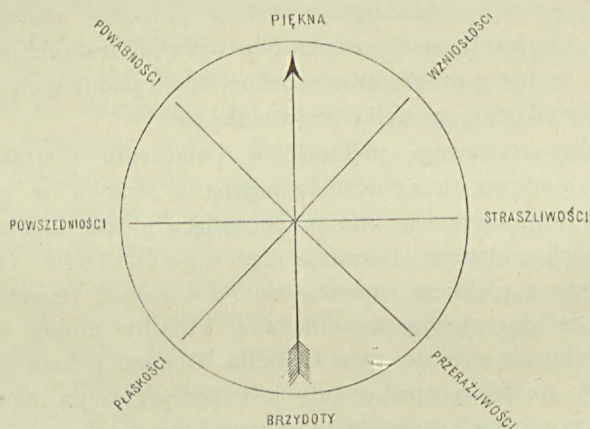
Brzydota, dla której czujemy niechęć i odrazę, wolną jednak od strachu, zowie się płaskością. Jest to odwrotny biegun wzniosłości; jej sfera leży poniżej nas, jak sfera wzniosłości powyżej. Płaskość zbliża się do brzydoty, jest mimo to jednak li wartą śmiechu lub obojętną. Piękno z powszedniością złączone stanowi



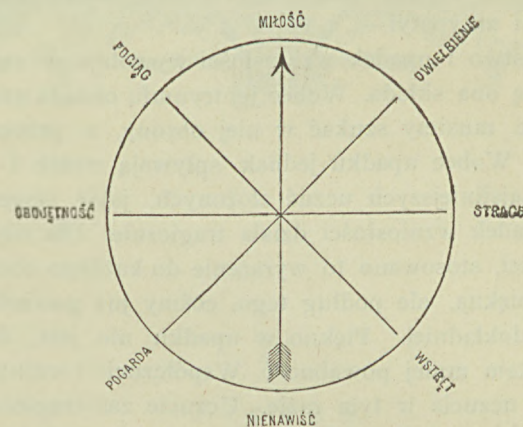
powabność (wdzięk), która nas ku sobie przyciąga, ale nie ma jeszcze porywającej harmonijnej wszechmocy piękna; lekki uśmiech wywołuje na twarzy ludzkiej, co świadczy o pewnej przewadze człowieka nad nią.

Dalszych podziałów musimy tu zaniechać, chociażby budziły zajęcie. O kilku tylko wspomnimy jeszcze, które dadzą się łatwo zrozumieć: piękno z wzniosłością stanowią majestatyczność, dalej idą: okropność, gminność i t. d. Wyczerpujące uwagi o tym przedmiocie znaleźć można w pierwszym tomie »Estetyki« Köstlina.

Mamy więc następujący szereg uczuć estetycznych:



Te uczucia wywołane li wrażeniem zmysłów, potęgują się w uczucia istotne, a mianowicie piękno obudza w nas głęboką, świętą miłość, brzydota odrazę i nienawiść. Wzniosłość wywołuje uwielbienie, przeraźliwość wstręt, płaskość pogardę, powabność pociąg. O strachu i pewnej obojętności na powszedniość mówiliśmy już dawniej. Około tej powszedniości grupuje się wszystko, co w estetyce nie ma wybitnego znaczenia, a więc pospolitość w rozmaitych jej odcieniach ku pięknu i brzydocie.



Zakres piękna zarówno jak brzydota sięga w najszerszym znaczeniu aż do powszedniości z jednej, a straszliwości z drugiej strony. Widzimy stąd, dlaczego wielu nazywało estetykę nauką o pięknie. Piękno obejmuje wszystko, co nas ku sobie przyciąga, brzydota przeciwnie.

W ściślejszym znaczeniu sięga piękno tylko po wzniosłość i powabność. Straszliwość zamyka się pomiędzy wzniosłością a przeraźliwością, brzydota między tą ostatnią a płaskością. Między płaskością wreszcie a powabnością leży powszedniość. Pośrednie uczucia (estetyczne) sięgają w najszerszym znaczeniu aż do najbliższych głównych; ściślej rzecz biorąc, sięgałyby tylko po owe uczucia sąsiednie, które pobieżnie na końcu przeglądu wspomnieliśmy; np. wzniosłość tylko po majestatyczność i okropność.

Wobec tryumfu piękna — w znaczeniu najszerszym — uczuwamy radość, wobec jego upadku smutek, i na odwrót, w obliczu zwyciężającej brzydoty, smutek, wobec jej pokonania, radość.

Przyjrzyjmy się bliżej, a obaczymy, że zwycięstwo piękna uszczęśliwia nas. Wszakże tu najszlachetniejsza część istoty naszej, którą tylko odczuwamy w pięknie, zwycięża. Głębokie jednak współczucie owłada nami patrząc na jego upadek. My w niem umieramy. Zwycięstwo czy upadek powszedniości nie zmieni stanu naszego uczuć. Czy ona upadnie lub zwycięży, nie przemówi to do naszego



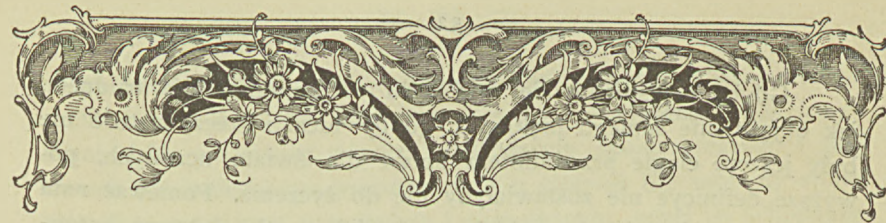
serca; niech się z niem dzieje co chce, nie mamy ku niemu ani sympatyj, ani antypatyj.

Zwycięstwo i upadek wzniosłości wywołuje w nas te uczucia, z których się ona składa. Wobec jej tryumfu owłada nami strach — o tyle, o ile musimy szukać w niej obrony, a przynajmniej nie obrażać jej. Wobec upadku jednak spływają strach i współczucie w jedno z najsilniejszych uczuć złożonych, jakie sercem ludzkim władają. Upadek wzniosłości działa tragicznie. Dla siły, jaka tkwi w tragiczności, stosowano to wyrażenie do każdego uczucia smutku w zakresie piękna, ale podług tego, cośmy już powiedzieli, należy odróżnić je dokładniej. Piękno w upadku nie jest, ściśle biorąc, tragicznem, tem mniej powabność. Współczucie i wzruszenie — oto są właściwe uczucia w tym razie. Uczucie zaś tragiczności składa się ze współczucia i strachu, jak to już Arystoteles powiedział i jak się stąd łatwo okazuje.

Uczuć z zakresu brzydoty nie chcemy tu bliżej omawiać. Dożyć, że tryumf jej boli nas, upadek raduje. Stopniowanie tu łatwe do odgadnięcia.

Gdy przeraźliwość zwycięży, przerażamy się, gdy upadnie, oddychamy swobodniej. Gdy płaskość weźmie górę, jesteśmy niezadowoleni, rozgoryczeni: gdy upadnie, błogo nam.

Pozostało jedno uczucie główne: komiczności ze swym odcieniem, żartobliwością. Ale o niem niepodobna tu już mówić. Odkładamy to na później.



#### IV.

#### P i ę k n o.

(Czyste formy zjawisk).

**D**uch Szyfya pokutuje we filozofach. Od tysięcy lat toczą swój kamień. I gdy się już myśli, że go wreszcie na szczyt wywlokłszy spokojnie ułożą, tak że i pogromca strudzony po dokonanej pracy użyje swobody, natenczas

Z rączym piorunu turkotem runął znów kamień zuchwały.

Przed dwoma tysiącami lat Plato obszernie rozwodził się nad pięknem. Ilu uczonych po nim, szczególnie w ostatnich stuleciach pięknem się zajmowało, pokrótce przynajmniej wskazałem. A oto czytamy w jednym z nowszych dzieł estetycznych już cytowanych, w »Estetyce« K. Köstlina: »Musimy to przyznać, że pomimo takiej siły ducha i pracy, jaką estetyce poświęcono, pomimo tak wzniosłego polotu, jaki wzięta od początku swej drogi, nie stanęła jeszcze na odpowiedniej pod względem treści i formy wyżynie rozwoju«. I Robert Zimmermann kończy przedmowę do swej »Ogólnej estetyki jako nauki o formach« (1865) słowami: »Skoro już podług najnowszego tak ulubionego mniemania filozofia »mylić się« musi, to autor tego dzieła pragnąłby najchętniej »pomylić się« z Herbartem«.

A więc toczmy i my nasz kamień. Życie, to — praca.

Piękno jest ideą w zjawisku. Piękno jest zlanie się ideału z rzeczywistością. Oto najzwyczajsze tłumaczenie.



Gdyby objaśnienie idei nie było co najmniej tak trudnem, jak objaśnienie samego piękna, i gdyby ideał i rzeczywistość nie były jeszcze ciągle przedmiotem sporu dla świata uczonych, powyższe definicje nie zostawiałyby nic do życzenia. Ponieważ nam jednak o to chodzi, aby takich trudności w celu dobrego zrozumienia rzeczy uniknąć, wolimy dać własne objaśnienie — zresztą nie nowe, bo niema żadnej uzasadnionej definicyi, którejbyśmy już w zarysie u Platona, pierwszego wielkiego estetyka, nie znaleźli.

Przedewszystkiem jednak chcemy raz jeszcze zauważyć, że wszystkie objaśnienia, które potem same trudniej objaśnić się dają, aniżeli rzecz, którą objaśnić chcemy, nie są nic warte. Tak n. p. wywód piękna z absolutnej idei albo z Boga, nie przyda się na nic umiejętności, gdyż absolutna idea może być przecztą, ale dopiero wtedy umiejętnie pojętą, gdy zbadamy świat pojedynczych idei, które ona skupia, przenika i wydziela. Wskazywanie na pojęcia wyższe uświęca rzecz samą, objaśnia jednak tylko wtedy, gdy te wyższe pojęcia już są objaśnione. Należy się więc wystrzegać wprowadzania na pole umiejętności pojęć, należących do innej, trudniejszej umiejętności, albo wręcz do innej dziedziny umysłu. Tyle na wytłumaczenie, dlaczego nie będzie tu mowy ani o teizmie, ani o deizmie, panteizmie i t. d.

Piękno jest taką formą zjawisk, która odpowiada wrodzonym prawom naszego czucia zmysłowego; jest to więc prawidłowość zgodna z wewnętrzną prawidłowością naszego »ja«. Ale przecież nie każda prawidłowość jest piękną? W sobie — tak; ale ograniczone stanowisko człowieka wymaga estetycznego poznania tej prawidłowości, albo przynajmniej odczucia jej. Jeżeli niema nic wspólnego z naszą istotą, albo wręcz jej się sprzeciwia, nie odbierzemy wrażenia piękna. Tu dopiero możnaby wstawić definicyę: piękno jest ideą w zjawisku. W gruncie rzeczy prawidłowość dałaby się nazwać ideą, ale przyjąwszy wyraz pierwszy, zupełnie inne światło rzuca się na przedmiot. Jeżeli powiem, że każda prawidłowość jest piękną, popadnę w sprzeczność, gdyż niejednokrotnie doskonałe ucieleśnienie idei czyli zupełna prawidłowość wydaje mi się przecież brzydką. Jako przykład zauważmy węża lub stonogę. Wąż powinien być ideałem węża — czemuż ja mam wstręt a przynajmniej żadnego zadowolenia estetycznego nie czuję wobec pełzania i grze-

chotu wielonożnego robaka? Ponieważ tej prawidłowości szybkiego ruchu bez widocznych narządów u węża nie możemy objąć zmysłami, jako przeciwnej naszym codziennym spostrzeżeniom, i ponieważ nieskończonego mnóstwa nóg u stonogi nie możemy sobie ułożyć w należytem przeglądzie i rozpołożeniu, przez co odbieramy wrażenie jakiejś płataniny, która estetycznie podobać nam się nie może. Nie potrzebuję dodawać, że ta, zmysłami objąć się dająca prawidłowość estetyki, nie jest martwą, abstrakcyjną prawidłowością pojęć, gdyż tu ciągle mówimy o zjawiskach. Zawsze bowiem zjawisko zmysłowe jest przedmiotem estetyki, nigdy pojęcie.

Idea więc w pełnym objawie, czyli prawidłowość zjawiska jest zawsze sama w sobie piękną, lub mówiąc lepiej, piękną dla wyżej uzdolnionych istot. Dla człowieka jednak potrzebną jest zawsze zdolność zrozumienia, zmysłowego objęcia jej. Oto granica, która daje się mimo to przełamać w miarę wykształcenia naszego estetycznego sądu. Możemy początkowo rzecz jakąś uważać za brzydką, ponieważ nie jesteśmy zwyczajeni do jej widoku, lub nie możemy odnaleść w sobie natychmiast miary dla jej osądzenia; jednakże z biegiem czasu znajdziemy lub wykształcimy w sobie miarę, a wtenczas pojmiemy lepiej i ocenimy sprawiedliwiej piękność przedmiotu, niedawno tak surowo osądzonego.

Definicja nasza nie ma naturalnie na piękność powszechnej formuły, któraby ją w każdym wypadku, jak na talerzu, wskazała. Te uniwersalne środki i czarodziejskie formuły zaklęcia wychodzą w umiejętności coraz bardziej z mody. Przyznajemy więc, że definicja nasza tylko ułatwia i wcale nie pragniemy przedstawianiem słów i kabalistyczną sztuką budować z niej światy całe. Dawniej to umiano. Mówiło się n. p. A jest = A. Nie A zaś nie jest = A. I oto wieża Babel gotowa. Jak się to działo, nie mają tu rzeczą wyjaśniać; dość jednak, że zanim się spostrzeżono, cały alfabet wyłaził z tego A; od A B C dochodzono aż do Ypsylonu i Omegi.

Ażeby poznać piękno, potrzebną jest znajomość tkwiących w nas praw estetycznych i odkrycie zasad, według których zjawiska występują. Ta znajomość bywa nam wrodzona, albo musimy ją nabyć. Umiejętność jest na to, aby uczyła; nie jej być — czarodziejską sztuką.

Prawidłowość piękna mieniają często z celowością. Łatwo



jednak dostrzedz, skąd błąd pochodzi? Co jest prawidłowem, naj-  
śnadniej może spełnić swój cel. Że zaś rzecz każda na ziemi ma  
swój cel, to znaczy nie istnieje dla siebie samej, lecz zostaje w sto-  
sunku do innych, potrzebując n. p. pożywienia lub podstawy, albo  
przynajmniej przestrzeni i czasu, można więc z całą słusnością  
twierdzić, że każda wypełnia ten cel najlepiej, jeżeli pod każdym  
względem jest utworem prawidłowym.

Powiedzieliśmy, że piękno jest pięknem samo w sobie; my  
jednakże musimy je poznać. Jakież więc są wrodzone prawa na-  
szego estetycznego życia? Postarajmy się oznaczyć je szerokimi  
rysami.

Prawa te zasadnicze wyjaśnią nam się, jeżeli zbadamy  
sposoby naszego zmysłowego spostrzegania i du-  
chowego pojmowania?

Cq do samego odbioru wrażeń przez zmysły, chodzi przede-  
wszystkiem o wyjaśnienie sposobu, w jaki poznajemy zmysłowe  
fakta. Potrzeba zbadać n. p. słyszenie i widzenie z fizykalnego  
i fizyologicznego stanowiska. Ruch, światło, dźwięk, czynność oka  
i ucha — oto są pierwsze podstawy naszej estetycznej działalności.  
Umiejętny zatem rozbiór tych pytań poda nam najważniejsze wska-  
zówki do zbadania naszych estetycznych spostrzeżeń i sądów. Tak  
postępując, nie zmienimy ich natury, a tylko objaśnimy. Właśnie  
to na tej drodze zdziałano w ostatnich lat dziesiątkach bardzo wiele  
dla estetyki, która wskutek takich fizyologiczno-przyrodniczych po-  
szukiwań przybrała odrębną postać. Wystarczyłoby tu wskazać na  
tak dla estetyki ważne odkrycia Helmholza.

Każdą rzecz istniejącą moglibyśmy nazwać wyrazem pewnej  
siły. Forma jest miarą siły, tkwiącej w zjawisku. Siła i miara  
są zasadniczymi pojęciami dla naszego estetycznego uczucia. Co  
w najwłaściwszem słowa znaczeniu jest niewymiernem, to przerasta  
siłę naszego ducha, nasze poznanie i ścisłość myśli, to jest nie-  
skończonem w przestrzeni i czasie.

Musi więc objawić się jakaś siła, abyśmy ją wogóle spostrzedz  
mogli, i musi mieć pewną moc albo wielkość, aby zwróciła naszą  
uwagę. Im mniej mocy, tem bliższą jest nicości, czyli tego, co nam  
się nie istniejącem wydaje. Przedewszystkiem więc niezbędnym wa-  
runkiem estetycznego uczucia jest pewna siła w zjawisku, którą

w odniesieniu do nas zowiemy ważnością, znaczeniem.  
O nią pytamy najpierw, jako o istotę, o »co«? zjawiska.

Żądamy więc ważności. Siła ta jawi się w rozmiarach,  
we formie. Pytamy, jaką jest rzecz każda i badamy ją naszymi  
zmysłami.

Siła w mierze (formie) pierwszym jest zatem warunkiem po-  
strzeżenia zmysłów. Każda rzecz musi być postrzegalną i mieć  
pewną wielkość; co jest za małym, na to nie zwracamy uwagi, to  
lekceważymy. Użycie mikroskopu nie może naturalnie zastąpić wła-  
ściwego postrzegania. Co znów za wielkie, tego nie mogą prze-  
glądać i objąć; nie mogą opanować rzeczy, a tylko jej cząstkę,  
ułomek. Każda siła bez granic przerasta naszą pojętność; duch od-  
mawia służby; my stworzeni do miary, czujemy się wobec niej  
słabymi, znikomymi. Strach owłada duszą; rozum napróżno walczy,  
aby go przemódz. Kiedy ulegnie, czujemy się zgniecenii w prochu,  
u nóg potęgi. Jedynym wtedy środkiem nie jest walka, lecz pod-  
danie się i łagodna pokora, aby dojść znowu do pożądanego spokoju.

Jeżeli wrażenie ma być pewnem, zjawisko musi być zna-  
cznem, wyraźnem.

Każda rzecz powstaje i objawia się, podług właściwych sobie  
praw. Idea w zjawisku uzmysłowiona z najczystszą prawidłowo-  
ścią zowie się ideałem.

Wrażenie zupełnie pojedyncze może dać popęd jedynie do  
czynności. Do poznawania wymaga się najmniej dwóch wrażeń.  
Poznawanie jest odróżnianiem; odróżniając rzecz jedną od drugiej,  
poznajemy ją. Bezwzględna jedność nie może się więc podobać.  
Tylko ze złożenia powstaje forma, a tylko formą zajmuje się este-  
tyczne uczucie. Punkt matematyczny jest bezforemnym, linia roz-  
ciągnięta ma jednak pewną już różnorodność w poruszaniu się danego  
punktu pomiędzy obu przeciwległymi końcami; ton jest złożeniem  
drgnięć, toż samo światło i t. d. Forma odgranicza jedno zjawisko  
od drugiego. Mnogość, wielość, różnorodność koniecznymi  
są zatem do odróżnienia, a więc i do upodobania sobie. Ażeby  
jednak wielość nie wydała się zbiorem niezwiązanych jednostek,  
w którym to wypadku nie obudziłaby estetycznego uczucia, musi  
z całości przeziierać jedność, za której pomocą pojmujemy ją.  
Bez jedności niema pojmowania ani pojęcia. Pojęcie jest duchową



jednością. Czego nie możemy zjednoczyć, to wydaje nam się bezrozumem, przeciwnem naszej naturze, w zjawisku brzydkim. My sami rozpadamy się na poły, nie mając tego daru jednoczenia w donioślejszych sprawach życia n. p. w zapatrywaniach na świat, Boga i t. d. Wszystko więc musimy sobie ułożyć w jedność, zanim nam się podoba. Co dotyczy człowieka wogóle, to stosuje się również do jego zdolności estetycznej. Tak więc jedność w wielości jest pierwszym, zasadniczym prawem naszego estetycznego życia.

Niepowiązana niczem wielość, jak to już powiedzieliśmy, sprzeciwia się naszemu pojęciu, naszemu rozumowi. Jeżeli jedność zupełnie jednolita wydaje nam się martwą, nudną, wogóle nie estetyczną, to bezwzględna wielość jest chaosem i sprzeciwia się rozumnemu poczuciu, nie mogąc wywrzeć wrażenia piękna. Pojęcie większej w jedność powiązanej wielości ułatwia się tem, że cząstki jej tak się grupują, iż te grupy stanowią wzajemną równowagę, bez zamącenia powszechnego związku. Gdzie w miejsce jednolitości, wielości, jawi się rozmaitość, tam ugrupowanie tem wyraźniejsze. To zestawianie cząstek w powiązane jedności nazywamy *członkowaniem*. Musi zaś ono, jeżeli ma być pięknem, odpowiadać naszemu zmysłowemu i duchowemu objęciu w ten sposób, aby od razu dało się przejrzeć. Jeżeli pewnych granic wielkości i szczupłości nie można przekroczyć, bo inaczej formy przestaną być postrzegalnemi dla zmysłów, to i *rozcłonkowanie* tylko w pewnych dozwolone jest granicach, jeżeli ma się podobać. Przy wielkich podziałach, jeżeli pragniemy utrzymać charakter jedności, nie należy przekraczać liczby dziesięciu. Podział pięcioczęściowy obejmujemy łatwo wzrokiem. Zbliżając się zaś ku dziesięciu albo wyżej, niezbędnem już dla wielu jest liczenie, co mąci spokój estetycznego sądu. Rozumie się, że każda część rozczłonkowanego przedmiotu może być pojętą jako nowa jedność, którą można dzielić znowu i t. d. Mniejszych podziałów może być zresztą mnóstwo; wtedy jednak czynią już tylko wrażenie mnogości, pełni n. p. w ornamentyce.

Jedność nie powinna nigdy tak być rozczłonkowaną, aby rzecz zdawała się rozpadać sama w sobie. Leżałaby w tem sprzeczność. Zbytne rozczłonkowanie n. p. owadów tamuje przegląd, rozrywa obraz i nie może wywołać estetycznego upodobania.

Prawdziwą jedność możemy tylko wtedy postrzedz, jeżeli przedmiot we wszystkich swoich częściach przed nami leży. Jedność wymaga całości. Niczego brakować nie powinno. Ten warunek zupełności zjawiska sam już wskazuje, że każdy przedmiot ma swój początek i koniec, że musi być w sobie ściśle odgraniczonym, ażeby wzbudził czyste, od wpływu obcego niezależne upodobanie. Wszelka utrata zupełnej wyłączności przez jakiegokolwiek uszkodzenie, błąd lub domieszanie rzeczy niepotrzebnej, sprawia, że zjawisko przestaje się podobać. Czystość zjawiska wynika z wolności, nie z tej naturalnie, której przeciwstawiono przymus. Jest to wolność nietamowanego rozwoju. W ten sposób może niejedna rzecz rozwijać się podług najściślejszych, przymusowych prawideł (n. p. prawa krystalizacji), mimo to być wolną w swym objawie, jeżeli w obrębie owego przymusu nie uległ jej rozwój żadnej przeszkodzie zewnętrznej. Wolność oznacza więc tu możliwość wszechstronnego rozwoju własnej istoty, zdala od wszelkich z zewnątrz tamujących wpływów. Ta to wolność pozwala idei, która jest zjawiskiem w związku, znaleźć swój najpiękniejszy wyraz, wcielić się w najpiękniejszą formę; gdzie jej nie było, tam forma występuje zgniecioną i skoszlawioną. Do zjawisk wyższego rzędu stosujemy wyższe wymagania wolności, oparte na prawach ducha, który nienawidzi bezwzględnego przymusu, ani bezwzględnej samowoli, a zadowala się tylko porządkiem idącym w parze z wolnością. Podług tego piękność jest wolnością w porządku<sup>1)</sup>. W świecie zjawisk ów przymus stanowi abstrakcyjna, typowa forma, wolność nadaje im życie. Gdzie prawidłowość przełamaną została nadmiarem wyrodzonej w bezprawie i samowolę wolności, tam występuje brzydota, która sama w sobie nigdy się nie podoba, a jednak czasami może nawet miłe sprawić wrażenie, jeżeli przerwie nieznośną jednostajność. Później pomówimy o tem obszerniej.

Jeżeli cząstki między sobą odpowiednio się złożą, połączenie to zwiemy *harmonijnem*. Rzecz w swem zjawisku jest harmonijną, jeżeli po pierwsze: zjawisko odpowiada jej istocie, na-

1) »Piękność niczem innem nie jest, jak wolnością w zjawisku«, oto już myśl przewodnia estetyki Szylera.



stępnie: jeżeli wszystkie cząstki składowe odpowiednio są złożone, tak że wielość spływa się w jedność. W duchu ostatniego wymagania, skoro każde piękno jest złożone z jedności i wielości, możemy powiedzieć słusznie: piękno jest harmonią.

Równość wzajemna składowych cząstek zjawiska podoba się, ale jej nadmiar daje wrażenie zbytecznej jednostajności i odpycha. Zestawiając cząstki jednakowe w sposób niejednakowy albo niejednakowe w jednakowy, odbieram przyjemne wrażenie wolności, złaczonej z porządkiem. Taka odmiana cząstek, czyli formy, konieczna, jeżeli rzecz ma się podobać, jest w miarę własności tejże odmiany. Przywiedziemy tu tylko parę form zasadniczych. Gdy patrzymy na przedmioty obok siebie w przestrzeni rozmieszczone, podoba nam się taka odmiana form, w której przejścia nie występują rażąco, ale spływają się w sobie. Zwiemy ją rytmicznością. Wszelkie przestrzenne rozmieszczenie uwydatnia się liniami. Rytmiczność linii przeto podoba się, n. p. linii prostej, jeżeli jest prawidłową t. j. istotnie prostą. Taka jednak linia złączona z drugą sobie równą dałaby znowu prostą, a jednostajność tej formy nieskończenie się powtarzająca nużyłaby. Jeżeli zaś do pierwszej linii dostawię drugą pod pewnym kątem, jednostajność ustępuje, a świeży kontrast podoba się. Jeżeli zaś obie linie, zamiast je zetknąć pod kątem prostym, połączę łukiem, który od równoległej prowadzi ku prostopadłej, uwidocznią się przejścia, a kontrast mimo to nie zacierają. Obie linie są wówczas rytmicznie ze sobą złączone. Rytmiczność może występować i swobodniej, jako ciągłe przelewanie się kształtów. Zamiast mnogich przykładów wskażę tylko na linię falującą, która odpowiada wszelkim warunkom odmiany form i jedności. Ponieważ każde ciało ograniczone jest liniami, jednostronne zapamiętywanie artystów uważało nieraz rytmiczność linii za istotę wszelkiego, cielesnego piękna; a ponieważ linia falująca wydała się najbardziej rytmiczną, przeto niektórzy z nich, n. p. Hogarth, nazwali ją właśnie linią piękności.

Co mówiliśmy o rozmieszczeniu w przestrzeni, to da się zastosować również i do rozmieszczenia w czasie czyli następstwa. I tu jest koniecznym porządek, prawidłowość, jednolicie związana wielość, rozczłonkowanie i t. d. Dwa jednakowe tony, jednakowo obok siebie położone rodzą jednostajność. Ustawicznie równy po-

stęp w czasie bez wszelkiej odmiany, wiecznie ten sam ton, byłby nieznośnym. Monotonię przerywamy najwykłej prostem zastanowieniem tonu, większe odmiany dokonywają się za pomocą wzmożenia lub nacisku, podobnie jak to czynimy z linią w przestrzeni. Tę same bywają rozmaite, wysokie, niskie i t. d., przyczem raz unika się kontrastów, to znowu je wyzywa w miarę potrzeby i upodobania. Wspólna zależność tonów należy do nauki harmonii.

Przyjrzyjmy się bliżej prawidłowości jakiejś rzeczy, a obaczmy, że takowa może być albo więcej pojedynczą lub więcej złożoną, jak to wskazaliśmy powyżej. Linia prosta jest zjawiskiem pojedynczym, ma tylko rozciągłość. Oto najprostsza prawidłowość. U koła wiruje linia podług danego prawa około stałego punktu, zajmując w swym okręgu najprawidłowiej odmierzoną przestrzeń. Oddalenie każdego punktu linii kołowej od środka jest równe. W porównaniu zatem z linią koło posiada większą różnorodność. W kwadracie widzimy najregularniejszy czworobok, mający równe kąty i równe boki. Jedność takiej prawidłowości powstaje z równości kilku lub więcej cząstek. Oddziaływa ona przyjemnie z powodu swej przejrzystości, porządku i t. d., może jednak wydać się jednostajną i obudzić pożądanie większej różnorodności. Czworobok podłużny nie ma owej równości kwadratu, ale tem większą swobodę formy. U prostokąta linie równoległe mają rozmaite wymiary, u kwadratu panuje zupełna równość; kąty są w obu proste. Nie możemy tu przywieść wszystkich form przejściowych od najdoskonalszej prawidłowości aż do zupełnego bezładu; kilka tylko form głównych omówimy pod względem ich miary.

Swobodniejszym rodzajem prawidłowości jest symetria, ułatwiająca w potężnym stopniu szybkie i pewne ujęcie przedmiotu zmysłami. Ona to uwidocznia w różnorodności związków, współzależność, ściśle podziały i t. d. Jest to jedność, złożona z dwóch równych odpowiadających sobie połów, zgodność położenia dwóch naprzeciwległych punktów w stosunku do punktu środkowego albo linii wyjścia; w tych granicach może panować największa różnorodność form. Zgodność zadowala zmysł porządku, różnorodność zmysł wolności. Piękno więc objawia się swobodniej w symetrii aniżeli w czystej prawidłowości.

Obierzmy pewną miarę, i wzięwszy ją za jednostkę, składjmy



rozmaite ciała. Wszystkie więc zachowają miarę wspólną i chociaż postać ich będzie różnaitą, z wszystkich przezierać będzie jednostka miary, wiążąca społem różnaitość, któraby się w innym razie rozpadała. Oto jest proporcya. Widzimy tu znowu wyższy stopień swobody, aniżeli w symetrii i prawidłowości. Porządek leży w niej ukryty. Wszelki przymus wydaje się usuniętym — wolność włada, a przecież, jak w każdej rzeczywistej wolności, tkwi w niej ład wcielony. Samowola, bezmiar, stłumione, zjednoczenie najprawdziwszej wolności z porządkiem i najwyższego porządku z wolnością, dokonane. Wszystkie formy zjawisk, ponieważ składają się z wielości, powinny być sądzone podług stosunku ich części.

Pomiędzy niezliczonemi, na pozór zupełnie swobodnemi proporcjami znaleziono jedną, która najbardziej odpowiada rozumnemu poczuciu wolności i porządku. Jest to owe przez Zeisinga z wielką bystrością i jasnością wyłożone prawo złotego działu.

Jak wiadomo, stosunek równości wydaje się częstokroć jednostajnym i przymusowym, a więc i stosunek 1:1. I w rozlicznych innych stosunkach proporcji nie wszystkie nam się podobają; jedne mogą nam się wydać pięknemi, inne nie.

Stosunki n. p., w których jednostka miary zawartą jest za często, których więc nie możemy bez trudu przejrzeć, nie dają nam już wrażenia zgodności, lecz dowolności. Jeżeli stosunek 1:5 wymierzę łatwo, przyjdzie mi to już trudniej w stosunku 1:50. Lecz oto mówi Zeising:

»Prawo zasadnicze proporcji, jeżeli ma nas zadowolić, nie może być ani za ogólne, ani za szczegółowe; w pierwszym razie dawałoby przewagę jałowej abstrakcji, w drugim samowoli i przypadkowości szczegółu; musi stać ono w koniecznym i ścisłym związku zarówno z ogólnemi prawidłami piękna, jak z pojedynczemi formami pięknych zjawisk, musi zarówno odpowiadać rozumowi jak obserwacyi zmysłów i łączyć uniwersalność ze ścisłością a rozumną zasadę z praktycznym użytkiem«.

Zeising nazywa proporcjonalność tym stopniem formalnej piękności, na którym jedność z nieskończonością a równość z różnaitością tym sposobem składają się w harmonię, iż pierwotną, za jednostkę uważaną całość, począwszy od rozpołowienia, dzielimy na nierówne części, tym jednak częściom taką dajemy miarę, iż

nierówność ich uchyloną zostaje równością stosunku, jaki zachodzi pomiędzy całością a jej częściami, i pomiędzy częściami nawzajem. Odpowiadające temu pojęciu prawo, brzmi zatem tak:

»Jeżeli podział czyli rozczłonkowanie całości na części nierówne ma być proporcjonalnem, natedy stosunek części nierównych pomiędzy sobą, musi być tymże samym, co stosunek części do całości«.

Albo inaczej: »Mniejsza część musi tak samo mieć się do większej, jak większa do całości, czyli: całość do większej części musi stać w tym samym stosunku, co część większa do mniejszej«.

Jestto znane i w matematyce prawo złotego działu; geometryczna jego postać tak wygląda: Jeżeli mam daną linię a b przekroić według prawa złotego działu, natedy w punkcie b wystawiam linię prostopadłą b d =  $\frac{1}{2}$  a b, łączę d z a, odcinam b d na boku d a, n. p. d e, a resztę a e przenoszę na a b n. p. a c. Natedy punkt c daje mi żądany podział, a proporcya brzmi: b c : c a = c a : a b.

»Ma ona nie tylko zalety wszelkiej stałej proporcji, ale przewyższa nawet każdą tem, że: 1) ustanawia stosunek nie dwóch luźnie złożonych wielkości, ale stosunek całości z jej mniejszą nawet częścią, że ten miasto być dowolnym i zmiennym, staje się koniecznym i nienaruszalnym, utrzymując stałą miarę, jakąbykolwiek była wielkość całości; 2) że obydwie mniejsze członki, razem złożone, zawsze są równe większemu t. j. całości, i że przeto wobec niej część mniejsza jest zawsze uzupełnieniem większej i odwrotnie«.

Stosunek powyższy objaśnia Zeising na budowie najpiękniejszego, ludzkiego ciała; dzieli ono się wtedy na część górną, sięgającą od czaszki do pępka i na dolną, od pępka do pięty.

Nie w tem jednakże widzi Zeising ważność złotego działu, że ten uwidocznia prawidłowy stosunek naszego ciała, ale stara się dowieść powszechnego zastosowania powyższej proporcji we wszystkich najbardziej upodobanych zjawiskach. Widzi on jej zarysy już w kryształach, pograżonych jeszcze w bryłowatej jednolitości. Dokładniej objawia się to prawo w królestwie roślin, częstokroć w zwierzęcem, szczególnie u wyższych gatunków zwierząt; uderza już wyraźnie w najpiękniejszych zabytkach budownictwa. Rzuciwszy okiem na malarstwo i płaskorzeźbę, przechodzi Zeising muzykę, logikę,



etykę a w niej religię, i na każdym polu znajduje potwierdzenie swojego prawa.

Nie pójdziemy za nim tak daleko. Ponieważ jednak mógłbym wywołać niejedną uśmiech wzmianką, że prawo złotego działu stosuje się także do logiki, poezji i t. d., przywiodę jeszcze parę ułatwiających przykładów. Dramat zwyczajnie dzielimy na pięć aktów. Koniec 3-go aktu stanowi zwykle zwrot w toku działania. Oto stosunek 3 : 2.

Nie zadowolającym jest podział sonetu na ośm i sześć wierszy, zatem w stosunku 4 : 3; okres, w którym poprzednik i następnik jednakowo długi, wydaje się jednostajnym. Przeciwnie bywają poprzedniki dłuższymi od następników. Zbyteczna krótkość w wyjątkowych tylko razach sprawia wrażenie korzystne, przesadna rozwlekłość zatrzymuje i nudzi.

Prawo Zeisinga nie może być uważane naturalnie za ogólną proporcję na wszystko, ale słuszność zasady, że podział wtedy jest prawidłowym, jeżeli mniejsza część ma się do większej, jak większa do całości, nie ulega zarzutom.

Drugą doniosłą miarę estetycznego sądu stanowi: waga, w znaczeniu duchowem: ważność.

Jeżeli wszystkie części są równe i u jednego punktu albo u jednej linii zaczepione, ciężary ich są także równe. Tak samo jeżeli dwa punkty są symetrycznie sobie przeciwstawione, powstaje równowaga przez symetrię. Jakkolwiek byłyby cząstki około pośredniej linii albo pośredniego punktu nierówno skupione, mogą być jednak pod względem swej ciężkości tak ugrupowane, że utrzymują sobie nawzajem równowagę, jeżeli z jednej strony dłuższa lecz węższa, z drugiej krótsza, lecz szersza ułoży się warstwa. I tu więc mamy jedność we wielości, albo rozmaitość, która się podobna. I tu miara jest przyjemną, bezmiar nie zadowala i sprawia niepokój.

Aby objaśnić równowagę ważności, popatrzmy na dramat. Dzieli on się na część trzy- i dwuaktową. Jeżeli dwa akty ostatnie ważnością treści nie zrównoważą trzech początkowych, natędy sztuka upada, część pierwsza przewagą swej masy przygniotła drugą. Ważność zatem dwóch aktów ostatnich zrównoważyć powinna ważność trzech początkowych, ażeby całość zestrojona była

w harmonię. To samo dzieje się w zdaniu złożonym z poprzednika i następnika. Im krótszy następnik, tem powinien być ważniejszym, treściwszym; jedno słowo zrównoważyć może cały okres.

Jeżeli jednak treść w niem zawarta nie dosyć jest ważną, natędy strzał chybiony, a zdanie tępe i niezręczne — równą siłę mieć muszą ramiona łuku, jeżeli strzała ma wypaść prosto i szybko. To samo prawo stosuje się do epigramu, sonetu i t. d.

Jeszcze łatwiej można je udowodnić na pięknym ciecie. U ściśle symetrycznych przypuszcza się równowaga sama przez się. Ale zauważmy niesymetryczny profil ludzkiego ciała. Wszystko tu polega na przeciwstawie. Przednia część głowy o rysach ostrych równoważy tylną z jej przystrojem włosiennym. Jeżeli część tylna czaszki jest nikłą, wydaje się, jakoby twarz pochłonać chciała resztę głowy. Wogóle odbija twarz od reszty jędrną kościstością swego stroju. Tak samo równoważą się stałe linie piersi i ramion, miękkie żołądek z wklęsłością grzbietową, ramiona z twardymi plecami, te znowu z niższemi, miękkimi częściami ciała i t. d. Każda przewaga ku jednej stronie sprawia wrażenie przykre n. p. u Hottentotów.

Inną przeciwwagę znajdujemy w prawie Zeisinga. Jędrna, znacząca górna część ciała równoważy dolną; z nierówności powstaje równość.

Jeszcze kilka przykładów ze świata zwierzęcego.

Zauważmy n. p. szlachetnego konia. Z przodu ma w układzie symetrię; boki muszą się zrównoważyć, albo koń nie piękny. Półowi on się w miejscu dzielącym grzbiet od kłęba. Pociągnąwszy tędy prostopadłą, musi się uwidocznic, że część przednia — głowa, szyja, pierś, plecy, przednie nogi — równoważy tylną. Przytem zupełnie inną ma naturalnie wagę ostrą, koścista głowa, żywe, wydatne oko, aniżeli głowa mięsista a oko senne i obojętne. Toż samo twarde, zbite plecy. Jeżeli przeważa tułów, koń wydaje się niskim, niezgrabnym; jeżeli utrzymaną jest równowaga w ten sposób, że szlachetniejsze członki występują naprzód, powstaje piękność. Ważność może nawet przeważać — jestto przejście do wzniosłości — lecz tylko w pewnych granicach. Nadmiar jest nienaturalnym, brzydkim — rodzi karykaturę.



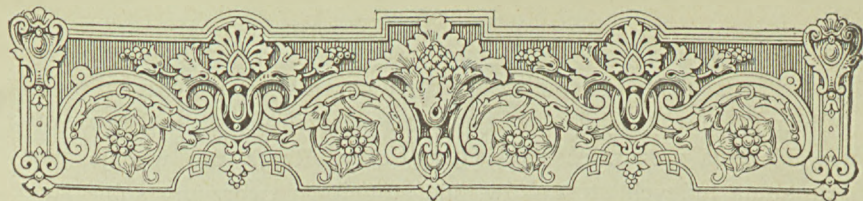
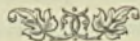
Jak to prawo uwydatnia się w lwie i innych zwierzętach, obaczmy.

Równowaga ta wątleje częstokroć w częściach stroju zwierzęcego, które mają wrodzoną dążność ruchu naprzód. Wtedy część przednia przeważa. Często i w tym jednak razie natura dopomaga estetycznej równowadze. Tak n. p. u ptaków ogon oddaje tę przysługę. Równoważy on ukośnie podane naprzód ciało. Jeżeli za długi, czyni ustrój rozwlekłym; jeżeli za mały, sprawia najczęściej widok ucieszny. Wspaniale, w profilu prawie symetrycznie, roztacza się ogon koguta, jako estetyczna przeciwwaga. Podobnie wywiórka, która siedząc wydaje się piękną ze swym krzaczystym ogonkiem, w biegu wskutek zbytecznej tegoż długości, jest śmieszna.

W architekturze prawo równo- i przeciwwagi daje się łatwo dostrzedz. Zauważmy stosunek budowy środkowej do skrzydeł. Jeżeli tamta swą wielkością i ważnością (ozdoby, i t. d.) nie zrównoważy skrzydeł, budowa runie, albo nie sprawi estetycznie przyjemnego wrażenia. To samo w profilu. Pomyślmy gotycki kościół. Składa on się z wieży i podłużnego budynku. Wieża ma tu zrównoważyć resztę budowy; jeżeli jest za małą, nie sprawi widoku wzniosłego; jeżeli nazbyt przeważa resztę, budowie braknie tułowiu, rozpostarcia w przestrzeni. Budynek wydaje się jakoby ulotniony w powietrze.

W rzeźbie równowaga jawi się tem silniej; tu bowiem chodzi głównie o człowieka. Popatrzmy na grupę Laokooną. Pociągnijmy pomiędzy oczami Laokooną prostopadłą, a otrzymamy dwie części nierówne. Ale część mniejsza — gdzie syn umierający — równoważy zupełnie większą. Tak samo w malarstwie.

Pomijając rysunek, który w obrazie równe ma znaczenie, co w rzeźbie, równoważą tu się nawzajem cień, światło i barwy. W muzyce to widoczne (cała nuta =  $\frac{1}{4}$  i t. d.). Nie inny ma początek odmierzenie stopy w poezji. Ale o tem wszystkiem na właściwem miejscu.



## V.

### Piękno jako harmonia istoty i zjawiska.

Formy więc zjawisk są pierwszym warunkiem wszelkiego upodobania estetycznego.

One nadają ścisłość wrażeniom, odgryzają je od innych, ułatwiają pewność i rozkład, umozębniają przegląd i kojarzenie, trafny podział i porównanie, a porządkując chaos odebranych wrażeń, dają estetyczne uspokojenie.

Jeżeli zamkniemy estetykę w granicach czystych form (gdyż tym jedynie sposobem można jej nadać umiejętną pewność), natędy zadaniem byłoby naszym utworzenie estetyki matematycznej, któraby pomijała istotę rzeczy, jako nienależącą do nauki o czystych formach i opierała wszelką piękność na wymiarach, liczbie, chcąc takową otrzymać li z mierzenia stosunków, jakie zachodzą między częściami całości. Muzyka, której tony powiązane ścisłymi stosunkami, dałaby wzór najlepszy, w czem takie pojęcie rzeczy upatruje estetykę.

Ostateczne następstwa czysto formalnego pojęcia rzeczy chcemy na teraz pominąć. Dosyć, że najstosowniejsem byłoby tu zastosowanie nauki o atomach, które wskutek różnicy w ugrupowaniu i rozłożeniu wytwarzają wszelkie kształty bytu, a nawet do wyższych wzruszeń i duchowej samowiedzy są zdolne. Liczby i stosunki byłyby wówczas formułami wszelkich utworów, cyframi wszelkiego bytu.

I tu naturalnie pierwowzorów cząstek, świat składających, należałoby jeszcze gdzieś poza ziemią szukać.



Lecz idźmy dalej obraną drogą w rozwijaniu naszych pojęć. Obierając punkt wyjścia w zjawisku, staramy się na podstawie doświadczenia zrozumieć istotę rzeczy. Rzecz nie wydaje nam się sumą luźnych stosunków, ale stopniowo tworzymy sobie stałą jej ideę, którą mierzymy potem napotykanymi, jednorodnymi zjawiskami, badając, czy takowe są istotą w pełni lub tylko w zmaconym, wykrzywionym wypowiedają kształcie. Naprzód oglądamy samą, czystą formę zjawisk, potem formę w obrębie granic, nałożonych jej treścią, następnie pomijamy granice i badamy bezwzględnie zjawiska istotę. Dokonaną formę życia sędzimy miarą zdobytej sumy doświadczeń i najczystszych form piękna.

Jeżeli idea rzeczy czyli jej istoty z najdoskonalszą prawidłowością wyraża się w zjawisku, mamy jej ideał. Zjawisko, które naszemu pojęciu o idei rzeczy, czyli ono było prawdziwym albo błędnym, zupełnie odpowiada, jest jego ideałem.

Z powodu ułomności ludzkiej, popadającej łatwo w podmiotowy obłąd, zupełne osiągnięcie bezwzględnej, przedmiotowej prawdy jest dla nas niemożliwym, dążenie zatem do prawdy nieskończonym i nigdy zbyt nużącym.

W obrębie uzyskanych granic pochodzących z właściwości ludzkiej istoty i my więc możemy wypowiedzieć warunkowo to wieloznaczące i treściwe zdanie: piękno jest ideą w zjawisku.

Siła wyraża się w pewnej formie. Mogą naturalnie zachodzić rozmaite stosunki. Siła i forma mogą sobie odpowiadać, lub nie. Jeżeli odpowiadają sobie, czujemy zadowolenie, widzimy zgodność. Jeżeli zaś nie, powstaje w nas przykre uczucie niezgodności. To znaczy, że w każdym zjawisku istota i forma powinny się doskonale wypełniać, jeżeli chcemy odebrać wrażenie piękna i czystego zachwyty, nie gubiąc się w nierozwikłanej sprzeczności.

Zgodność istoty z formą daje się najłatwiej dostrzegać w zjawiskach o istocie niższej, przeważnie zawisłej od pewnych, stałych praw natury. Im wyższą jest istota, tem trudniej może ją uzmysłowić zjawisko, tem trudniejszą i rzadszą zgodność. Złoto ma stałą ciężkość, ciągłość i t. d. Każde złoto ulega tym prawom. Wobec zaś widza jest zawisłem jeszcze od prawa krystalizacji; ma ono wreszcie jasny i żółty połysk, właściwy połysk złota. Jeżeli widzę

krystalizację czystą i połysk złota, natędy oko moje odbiera wrażenie zgodności między istotą i zjawiskiem. Ale przypatrzmy się drzewu. Jedną komórkę jego można już porównać z kryształem złota, ale tysiące komórek jeszcze nie stanowią drzewa. Mnóstwo innych form tu występuje za działaniem sił żywotnych, z najrozmaitszych cząstek buduje się całość istoty drzewa. Jeszcze trudniejszą bywa harmonia tam, gdzie prawa natury występują w takiej swobodzie, iż tracimy wrażenie przymusu, a witamy wolną wolę. Tu zachodzi niezmierna mnogość odcieni, o których jednak powiemy dopiero na miejscu, gdzie rozważać nam przyjdzie związki istoty, charakteru, zjawiska, treści, formy, obrazu i t. d.

Swobodny wyraz istoty w zjawisku, jak widzieliśmy, sprawia upodobanie. Jeżeli treść zjawiska jest ważną, a wyraziła się jasno i zupełnie, natędy zwiemy je charakterystycznym. Skoro treść musi być ważną, aby zjawisko obudziło estetyczne zajęcie, widzimy, że charakterystyczność jest głównym warunkiem upodobania. Dlatego wielu nazwało charakterystyczne wprost pięknem. To upodobanie w charakterystyczności rozszerza się i na zjawiska, które zwykle jako wyraz treści wstrętnej nie podobają się. Nawet więc brzydota i zło powinny się w zjawisku wyrazić zupełnie, a wtedy mamy dla nich estetyczny szacunek; wtedy przynajmniej pod jednym względem wywołują upodobanie, podczas gdy w innym razie zjawisko ich tem przykrzejszy sprawia widok.

Gdzie zatem piękno miesza się z charakterystycznością, może utrzymać się paradoksalne zdanie: piękne jest brzydkim, brzydkie pięknem. Opozycja przeciw t. z. piękności akademickiej prowadzi często w ostateczność realizmu i gonienia za dziwaczną charakterystyką. Sztuka, której podstawą i głównym celem jest przedstawienie indywidualności, pomija chętnie naówczas resztę warunków, i nawet indywidualną brzydotę, jeżeli tylko jest charakterystyczną, uznaje za piękno. Ten obłąd, który zarówno prowadzi na bezdroża, jak utarta, bezduszna piękność, wyraził się w zdaniu modnym dziś u Francuzów: *»le beau c'est le laid«*.

Na zasadniczą różnicę, jaka zachodzi pomiędzy sądem estetycznym a etycznym, wskazaliśmy już na początku. Pierwszy odnosi się do czystego zjawiska, szukając piękna, drugi do istoty, szukając dobra. Tu jeszcze parę słów o zjawiskach, które podejrzy-



wamy o ukryte zło i szkodliwość. Naprzód dowiedzimy względności tych pojęć. Roślina trująca, której mocy zabójczej lękamy się, służy lekarzowi za środek leczniczy, jest przeto zarówno pożyteczną, jak szkodliwą. Byłoby więc rzeczą przewrotną z jej szkodliwości wnioskować, że musi być brzydka; z tego samego powodu musielibyśmy od niej żądać piękności, bo jest pożyteczną. Co jednak w zasadzie da się łatwo rozstrzygnąć, to w ograniczonym sądzie ludzkim wielkie częstokroć rodzi trudności.

Mało ludzi zdoła rozdzielić sąd estetyczny od etycznego, moralnego. W wielu razach n. p. wobec zagrożonego życia, bywa rzeczą niemożliwą, przynajmniej w części, utrzymać niezawisłość pierwszego. Ponad wszystko waży u człowieka chęć zachowania siebie; ona to kieruje naszymi popędami, które tylko czasami korzą się przed potęgą najwyższych idei. Pożyteczność, szkodliwość i zło wywierają przeto częstokroć wpływ tłumiący lub ubezwładniający estetyczne upodobanie i odrazę. Dla niektórych sama myśl, że coś może szkodzić, niweczy estetyczne wrażenie; usłyszą, że kwiat jest zabójczym i cały urok przepadł; nie mogą już odzyskać stanowiska swobodnej, estetycznej kontemplacji, która nie troszcząc się o pożytek ani szkodę, dobrem ani złem, widzi tylko zjawisko. Są oni estetycznie skrępowanymi. Uczucia ich w zakresie piękna wymagają tła obyczajowego. Pożytek i dobro, oto główne dla nich warunki. W czasach tak uprzedzonych sztuka dopomaga sobie moralnością, jak to jej historia naucza. Piękno przybiera szaty moralne (teatr n. p. staje się zakładem poprawczym, dramat służy do wytępienia złego; poezja w swej wdzięcznej sukni wyraża dobro i prawdę, poucza i wychowuje; muzyka łagodzi namiętność i t. d. takich pozorów użyteczności, którymi broni się i ocala piękno, jest niezliczona ilość), przez co obłąd w pojęciach i niezdolność odróżnienia piękna od moralności jeszcze się potęgują.

Z drugiej strony jednak wszystko, co jest szkodliwym, ma dla nas szczególne znaczenie, a każde zjawisko takie budzi niezwykle zajęcie, w którym leży, jak wiadomo, jeden z głównych warunków estetycznego upodobania. Dlatego wrażenia moralnie szkodliwe bywają częstokroć poszukiwane, a w epokach rozwiązłych służą za jedyny środek obudzenia przytępionej wrażliwości. Same jednak w sobie, ani strach, ani wzruszenie nie są uczuciami estetycznymi.

Ażeby poznać, o ile się podoba i zajmuje zwyczajna szkodliwość, zauważmy n. p. lwa. Swoją siłą i swemi własnościami drapieżnego zwierzęcia jest on dla człowieka strasznym i szkodliwym. Skoro wypada go się obawiać, wątleje estetyczne upodobanie, a w chwili, w którejby nas mógł i chciał napaść, ustępuje zupełnie. W najwyższym stopniu trwogi, wszelka działalność zmysłów może się zatamować — nawet słyszenie i widzenie.

Piękność lwa uznać może tylko odważny strzelec, który ma serce wolne od trwogi, albo człowiek, który nie zna grożącego mu niebezpieczeństwa, albo ten wreszcie, który się zabezpieczył odeń żelazną kratą. W ostatnim jednak razie obudza lew od razu silniejsze zajęcie, aniżeli zwierzę obojętne z powodu swej łagodności, chociażby lwu pięknością dorównywało. Tak samo rzecz ma się z pożytkiem; on to, jak już wskazaliśmy, bywał dla wielkiego tłumy zawsze podstawą estetycznego upodobania, a dla estetyki postrachem, aby ze względów celowości i t. d. nie została fałszywie pojęta.

To, co powiedzieliśmy dotąd, odnosi się również do zła, będącego szkodliwym dla ducha, i jego kontrastu: dobra, które są zarówno względnymi pojęciami, jak zwykła szkodliwość i pożytek. Pomyślmy tylko o zmienności pojęć prawnych; co pewien czas i naród uważają za występki, to w innym czasie i u innego narodu jest dozwołaniem a nawet zwie się cnotą. I tu się zdarza, że wrażenie moralne, jakie odnosimy z widoku zła, mąci i przytłumia częstokroć wrażenie estetyczne. Artysta, który przedstawia zło, bywa sam często uważany za złego, a obraz za rzeczywistość, w tym razie godną wstrętu. Odwrotnie ma się z przedstawieniem dobra.

Zło ma pełne znaczenie w świecie, kiedy zaś człowiek czuje się przed niem bezpieczny, a więc w sztuce, będącej cieniem rzeczywistości, obudza najżywszą uwagę.

Ażeby poznać jego doniosłość, przypomnijmy tylko dramat n. p. Ryszarda III lub Świętoszka. Jak potężne zjawiska siły, energii i t. d. mogą się zeń wywiązać, albo jak w komiczność przechodząc, może nas rozweselić, opowiemy później. Dosyć, że może wywrzeć silny wpływ estetyczny, naturalnie, nie zawsze. Nudny zbrodniarz n. p. jest bardzo nędznym przedmiotem w sztuce, pospolity łotr nawet wstrętnym; zbrodniarze jednak, jak Edmund w »Królu Li-



rze», Makbet, Karol Moor i inni, estetycznie tysiąc razy są więcej warci, niż ckliwy bohater cnoty, chociażby tysiąc razy moralnie stał wyżej od tamtych.

Ażeby jednak sąd estetyczny mógł się objawić swobodnie, musi być przedstawienie zła czysto przedmiotowe. Gdy zaś poeta, zamiast przedstawić przedmiotowe zjawisko, widza moralnie chce pouczyć, i na wolę jego podziałać (patrz Frauenstädt: »Pytania estetyczne« VIII), zamiast go utrzymać w niezamąconej swobodzie estetycznego sądu, natędy sam poddaje się pod miarę etyczną i mąci estetykę z moralnością, sprowadza więc rozstrój obojga i wykracza przeciw obowiązkowi niemieszania rzeczy do siebie nienależących.

Wszystko polega zresztą na osobistej twórczości artysty, na sile, czystości, rzekłbym, świętości jego smaku estetycznego, z którego dzieło się rodzi. Jeżeli dzieło sztuki jest wypływem n. p. usposobienia rozwiązłego, a mistrz ku jego wykonaniu używa form najpiękniejszych, natędy dzieło pomimo swego piękna zwodniczego jest warte nagany. Sztuka w niem poniżona, piękność została służącą chuci. Jeżeli dzieło jest wyrazem czystego poczucia piękna, nie obchodzi już to artystę, czyli kto w niem odkrywa niemoralność, albo nazbyt zmysłowe odbiera wrażenie. Czysty twórca może nam szlachetne dzieło sztuki utworzyć z przedmiotu, który w rękach innego stałby się bezwstydnym, zuchwałym, wstrętnym. W tem leży pokonanie treścią formy w najwznioślejszym znaczeniu.

Zauważyć również potrzeba, że dziś już umiemy lepiej oddzielać sąd estetyczny od etycznego, niż dawniej, że n. p. słuchając tragedii, ogół publiczności wystrzega się już w przeważnej części moralnego sądu, jakkolwiek niejednokrotnie jeszcze błądzi. »Zbójców« Szylera nie uważamy dziś za plód zbrodniczy, spór o Goethego Elegie i »Pokrewieństwa z wyboru« ucichł, ale przypomnijmy tylko nagość w plastyce, a stanie nam od razu przed oczami cała nieporadność ludzkiego sądu i zacięta walka, jaką w sposób zarówno śmieszny jak zasmucający tak długo toczyło zapatrywanie moralne, kładące na estetycznie wspaniałych kształtach ciała liście figowe, okrycia i t. d. Nie trzeba jednak zapominać, że estetyka zarówno jak etyka nie wszędzie mają prawo bytu i każda z nich właściwy posiada zakres. Co płynie z jednostronnego poglądu, powiedzieliśmy już w drugim rozdziale.

Pomówmy jeszcze o znaczeniu charakterystyczności. Sprawia ona upodobanie. Wogóle nazywamy charakterystyczny wyraz istoty stylem. Ktoś ma styl, albo nie, to znaczy: ktoś ma swój wyraz charakterystyczny, albo nie. To się odnosi do każdego zjawiska i do każdej treści. Charakterystyczny zatem wyraz m o c y wymaga, aby zjawisko dawało wrażenie mocy. Lekkość powinna jawić się lekko, siła silnie i t. d. Istota rzeczy powinna objawić się zupełnie i czysto. W tem leży warunek charakterystyczności i stylu. Dlatego nie podoba nam się n. p. mężczyzna, który ma cechy kobiece, kobieta z przymiotami męskimi, dziecię rozropne jak człowiek dojrzały, płaczliwa młodość, której charakterystycznymi przymiotami są przeciw dziarskość, żywość i wesołe usposobienie. Płyn nie powinien tężeć (bagnista woda); spokojność zaniepokojona wydaje się chorobliwą, febryczną, rozstrojoną; silny nie powinien być niedołącznym i t. d. Zjawisko powinno uwydatniać zasadnicze rysy charakteru, albo się nie podoba. Stąd widać, jak głębokiego wniknięcia, samowiednego lub bezwiednego, w istotę rzeczy potrzebuje zarówno artysta, jak spostrzegacz dążący do poznania i uzasadnienia sądu.

Z tego co wyżej powiedzieliśmy, widoczną jest potrzeba czystego utrzymania stylu, aby przymieszka do zjawiska przymiotów należących się innemu, nie zamąciła prawdziwego wyrazu jego istoty. Architektura i rzeźba, malarstwo i t. d. mają pewne zasadnicze, wspólne pojęcia, ale zresztą rozchodzą się w swoich celach daleko. Architektura plastyczna i architektoniczna plastyka byłyby wielce niedoskonałymi rodzajami stylu. Toż samo, jeżeli tragedia jest epiczną, epos lirycznym, muzyka zastępuje poezję słowa. W miarę zepsucia stylu, odbieramy wrażenie stopniujące się od niedoskonałości do brzydoty.

Zastosujmy to, cośmy powiedzieli, raz jeszcze do treści (istoty). Każda treść ma mniej lub więcej właściwy sobie wyraz i w miarę tego w mniejszej lub większej mierze własny styl. Jeżeli on zostanie zwichniętym, odbieramy wrażenie nienaturalności, niezgodności. Drzewo n. p. ma z powodu swej ciągłości, elastyczności styl inny, jak nieelastyczny kamień; wtlaczać więc kamień we formy za pomocą ukrytych wiązań, klamer i t. d., które z powodu jego kruchości są mu niewłaściwe i tylko do silnie elastycznych belek



drzewa dałyby się skutecznie przystosować — znaczyłoby psuć styl kamienia. W chwili, w której poznajemy, że mamy przed sobą kamień i że ten ulega wpływowi przeciwnemu jego naturze, rodzi się w nas uczucie niezgodności. Jeżeli żadnego kamienia nie widzimy, to i styl jego nie może nam się wydać zepsutym. Jeżeli tenże kamień tak zamalujemy lub okryjemy, że nie poznamy w nim kamienia, natędy uczucie niezgodności równie w nas obudzić się nie może. Stąd już zdołamy poznać, że dla artysty najpożądanym bywa materyał, który się wszystkim jego artystycznym zamiarom najłatwiej podaje. Czuje on się wtedy nie krępowanym w swoich pomysłach. Materyałem dającym się najłatwiej użyć do własnych celów, jest myśl, która jednak ma także surowe wymagania ścisłości, jasności i t. d. Wyobraźnia tworzy, składa, wygładza, buduje z całą swobodą. Im treść jest charakterystyczniejszą, tem wyższa, samodzielniejsza piękność z niej tryska. Jeżeli jeden artysta, chcąc najwybitniej uzmysłwić swe podmiotowe idee, krępuje zupełnie materyał, aby go uczynić przedmiotem bez woli, inny stara się właśnie przedewszystkiem odsłonić swobodną piękność przedmiotu. Obydwaj mogą stworzyć dzieło piękne. Prawdziwa jednak harmonia leży w połączeniu obu kierunków: każdy ma swoje prawa, żaden przywileju. W najpiękniejszych dziełach sztuki zadość uczyniono zarówno podmiotowej swobodzie, jak prawu przedmiotowości. Wymówmy tylko słowa: idealizm, realizm, a otworzą nam się odrazu szerokie perspektywy. W rozdziale o sztuce obszerniej tę rzecz omówimy. Tu tylko jeden przykład wzięty z dziedziny najwyższych zjawisk życia. W państwie ludzie są treścią dla formy. Jeżeli mąż stanu, twórca urządzeń państwowych, ma tylko swoje osobiste pomysły na oku, natędy uważa ludzi za pozbawiony woli materyał, nie troszcząc się o jednostkę i jej prawa (rzeczpospolita Platona i niektóre teorye państwowe socyalistów są charakterystycznym tego przykładem); jeżeli zaś obiera za punkt wyjścia przedmiot, człowieka, natędy zważać będzie głównie na prawa jednostki, a w najwspanialszym ich rozkwicie ujrzy tryumf swej polityki. Duch romański i germański są przedstawicielami obu tych przeciwnych kierunków, i to nie tylko w urządzeniach państwowych.

Dokąd prowadzi jednostronność, łatwo się domyśleć. Jakkolwiek bogatym jest umysł człowieka, zawsze on jeden a przedmio-

tów tyle. Jeżeli duch nasz nie uwzględni tej pełni otaczających go zjawisk, wyradza się w nim stężłość i oschłość. Formy przezeń stworzone będą martwe. Pełnia zjawisk wytwarza ciągłą przemianę form. Ale duch musi rządzić i łączyć. Jeżeli w pierwszym razie panowała skostniałość, w drugim rozpadłyby się wszystkie kształty, gdyby nie duch jednoczący.

Bliższe objaśnienia o różnaitości zjawisk pod względem stylu podamy w rozdziale o sztuce i sztukach w szczególności.







## VI.

## Piękno w stosunkach rzeczy pomiędzy sobą.

Weden krok dalej prowadzi nas w dziedzinę nieokreślonego upodobania, które się rodzi na widok nieskończonej liczby stosunków, wiążących rzeczy i wrażenia. Z podmiotowej wyłączności wpływamy w ruch wieczny, w żywy strumień bytu, gdzie ciągła zmiana pochodzi z przetwarzania się zjawisk w miarę tego, jak się kolejno układa ich wzajemny stosunek do siebie i do ludzkiego ducha. Rzecz przestaje być sobą, skoro połączy się z nią druga; zjawisko wyższego rzędu chłonie tysiąc innych w siebie, nie wiemy już, czyli to wielość rodzi jednostkę, czyli jednostka rozpryska się w wielość; nowy kształt obleka rzecz dawną, zmienny, ulotny, a zdający się przecież czemś ważnym, krótko mówiąc, poczynają się odsłaniać owe tysiączne stosunki, w jakich zjawiska życia przepływają przed naszymi oczami strumieniem czasu. Piękno zostaje w sobie pięknem, brzydota brzydota, ale piękno może stać się mniej pięknem, brzydota mniej brzydką, co więcej, piękno może nam przykryć brzydotę, brzydota piękno.

Zgodność i niezgodność powstają w miarę tego, czy dwie lub więcej rzeczy uzupełniają się nawzajem, potęgują, tworzą nowe, lub naciskają i szkodzą sobie. To się odnosi zarówno do formy, jak do istoty. Ta rzecz godzi się z drugą, tamta nie, ta rzecz objawia się tylko wtedy całkowicie, gdy druga z nią się połączy; tu powstaje nowe piękno, tam nowa brzydota. Tu jest świecący płomień, tam szkło czerwone; płomień umieszczony przed albo opodal szkła

nadaje mu barwę jaskrawo-czerwoną, poza szkłem zdaje się sam płonąć ogniem czerwonym. Słońce i płowe chmury płyną obok siebie; lekki zwrot w położeniu, a zaiskrzy się wspaniała jutrznia wieczoru. Zachodzi coś niedającego się określić, ani obliczyć dodaniem lub odjęciem pojedynczych wpływów. Uderzamy w struny, których drżenia nie możemy obliczyć. Zaczynamy poznaniem i objęciem, a kończymy przecuciem, marzeniem, śnieniem, nieokreślonym zmierzchem. Oto świat cieniów Platona.

Tu poczyną się owa dążność wzajemna ku sobie przedmiotu z podmiotem, które muszą zlać się harmonijnie, jeżeli ma nastąpić pogoda i spokój. Możemy się nauczyć z doświadczenia, co się godzi ze sobą, co dąży ku sobie, co się wyklucza i niszczy, kiedy najodpowiedniejsza chwila, ażeby dwa zjawiska się połączyły, jakim jest wzajemny ich stosunek. Wszystko to jednak podaje nam tylko ogólne prawidła: wykonanie samo określić się nie da. Przedmiot można według uznanych prawideł badać i sądzić; tworzy go się jednak nie podług reguł, ale w granicach ogólnych reguł. Tu zależy wszystko na zdolności. Aby to uznać, wystarczy jeden rzut oka na akt tworzenia u artysty i sądu u znawcy. Ostatni może badać utworzone formy, odmierzać stosunki, a w danym razie obliczać je nawet, szukać wrażeń i znaleźć wszystko prawidłowym, stworzyć coś może tylko uzdolnienie.

Owe związki pomiędzy rzeczami wlewają częstokroć dopiero życie i są podstawą niejednej sztuki<sup>1)</sup>. Ich siła jednocząca działa potężnie. Nie tylko jednak rzeczy w naturze oddziaływają tak na siebie, wyobraźnia dokonywa tej samej pracy, łączy z przedmiotem wyobrażenia, odmienia go przez to, pod wpływem różnych uczuć w odrębnym widzi go światłem. Fechner, który połączenie odleglejszych idei z danym przedmiotem z szczególną omawia dokładnością,

<sup>1)</sup> Goethe w swych »Zdaniach« powiada: »Nieraz istnieje w świecie piękno odosobnione, duch dopiero poznaje ukryte związki i tworzy w ten sposób dzieła sztuki. Kwiat nabywa uroku, gdy owad na nim usiedzie, gdy kropla rosy go zwilży. Niema krzewu, niema drzewiny, którejby sąsiedztwo skały albo źródła nie nadawało właściwego znaczenia, którejby mierna odległość nie przysparzała uroku. Tak się dzieje z postacią ludzką, tak z każdym zwierzęciem«.



nazywa działającą tu zasadę prawem assocyacji<sup>1)</sup>. Takie łączenie wyobrażeń, mogących nadwątlić lub spotęgować nasze upodobanie, budzi w nas pewien właściwy interes dla przedmiotu niezależny od samego zjawiska. Możemy wtedy coraz dalsze szeregi estetycznych wyobrażeń łączyć z przedmiotem. Twórcza fantazyja przemienia je sposobem właściwym sobie w zupełnie nowe kształty piękna. Jest to tak zwana wolność poetycka, która z oglądania albo przypomnienia pewnego przedmiotu przenosi sama siebie ku widokom rozleglejszym, a oddalone od siebie wyobrażenia ściąga, odgranicza, kształtuje w piękne formy. Ponieważ z wyjątkiem form abstrakcyjnych, nic nie istnieje odosobnionem i wszystko jest w związku z drugim, choćby już jako skutek i przyczyna, przeto możebnem jest łączenie wyobrażeń w nieskończoność. Plato mówi: Skończone łączy się z nieskończonym, pewne z niepewnym.

Jeżeli wezmę do ręki drewnianą kulę wielkości pomarańczy oblaną żółtawoczerwonym lakiem, natędy zarówno barwa jak forma podobają mi się. Biorę jednak pomarańczę, a właściwy jej kształt i barwa, kulistość pełna odmian, miękkość, szorstkość, świeżość, połysk, nabrzmiałość utworzą razem całość zupełnie inną, pełniejszą życia i urozmaicenia. Jeżeli kula pięknym swym pozorem podobną jest zupełnie do pomarańczy, natędy idąc za estetycznym upodobaniem i słuchając jedynie wzroku, powiadam, że jej zupełnie wyrównywa. Jeżeli pomyślę o południowym kraju, z którego pochodzi, o jego odległości i t. d., budzi się we mnie wyższe duchowe zajęcie nią. Soczysty i przyjemny smak podwyższa jej materialną cenę, pomijając już delikatniejsze wpływy woni i smaku, które mają również swą estetyczną ważność. Przedmiotowy jednak sąd o piękności pomarańczy musi odsuwać wyobrażenia o zwyczajnej cenie, o zajęciu, jakie obudza i t. d.; wyobrażenia takie należą tu tylko o tyle, o ile objaśniają istotę zjawiska, której poznanie ułatwia nam objęcie tegoż. Czyli n. p. pomarańcza wyrosła w cieplarni na północy, albo w krainie południowej, na pięknym albo brzydkim drzewie, czy nadobną albo brzydką ręką uszczknięta, to jest zupełnie obojętnem wobec estetycznego upodobania, które ma we mnie jej

widok obudzić. To jej nie daje wyższej, ani niższej ceny estetycznej. Toż samo jest rzeczą obojętną, czyli mniej albo więcej kosztowała, czy wyhodowano ją w cieplarni, albo urosła dziko. To wszystko nie należy do przedmiotu. Inaczej ma się jednak z poetycznym zajęciem, jakie naówczas budzi. Jeżeli z niem powiążę wyobrażenia uboczne, jeżeli przypomnę te gałęzie cieniste, z pod których odsłania się żarem swej barwy na słońcu włoskiem, gdzie lekki zefir wieje z pod błękitów, gdzie dojrzewa cytryna, gdzie mirt cicho marzy, a drzewo laurowe w niebo sięga czołem — o! wtedy wyobrażenia moja była twórczą. Nie samą już pojedynczą roślinę oceniałem tu estetycznie.

Pytanie, w jaki to sposób zewnętrzny pozór ma wszechstronnie istotę rzeczy uwydatnić, należy do sztuki. Pełny wyraz istoty umozebnia dokładne jej objęcie ze wszystkimi ubocznymi wyobrażeniami. Jednostronność tamuje i ogranicza, może jednak nieraz przeszkodzić wstrętnym związkom idei, co dla poetycznej fantazyji jest rzeczą ważną. Przesadne nawoływanie ubocznych wyobrażeń szkodzi objęciu przedmiotowemu.

Objęcie przedmiotu bywa rozmaitem. Kto tylko formy widzi, obejmuje go sucho, matematycznie, w pewnych razach tylko architektonicznie. Kto zaś widzi wyłaniającą się ze zjawiska istotę, ten obejmuje przedmiot w pełni i ciepło, i ten może tylko wznieść się ponad zimną, martwą dokładność, natchnąwszy ją życiem. Kto sam umie wiązać z przedmiotem piękne wyobrażenia, ten obejmuje go poetycznym duchem. Prawdziwe objęcie rzeczy wymaga, aby ją pierwej objąć w pełni, całą. Kto się z tej drogi zabłąka, kto bez oparcia o rzeczywistość, rozmarza się w niejasnych wyobrażeniach, kieruje pierwszemi poruszeniami uczuć, osnuwa się mgłą podmiotowych uprzedzeń, ten jest dla przedmiotowego objęcia rzeczy straconym. Nie mówimy tu o muzyce, która uczucia właśnie tłumaczy na język tonów.

Rozważmy teraz stosunek podmiotu do przedmiotu. Podmiot wobec przedmiotu powinien, o ile można, w najpiękniejszej stanąć postaci, to znaczy, być w samym sobie przedmiotowym, harmonijnie nastrojonym, czułym na wszystko, niczem nie uprzedzonym, powinien być jasnym, całkowitem, niezamąconym zwierciadłem. Usposobienie podmiotu może wyjść bardzo na korzyść albo szkodę

<sup>1)</sup> Zasada assocyacji w estetyce, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1866, zeszyt 8 i 9.



przedmiotu; od niego zależy sposób patrzenia. Smutek, ból wzruszający, radość i t. d., każde wogóle usposobienie oddziałują inaczej na objęcie. Tylko stan zupełnej zgody wewnętrznej umożliwia słuszny sąd estetyczny. W pewnych chwilach bywa on wręcz niemożliwym, gdy wogóle czas jest niespokojnym i jednostronnie uprzedzonym. Prądów czasu, w którym się żyje, nie można dokładnie wymierzyć, jak długo w nim się żyje, trudno zbadać, o ile wszyscy patrzą szkłem zabarwionem, trudno wiedzieć, jakimi wyobrazeniami ludzie zdobią bezwiednie przedmioty. Czas tylko jest właściwą miarą piękna, dając mu trwałość. Ona jest probierzem rzetelności piękna. Odnosi to się szczególnie do stosunku, w jakim zostają przedmioty do panujących powszechnie zapatrywań, uczuć, namiętności; rzecz modna i odpowiednia duchowi czasu może chwilowo znaleźć niezmiernie powodzenie, sąd estetyczny może być zupełnie przytłumionym. Gdy jednak chwilowe usposobienia odpłyną, gdy wyobrażenia uboczne, które wywoływała, ustąpią, staje się częstokroć niezrozumiałym dla zachwyconych, czemu przed chwilą dawali się tak zachwycać i oślepiac. Spekulacja na usposobienia przejściowe bywa zawsze rodzajem obłąkania, ale czasem dziesiątki lat, stulecia całe ulegały mu z całą powagą. Aby dać przykład tych zjawisk jednodniowych, schlebających li namiętnościom i modzie, wskażemy na niektóre francuskie i inne romanse: cuda swego czasu, po latach dziesięciu mało czytane, po dwudziestu zapominane. Jako trwały obłęd i zstąpienie z prawdziwie estetycznej drogi podnieść należy poezję dydaktyczną XVII i XVIII wieku. Częstokroć potem tracimy wszelkie środki domysłu, co im dawało w swoim czasie tak wielki rozgłos, jakie to wyobrażenia uboczne wywoływały u wszystkich złudzenie piękna.

Rzetelne piękno trwa długo. W chłodnych i jednostronnych czasach nie umieją go częstokroć nawet poznać, przez wieki i tysiące lat odmawiają mu pełnego uznania, ale nareszcie kierunek ducha się zmieni i piękno poczyna znowu działać z całą siłą pierwotnego wpływu, zdolne obudzić całe pasmo pięknych myśli, z których sfery pochodzi.

Pełny wyraz istoty daje piękność klasyczną w obszerniejszym tego słowa znaczeniu. Wszystko w niej wyrazić się powinno zupełnie i przedmiotowo, bez żadnych ubocznych, osobistych celów.

Klasycyzm jest naiwną i sama sobie celem. Nie potrzebuje obcych przymieszek, ubocznych wyobrażeń, wystarcza sobie, ale nie wyklucza poetycznych związków; ponieważ estetycznie jest prawdą, wszystkie stosunki mogą się z niej wywiązać. W niej leży cel piękna. Prawdą w znaczeniu estetycznym, jest piękność wiecznej natury; im prawda jej bliższą, tem piękniejszą i trwalszą. Tak np. Homer przedstawił człowieka w nieporównanej prawdzie, która zarazem jest najwyższem pięknem. Dlatego Homer zostanie poetą klasycznym dla wszystkich czasów i ludów, które z duchem helleńskim harmonijnie się złąły. Corneille dał piękny i pełny wizerunek ducha francuskiego swojej epoki. Dlatego jest klasycznym poetą francuskim XVII wieku. Do klasycyzmu czyli doskonałości ogólnej albo szczegółowej dążyć powinien każdy na swój sposób w tem, co tworzy i w tem, czem jest, jak to już wyżej wskazaliśmy, mówiąc o stylu i charakterze.

Jeżeli do dzieła sztuki wprowadzamy przedmiot z przeznaczeniem, aby nie wyrażał samego siebie, lecz jakieś uboczne wyobrażenia, natedy jest on jego symbolem. Jeżeli materiału nie umiemy jeszcze tak opracować, ażeby treść, którą weń wlewamy, jasno kształtem się wyraziła i jeżeli ta treść dopiero za pomocą doświadczenia lub osobnych środków pomocniczych pomimo nieodpowiedniego przedstawienia daje się jednak poznać lub raczej przeczuć, natedy sztuka nie rozwinęła się jeszcze z pieluch symbolu. Symboliczność jest niższym stopniem sztuki. I w pełnym pięknie da się nieraz upatrzeć symbol, bo wszystko można nim dowolnie uczynić — ale nie jest ono wyłącznie symbolem. Kwiat jaki, n. p. lilia podoba mi się. Ale ten sam kwiat może we mnie obudzić inne jeszcze wyobrażenia: widzę w nim n. p. obraz czystości, nieskalanej dziewiczości i t. d. Lilia ta będzie więc dla mnie ich symbolem. Każde dzieło sztuki przedstawiające piękną jednostkę, jest zarazem symbolem całości objętych niem zjawisk. Syxtyńska Madonna Rafaela jest sama w sobie piękną; piękna kobieta z pięknem dziećciem jest apoteozą matki i dziecka wogóle, i ma przytem chrześcijańsko-symboliczne znaczenie jako Matka Boska.

Również tam, gdzie przedmiot nie może być tak opracowany, ażeby cały obszar idei w sobie zamknął, pomagamy sobie symbolem. Rzeźba nie może przedstawić lasu, jedno drzewo musi go za-



stąpić. Nie może przedstawić morza, wyobraża je więc: trójząb Neptuna. Używanie takich dodatków symbolicznych do bliższego określenia przedmiotu jest ogólnie przyjętem. Wysmukła postać młodzieńca, z kapeluszem skrzydlatym i tak zwaną laską Merkuriego przedstawia tego posłańca Bogów. Wspaniały mąż z orłem obok siebie i błyskawicą, przedstawia Zeusa.

Gdzie duchowość zbyt rozwinięta wystrzega się pełnego wyrażenia zmysłowej formy, gdyż ta wydaje się zbyt pospolicie-naturalną a naturalność odstępstwem od boskości ducha, urokiem szatańskim uwodzącym zmysły, tam poprzestają dobrowolnie na sztuce symbolicznej, w niej tylko wyrażając swe pomysły.

Obok piękności klasycznej odróżniamy kilka jeszcze rodzajów piękności *niezupełnej*.

Tak n. p. szkic, chociaż łączy w sobie prawdę z pięknem, jest pięknnością *niezupełną*. Zostawiając pracy fantazyi pole do swobodnego wypełnienia części naszkicowanych, zapładnia ona twórczość i budzi szczególne, estetyczne zajęcie. »Przestraszony kochanek widzi czasem rzeczy, których niema«. Jeżeli taką drogą obieramy naumyślnie, najczęściej w braku sił do przedstawienia klasycznej piękności, tworzy się szkoła tak zwanych przez Goethego szkicowników. Takie same na pewien bezpośredni skutek obliczone, niewyraźne, wodniste opracowanie z pozbawieniem wszelkiej pewności kształtów znachodzimy u »Fantomistów«. Szkoła ta gubi się w mgłach i kapryśnych wyobraźni. Mówiliśmy już pierwej o innych pojęciach piękna suchych i jednostronnych. Tu tylko napomkniemy, że prawidłową wierność i doskonałość klasycznej piękności mieniano częstokroć błędnie z ograniczeniem jednostronnego, oschłego stylu akademickiego. Ale o tem później.

O jednym rodzaju *niezupełnej* piękności pomówimy tu obszerniej — o piękności *romantycznej*. Romantyzmem w znaczeniu ściślejszem zowiemy to, co obudza uczucia i wyobrażenia podobne tym, które wiążąc religię z miłością, władały umysłami w wiekach średnich. Co więc fantazyę w podobny sposób zapładnia, nazywa się romantyzmem. Wogóle czas ten nie sprzyjał w swych ideałach prostocie i przedmiotowości, a żył przesadą, mglistością, marzycielstwem, nienaturalnością — z powodów, które tu wyłuszczać byłoby nie na miejscu — podczas gdy przeciwnie

starożytność w najzaciewniejszych usiłowaniach swego ducha hołdowała naturze, starając się najpiękniejsze jej odzaje pojąć. Tam podmiotowość kształtująca rzeczy na modłę panujących uczuć, tu przedmiotowość oddana prawdzie i naturze, skłonniejsza ścieśnić się w ramach stałego prawidła, aniżeli rozemglic w nieokreśloności. Tak więc ustalono w pojęciach klasycyzmu i romantyzmu dwa odzienie piękności; pierwsza jest pełną i wymierną, druga nieokreślona, w obudzaniu marzycielskiej uczuciowości cel swój główny widząca (najdokładniej w »Estetyce« R. Zimmermanna).

Dla czaru, który tkwi w nieokreśloności, obudzającej samodzielną pracę fantazyi, dla tych miękkich uczuć i wzruszeń, które się wiążą z nieokreślonym upodobaniem, ma romantyzm wiele powabu, a dla niektórych nawet faz w rozwoju umysłu i serca n. p. dla młodzieży, dla przyjaciół mglistości, dla usposobień czułościowych, ma go więcej, niżeli piękność klasyczna, która w podobnych razach wydaje się za zimną.

Niezbadana nieskończoność otwierać się zdaje w romantyzmie; czy prowadzi ku pełni, czy próżni, na razie nikt nie wie. Panują w nim wszechwładnie uczucia i fantazyja, podczas gdy skończoność klasyczna wymaga zamknięcia się w jasnych, ściśle oznaczonych granicach.

Piękność romantyczna sama w sobie, nie może się mierzyć z klasyczną; ta zawsze zostanie celem. Każda epoka usiłująca zdobyć nowe, jeszcze nieujęte w pełni ideały, nadaje swym utworom takie romantyczne piętno.

Każdy krok ku czemuś nieokreślonymu, który w niektórych sztukach n. p. w malarstwie samym już odzieniem kolorytu się zdradza, każdy popęd uczuciowo-marzycielski, zowią chętnie romantyzmem. O ile n. p. zmrok leśny, noc księżycowa, półcień jest romantycznym, kiedy pewien charakter, dzieło sztuki, lub okres dziejów tak ma być zwany, łatwo stąd poznać.

Rzućmy raz jeszcze wzrokiem na estetyczny stosunek rzeczy pomiędzy sobą. Jeżeli dwa przedmioty są piękne, każdy w swoim rodzaju, natedy piękność jednego przeważy piękność drugiego przedmiotu w miarę przyznanej im ważności. Przez to się jednak nie rozumie, ażeby brzydszy przedmiot wyższego szczebla tworów piękniejszym był, aniżeli piękny niższego. Przyjmijmy n. p., że zwie-



rzęta ssące zajmują wyższy stopień w rozwoju stworzeń, aniżeli ptaki, to przecież nikt nie powie, że wspaniała orzeł jest od szczura brzydszym. Przedewszystkiem rzeczy niepodobnych nie należy drobniawo między sobą porównywać. Jeżeli to czynimy w rysach ogólnych, natedy zestawić potrzeba równoległe szeregi tworów. Orłowi n. p. przeciwstawić wypada potężnego lwa. Lub weźmy przykład ze sztuki. O ile wyżej stoi człowiek od zwierzęcia, o tyle wyższą sztuką, która go przedstawia. Malarstwo zatem historyczne wyżej cenić należy od rodzajowego, Rubensa wyżej od Pawła Pottera, ale Potter wart więcej, aniżeli zły malarz historyczny. I tu jednak ustrzedz się należy zbytnej ścisłości w porównaniu. Jeżeli n. p. spór zachodzi o krajobraz i obrazek rodzajowy, natedy przedstawienie pojedynczego drzewa, kamienia i t. d. bezsprzecznie mniejszą ma ważność od obrazu człowieka, ale o ileż więcej znaczy zbiorowy wizerunek natury, jaki nam przedstawia wielki krajobraz, w porównaniu ze zwykłą figurką ludzką! Co znaczy mistrzowskie wydzierganie kamienia w pięknym dziele architektonicznym wobec pojedynczego posążku! Szczeble można tu tylko oznaczyć w przybliżeniu: najpiękniejsze plastyczne przedstawienie człowieka waży więcej, aniżeli najpiękniejsza architektoniczna budowa.

Jeżeli rzecz piękna wyższego rzędu piękniejszą jest, aniżeli piękna niższego, to i brzydka rzecz wyższego jest brzydszą od brzydkiej niższego. Im wyższy polot, tem głębszy upadek. Znaczenie pospolitego zjawiska mniej nas obchodzi. Dlatego przy równo brzydkiej formie dwóch różnorodnych zjawisk brzydota ich jest odwrotnie proporcjonalną ważności.

Trafne poczucie piękna zwiemy **s m a k i e m**. Jak z ogólnych już uwag o pięknie przekonał się, nie może on być dowolnym; jak prawa myśli są ścisłe, tak i prawa czucia. O rozmaitych rodzajach wrażliwości, jakoteż o zdolności tworzenia piękna powiemy na miejscu właściwem.



## VII.

### Uczucia estetyczne z wyjątkiem uczuć piękna i wzniosłości.

**P**ięknemu przeciwstawioną jest brzydota. Nieprawidłowość łamiąca zasadnicze warunki, pod którymi człowiek spostrzega piękno, stanowi jej istotę. Zamiast świata harmonii występuje tu świat sprzeczności tak we wzajemnych stosunkach przedmiotów do siebie, jak w ich stosunku do podmiotu. W pierwszym razie brzydota jest rzeczywistą; w drugim obudza się w nas uczucie jej, w rzeczywistości nieuzasadnione. Prawidłowość przedmiotu nie zgadza się wówczas z wrodzoną nam prawidłowością albo z przyjętem zapatrywaniem, które niejedno uważa za brzydkie, co tylko nam albo naszemu społeczeństwu, albo naszej epoce wydaje się wstrętnem, podczas gdy wobec sądu innych uznanem bywa za piękne. Najwyraźniej dostrzega się ta sprzeczność, ta różnica miary estetycznej, w sądach o modzie, której smak dziś wielbimy, a jutro potępiamy, która zatem wiecześnie robi estetyce skandale.

Jakkolwiek ważnem jest znaczenie brzydoty, musimy przecież zaniechać tu dokładnego rozpatrzenia się po całym jej obszarze, sięgającym od powszedniości do straszliwości. Musimy poprzestać na tem, aby z odwrócenia prawideł stanowiących piękno, wysnuć prawidła brzydoty.

Widzieliśmy, że dla zmysłowego objęcia rzeczy i wogóle dla utrzymania życia w jego ludzkim rozwoju niezbędnym jest ruch, dźwięk i światło. Jeżeli ruch, dźwięk i światło estetycznie są przyjemni, wynika stąd, że nieruchomość, zupełny brak światła i cisza



bezwzględna nie mogą się podobać i należą do zakresu brzydoty. Dlatego zupełna nieruchomość wydaje nam się nicością, śmiercią, dlatego tak zwana cisza grobu i noc jak grób ciemna są nam wstrętne, nie mówiąc już o ciemności i ciszy bezwzględnej.

Wolność i porządek w odpowiednim zestroju budzą uczucie piękna. Stąd wynika, że swawola bez porządku a porządek bez wolności, czyli przymus, są brzydkimi, wstrętnymi. Chaos jest zarówno brzydkim, jak niewola i tyrania, anarchia zarówno jak bezduszna szablonowość, jak martwa forma. Piękność żąda jedności i różnaitości. Wyrzucmy jedność, a pokaże nam się masa chaotyczna, zamęt, rozkiełnany tłum szczegółów, który tylko wstręt budzić może. Kłęb robaków pełzających gromadnie, tak że ich ciało nawet odróżnić nie można — jakże jest wstrętny! Toż samo kram natłoczony tandeciarza, rumowisko bez wyraźnych kształtów, każda pozbawiona związku i ogniska mnogość. Dopiero gdy porządek zawita w chaosie, powstaje kosmos. Podobnie jedność bez różnaitości, albo błędnie zjednoczona, ciągle powtarzająca się wielość jest brzydka. Ten sam ton ciągle, ta sama forma, wogóle ciągle powtarzanie się, rozciągłość bez przerwy i zmiany, jednym słowem każda błędnie złożona jedność budzi uczucie wstrętu. Przedstawmy sobie monotonne rzępolenie albo ścianę, bez żadnych odmian w oświetleniu, bez żadnych przejść w malowidle, albo jednostajnie płowe, najlżejszą chmurką nie drażnięte niebiosą, albo nudne, bez końca powtarzające się linie równoległe — a wrażenie ich okropne, brzydkie.

Stąd wypada, że i zniszczenie prawidłowości, symetrii, proporcjonalności wywołuje skutek zupełnie przeciwny uczuciu piękna. Najpiękniejsza twarz wyda się brzydka, skoro ją ujrzymy odbitą w mętnej zwierciadło, odwracającym wszystkie stosunki. Tak samo oddziałują wszelkie zanieczyszczenie, wykrzywienie, nadwątlenie i t. d. Na niezgodność pomiędzy istotą a zjawiskiem wskazaliśmy już pierwej. Również o wpływie moralnej brzydoty wspomniano wyżej. Uczucie brzydoty ma różne odcienie. Najsilniejszym jest uczucie bezwzględnego wstrętu; nasza natura wzdyga się przed zjawiskiem na wskrós jej obcem i wrogiem; odwraca się odeń instynktowo, traci w sobie wszelką równowagę i siłę odporu, ulega brzydocie i dopiero po ciężkiej walce udaje się jej odzyskać spokój

i zerwać wszelki stosunek podmiotowy pomiędzy sobą a brzydkim zjawiskiem. Jeżeli to jej się uda, jeżeli zerwie z niem wszelki stosunek i dany przedmiot obejmie przedmiotowo — jak tego żąda umiejętność, dla której niema brzydoty — nately wstręt ustępuje, a brzydota przybiera inną postać. Naturalnie i w sądach o brzydocie możemy zbłądzić, czego jednak z łatwością można uniknąć. Twarz jakaś wydaje nam się brzydka; przy dłuższem jednak oglądaniu przekonywamy się, że na pierwszy rzut oka odkryliśmy w niej tylko pewne niezgodności, nie dostrzegłszy utajonej i silnie wyrętej harmonii. Jeżeli tak się stanie, nately wrażenie przyjemne ubieżwładnia, a w końcu zupełnie wypiera pierwotne uczucie brzydoty.

Pomijamy tu pojedyncze rodzaje brzydoty (czystość — brud, jasność — powikłanie, zwinność — niezgrabność, obyczajność — bezwstyd i t. d.), których nie moglibyśmy omówić szczegółowo, a które sobie każdy na podstawie uwag już poczynionych zdoła uprzytomnić. Chodzi nam jeszcze o pewne szczegółowe zasady przedstawienia brzydoty, na które tu, pomijając już stronę pojęciową rzeczy, wskazać pragniemy.

Już wiemy, że człowiek unika wszelkiej przesadnej jedności i jednostronności. Przedstawmy sobie piękno — etycznie cnotę — i pomyślmy, że widzimy ciągle tylko piękno i piękno, nately zwyczajną koleją rzeczy wkrótce jego widok nam się uprzykrzy. Pożądanie zmiany w nas tkwiące nie dozna zaspokożenia; uczujemy nudy, jeżeli nie coś gorszego. Wtedy brzydota nawet, lecz urozmaicona, i wogóle, jakakolwiek zmiana wywrze na nas urok przyjemny, naturalnie, nie sama przez się, ale w porównaniu w pięknem. Oprócz tego ma w takim razie brzydota (jednak nie zupełna) już tem samem wysokie znaczenie, że obniża miarę naszego estetycznego sądu i ułatwia przez to uczucie piękne. Biorąc nieprawidłowość jej za punkt wyjścia i zniżając się do widoku brzydoty, potrafiemy następnie tem skwapliwiej uszanować piękno. W taki sposób brzydota uwidoczni nam tem jaśniej piękno siłą kontrastu. Same piękne twarze w jednym zebrane towarzystwie szkodzą sobie nawzajem; wobec natłoku piękności tracimy przeciętną miarę. Ale gdy obok mniej pięknych znajdują się brzydkie, tamte zajaśnią tem wybitniej; jestto prawda estetyczna, którą zawsze artyści uznawali.



Zauważmy tylko, jaką towarzyszkę doбира sobie zwykle kobieta piękna a próżna, która tylko własną piękność ma na oku.

Może jednak nastąpić i rozkład brzydoty. Sprzeczne żywioły, z których jest złożoną, mogą się zetrzeć bądź to do nicości, bądź to spłynąć w harmonię. W pierwszym razie powstaje komiczność, w drugim pogodzenie. Czysta harmonia daje piękno; niezgodność przelewająca się w harmonię potęguje uczucie piękna. W tym razie uczymy się nie tylko wyżej cenić wartość nowej harmonii, lecz odbieramy tem silniejsze wrażenie swobody i różnaitości, a głębsze poczucie dostrzega wskazówkę, że wszystko, co brzydkie, może być i będzie pokonanem, że z walki i rozstroju wyrodi się błogi, harmonijny spokój.

Mówiąc o brzydocie, wychylamy się poza ramy ściśle pojętej piękności i jej harmonii, a wychodzimy na pole ogólniejsze. I tu jednak pamiętać należy, że brzydota zostanie zawsze brzydota i nie może być celem zarówno dla człowieka jak natury. Jako kontrast ma prawo bytu, panować jednak nie może. Tersites w gronie bohaterów odpowiada zamiarowi poety; ale bohater w gronie Tersitów sprawiałby wrażenie bardzo nędzne. Brzydoty gromadzić za wiele, za wiele obracać się w sprzecznościach — byłoby rzeczą zepsutego, spłowiałego, w samym już sobie »brzydkiego« czasu.

Jeżeli kto zapyta, komu najszerszy wolno czynić użytek z brzydoty, odpowiemy: temu, którego celem jest przedstawiać najogólniejszą harmonię życia, a więc poecie; najmniej zaś artyście, którego zadaniem czysta piękność żyjącej formy; budowniczy nie może jej użyć wcale; jego trudem jest, oswobodzenie i unacznienie piękności skrupowanej w świecie nieorganicznym, a taka piękność nie znosi samowoli brzydoty, gdyż, jak to obaczymy, ład jej główną stanowi zasadę. Muzyka i malarstwo leżą w pośrodku między poezją a rzeźbą (patrz Lessinga: »Laokoon«).

Dalszem prawidłem w zastosowaniu brzydoty jest utrwalenie jej wobec spostrzegacza. Wrażenie przelotne nie może mieć tej mocy, co trwałe. Ulata z tchnieniem słowo, podczas gdy dzieło rzeźby żyje wieki; ton nieharmonijny przedźwiewczy szybko, budowa urąga czasom. Zresztą zmysł wzroku obudza najsilniejsze uczucie wstrętu. On wskazuje naocznie, że brzydota jest tu przed nami,

dlatego to brzydota uwidomiona nie może być użytą w sztuce na taki szeroki rozmiar, jak wyobrażona słowem.

Poeta dramatyczny nie może nią tak absolutnie władać jak epik, malarz jak poeta i t. d.

Jeżeli brzydota jest nieprawidłowością sprzeczną sama w sobie, sprowadzającą niezgodne pierwiastki, aby je nawzajem zetrzeć, cóż tedy jest istotą straszliwości?

Jestto krótko mówiąc brak wszelkiej miary. W rzeczy, jako takiej, i pomiędzy nią a nami niema żadnej miary pośredniczącej — bezmiar jest bezwzględny, dlatego boimy się go. Wobec straszliwości osoba nasza nie czuje się odepchniętą, ale zgniecioną. (Nie wszystko jednak, co nam w życiu zagraża, jest straszliwym, jak to potocznie się mówi; groźne, niebezpieczne a straszliwe, to pojęcia różne). Jestto świat potęg grożących nam pośrednio lub bezpośrednio, ciemnych, nadludzkich, demonicznych, potwornych. Im wyobraźnia więcej ma swobodnego pola, tem straszliwszem wrażenie. Cierpienie stanowi tylko małą częśćkę tysiąca wpływów, jakie wyrzeć może straszliwość. Kto nie traci odwagi wobec zwyczajnego niebezpieczeństwa, może drzeć na jej widok, jeżeli ma przytem bujną wyobraźnię. Najsilniej działa to, co się bezwzględnie oznaczyć nie da: wiemy n. p., jaki wpływ na biedny rodzaj ludzki wywiera obawa przyszłych, nieznanych mąk w piekle. Puste lodowce wydają nam się potęgą straszliwą, w którejby życie nasze przepadło, gdyby niem owładnęła; przepaść, której nie zdołamy przejść, ani przeskoczyć, jest straszliwą — tak samo wszystko, co jest bezmiernem i niszczącem. Rodzi tę straszliwość brak miary, którą zwykle mierzymy przyczynę i skutek. Wszelki skutek tej przyczyny widocznej sprawia wrażenie straszliwe. W razach mniejszej wagi spostrzeżenie tego braku miary niepokoi lub zatrważa; w tym razie obudza uczucie strachu. Tu należą widziadła, i obłąkanie. Tylko jeden przykład.

Makbet zamordował Banka. Chce ucztować; w tem jawi się duch Banka i siada na jego miejscu. Następuje zatem straszliwa scena, w której Makbet spostrzega zabitego.

Krew przelewana była z dawien dawna,  
Nim jeszcze ludzkich praw nastały rządy;  
Dokonywano i później morderstwa



Straszne dla ucha; ale do tej pory  
 Po wyjściu duszy umierali ludzie  
 I wszystko już się kończyło; dziś oni  
 Podnoszą z grobu czoło obciążone  
 Mnogimi rany — — —  
 Precz z moich oczów! Zapadnij się w ziemię.  
 Krew twoja zimna, kości twe bez szpiku;  
 Niema już siły widzenia w tych oczach,  
 Któremi błyszczysz.

-----  
 Cobądź kto śmie i ja śmiem! Przystąp do mnie  
 Jako kudłaty niedźwiedź puszczy północnych,  
 Opancerzony nosorożec, albo  
 Tygrys hirkański; przywdziej jaką zechcesz  
 Postać, wyjąwszy tę, a silne moje  
 Nerwy nie zadrżą; wróciwszy do życia  
 I w głąb pustyni wezwij mię na ostrze,  
 Jeżeli drząc cofnę kroku, to mię ogłoś  
 Lalką bez serca. Precz, okropny cieniu! <sup>1)</sup>

Wszystkie niebezpieczeństwa rzeczywiste przebyły śmiało Makbet; tego tylko nieujętego się boi, z którym wszelki stosunek ludzki stargany. Toż samo Ryszard III więcej ma trwogi przed własnych snów marami, aniżeli przed dziesięcio-tysięczną armią. Wogóle uczuwamy niewypowiedziany strach we śnie, bo wszelka miara pośrednicząca między człowiekiem a utworami snu jest straconą.

Straszliwość z brzydotą połączona stanowi przeraźliwość. Nie wymaga ona nowych wyjaśnień. Chcę tylko przypomnieć, że nasza fantazya Północy ulega chętniej wrażeniom przeraźliwości, podczas gdy pięknem na wskrós przesiąknięty Grek prznosił straszliwość. Porównajmy tylko przeraźliwe nasze wiedźmy z niektórymi straszliwymi postaciami greckimi n. p. z Gorgoną. Jeżeli znajdziemy raz miarę na straszliwość, wnet zmaleje albo wręcz zniknie. Dlatego środkiem przeciwko niej bywa siła przyzwyczajenia, które w nas ostatecznie rodzi zupełny spokój sądu. Żeglarz mierzy potęgę morza i oto — prócz rzadkich wypadków — nie boi go się. Przepaść, która nasz wzrok omraczała w swoich odmętach śmierć gotując — nie zabiła nas. Poczynamy więc mierzyć stosunek naszej

<sup>1)</sup> Przekład J. Paszkowskiego.

siły do niej. Może wyda się jeszcze straszliwszą, a może już tylko ogromną albo wielką. W uczuciu bezpieczeństwa możemy jej uragać.

Straszliwe wrażenie powstaje tylko w duszy przystępnej dla uczuć strachu. Nie odniesie go dusza, która wszystkiemu pozwala obojętnie prześliznąć się po sobie, albo nie przeczuwa grożącego niebezpieczeństwa, albo nie czyni żadnych porównań pomiędzy sobą a straszliwym zjawiskiem, nie oblicza następstw, daje się wreszcie powodować jakimś popędem albo prawem, jak wzruszenie, poczucie obowiązku i t. d. — poza którym zapomina o wszystkim. Ale nawet przy zupełnej samowiedzy niebezpieczeństwa może się ustrzedz od strachu człowiek, który nieugięcie własną miarę nosi w duszy i sam w sobie najwyższej dostąpił harmonii. Może to zaufanie obudziła w nim religia, każąca mu wierzyć w obecność Boga na każdym kroku, może duma lub przekonanie o niespożytej przemocy ducha ludzkiego,

— — — — si fractus illabitur orbis  
 Impavidum ferient ruinae.

Wszelkie jednak usposobienie tak nieustraszone wychodzi poza miarę słabej natury ludzkiej i wkracza w dziedzinę wzniosłości.

Połączenie brzydoty ze straszliwością wiedzie nas w najciemniejsze strony życia. Tu panują żywioły, z gruntu wrogie ludzkiej naturze, które zowiemy przeraźliwymi, okropnymi i t. d., które przy formach brzydkich wydają się odrażającymi, obrzydliwymi, szatańskimi. Tu należą: zaraza z jej niszczącą zgnilizną, głód z jego okropnościami, obłąkanie z jego spustoszeniem, przeraźliwe zbrodnie, szpetny zabobon, dalej wszelka zagrażająca nam brzydota natury, jak ciemne jaskinie z bagniskami pełnymi zaraźliwego robactwa i wogóle każde brzydkie, jadowite zwierzę, gdyż w straszliwym działaniu trucizny leży coś niepojęcie bezmiernego. Mamy tu więc przed sobą jakiś świat dziki, na którego próg złowrogi wkraczamy ze drzeniem.

I tu należy podnieść, że wprowadzając do sztuki przeraźliwość, powinno się postępować nader ostrożnie, gdyż n. p. w obrazie lub rzeźbie, stale oku przeciwstawiona może stać się nieznośną. Dramat również jest bardziej tu skrzepowanym, aniżeli inne rodzaje poezyi, o ile przeznaczeniem jego bywa uzmysłowienie widome.

Wszędzie jednak, gdzie występuje przeraźliwość, powinna być



umiarkowaną zdrowym smakiem artysty. Jeżeli on sam popada w chorobliwy przestrach i z febryczną gorączką, z drżącymi nerwami, z bladym obliczem grzebie w tych głębiach, nately owłada nami uczucie pełne wstrętu. Szekspir mógł się odważyć na obrazy przeraźliwe; zdrowe nerwy wieków średnich nie trwożyły się tak mocno straszidłami czyścica, widząc ponad nim jasnych aniołów; gdy jednak Teodor Amadeusz Hoffman i inni niemieccy i francuscy romansopisarze opowiadają nam swoje przeraźliwe historie i dziwaczne wytwory chorobliwej fantazy, gdzie ze szaleńcami zasiadamy do stołu, albo widzimy ludzi, którzy krew człowieczą w czaszkach piją, nately pochodzi to albo z przewrotności albo z chorobliwego ducha poety, albo wreszcie z głupoty. I ten łuk bowiem za silnie napięty, łamie się; i przeraźliwość może się przemienić w swą odwrotność, a wtedy staje się po prostu śmieszna. Widzimy, że wogóle niema ona żadnej miary i jest chyba cieniem nicości.

Społeczeństwo lubiące w sztuce przeraźliwość, »trąci jakąś zgnilizną«. Albo jest barbarzyńskim, dzikiem, którego tępe nerwy tylko przerażeniem rozdrażnić się mogą, albo zepsutem, stępieniem, wyczerpanem. Człowiek dziki lub zezwierzęcony pasie się widokiem mąk swej ofiary i obrzydliwościami, które z całym obnażeniem kreśli Juvenalis.

Bezwątpienia powinien artysta chorobliwego społeczeństwa używać środków przerażenia, aby umocnić stępiejące nerwy, lecz tylko pod pewnymi warunkami. Jeżeli cel swój prześcignie, dzieło jego staje się brzydkim; im większą siłę na to zużywa, tem wstrętniejszym zjawisko. Bardzo często w tym względzie błędzą; nie mówiąc już o autorach podrzędnej wagi z ich przeraźliwymi historiami, przypomnijmy tylko z najnowszych czasów Hebbła albo Delacroix i jego wstrętą jatkę w Skios.

Obszerne i doskonałe przedstawienie rozmaitych rodzajów brzydoty podaje Rosenkranz w swej »Estetyce brzydoty«, do której odsyłamy wszystkich, oddających się gruntowniejшему studyum.

Straszliwości przeciwstawioną jest powszedniość, w której zakres wchodzi to wszystko, co nas nie pociąga swą prawidłowością, ani nie odtrąca bezładem, co nie budzi w nas ani uczucia zgody, ani rozstroju. Jeżeli wobec straszliwości człowiek uczuwa się zgnie-

cionym, powszedniość zostawia go obojętnym; człowiek waha się pomiędzy śmiechem a wyśmianiem; między przedmiotem a spostrzegaczem niema żadnego związku estetycznego. Czujemy się przeniesieni w świat codzienny, którego nie można nazwać pięknym, ale który i brzydkim nie jest, który mógłby być takim lub innym, nie budząc w nas głębszego zajęcia. Żadna miara nie występuje tu wydatnie, ani nie wydaje się zbyt przewrotną, a brak jej nie razi nazbyt silnie. Powszedniości powinien unikać każdy, kto chce obudzić estetyczne zajęcie; chyba że dąży do wydobycia kontrastu dla kształtów piękniejszych, a nie chce sięgnąć po nie w dziedzinę brzydoty. Trywialnym podoba się naturalnie trywialność. Jeżeli Szekspir tu i owdzie przedstawia ludzi tuzinkowych, jak Rosenkranz i Gildenstern, uznajemy w użyciu tych postaci mistrzowstwo; źle jednak bywa jeżeli całe utwory (n. p. mnóstwo angielskich, szwedzkich i niemieckich romansów), obracają się w kole nudnej powszedniości, przedstawiającej li najpospolitsze strony ludzkiego życia. Co żyje, aby żyć, i nie ma ważnego znaczenia, to nie warte, by je uwiecznić sztuką.

Powszedniość złączoną częściowo z brzydotą nazwalibyśmy płaskością; w jej uczuciu łączy się już obojętność z odrazą. Ponad płaskość czujemy się wyższymi. Nie przedstawia ona jeszcze stosunków z gruntu przewrotnych i zagmatwanych, ale granica już niedaleką, u której niechęć estetyczna przechodzi w odrazę. Płaskość jest najniższą miarą estetyczną. Co przypada poniżej, to jest już pospolitem i to w najgorszym słowa znaczeniu. Płaskim jest wyraz twarzy, w której zwierzęcość ludzkiej natury pokrywa, ale nie zacięra duchowości. Pospolitym zaś, kiedy zmysłowość zniżyła człowieka do zbydłęcia, tak że pierwiastek duchowy zupełnie został wykluczonym. Tu należy gminność, plebeizm, rubasność, cynizm.

Tu należą taczkarze, którzy Gadshilowi nie chcą pożyczyć latarni i poznajamają się z Johnem Falstaffem, tu motłoch Koryolana, tu wyjąca rzesza, dla której odzwierny (w »Henryku VIII«) tuzin tęgich prętów zamawia, tu sceny karczemne holenderskich malarzy, tu plugawe dowcipy maskarad zapustnych i świat piskliwy hanswurst; na mocy tego prawa klnie i źłocie wódkę opilec,



zrzędzi brudna kramarka — nie mówiąc już o wszystkich codziennych płaskościach, z jakich się splata życie.

Płaskość ma liczne w estetyce zastosowania, gdyż nie będąc bezwzględnie brzydota i nie kryjąc w sobie straszliwości, przechodzi łatwo w komiczność. Wkrótce bliżej zastanowimy się nad użytkiem, jaki z niej czyni ten ostatni.

Pospolitość raduje się zawsze pospolitością, płaskość płaskością. Żarty Sowizdrzała bawiły całe stulecia. Inne ma zastosowanie powszedniość połączona z brzydota, ilekroć jej surowa naturalność posłużyć ma do zrównoważenia zbyt wymanierowanej gładkości. Wspomnijmy na Sanszopansę wiernego druha rycerskich wypraw Don Kiszota.

Między powszedniością a pięknem umieściliśmy powabność. Pomiędzy nią a powszedniością wspomnieć jeszcze należy uczucia wywołane drobnymi wymiarami zjawisk. Tu więc należy drobnouczność w rozmaitych odcieniach, dalej zwyczajna przyjemność<sup>1)</sup> wabiąca »ładnym« kształtem, ale położona niżej od powabności, nie mówiąc już o pięknie. Między nami a przedmiotem powabnym łatwo odszukuje się miara. Co stoi poniżej, możemy wyśmiać, do niej możemy się tylko uśmiechać. Jestto piękno o niższym stopniu prawidłowości — swobodne, rozigrane. Ażeby znaleźć miarę na sąd o niej, nie potrzebujemy zbyt wysileń. Czujemy ku niej pociąg, ochotę zbliżenia, nie może jednak przepełnić nas głęboką, potężną miłością, nie może nas pochłonać, jak piękno.

Szczególno wdzięku czyli powabności nabiera piękno, jeżeli igrając rączo ze swą surową doskonałością i łamiąc lekko jedno lub drugie prawo porusza się wolniej, raźniej w obrębie szerszych, lecz zawsze jeszcze określonych granic. Tutaj więc piękno jest piastunką wdzięku i powabności; uczucia nasze biorą wyższy nastrój, chociaż nie potrzebujemy ich zbyt wyteżać. Dlatego przyznają niektórzy wdzięk tylko piękności ruchomej (n. p. Szyler w swej rozprawie: »O wdzięku i godności«); szerszy rozbiór tego przedmiotu musimy tu jednakże pominąć, gdyż samo określenie wdzięku i gracy, jawiącej się w ruchu, za wieleby nam zabrało miejsca.

<sup>1)</sup> *Das Gefällige*; jest to czysto estetyczna przyjemność zjawiska, formy, którą odróżnić należy od przyjemności moralnej, umysłowej. (Przyp. tł.).

Że jednak estetyczna jej miara niższą jest od miary piękna, to już wypływa n. p. z charakterystyki, danej przez Homera przepasce wdzięku, którą Wenus pożyczka Junonie dla pozyskania Jowiszowego serca:

Rzekła i odpasała z łona cudowną przepasę  
Tkaną wskroś; w niej były wdzięku powaby zebrane,  
W niej pragnienia miłosne, tęsknota i słodkie igraszki,  
W niej pieszczotliwa prośba, co często i mędrca omami.

W tem wszystkim leży pewne podporządkowanie siebie, pewna dążność w górę ku celowi, pewne zstąpienie prawdziwej piękności ze swych poważnych surowych wyżyn. W tej to właśnie niższej mierze wdzięku, porównywanej z wysokimi wymaganiami czystego piękna, leży wielka siła przyciągająca, jaką posiada. Podobą się nawet częściej i prędzej aniżeli piękno, szczególnie piękno mas olbrzymich. Wiele osób umie się zachwycać tylko jego rozigraną lekkością. Bo żeby objąć piękno, musi w duszy spostrzegacza zamieszkać pełna, czysta harmonia, z którą piękno spływając się, wywołuje dopiero najwyższe uczucie zadowolenia. Kto jej nie posiada, przeczuwa piękno, ale go nie zdoła słusznie ocenić, ani całkowicie pojąć. Wyda mu się ono za surowem, za sztywnem w swej doskonałej prawidłowości, z której nic ująć, nic dodać zachcianką własnego kaprysu nie można. Umysł pospolity, którego harmonia jest cząstkową, czuje się pociągniętym ku temu, co także ułomne i jemu pokrewne, a więc ku temu, cośmy nazwali powabnym. Dusza zatem w stanie zwykłego natężenia uczuć, w usposobieniu, w którym sama ze sobą nie chce staczać walki w celu odszukania w sobie i przyłożenia do zjawiska właściwej miary, czuje raczej pociąg do powabności, podczas gdy od surowego piękna odwraca się z niechęcią, boi się mierzyć z niem i nawet wstręt uczuwa. Powabność może się podobać każdej chwili, gdyż łatwo daje się objąć. Jestto wdzięczna nimfa, która spływa ku nam, podczas gdy czysta piękność jest świetlaną boginią, ku której spoglądamy nabożnie, dopóki serca nasze, skąpane w czystości nie staną się jej godnemi, a wzrok jej nie odpowie z czułą miłością naszemu. Powabność przyciąga nas, ale na tej samej zostawia wyżynie, na której staliśmy, nie podnosi nas w górę. Z minką zalotną staje przed zwyczajnym umysłem, wabi go do gry, do pieszczot, do



szybkiego uznania i jeszcze szybszej rozłąki — aby po chwili grę znowu rozpocząć. Szczególny wdzięk leży w swobodzie, większej wolności, jaką posiada w porównaniu z surowem pięknem. Dlatego prawdziwą bywa potrzebą w chwilach odpoczynku, kiedy duch pragnie się pokrzepić i rozbroić po ciężkiej, twardo płużącej pracy. Umysł surowszy, logiczniejszy, pragnący ujarzmić i sam się jarzmu łatwiej poddający, cechuje mężczyznę, podczas gdy kobieta lubuje się przede wszystkim w pięknej, kapryśnej swobodzie. On uznaje prawo, ona wolność. On żąda od żony wdzięk, ona od niego surowej mocy. Jestto wzajemne uzupełnienie się. Nawet i w budowie ciała obu płci wyraża się ta różnica: piękność mężczyzny jest jedrniejszą, majestatyczniejszą, kobiety miększą, powabniejszą.

Przyjawszy miarę mężczyzny za jednostkę, znajdziemy, że kobieta słabsza odeń pod względem fizycznym a częstokroć i duchowym, stoi poniżej miary, a więc w dziedzinie wdzięk. Weźmy miarę kobiety za jednostkę, a mężczyzna ją prześcignie. Męska — cielesna i duchowna — piękność sięga już w sferę wzniosłości. Dlatego mężczyzna szuka i pragnie od kobiety wdzięk. Przeciwnie kobieta musi dopatrzeć w mężu coś wzniosłego, inaczej nie przywiąże się doń trwalej. Sama powabność mężczyzny nie długo ją będzie nęciła, bo nie uniesie jej ponad zwykły poziom, ale zatrzyma w sferze, gdzie ona sama panią. Nie dostrzeże w nim uzupełnienia tej wyższej harmonii, jaką mężczyzna w związku z kobietą powinien przedstawiać, nie uczuje więc zupełnego upodobania.

Wdzięk jej polega w swobodzie; ta swoboda jednak nie powinna przekraczać granic, gdyż inaczej popadłaby w brzydotę; nie powinna także nosić na czole piętna zamiaru, gdyż wtedy będzie przybraną maską. Kobieta nie potrzebuje być w całym słowach znaczeniu »naiwną«, nie wiedzącą, co czynić, aby się wydać powabną, i owszem, w pewnym naumyślnem zanedbaniu leży właściwy urok; zamiar jednak nie powinien uwidocznić się zbyt jaskrawo. W tym ostatnim razie wdzięk przechodzi w kokieterię, która (nie mówiąc tu o pewnych, zmysłowo drażniących ponętach) zwyczajnie polega na samowiednej z zamiarem przybranej swobodzie.

Zamiłowanie w powabności świadczy zawsze o pewnej chorobliwości społeczeństwa, o wyczerpaniu sił.

Poniżej powabności leży, jak to już wskazaliśmy, drobnu-

chność, przyjemność w rozmaitych odcieniach. I w nich jeszcze tkwi pewna piękność; stanowią one przeto najliczniejszą grupę uczuć dla ludzi nie mogących się dostroić do miary wyższego piękna. Niewykształcone, a przecież za piękną tęskniące warstwy społeczeństwa, mają zwykle największe upodobanie w uczuciach tej miary, podczas gdy wykształcone stany średnie dopiero w powabności znajdują pełne zadowolenie. Owa skłonność przybiera niekiedy śmieszny postać n. p. w popędach serca, kiedy mężczyzna, jak niedźwiedź, widzi ideał swych afektów w drobniuchnej, wątej dziewczynce.

Powyżej powabności w kierunku piękna, leży miluchność. Jest ona prawidłowszą od tamtej, mniej ma w sobie kapryśnej samowoli, mniej ruchu, a więcej harmonijnego spokoju piękna. Niema w niej figlarności, jak we wdzięk. Jest to cichsza, łagodniejsza piękność, która jednak nie zamknęła się jeszcze w tej ścisłości prawideł, jaka cechuje piękno czyste, nadając mu znamię jakiejś zimnej, odtrącającej wyższości. Szczęśliwa piękność, miła zarazem i wdzięczna! Cały świat ją kocha.





słym. I on zdoła niebiosą i ziemię zmarszczeniem brwi zatrząść w posadach, ale wyznawca Zeusa może ku niemu radośnie w górę spojrzeć, bo miara tkwi w jego obliczu, jak w dziełach.

Przestrzenie gwiazdziste, morze, niebo, huragan, ulewa i cokolwiek potężnego pod słońcem i na ziemi, jest wzniosłem, jeżeli widzimy w niem harmonię. Wystrzał z działa, wybuch prochu, połączony z traskiem nie budzą uczucia wzniosłości, bo nie dają się ująć w żadną miarę, ale łomot strzelb z powtarzającym się echem, grzmot odbity o skały i chmury, są wzniosłymi, ponieważ w tem odbiciu i stopniowem umilkaniu wyraża się miara, która przewyższa wszelkie natężenie naszego głosu.

Lecz jakąż jest ta nasza miara?

Mierzymy odległość słońca, oznaczamy odległości gwiazd, obliczamy siłę brzmienia — czy jest w tem co wzniosłego? Czy nie należy raczej, idąc za zdaniem Kanta, odrzucić wszelką wzniosłość matematyczną, bo tylko obrać większą jednostkę miary, a wzniosłość znika! Jeżeli widzę wysokie drzewo, należy tylko spojrzeć na wysoką górę; gdy widzę górę o znacznej wysokości, a pomyślę o średnicy ziemi, gdy myśląc o niej wspomnę o systemie planetarnym, a z tym porównam drogę mleczną, uczucie wzniosłości obudzone poprzedniem wrażeniem wnet ustępuje. Na to zauważyć należy, że każda rzecz mierzona być powinna podług jej własnej miary, takowa jednak oznacza się siłą estetyczną tkwiącą w samym człowieku. Co pada poniżej miary tak złożonej, rzekłbym po ludzku najwyższej, to nigdy nie może być wzniosłem, chociażby najbardziej było znaczącem. Rozumie się, że wzniosłość dynamiczna: siła, ma tu wielką przewagę, gdyż nie możemy jej wymierzyć, jak rozciągłość. Zauważmy człowieka. Długość jego ciała nie może być nigdy wzniosłą, lecz tylko wielką, ponieważ co chwila daje się zmierzyć; ale siła tkwiąca w nim rzeczywiście, lub tylko mu przypisywana może wzbudzić uczucie wzniosłości, ponieważ miara jej dla nas jest nieobliczalną; są jednak tacy, którzy na tem miejscu mówią tylko o sile duchowej, trudniejszej lub wcale nie nadającej się do zmierzenia. Czasem nawet człowiek w stanie natury, li jako ustrój cielesny, jeżeli zdoła podnieść ogromną liczbę funtów ciężaru, albo da dowody olbrzymiej wytrzymałości w natężeniu siły, jak atleta lub boxer, budzą uczucie wzniosłości.



## VIII.

## W z n i o s ł o ś ć.

Wzniosłem nazywamy zjawisko, posiadające w sobie miarę, której my jednak odszukać nie umiemy. Nasza miara tu nie wystarcza, jest za małą, prawidłowość widoczna, ale jak ją zmierzyć!

»Gdybyś wziął skrzydła jutrzeńki i poleciał ku morza krańcom«, albo: »niebiosą są jego stolicą, a ziemią nóg jego podnóżkiem«, śpiewa psalmista i w tem to niepodobieństwie pojęcia i objęcia tak olbrzymiej harmonii, leży istota wzniosłości.

Pozbawiona miary przechodzi w straszliwość; stąd widać, jak łatwo można obie w pojęciu i sądzie pomieszać. Zważmy n. p. nieskończoność, wieczność; są one straszliwemi, jak długo nie wleją w nie harmonii wiarą w bóstwo i porządek świata, czego nie mogą dostrzedz ani pojąć, zaledwie przeczuć. Wtedy mamy uczucie wzniosłości.

Bóstwo, przeznaczenie i t. p. są pojęciami wzniosłemi lub straszliwemi, według tego, czy przypisują im bezwzględną samowolę, albo harmonię i wiarę.

Jehowa był straszliwym w swej samowoli i bezmiarze, nieokreślonym w swej zapalczywości, nielitościwym w zemście. Judejczyk nie zna jego miary ani celów; drży przed swym Panem, który może rozszaleć się w gniewie, podczas kiedy w dobroci zakrawa na marnotrawcę. Wobec swojego Boga Judejczyk jest dzieckiem, albo niewolnikiem. Przeciwnie Zeus Hellenów jest wznio-



Mierząc wzniosłość nie chodzi o to, abyśmy ją ująć zdołali w matematyczną formułę, lecz aby jej miara była jeszcze dla nas pojęciem jasnym, zrozumiałym. Mila drogi, jeżeli ją porównam z odległością słońca, nie ma nic wspólnego z wzniosłością. Góra jednak na milę wysoka, staje się wzniosłą, skoro przypomina mi własną, nikłą miarę. Gdy tworzy stok pochyły, nie budzi we mnie uczucia wzniosłości, gdyż nie rodzi owego porównania, ani nie widzę zbyt-nych przeszkód w zdążeniu na szczyt jej. Gdy jednak wznosi się bystro, prostopadle, chropowato, powstaje we mnie obok świadomości własnej nikłej miary, uczucie wzniosłości, zawsze tylko wtedy, jeżeli w zjawisku tkwi zarazem piękno. Chaos nigdy wzniosłym być nie może. W ten tylko sposób należy szukać owej miary. Inaczej wzniosłość zaprowadziłaby nas tylko do filozoficznej pewności naszego »ja«, wszelka estetyka z bogactwem jej zjawisk ustałaby wtedy.

Jak długo mogę zjawisko zmierzyć dokładną, podręczną miarą, tak długo niema wzniosłości.

Czasami zachodzą pewne zewnętrzne stosunki, które mi odbierają pewność miary i wywołują uczucie wzniosłości tam, gdzie jej właściwie niema. Takimi czynnikami są zmierzch i ciemność.

Wzniosłość objawia się w tak różnorodny sposób, że dla określenia jej istoty nie możemy dobrać wyrazów ściślejszych. Pojawia się ona w naturze, pojawia w życiu duchowym i wszędzie tam, gdzie zjawisko rósć może w niezmierną wielkość. Czyż mógłbym tu nie wspomnieć Hioba i Psalmisty i gromowładnych proroków? Pan mówi do Hioba: »Iżali możesz dać koniowi moc? iżali rżaniem ozdobisz szyję jego? Iżali go ustraszysz jako szarańczę? Iżali według twego rozumu lata jastrząb i rozciąga skrzydła swe ku południowi? Iżali na twoje rozkazanie wzbija się orzeł w górę? Pojrzyj na słońca, rusza ogonem swoim, jako chce, choć jest jako drzewo cedrowe; żyły łona jego powikłane, jako latorośli. Kości jego są jako trąby miedziane; gnaty jego, jako drag żelazny. Oto zatrzymywa strumień, że się nie spieszy; tuszy sobie, iż Jordan wypije gębą swoją. Wyciągniesz-że wędą wieloryba, albo sznurem utopionym w języku jego? Iżali zawleczesz kolce przez nozdrza jego, albo hakiem przebodzieszii czelusć jego? Iżalić się będzie wiele modlił, albo z tobą łagodnie mówić będzie?... Któż odkryje

wierzch odzienia jego? z dwoistemi wędzidły swemi, któż przystąpi do niego? Wrota gęby jego któż otworzy? bo strach około zębów jego. Kichanie jego czyni blask, a oczy jego są jako powieki zorzy. Z ust jego lampy wychodzą, a iskry ogniste wyrwywają się... Dech jego węgle rozpała, a płomień z ust jego wychodzi... Serce jego twarde, jako kamień, tak twarde, jako sztuka spodniego kamienia młyńskiego. Gdy się podnosi, drżą mocarze... Miecz, który go sięga, nie ostoi się, ani drzewce, ani strzała, ani pancerz. Żelazo poczyta sobie za plewę, a miedź za drzewo zbutwiałe. Nie upłoszy go strzała, a jako źdźbło są u niego kamienie z procy. Strzelbę sobie poczyta jako słomę, a pośmiewa się z szermowania włócznią. Czyni, że wre głębokość morza, jako garniec i że się mąci jako w moździerzu. Za sobą jasną ścieżkę czyni, tak że zdaje się, iż przepaść ma siwiznę. Niemasz na ziemi równego mu, który tak stworzony, że się niczego nie boi. Wszelką rzecz wysoką lekce-waży; on jest królem nad wszystkimi srogiami zwierzęty«.

Oto jest obraz wzniosłości. Zdanie za zdaniem nieporównana potęga, wobec której najwyższa moc, odwaga i chyżość człowieka tracą znaczenie.

Tak śpiewa Dawid: »Jeśli bym wstąpił do nieba, jesteś tam; jeśli bym sobie posłał w grobie i tamesz przytomny. Wziąłlibym skrzydła rannej zorzy, abym mieszkał na końcu morza, i tamby mię ręka twoja prowadziła, a dosięgłaby mię prawica twoja. Albo rzekłlibym: wzdyc mię ciemności zakryją; ale i noc jest światłem koło mnie. Gdyż i ciemności nic nie zakryją przed tobą; owszem tobie noc jako dzień świeci; ciemności ci, są jako światło«.

Musimy jednak poprzestać na tych przykładach. Pocóż tu przypominać gotyckie tury, »Sąd ostateczny« Michała Anioła, jego »Mojżesza«, »Zeusa« Fidyaszowego, Beethovena, Szekspira i wszystkie wzniosłości natury, Alpy i morza, pustynie i eter pełen chmur i gromów, rzeki i skały, olbrzymie drzewa, — wszakże my szukamy tylko i wykładamy tu prawa ogólne.

Mówiąc o człowieku, wskazaliśmy na znaczenie siły duchowej; gdzie człowiek ma być przedstawionym w pełnym rozwiciu swej istoty, tam należy ją uwidocznic we wszystkich jej stosunkach, nawet etycznych. Przyłóżmy miarę do objawów woli, gniewu i wściekłości. Wola w najwyższem rozwiciu ma swą miarę,



jest wzniosłą. Jeżeli gniew miarę przekroczy, staje się strasliwym; wściekłość nie ma żadnej miary ani formy, jest przeraźliwą i okropną.

W etycznym względzie zarówno dobro jak zło może być wzniosłem. Zło nawet może w wysokim stopniu obudzić w nas podziw i zdumienie. Jednak nie zawsze. Zwyczajne zło jest nam wstrętnem, nienawistnem albo strasznem; im większe, tem przeraźliwsze, zwierzęco-bezmyślniejsze. Gdy jednak widzimy złego człowieka walczącego ze wszystkim, co uważamy za potężne, ze społeczeństwem ludzkim, z przekonaniem swego czasu, oplatanego jeszcze we walkę wewnętrzną, z własnem swem lepszem »ja«, w rozdwojeniu ze sumieniem — i jeżeli mimo to wszystko nie traci ducha w ciężkich zapasach i długo się opiera tym wszystkim potęgom, z których każda pojedynczo mogłaby już zgnębić człowieka silnego, wtedy charakter taki będzie wybornym obrazem wzniosłości; upadek jego naówczas będzie naturalnie wymogiem sprawiedliwości i prawdy. Traci on miarę, gdyż w strasznych swoich zapasach postradał tę siłę, która daje moc wytrwania: sumienie, gdyż druh ten wierny i przyjaciel najpewniejszy stał się najzaciętszym jego wrogiem.

Ryszard III budzi się:

Innego konia!... Zawiążcie mi rany!  
Zmiłuj się Jezu!... To nic — to sen tylko...  
Jakże mię dręczysz, tchórzliwe sumienie!  
Świeca błękitnie się pali — to północ...  
Drżące me ciało zimny pot okrywa,  
Siebież się lękam? — — — —  
Sumienie moje ma tysiąc języków...  
Wszelki grzech, w wszelkim stopniu popełniony  
Dąży przed straszne kratki trybunału  
Wołając: winny!... winny! — Ha! to rozpacz!

Zaledwo fibry drżące strasliwego męża się uspokoiły na głos Ratcliffa i ustępować poczęło brzemię snu, co przerażającemi widziadłami więcej mu trwogi sprawiło, niżeli

Szczerych dziesięciu tysięcy żołnierzy  
Kutych w żelazo, pod wodzą Richmonda,

wyrywa się z chwilowego obezwładnienia i pełen pogardy dla wroga znowu jest samym sobą, gdy mówi:

Waleczni, mężni  
Synowie Anglii, walcicie cni ziemianie!  
Prężcie, łucznicy, łuki aż do głowy!  
Bodźcie rumaki wasze, brodźcie we krwi!

I już w tej samej chwili pada nowy wyrok śmierci. Stanley nie nadchodzi —

Więc niechaj spadnie głowa jego syna!

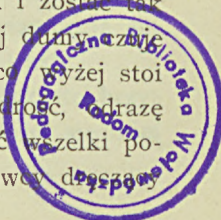
Teraz wróg naciera; przeszedł już moczary. Jakież wrażenie to sprawia na Ryszardzie?

Tysiąc serc czuję rosnących w mem łonie!

I tak pada król, do ostatniego tchnienia walcząc jak dzik zapieniony, który bywał tak często jego symbolem. Co za potężny człowiek!

W ten to sposób objawia się wzniosłość złego. Okropne czyny piętrzyć jedno na drugich, nie znaczy to działać wzniosłe. Człowiek, który źle działa, bez tych walk, jakie skreśliliśmy powyżej, nie może być wzniosłym. Jest on albo demonicznym (Ryszard III stoi na tej granicy), bez miary strasliwym, albo nieludzkim, dzikim potworem, typem zwierzęcości i zbydlęcenia. Dyabeł i barbarzyńiec-zwierzę nie są wzniosłymi. Niestety! wielu artystów zapomina o tem i przedstawia poczwary, napełniające nas miasto uczuciem wzniosłości, które chcą obudzić siłą złego, — przerażeniem i odrazą.

Wzniosłość budzi cześć i szacunek, częstokroć także niezadowolnienie, zazdrość i nienawiść u dusz słabszych i mniej zacnych. Pełnej, jednolitej harmonii piękna nie ma ona nigdy. W uczuciu wzniosłości czujemy się zawsze upokorzeni, patrzymy w górę, inaczey charakter jej zwichnięty. Wzniosłość przechodzi naówczas w uczucie piękna, albo w jakie inne. Przytłacza ona tego, kto się wobec niej uzna bezsilnym, czyja dusza nie czuje w tem rozkoszy, aby swobodnie wznieść się ku niej, wydobyć z nizin i zostać tak wielkim, by ją zmierzyć i objąć; kto zaś z obrażonej dumy czuje zazdrość, kto nie umie podziwiać i uwielbiać tego, co wyżej stoi od nas, ten ku wzniosłości czuć będzie niechęć, zazdrość, odrazę albo nawet — nienawiść. Są to dusze lubiące czernić wszelki pokłysłk, w prochu zdeptać, co wzniosłe. Takimi są oprawcy

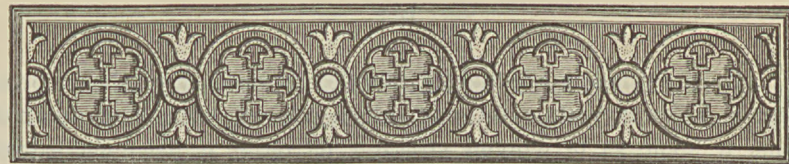




cierpiącego bohatera. Takimi Jagonowie nienawistni Otellom i w przepaść ich wiodący, takim jest motłoch podlców, co upadłą wielkość depcą nogami i drą w kawały, co wzniosłość czynią niejako przekleństwem życia.

Pewien lęk wobec wzniosłości owłada nami zawsze. Widzimy bowiem siłę i wielkość, której nie posiadamy sami. Lęk ten jednak, który towarzyszy straszliwości, tutaj przelewa się w rodzaj czci. Jak długo stojąc wśród burzy z błyskawicami i grzmiącym piorunem bojaźń i strach uczuвам, niema mowy o uczuciu wzniosłości; gdy jednak czci pełen, potęgę i wspaniałość jej podziwiam, wtedy — i tylko wtedy — wydaje mi się wzniosłą.

Upodobanie we wzniosłości budzi się w nas, bądźto wtedy, gdy się spodziewamy, że nas obroni — nie mówimy tu o czysto estetycznym upodobaniu, płynącym z harmonii, która ją odróżnia od straszliwości — bądźto, jeżeli czujemy w piersi własną siłę jednostatkową, która może dorównać a nawet zrównoważyć tamtą. W pierwszym razie wrażenie jest prawie dziecinnem; jak dziecko lub kobieta na mężczyznę, tak my patrzymy na nią w błogim spokoju pewności; tak patrzą żołnierze na bohaterów, ludy na Boga. Wtedy nie porównujemy z nią siebie, tylko miłością i zaufaniem pragniemy okazać się jej godnymi. W drugim wypadku owłada nami uczucie wręcz odmienne. Jestto już radość, żeśmy w sobie odkryli siłę pokrewną tej, która tkwi we wzniosłości. W tym błogim stanie duszy obudza się w nas dążność podwyższenia własnej miary i zrównania się z nią. Dziecięce uczucie uśmiecha się i szeptem: Ojczy! Świadomość równej siły podnosi w zachwycie szlachetnej dumy głowę i mówi: jestem ci podobnym; jestem kością z twych kości, synem równym Tobie!



## IX.

### Tragiczność.

Wszelki upadek piękna i wzniosłości obudza współczucie szlachetnych dusz.

Stopniowy i łagodny rozkład wzrusza; gwałtowny, łączy w nas uczucie strachu albo przerażenia ze smutkiem.

Umrzeć musi i piękno, co ludzi i bogów zwycięża,  
harmonia zaumiera — to łyzy wyciska.

Patrz! oto płaczą bogowie i płaczą boginie żałobne,  
Bowiemy piękno umiera i doskonałość ginie.

Jeżeli jakaś piękność znajduje się w pełnym rozwoju swych sił, tak że im większe jej znaczenie, tem głębszą w nas budzi sympatyę — szczególnie, gdy się łączy z wzniosłością, — i jeżeli nagle zjawi się potęga nieprzyjazna jej z gruntu, a stąd walka, pasowanie się i upadek zjawiska budzącego w nas sympatyę, po którego stronie staliśmy, natenczas owłada nami strach i współcierpienie przemijające do głębi, czyli uczucie tragiczności. Im mniej przewidywaliśmy taki koniec, im mniej przeczuwaliśmy, że wielkość i harmonia takiemu ulegną losowi, tem silniej upadek nas wzrusza. Im wyżej stała ofiara tragiczności, im bliższą była osiągnięcia zapewnionego celu, tem potężniej działa powstający kontrast.

Upadek płaskości, pospolitości, straszliwości albo czystej brzydoty, nie może nigdy sprawić takiego wrażenia. Skoro się nim radujemy lub zadowalamy, niema żadnej tragiczności.



Z jej uczuciem nie należy również mieszać zwyczajnego przerażenia, które wywołuje okropny, niezwykle wypadek, srogość i t. d. Same w sobie są te wpływy straszne, wstrętne, w pewnych jednak tylko okolicznościach mogą być tragicznymi. Jakże to często dziś jeszcze grzeszą fałszywą i przewrotną tragiką, chcąc tylko przerażyć!

Ten gwałtowny rozkład harmonii, stanowiącej tragiczność, może odbywać się w rozmaity sposób, wogóle jednak da się zamknąć w następujących trzech wypadkach: albo czynnik rozkładu przystępuje z zewnątrz, albo wytwarza się wewnątrz, albo obydwaj wypadki się łączą.

W pierwszym przedmiot, wzruszający tragicznością swego losu, może być czysto harmonijnym, skończenie pięknym. W drugim i trzecim wypadku musi w nim samym tkwić możliwość wewnętrznego rozstroju; o bezwzględnej zatem doskonałości niema tu mowy.

W pierwszym razie Bóg n. p. albo przeznaczenie, albo przypadek, lub inne czysto zewnętrzne okoliczności występują w roli potęg zaczepnych i niszczących. Najczystsza, najpiękniejsza, najdoskonalsza istota może bez własnego przyczynienia się uleść tragicznej klęsce. W pełni szczęścia zachodzi często zwrot nie dający się wcale przewidzieć: nieszczęście, choroba, jakikolwiek wypadek.

W drugim razie mamy do czynienia z winą wewnętrzną. Harmonia, cnota i t. d. ulegają wewnętrznemu rozkładowi, walczą same ze sobą; wina w zwykłym znaczeniu, przecenienie się, nadmiar woli lub słabość, namiętność, bezwzględność i t. d. niweczą pierwotną harmonię; wtedy odsłaniają się nagości, budzą wrogowie, wzrok mąci, siła wątleje, wina krępuje i zabija ofiarę. Nie mogąc pokonać przeciwnika, którego wywołała swą winą, upada.

W trzecim razie łączą się potęgi zewnętrzne i wewnętrzne: przeznaczenie i wina.

Nie potrzebujemy długo rozwodzić się, jak wiele zależy od człowieka, w miarę tego, na jakim stopniu rozwoju cywilizacyjno-religijnego stoi, pojęcie, co jest winą i przeznaczeniem? Pospolite, nie śledzące głębiej wewnętrznych związków umysły, widzą przeznaczenie, zewnętrzną przyczynę albo zwyczajny wypadek tam, gdzie bystrzejsi myśliciele odnajdują wiążące nici, których staranie zwabiło pocisk losu tak, że przyczyna upadku wyzwana została własnowolnie przez cierpiącą ofiarę. W nieskończonej liczbie

wypadków stoi ludzkość wobec wielkiego ruchu świata bez żadnego poznania i zwie to przeznaczeniem albo przypadkiem, co było koniecznością według prawa przyczyny i skutku.

Pod pewnym względem najniższym, a do artystycznego wykonania najwygodniejszym stopniem tragiczności jest pierwszy, gdzie przyjęliśmy czysto zewnętrzny wpływ przeznaczenia. Uderza ona w człowieka z kaprysu albo z nieubłaganej konieczności. Naprzód już było postanowionem, co ma nastąpić — i oto nastąpiło. To pojęcie przeznaczenia znajdujemy u wielu ludów; wywierało ono potężny wpływ i w starożytności, wydając owe tragedye przeznaczenia, w których człowiek od pierwszej sceny skazanym był na ofiarę. Zna on może swój los. Ale nic go nie ocali, żadne odgraniczenie się, żadna reakcja siły, roztropności i dobroci. Jestli to pojęcie z jednej strony przytłaczającym, upokarzającym, to z drugiej broni nas przed ową trwożliwością rozwagi, bładością myśli u człowieka, który w ciągłej żyje refleksyi nie wiedząc, co ze sobą począć, jakimi chodzić drogami, aby być dobrym i nie obrazić swego Boga, jak się ustrzedz niebezpiecznych siideł losu i t. d.

Czyste piękno a nawet wzniosłość mogą uleść bez żadnej winy ciosowi przeznaczenia, jak to już powiedzieliśmy wyżej. Ifigenię wiodą na śmierć niewinną. Edyp nie może ująć swego losu. Polykrates usiłuje napróżno go ominąć.

Najrozmaitsze stosunki wywołują te same skutki. Max i Tekla (»Wallenstein«) są oboje niewinnymi; jako dzieci rodziców porywa ich jednak wspólny odmet. Wszędzie, gdzie ludzi wiążą nierozwikłane węzły, upadek sprowadza upadek: hańba jednej osoby dotyka drugą, tworząc najboleśniejże konflikty tragiczne. Tu należy odziedziczenie ułomności cielesnej i t. d.

Wskażmy wpieryw jednak na te wypadki, które i my tuważamy za przeznaczenie czysto zewnętrzne, niedające się oznaczyć ani odwrócić: śmierć, chorobę, wypadek, kataklizm natury, przemianę i t. d. Słowem to wszystko, co zwiemy szczęściem i nieszczęściem. Cóż winien n. p. człowiek, jeżeli spotka się ze zbrodniarzem, ofiara ze swym dręczycielem?

Do tych wrogich, z zewnątrz naciskających potęg, zaliczyć należy i ów konflikt uprawnionych interesów, w którym najdoskonalsza wola rozstrzygnąć się nie może stanowczo, tak że zwiemy



szczęśliwym tego, który z zewnętrznego popędu wybrał jednostronnie, a uczuł pełną duszą, chociaż się w końcu nawet pokazało, że zblądził. Teorya winy stara się tu częstokroć zbyt jednostronnie dowieść swej prawdy i bywa dlatego za pedantyczną. Niezależnie od charakteru, jest w życiu ludzkim wiele konfliktów, w których wina i niewinność tak się ze sobą wiążą, że rozeznac ich nie zdolamy, chociaż najsilniejszy charakter złamać mogą. Naturalnie mieć tu na uwadze należy przekonania czasu. Orest n. p. stanowi wzór takiego konfliktu. Cokolwiekby uczynił, ściągnie na siebie winę. Jeżeli zamorduje matkę, jak nakazywało prawo zemsty za ojca, zostanie matkobójcą; jeżeli nie pomści ojca, cienie jego nie będą odkupione. Tak postawiony jest Timoleon pomiędzy tyrańskim bratem a wolnością, Brutus między miłością Cezara a republiką; Hamlet powinien zemścić się, ale ofiarą ma być i matka; natura jego wzdryga się; Tellowi dano do wyboru zamordować Gesslera, lub widzieć los rodziny podobnym do losu starego Melchtała. W »Antygonie« konflikt jest wyraźnym; w »Romeo i Julii« ukrytym — i tu jednak nie należy winy na pierwszy plan wysuwać.

Wiara w przeznaczenie i zmienne sądy o winie ludzkiej nie są czynnikami równej siły. Pojęcie władzy losu nie tak łatwo z pośredów ludzi ustąpi. Tak długo trwać będzie i wiara weń.

Rozumie się, że dla wywołania tragiczności szukać należy rzeczywistych przeciwieństw. Nie można przeciwstawiać sobie obranych dowolnie potęg; prawda czysto ogólna, czy szczegółowa (np. historyi) obowiązuje. Tak n. p. nie może artysta żadnego konfliktu przedstawić, który we współczesnej świadomości ogółu dawno został rozwiązany i nie ma już w samym sobie żywiołu rozkładowego, lecz podpada zwykłemu orzeczeniu prawa.

Przypadek, doniosły ten czynnik życia jako ślepo działająca potęga, jest nieprzydatny do wywołania tragiczności w sztuce. Brak miary w nim razi nas, przygniata i wydaje się brzydkim. Wówczas tylko, gdy odkryjemy na dnie jego głębszy związek albo wyższe zrządzenie — w pierwszym razie przestaje być naturalnie przypadkiem — może stać się czynnikiem tragiczności.

Jeżeli człowieka zabije upadająca kolumna, może to być prostym przypadkiem; jeżeli jednak na mordercę upadnie posąg zamordowanej przezeń ofiary, nie widzimy tu nadal ślepego przy-

padku, lecz staramy się dostrzedz wyższego zrządzenia. To samo wobec wstrząśnięć natury, kiedy religijne pojęcie dopatruje w nich wpływu Bóstwa.

Pyrrhus podczas napadu na jakieś miasto ginie od cegły rzuconej ręką kobiety, Ryszard Lwie serce od strzały; dla żołnierzy niema w tem nic nadzwyczajnego; przypadek to albo zrzęczość, że trafiły ich kamień i strzała. Uczucie estetyczne pragnące wszelki wypadek doniosły ustroić w szatę tragiczności, odszukuje zaraz głębszego związku i rodzi podanie. Tam więc Pyrrhusa zabija matka, której syna prześladowała; tu mordercą jest giermek, bo mu Ryszard krewnych potracił. Są to usiłowania, aby zdarzenie przypadkowe i zwyczajne podnieść w jego doniosłości. Ale tu przeciwieństwa nie są jeszcze należycie dobrane. Król Attyla umiera na krwiotok w nocy zaślubin z młodą małżonką. Tę więc kobietę robią morderczynią — on zabił jej ojca i braci! Oto przypadek podniesiony do znaczenia tragiczności. Tu występuje żona, nie jakaś niewiastna kobieta lub giermek mściwy. Żona przeciwstawiona mężowi, królowa królowi. Że Moreau zginął od kuli działowej, jest ślepym przypadkiem; że jednak zginął od jednego z pierwszych strzałów, naówczas, kiedy szedł do boju przeciw współziomkom, to już nie wygląda na przypadek. Znany przykład Fieska. Buntuje on się przeciw Dorii i zwycięża. Chce wstąpić nogą na galerę stojącą w porcie, poślizguje się po wiodącej ku niej desce, upada w wodę i tonie. Była to śmierć przypadkowa. Szyler starał się zużytkować przypadek, zmyślając osobę Verriny, która Fieska strąca do wody, gdy widzi, że celem jego nie oswobodzenie Genui, lecz żądza władzy. Poprawka niezbyt się jednak udała. Potrącenie z tyłu, które Fieska pozbawia tryumfu i życia, budzi wstręt.

Wszelka pospolitość wykluczona jest sama przez się z zakresu tragiczności. Jeżeli wzniosłość ginie w zwyczajny sposób — jeżeli umiera człowiek w sędziwym wieku, runie budowa przegryziona zębem czasu — jest to kolej rzeczy zupełnie prawidłowa, chociaż boleśna, w pewnych zaś tylko razach bywa tragiczną.

Tej walce z zewnątrz wszczętej, przeciwstawiamy inną, która się rozpłomienia we wnętrzu i rozprzega je. I tu jednak zależy tak wiele od zapatrywania, jaki wpływ przyznać należy wrodzonej skłonności do rozkładu, winie moralnej i t. d., że trudy dokładnego okre-



ślenia tego rodzaju z wszystkimi jego wyjątkami, premisami, ograniczeniami, za dalekoby nas zawiodły. Mogę tu zaliczyć n. p. chorobę, która z wewnątrz niweczy w przerażający sposób piękno i wzniosłość, ale z niemniejszym prawem mógłbym ją uważać za zrządzenie losu. Nadmiar jednostronnej namiętności, która porywa szlachetną ofiarę, mąci równowagę i sprowadza upadek, dalej właściwa zbrodnicza wina i t. d. należą tutaj. Wogóle panuje tu zasada: Człowiek jest sprawcą własnego losu. Koryolan pada ofiarą własnej namiętności, niepohamowanej dumy, która go wiedzie do występku i w końcu wikła w tragiczny konflikt, któremu ulega. Makbet, Wallenstein, Karol Moor (Franciszek jest chyba obrzydliwym łotrem, a śmierć jego wcale nie tragiczną; i owszem czujemy zadowolenie z jego losu i sprawiedliwej nagrody, jaką odbiera) Faust, Ajax i t. d. są postaciami tragicznymi w tym rodzaju.

W najtragiczniejszych właśnie wypadkach, gdzie o harmonii nigdy już mowy być nie może, wydaje się boleśny, tragiczny koniec rodzajem zbawienia i błogiego wypoczynku. Po burzy, która zatrzęsała i zgruchotała wszystko, następuje cisza. Na grobach wschodzi życie.

Gdzie nadmiar siły znalazłszy pole do wyniesienia się, wyzwie przeciwko sobie zbiorowy opór pokrzywdzonych interesów, tam w jego upadku leży pewna niwelacja. Nadmiar zostaje niższym do właściwej miary i powraca harmonia. Prawo jednostki n. p. sięga do pewnej miary; poza nią staje się bezprawiem. Jeżeli wielki człowiek pragnie dopełnić wielkich dzieł, musi koniecznie uwikłać się w kole potęg granicznych. Nie może on zważać na wszystko co słabe, na pół uprawnione i prawowite; jeżeli chce wykonać, co uważa za dobre, musi postępować energicznie, częstokroć bezwzględnie. Podejmuje on dzieło, o którym wie, że wymagać będzie ofiar mnogich i wielkich. Doskonałym nie jest ani on, ani cel jego. Tak stąpa po wąskiej linii wyciągniętej nad dwoma przepaściami zbrodni. Słuchając przekonania, poświęcając osobę, a jedynie dobro sprawy mając na oku, powinien on zdążać ku celowi; jeżeli zaś z pobudek osobistych, z egoizmu, bez przekonania, ima się niebezpiecznego przedsięwzięcia, natędy jest zbrodniarzem. (Stąd różne sądy o tyłu wielkich ludziach i czynach w historii). Również i siła wchodzi tu w rachubę. Kto n. p. od razu już

uważać się musi za bezsilnego wobec wielkich przedsięwzięć, nie powinien ich podejmować. Człowiek, którego bezsilność jest niewątpliwą, w razie niefortunnego skutku usiłowań, ściąga na siebie gniew, szyderstwo a nawet przekleństwo, nigdy zaś nie zyskuje współczucia. Każdy wielkie dzieła podejmujący człowiek powinien zważyć, o ile jest uprawnionym do narzucania praw innym i ufania w siebie, albo wystrzegać się, aby nie popadł w moc sił złowrogich. Wtedy już tylko wzniosła walka i koniec szlachetny mogą mu dać tragiczną godność.

Trzeci wypadek, w którym zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne czynniki sprowadzają tragiczne rozwiązanie, najbardziej odpowiada naszemu uczuciu sprawiedliwości. Los czysto przypadkowy, gnębiący ofiarę zupełnie niewinną, wydaje się niesprawiedliwym, tłum i uniemożliwia obudzenie się w nas uczucia harmonijnego, które sztuka ma zawsze na oku, rodzi niechęć, gorycz, zgryzołę. Jeżeli uderza bez przyczyny, dręczy i przygnębia nas. Wina znów osobista bez żadnego wpływu z zewnątrz, bez ważnych, popychających ku niej powodów, usuwa winnego z pola tragiczności i czyni go pospolitym zbrodniarzem.

Dlatego już starożytna tragedia lubiała z przeznaczeniem łączyć winę, a Arystoteles postawił zasadę, aby w sztuce nie występowała ani ludzie bez wszelkiej nagany (toby bowiem raziło nasze uczucia moralne!), ani bezwzględnie nikczemni.

Winą tłumaczy się wymierzana w tragedyi kara. Zło karzące uzyskuje tem pewne uzasadnienie i traci cechę przypadkową. Los uderza wtedy w ofiarę nie z zapalczywości, albo bezrozumnej ślepoty, lecz bywa przez nią wyzwany. Przeznaczenie, czyli Bóstwo nie czują bezwzględnej nienawiści, ani zazdrości do wszystkiego, co czyste, piękne i wielkie, jak często wnioskowała teoria przeznaczenia, lecz wina żąda pokuty. Jestto wielka różnica, czy Apollo i Dyana mordują dzieci Nioby z nienawiści, lub czy Niobe zgrzeszyła dumą tak, że strzały Boga objaśnić jej tylko mają, jako się człowiek nie powinien mierzyć z Bóstwem.

W połączeniu winy z przeznaczeniem główny nacisk leżeć może na pierwszym lub na drugim. Bezwzględnej równowagi żądać nie pozwala nam znajomość życia. Przykłady nie tak łatwo się znajdują, jak sądzą ludzie systemom oddani.



We właściwej nawet tragedyi przeznaczenia, gdzie los tragiczny człowiekowi naprzód jest zakreślony, widzimy już u dramatyków greckich pewną przymieszkę winy, która popycha uporczywego bohatera ku nieszczęsnemu upadkowi. W pośród stosunków ogromnej siły tragicznej ofiara przecież nie jest bez winy; pycha lub wszelki inny drugim szkodzący nadmiar woli i dążenia porywają w przepaść. Edyp jest gwałtownym i pędzi bezwzględnie naprzód. Antyгона, Kreon, Ajaks i t. d. noszą w sobie zaród upadku. Przeznaczenie i jednostka, stosunki i wina płaczą się nawzajem gordyjskim węzłem. W nowszej poezyi mamy wzór takiego połączenia obu czynników w Szylera: »Narzeczonej z Messyny«. Z hardego, nieposkromionego rodu zdobywców wyszło dwóch nieprzyjaznych sobie braci. Tak zawsze jedno uzupełnia się drugim.

Pytanie zatem, o ile wina albo wpływ przeznaczenia mają przeważać, zostawiamy na boku. Artysta może używać swobody, jakiej używa natura. U Szekspira n. p. w zewnętrznych nawet konfliktach, raz mniej, raz więcej przeziera wina, która wówczas ułatwia i wskazuje drogę karze. Ktoby los Desdemony uważał za karę jej dziecinnej lekkomyślności, byłby sędzią zarówno niesprawiedliwym, jak pozbawionym poczucia poezyi. Cóż ona winna, że łotr nikczemny zniechęcił jej męża i czyni z niej ofiarę, aby podwójnie zgnębić jego? Człowiek, któremu nie czyniła nic złego, który jednak wśliznął się w jej otoczenie i uwikłał w sidła fałszu, zarówno ją, jak męża! A przecież nie jest ona całkiem niewinną; złamanie obowiązku posłuszeństwa wobec ojca rodzi podejrzenie, że z równie bezwzględną lekkomyślnością mogłaby w danym razie postąpić i z mężem. Wszelkie oddanie się kobiety z namiętności, może być źródłem podobnych obaw. Tak leży wina w namiętnym pospiechu Romea i Julii, w nieugiętym oporze Kordelii. Nie zawsze jednak jest konieczną.

Żądając, ażeby los był usprawiedliwiony winą, domagamy się również, ażeby wina spowodowaną była zewnętrznymi okolicznościami, n. p. silną ponętą, albo pobudką z natury swej czystą; albo panującym przesądem, naruszeniem cudzego prawa i t. d. (Pospolitość i płaskość wykluczyliśmy już dawniej; kradzież łyżki nie może spowodować tragicznego zawikłania).

Wallenstein jest winnym; są jednak okoliczności, które go

uniewinniają i tworzą dopiero właściwie tragiczny konflikt. Prawo bowiem silnego do władzy jest wiecznym, naturalnym źródłem najpotężniejszych starć. Raz ocala i zbawia; byłoby tchórzostwem i hańbą, gdyby zeń nie uczynić użytku; innym razem prowadzi do zbrodni, winy i zguby. Makbet, umieszczony w innych stosunkach, bez owej pokusy, tyle ponętnej dla takiego charakteru i w takich czasach, nie byłby postacią tragiczną, ale pospolitym zbrodniarzem; dla Ryszarda III niezbędnym jest uczucie krzywdy wyrządzonej mu przez naturę i otoczenie, w którym żyje. A przecież stoi on na ostatecznej granicy estetyki, pomimo wielkości, jaką tchnie jego przewrotność. Marya Stuart, Joanna d'Arc, Medea, Napoleon, Cromvell — oto dalsze wzory postaci tragicznych.

Nie zdołamy jednak wyczerpać przykładów.

Nie możemy tu również mówić o zjawiskach wywołujących rozczulenie i smutek. Naturalnie mogą one potęgować uczucie tragiczne. Czasem bowiem od tragedyi żądamy nie samej tylko tragiczności, ale i scen rozczulających, smutnych, okropnych, w miarę tego, jakie osoby ulegają nieszczęsnej zagładzie. Przypomnijmy sobie »Króla Lira«. Upadek ludzi bezwzględnie złych i płynące stąd zadowolenie, śmierć Edmunda i żal, że taka siła skierowaną była ku złemu, śmierć wiernego błazna, Kordelia, Lir... Albo Hamlet, Ofelia, król, królowa, Laertes, Poloniusz...

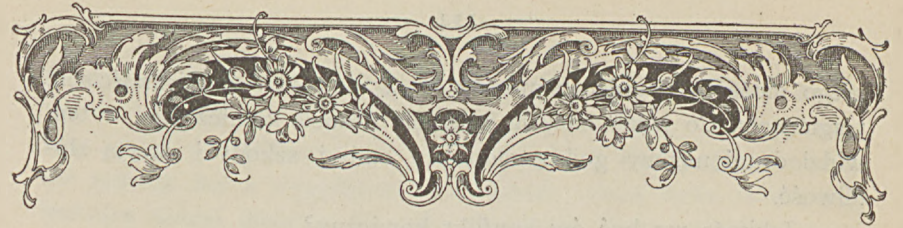
W pierwszej chwili żadne rozdwojenie tragiczne nie budzi pociechy, ale zasmuca i wzrusza. Zawsze jednak z widoku jego wyrósć może uczucie podniosłe, harmonijne, piękne. W sztuce jest to koniecznym.

Rozwiązanie harmonijne zależy ściśle od miary uprawnienia, jaką przyznajemy walczącym potęgom. Najłatwiej zdobywa się tam, gdzie konflikt powstaje z winy lub jednostronności i sprowadza pokutę. Jestto naówczas pokonywanie samego siebie, stopniowe oczyszczanie się ginącego bohatera, podobne do owej burzy, co w dniu posępnym wybucha, ażeby niszczyć i trwożyć, wyjaśniła widnokrąg. Tak samo tragiczność, rodząca się z charakteru i szalejąca burzą namiętności, oczyszcza duszę współczującą, która na nią patrzy. Wogóle jest ona zawsze wgłębianiem się w tajemnice duchowego bytu i wznosząc się ponad granice estetyki, prowadzi nas w sferę życia, gdzie piękno, dobro i prawda działają nieroz-



dzielne. Tragiczność wyższego nastroju ma wyższe cele; w zniszczeniu leżą zarody nowego, szerszego życia, które ma tryumfalnie zakwitnąć na ruinach. Nie powinna zostawiać nas nigdy w ponurem wstrząśnieniu i grozie.

Takto tragiczność na wyższych szczeblach swego rozwoju mieści w sobie wspaniałą żywość religijny, okazując w starciu się nieprzyjaznych potęg, prawdziwą istotę ludzką i pozwalając nam zajrzeć w sferę nadprzyrodzonych sił, porządku świata, w istotę winy, kary i budzącego się przeznaczenia. Wzniosła, upadająca tragicznie wielkość jest płonącym Fenixem, który z własnych popiołów w czystszej blasku się odradza. Poważne zagadki ona rozwiązuje a po przez łzy, śmierć i trwogę, patrzymy w świat wyższej boskiej harmonii!



X.

K o m i c z n o ś ć.

**W** tragiczności zjawisko, dla którego czujemy sympatyę, staje do walki z potęgą mu wrogą i w niej upada. Harmonijne rozwiązanie konfliktu po zaciętej walce, prawie ocierającej się już o tragiczność (»Kupiec wenecki«), wywiera błogi urok.

Niezwykle jednak wesołe uczucie owłada nami, gdy z całą swobodą duszy możemy śledzić konflikt rozwiązujący się w sposób nikomu nieszkodliwy. To jest istotą komiczności. I tu stoją przeciw sobie dwie siły. Ale miasto tragicznego upadku mamy tu rozwiązanie nikomu nieszkodzące, sprzeczność, która się sama znosi, czyli w »nic« przemienia. W tragiczności pasują się dwie potęgi i w splocie węzowym padają na ziemię, a jedna tylko powstaje — druga ginie. I w komiczności porywają się za barki dwie siły i szamocą, ale obydwie padają w piasek i za chwilę powstają napowrót, choć może trochę zabrudzone, a jedna utyka na nogę. Tam wstrzymuje się oddech i krwią nabrzmiewają lice zatrwożonego widza; tu śmieje on się i to tem serdeczniej, im mniej sympatyj posiadał zapaśnik pokonany. Zauważyć należy, że w komiczności może nawet znaczna wyrządzoną być krzywda pokonanej ofierze, ale ta krzywda nie powinna jej przejąć boleścią, jeżeli rozwiązanie konfliktu ma być komicznem. Obaczmy zaraz, że tu zależy wszystko od podmiotowego pojęcia rzeczy i że ludzki osobisty egoizm niepodobnym czyni ściśle rozróżnienie szkodliwości od nieszkodliwości. Co jednemu wydaje się komicznem, to dla dru-



giego może być bardzo smutnem a w pewnych okolicznościach, tragicznem. Co jeden nazywa wyrazem uczucia komicznego, w tem widzi drugi nagany godną radość z cudzej szkody i ukrytą złośliwość.

Jakimże ma być ów konflikt komiczny?

Wogóle zauważyć należy, że powinien być niezwykłym, nastąpić niespodzianie, jak mówią pospolicie, »zaskoczyć nas«. Jak w rozdziale o tragiczności wykluczaliśmy z jej zakresu śmierć prawidłową, naturalną, tak tu wykluczamy powolne, spokojne rozwiązanie konfliktu. Komiczność przepada, jeżeli przeciwieństwa nie nacierają na siebie nagle i stanowczo.

Jedną z najgłówniejszych form komiczności jest ta, w której uczucie przeradza się nagle w inne, będące wręcz jemu przeciwnem. Gdzie rzeczywistość i oczekiwanie, pojęcie i zjawisko nie zgadzają się nawzajem ze sobą, a sprzeczność ich objawi się nagle i w ucieśzny sposób, tam śmiejemy się szczerze.

Parę przykładów komicznego konfliktu. Przedstawmy sobie natchnionego mowcę, który w chwili, gdy wzniosłą wymową zapala tłumy, zmuszony jest kichnąć, albo tryumfatora, który w swym wspaniałym dyademie krocząc, potknie się na bruku. Jestto wówczas zetknięcie się istotnej albo przybranej wzniosłości ze zwyczajną płaskością. Powstaje stąd komiczny konflikt, który zaciera wzniosłość. Śmiejemy się. Komiczności strzedz się powinna szczególnie wzniosłość przybrana: *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.*

Jak łatwo straszliwość przejść może w komiczność, możemy się przekonać w jarmarcznej budzie z dzikimi zwierzętami. Gmin szczególnie, który rzeczy bierze, jak są, śmieje się do rozpuku z powstających tu sprzeczności. Ażeby tłum widzów pobudzić do śmiechu, nie potrzeba naówczas małpy lub niezgrabnego niedźwiedzia, który w wściekłym gniewem potrząsa kratą swej klatki; nawet najsilniejszy lew albo tygrys obudza także same uczucia, kiedy rycząc zajadle wspina się na klatkę, albo straszliwą łapą uderza o widły stróża. Jego wściekłość i siła z jednej, a niemoc uszkodzenia z drugiej strony, stanowią kontrast nadzwyczaj śmieszny dla każdego, który nie ma tyle delikatnego uczucia, aby ulitować się nad losem potężnego zwierzęcia, ani dosyć fantazyi, aby pomyśleć,

że szranki w tej chwili zniknęły, ani dosyć szlachetnej dumy, ażeby się nie pastwić nad ubezwładnionym przeciwnikiem. Tłum nie znający takich skrupułów, ma w tem największą właśnie przyjemność, nie mówiąc już o wypadkach, w których ofiarą bywa istota, nie budząca żadnej obawy. Bo gdy cierpienie istoty szlachetniejszej obudza częstokroć wspaniałomyślne pożałowanie, pospolitsza nie rodzi nawet współczucia. Lud nie ma pełnej uciechy w menażeryi, dopóki nie ujrzy małpy, jak w szalonej a nieszkodliwej wściekłości, zgrzytając zębami i szarpiąc kratę, ugania po klatce. Im bardziej zwierzę zniecierpliwione, tem radość większa. Mało kto zdoła przejść obok psa uwiązanego na łańcuchu, aby go nie podrażnił; dręcząc spętane a dzikie zwierzę, dla wielu wydaje się rozkoszą, rozgniewać słabego człowieka, bywa szczególną uciechą istot nierozwiniętych umysłowo, a zatem dzieci i ludzi w stanie natury. Wytwarzający się kontrast porywa ich bez hamulca do śmiechu.

W co się przerodzić może przeraźliwość, niech nas pouczy ostatnia scena Byronowskiego »Don Juana«. Cień siwego mnicha wślizguje się tam w komnatę Don Juana. Strach i przerażenie owładają nim, wstrzymując oddech w piersi. Po chwili zawstydzony własnem tchórzostwem rzuca się na złowrogie zjawisko i — chwyta za mur księżycem oświetlony; z przerażeniem rzuca się po raz drugi i habit mnicha opada, a jawi się rozkoszna, woniejąca kibić kobiety.

Oto zwrot rzeczy, który się staje komicznym, jak wszystkie zwyczajnie kończące się historye o strachach, które nie połykają swych ofiar.

Brzydota jest sprzecznością wstrętną sama w sobie. Ale jakże komiczną może stać się nawet ona! Przedewszystkiem jakże to często biorą ją ludzie, szczególnie niewykształceni, za komiczność, nie zważając na przykrość ani na szkodę, jaką przynosi zjawisku, które zeszpeciła, ani nie przyglądając się jej samej w sobie, budzącej naówczas odrazę, ale porównywając z tem, czemby właściwie być powinna, to jest z harmonią i pięknem. Dlatego wszelkie zboczenie od piękna, ogół a szczególnie dziecko raczej wyśmiewa, niż pożałuje. Ale nawet i człowiek wykształcony nie ustrzeże się uczucia komiczności, widząc, że brzydota uważa siebie za piękno, że n. p. niedorodek fizyczny pragnie uchodzić za zdobywcę serc kobiecych.



Sprzeczność rzeczywistości i urojenia tak jest bijącą w oczy, że musi sprawić wrażenie komiczne. Maską brzydka jest czemś okropnie brzydkim, gdyż z jej brzydota łączy się jeszcze matwość. Jeżeli jednak widzimy, że poza nią kryje się istota żywa i przypuścimy, piękna, natędy wrażenie komiczne jest nieuchronnem. Dla osób z delikatnem poczuciem estetycznym granice bywają tu ciśniejsze, aniżeli dla ludzi zwykłych. Maską wyda im się okropną pomimo świadomości ukrytego kontrastu.

Komiczność płaskości pragnącej się wyszczególnić, powszechnie jest znana; niewyczerpany to temat, od nadętej żaby i osła w lwiej skórze, aż do owych Pistolów, Malvoliów i Parollów Szekspira. Tu należy wszelkie czwanie się i samochwalstwo, Iros żebrak i Tersites.

Nagłe roztoczenie obrazu przeraźliwego może czasami sprawić wrażenie komiczne. Przedstawmy sobie zwierzę łagodne, do którego się ktoś przybliży z prostoduszną lub zuchwałą ufnością. Przypuścimy n. p., że ktoś chce pięknego psa pogłaskać, albo lamparta podrażnić, a nagle pies go chwyta za rękę, albo lampart naciera nań z szybkością błyskawicy; wtedy porywa nas mimowoli chętką śmiechu, chociaż widok zadanego ciosu wnet ją uśmierzy. Głupota albo zuchwałość odbierają tu pouczającą wskazówkę, która nabawia ich strachu i stanowi komiczny konflikt. Prawdziwa jednak straszliwość jest wykluczoną z obrębu komiczności, gdyż rozwiązanie komiczne nie powinno nikomu przynosić szkody, chyba że będziemy rzecz uważać ze stanowiska czystego egoizmu.

Chcąc z pomiędzy tysiąca komicznych sprzeczności podnieść tu jeszcze parę, zestawmy tylko nieokrzesianie z ogładą (n. p. tańczący niedźwiedź), niemoc ze siłą, męstwo z tchórzostwem, szczupłość z wielkością i t. d. O czmychającym zuchu już mówiliśmy. Jakże komicznym jest pochwycony na gorącym uczynku obłudnik i kłamca, albo ci wszyscy, jakkolwiek tam się zowią, którzy w nieszkodliwy nam sposób ulegają konfliktowi ścierających się ze sobą sprzeczności. W sposób nam nieszkodliwy, powiadamy! Dla siebie jednak i dla tych, którzy im sprzyjają lub od nich zależą, czasem szkodliwy aż nadto! Wystawmy sobie kłamcę albo pijaka lub wreszcie głupca. Obcy może śmiać się będą z pijaka, ale krewni wyleją gorzkie łzy nad nim, czując gniew i sromotę.

Nawet obłąkany, waryat, są śmiesznymi wskutek uwidomionej w nich sprzeczności rozumu ludzkiego z niedołąstwem, chociaż czasy wyższego uobyczajenia ze zjawisk chorobliwych biorą pochop raczej do smutku aniżeli do lekkomyślnego śmiechu. U ludów nieokrzesianych nie mają na to tkliwego serca; ulomny głupiec n. p. wydaje im się zawsze wielce komicznym. Takimi są również dzieci i warstwy niewykształcone w społeczeństwach nawet o wyższej cywilizacji. Za przykład może posłużyć także zło, które w swej żądzy szkodzenia zostaje oszukanem i ubezwładnionem. Głupi a udręczany dyabeł n. p. ulubionym bywa przedmiotem komiczności. Głupota jest tu przeciwstawioną złemu zamiarowi, który łączyć się zwykle powinien z przebiegłością.

Świat komicznych sprzeczności jest, jak widzimy, bardzo rozległym i ma nader liczne odcienia. Parę tylko wielekreć już wzmiankowanych grup tu przytoczymy.

Naprzód obierzmy sferę płaskiej komiczności, będącej najzwyklejszem źródłem gminnej uciechy. Wszystko, co leży w zakresie płaskości, a więc wszystko, co nieprzyzwoite, chłopskie, głupowate i nieokrzesiane, można tutaj zaliczyć; dalej wszystko, co przechodzi w brzydotę, co niedorośle, skoszlawione. Szczególnie należy tu obraz zwierzęcości ludzkiej wobec duchowych dążeń i praw umysłu. Zwierzęcość naszej natury przeciwstawia się wyższym zadaniom życia i oto powstaje komiczna sprzeczność. Nie tylko jednak zwierzęca natura człowieka, ale i samo zwierzę tu się zalicza. Nie krępowane żadnymi względami zaspokajanie potrzeb u niego wydaje się wysoce śmiesznem, skoro je porównamy z prawidłami ludzkiej przyzwoitości, zwłaszcza wtedy, gdy zwierzę wychowane w towarzystwie ludzkim nabrało pewnego uszlachetnienia i mamy odeń prawo żądać niejakej przyzwoitości. Im wyższe są wtedy wymagania tak zwanego dobrego tonu i dobrego obyczajaju, tem kontrast naturalnie śmieszniejszym.

Weźmy przykład w całym słowa znaczeniu płaski. Jeżeli prostoduszny wieśniak, który o sprawach natury rozumie naturalnym rozumem, prowadzi psa, a ten objawi potrzebę zaspokojenia właściwego sobie popędu, wyda nam się to raczej nieprzyzwoitem, aniżeli komicznem, bo sprzeczność nie dosyć jest uwydatnioną. Jeżeli jednak ten sam wypadek z psem zdarzy się damie lub dan-



dysowi, powstaje wrażenie iście płasko-komiczne. Kontrast wyszukaney przyzwoitości z naturalną nieprzyzwoitością natychmiast się uwidocznia; popęd natury przeciwstawiony wychowaniu i etykiecie wytwarza kontrast, który pobudza do serdecznego śmiechu. Im zwierzę bardziej obce człowiekowi, tem porównanie słabsze i sprzeczność mniej w oczy bijąca. Im przywiązansze i bliższe, tem komiczniejsza. Koń u powozu w podobnych wypadkach mniej budzi śmiechu, aniżeli koń pod siodłem. Najkomiczniejszem zaś uczucie, gdy zwierzę wyprowadzone z właściwej mu sfery przeniesiemy w ludzką, kiedy n. p. psy, koń Gesslera, kozy, wprowadzone na scenę teatru, zachowują się tam nieprzyzwoicie.

Obszar komiczności tak jest rozległym, a do tego nieokreślonym, że niepodobna go w przybliżeniu nawet oznaczyć. Prawem zasadniczem zostanie jednak zawsze nieszkodliwe rozwiązanie dwóch sprzeczności. Wszystko jedno, czy używamy w tym celu naiwnego żartu, krotochwilnej igraszki, śmiesznych sytuacji, kłamstwa lub jakiegokolwiek zresztą kontrastu między istotą a formą, między zamiarem a wykonaniem, między pojęciem a rzeczywistością. Gdy dama siedząca u królewskiego stołu bada skwapliwie delikatność tkaniny obrusa, powstaje kontrast drobnostkowości z wzniosłością; gdy Rembrandt przedstawia Ganymeda w ten sposób, że król ptaków podnosi koszulkę tłustego, krzyżącego z bojaźni i w postawie nieprzyzwoitej ułożonego malca, zestawienie obu sprzeczności zmusza nas do głośnego śmiechu. Gdy Jordaens w swej Uczcie króla bobu wprowadza między pijaną drużynę malca w postaci jeszcze śmielszej, komiczność staje się nieprzyzwoitą. Nie należy jednak zakreślać ścisłych granic przyzwoitości, gdyż to wszystko zawisło od stanowiska, z jakiego na rzecz patrzymy. Co komuś wydaje się najwyższym dowcipem, obraża smak innego; z czego śmieje się jeden, to łyzy wyciska drugiemu; co tu za ledwie połączce, tam boli.

Również karykatura, parodia i trawestacja krótko nas zatrzymują. Karykatura powstaje, gdy pewną właściwość zjawiska oryginalnego przedstawimy w kształtach przesadnych. W parodii i trawestacji używamy form jednakich na wyobrażenie rzeczy niejednorodnych, z czego powstaje niedorzeczność, która pobudza do śmiechu. Parodia w sposób komiczny wywyższa płaskość, nadając n. p.

zwykłemu przebiegowi rzeczy formy doniosłego zdarzenia; trawestacja znów obniża wzniosłość, przebijając ją w szatę płaskości. (Co do wszystkich przedmiotów poruszonych w tym rozdziale radzę zajrzeć do Rosenkranza, Vischera, Carriera, Jean Paula, Flögla).

Osobny rodzaj komiczności stanowi dowcip. Przykłada on swą miarę do przedmiotu, którego dotyka, tak szybko, z tak różnym przeskoczeniem wszystkich stopni przejściowych, że stwarza porównanie, które narażonemu na pocisk dowcipu przedmiotowi nadaje cechę niedorzeczności i głupoty. Czasem jednak łudzimy się blichtrzem dowcipnego porównania i upatrujemy niedorzeczność tam, gdzie jej niema. Za chwilę wstyd nas przejmuje, żeśmy się dali uwieść.

Głównym celem dowcipu jest wyszukanie podobieństw wśród rzeczy niepodobnych. Najpowszechniejszym zaś jego rodzajem gra wyrazów, gdzie jedno znaczenie wyrazu, mającego ich kilka, zamienionem bywa z innym, tu nie należącym. Kapitan skazuje żołnierza na 25 kijów. Po drugim razie mówi jednak: daruję ci resztę. »Panie kapitanie!« — woła skazany — »pan nie masz nic do darowania, pan masz żonę i dzieci«. W pierwszym wypadku użyto wyrazu w znaczeniu: przebaczać, winowajca zaś sądził, że tu mowa o zwykłej darowiźnie, przez co nastąpiło zmieszanie pojęć. Toż samo dzieje się, gdy podobieństwo brzmienia dwóch wyrazów na miejsce wyrzeczonego poda nam w ucho drugi; z takiego podsunięcia nowego wyobrażenia powstaje komiczna sprzeczność. Bardzo jednak często śmiejemy się sami ze siebie, postrzegłszy własną pomyłkę.

Różną od dowcipu jest ironia. Dowcip rzuca się jednym skokiem na ofiarę, dając nagle odwrotny jej wizerunek; zawsze jednak tylko porównywa. Ironia zatapia się aż we wnętrze przedmiotu, aby go tam rozłożyć, odkryć ukryte w nim sprzeczności i cały ustrój rozsadzić. Różni ona się od dowcipu i od zwyczajnej komiczności tem, że nie dotyka przedmiotu w sposób dobroduszny, który jakkolwiek byłby ostrym, zadaje cios nieszkodliwy i powierchowny, lecz rani i zabija w pełnem znaczeniu słowa. Dowcip i wogóle komiczność, przeraziwszy ofiarę, rzuciwszy ją w proch, lub ogołociwszy z kłamliwego szychu, pozwalają jej odejść swobodnie, ironia pastwi się jej widokiem i krwią napawa. Ostrzejszą



jeszcze bywa satyra, sarkazm, szyderstwo. Szarpia one i trują; zamiarem ich, dręczyć i ranić. Ironia i satyra chłoszczą; ofiara ich ponosi cios dotkliwy; sarkazm i szyderstwo krają nożami i w rany sączą płyn zatruty. Naturalnie i tu są różne odcienia. Bywa dowcip delikatny i gruby, satyra, która smaga lub zniestwia, drwiny i t. d. Skutki ich mogą być podobne łaskotaniu, ale skutki szyderstwa są jakby oblaniem zimną wodą, uderzeniem miecza, przyłożeniem gorącego żelaza; szyderstwo bywa częstokroć zatrutym sztyletem, od którego rana się nie goi.

Wszystko to wyklucza nieszkodliwą, dobroduszną komiczność; są to ostre narzędzia, których używać należy tylko w boju przeciw niegodnym. Jeżeli skierujemy je przeciw istocie czystej a słabej, zżyma się dusza na to z równą siłą, z jaką cieszy z widoku wychłostanej dumy, przewrotności, zepsucia, nieumiarkowania i t. d. Powróćmy jednak do przedmiotu i zastanówmy się nad wpływem, jaki komiczność na uczucia nasze wywiera. Wpływ ten wogóle jest kojącym. Łagodzi wszelkie zbytne wstrząśnienia duszy. Gdy wskutek zupełnego oddania się uczuciom wzniosłości, piękna i t. d. swoboda nasza zostanie skrępowana, albo gdy nas do głębi poruszy wrażenie brzydoty, płaskości, straszliwości, wtedy komiczność działa jak balsam i powraca duszy jej naturalny spokój. Jest to czujny sługa, który nas ostrzega: »uważaj, że jesteś człowiekiem!« ilekroć przekroczymy miarę ludzką, który nas częstokroć w najnieodpowiedniejszej chwili przyzywa i przez to gniewa, który nam jednak zdejmuje nieraz z oblicza czarne okulary przesytu, smutku, trwogi i szczerem bywa przyjacielem w ucisku. Jeszcze inne uczucie przyjemne wywołuje komiczność. Ukazuje nam rozkosz prawdziwej harmonii. Uczucie komiczności wyższego stylu przypuszcza, że znamy już ideał, od którego zboczenie zostało wyśmianem. Tem dopiero uszlachetnia się komiczność n. p. satyry. Wtedy jednak zapominać nie należy, że pochlebia ona ambicyi. Czujemy się roztropniejszymi, wyższymi, bezpieczniejszymi, aniżeli to, cośmy znaleźli komicznem. Upodobanie może się więc przerodzić w uciechę z cudzej szkody, w złośliwość; nawet umysły dobroduszne, lecz pospolite uczują radość na widok zgniecionej u nóg ich wyższej siły. Tak to komiczność wyplenia poczucie uszanowania dla prawdziwej, wyższej wartości.

Niema rzeczy zdrowszej nad komiczność i śmiech jej wesoły. Dusza ludzka pod jego wpływem omywa się z czarnej troski, jak z plamy bielizna pod strugą czystej wody. Ona łagodzi i orzeźwia — niema dzielniejszego środka na wzmożenie sił. Litości godnem bywa tam życie ludu, gdzie pospolitą komiczność wykluczono z obyczajów; jestto stan wyśrubowany, szkodliwy dla całości. I komiczność jednak powinna ściśle przestrzegać miary. Gdzie nazbyt szeroko się rozpiera, tam rodzi płytkość; wtedy nie łagodzi już uczuć zbyt naprężonych, lecz je usypia i ubezwładnia. Sprowadzić wszystką piękność, wielkość i wzniosłość do poziomu komicznego, oznacza w końcu tyle, co stłumić wszelką zdolność odczucia wzniosłych i pięknych wpływów. Niższa komika nad miarę używana, poniża i brudzi. Skłonność w nas ku brzydocie tak się naówczas potęguje, że nie czujemy w końcu odrazy wobec nieprzyzwoitości i sprośności, lecz je z uciechą witamy, gdyż podają sposobność do wytwarzania się komicznych kontrastów. Oto pokusa. Toż samo da się powiedzieć o dowcipie. Nic niema nadeń przyjemniejszego, ucieśniejszego, ale i nic straszniejszego, zwłaszcza gdy niema humoru a ma ostrze. Migotliwa jego pochodnia więcej sprawia przykrości, aniżeli zmierzch i ciemność. Najograniczeńszy człowiek będzie naówczas miłszym towarzyszem, aniżeli dowcipniś. Z głupimi można przecie wyjść cało; nic nie dają, ale i nic nie biorą, ocalamy więc naszą własność; lecz ustawiczny dowcipniś plądruje i poniewiera wszystko. Tysiąc dowcipów o krok nie posunie rzeczy. Im zaś ostrzejszy, tem gorszy. Takie dowcipkowanie bez miary, taka poniewierka wszystkiego, co piękne i szlachetną nacechowane dążnością, taka wszechwładza płaskości, mieszanina dobrego, złego, piękna i brzydoty, może przyprowadzić do rozpacz.

Przytem należy zwrócić uwagę na jedno jeszcze niebezpieczeństwo. Kto wszelką wyższość prześladuje dowcipem, kto ją, choćby na krótką chwilę mógł zciągnąć z jej piedestału, ten uwierzy sam chętnie, że zdoła wyższość pokonać, i że jest większym, potężniejszym, aniżeli to, z czego drwi i co w prochu tarza. Jestto naturalnie głupota. Dowcip nie trzymany na wodzy, jest krnąbrnym i niespokojnym, jak źle tresowany pies myśliwca. Każdy dołek musi on rozkopać, za każdym chrząszczem pogonić, każdego skowronka zaczepić. Wszelkie więc przewlekłe dowcipkowanie znie-



chęca i nuży. Trafny jednak dowcip uderza jak śmiały jastrząb, który przed niczem się nie ulęknie i orłu będzie uragał.

Humorem nazywamy popolicie to wesołe usposobienie, które we wszystkich, najpoważniejszych nawet stosunkach życia umie zachować swobodę i rzeźwość, a nawet boleści odkrada pogodniejszą jej stronę. Wyższy humor obejmuje cały świat zjawisk, zdolny na rzeczy poważne patrzeć wesoło, na wesołe poważnie. Przeciwstawić go wypada tragicznemu patosowi.

Jest on o tyle komicznym, że zestawia kontrasty i to w ten sposób, że od jednego prześlizguje się ku drugiemu, wręcz przeciwnemu, tak nagle, iż nie zdołamy dostrzedz, kiedy drogi dokonają. Łza śmiechu na oczach, jak mówi Jean Paul, jest symbolem humoru. Widzimy czarny smutek, za chwilę uśmiech posępny zadrży na ławych rzęsach, to znowu serdeczna wesołość; pytamy, skąd to wszystko? a tu śmiech i płacz już zniknęły i martwe zwątpienie na twarzy. Tak się tu spływają wzniosłość, płaskość, brzydota, gminność, moc, słabość. Humor jest kalejdoskopem uczuć, który za każdym skłata obrotom nowe wskazuje obrazy.

Różni on się od dowcipu; dowcip przemawia do rozumu, humor splata się z uczuciem. Dowcip sprowadza kolizję dwóch żywiołów, która się kończy znicestwieniem obu; humor tak je zlewa, że wielkie przestaje być zbyt wielkiem, małe zbyt małym. Delikatną zręczność wynajdywania podobieństw w niepodobnym, stanowiącą istotę dowcipu, musi posiadać i humor. Ma on jednak szerszy zakres działania, wymaga uczucia i poetycznego poglądu, nie ma jednak rzutkości i ostrza dowcipu.

Humor strzelający raketami dowcipu jest potęgą. Przytem bywa on łagodniejszym i skuteczniejszym, niż dowcip, jak długo nie przechodzi w sarkazm, w który lubi się przedzierzgnąć. Jeżeli dowcip wymaga bystrości w dopatrzeniu podobieństw, dowodzi humor wielkiej swobody umysłu i władzy nad światem uczuć własnych. Żadnemu nie daje on tyle nad sobą przewagi, aby go uniosło, ale w tej samej chwili, w której sądzimy, że patos wszechwładnego uczucia porwie go swoją falą, zahacza się i zwraca w kierunku odwrotnym. Oczy nasze przepelniają się łzami, drżą usta, serce mocniej uderza — cóż innego pozostaje jak płakać nad nędzą, której obraz kreśli nam humor! W tem nagle zatrzymujemy się

i z miną zwiedzonego patrzemy poza siebie: przedmiot smutku — zgłodniałe chłopię o bladym obliczu, gdzieś zniknął; za plecami śwista nam już i śpiewa, jak żaczek w łachmanie, co język pokazał i umyka.

Dobry humor jest rzeczą nieocenioną, dowodzi on siły, swobody, opanowania uczuć i przedmiotu. W miarę potrzeby bywa poważnym lub wesołym, surowym, to znowu łagodnym; raz poskramia zaślepione, przesadne uniesienie, to znowu podsycia upadłe męstwo; tu rzeczy nadludzkie czyni ludzkimi, tam wynosi najlichszą drobnostkę; z gliny robi glob ziemski, którego dzieje opowiada, morze szklanką wody; bujając po gwiazdach zapatrzy się nagle na okopconą latarkę zaułka.

Z trafnym dowcipem połączony jest wyborym towarzyszem — w rodzaju Johna Falstaffa. Przypomnijmy sobie, jak Falstaff i Bardolf wchodzi do gospody »pod głową dzika« i jak sir John ubolewa nad hałasem swych towarzyszy. Na taki wylew humoru niema rady; rozprasza on wszelką powagę, wszelkie zasępienie, tysiące trosk usuwa. Jest on jak nawałnica wśród posuchy, nic uwiędnąć nie może, wszystko przybiera bujną zieloność. Lecz oto i ujemna strona humoru. Zbyt często nie dotrzymuje słowa i wiary; wyslizga się, gdy go chcemy pochwycić; na żadnej wysokości nie umie się zatrzymać, chociaż ma zabłocone obuwie, wchodzi na posadzkę. I on jednak często popada w płaskość, mieszając rzeczy wielkie z małymi. Bez wędzidła, traci wnet wszelką miarę. Popatrzmy na opasłego Falstaffa w gospodzie, lub gdy werbuje ochotników przed bitwą i podczas bitwy. Humor jego wytryska nawet w chwili, gdy wycięto mu całą kompanię, gdy losy bitwy się ważą, nawet gdy własny synalek jego walczy z zaciętym Percym. Humor przedziera się przez dziurkę od klucza. Sir John kłamie i oszukuje z humorem; jednym słowem, nicpoń bez czci i sumienia, pokrywa się zawsze tarczą humoru, która przyjmuje i odbija wszystkie razy, ciskane nań za jego błędy i występki.

Jakkolwiek humor dowodzi swobody umysłu i wesołości, siła jego może się łatwo przerodzić w słabość. Zły to humor, który w swem rozigraniu nie może wypiełgnować ani utrwalić żadnego uczucia. Zdradza on nerwową bezsilność, która bez wiedzy i woli z jednej ostateczności rzuca się w drugą. Stąd znajdziesz go często



u melancholików, hypochondryków, u wszystkich, którzy nie mają silnej woli.

Jednostronni humoryści psują się własną przesadą, jak to powszechnie widzimy. Nie zdołają oni już objąć pełną duszą żadnego przedmiotu, wypiastować w swem łonie żadnej namiętności, nie umieją pójść prostą drogą, chociażby chcieli. Robią ciągłe skoki w prawo i w lewo. Dlatego bywają nieznośni, ilekroć chcemy iść z nimi ręka w rękę, ku pewnemu celowi. Najpowolniejszemu wydadzą się zbyt nużącymi; w pół drogi za wiele mu już tych piruetów humoru — wyprzedza ich; humor zaś czuje się umęczonym, zanim połowę drogi przebiegnie. Gdy droga długa, rzadko dobieży do celu bez okulawienia lub upadku. Bywa to karą humorystów, którzy zapominają, że humor jest wyborną przymieszką, ale nigdy zasadą. Wyprawiają oni biesiadę ze słodkich i gorzkich potraw, które nie sycą głodnego, tylko nęcą i w końcu zepsują żołądek.

Tragikomiczność powstaje z połączenia tragiczności z komicznością. Rzecz poważna rozwikłuje się wesoło — zamiast cięcia pałaszem, które tułów rozdziela z głową, przyłożenie mokrego ręcznika. Albo komiczność bierze nieszczęśliwy obrót — trefniś nasładuje skok niezręcznego, pada i łamie nogę.

Należy jeszcze wyświecić jedno pojęcie, nie mające nic wspólnego z ironią, o której mówiliśmy dotąd. Jest to tak zwana ironia romantyczna, która pierwotnie oznaczała tylko swobodę romantyczną artysty wobec własnego dzieła. Gdy w tragedji n. p. płacze smutek, występuje błazen i śmieje się. Błazeństwu jednak nie może artysta nadawać cechy smutku; powinien stłumić własne współczucie. Ten jest partaczem w sztuce, który nie umie do woli kierować swym pegazem, z którym koń robi, co mu się podoba, nie idąc torem wskazanym. Jak długo uczucie przeziera z każdej szpary, tak długo niema mowy o prawdziwej sztuce. To opanowanie siebie nazwano »ironią« (dziś często humorem); artysta powinien wobec swych utworów zachować się ironicznie. Wkrótce jednak to wyjątkowe znaczenie ironii zatarło się, a zwyczajne podniesiono do zasady. Artysta miał odtąd dowodzić światu w oczy, że wszystko jest igraszką i wyobrażeniem własnego »ja«, mogącego odmieniać rzeczy do woli, bez względu na to, czy chodzi o sprawę poważną,

czy wesołą. Wydało się teraz artystom, że muszą być ironicznymi, jeżeli chcą uchodzić za prawdziwie swobodnych.

I tak to wnosili rozstrój do własnych swoich postaci. Szczególniej popadli w przewrotny humor. Ażeby dowieść, że są twórcami wolnymi, i że mogą przedmiot kształtować według swego widzimisię, piętrzyli sprzeczności, przedrwiwali, wyszydiali i rozkładali wszystko, co tworzyli, a w końcu poczęli rozstrajać siebie samych. I taka chaotyczność, w której artysta, świat, osnowa, rozpadły się nawzajem, uchodziła za sztukę! I to miało sprawiać wrażenie harmonijne! Niedorzeczny obłąd! Czystość i błoto, gwiazdy i świeczka w domu rozpusty, co najwyższe i najniższe, co najczystsze i najbrudniejsze — zmieszano razem; nie było odtąd świętości, gdyż ją ironia rzucała w błoto i deptała nogami, nie było wielkości, gdyż nędzota musiała żyć z czegoś! Wreszcie przepada wszystko — cześć, ojczyzna, cel i życie. Zostaje rozkład i zgnilizna! Była to ciężka choroba twórczego ducha. Pogrobowce tych czasów cierpimy na nią jeszcze. — Potrzeba nam jasnego, pogodnego humoru. Owej przymieszki rodzącej piękną równowagę i szeroką harmonię, potrzebujemy wśród tych wszystkich namiętnych wyteżeń i jednostronności, jakim uległa nasza epoka w swym pędzie do rozwikłania tyłu wielkich, nowe przestwory otwierających zagadnień.

Jesteśmy u końca rozdziału. O ile rozmiary i założenie pozwalały, skreśliliśmy zasadnicze miary estetycznego sądu. Z pełni przedmiotu wyjęliśmy tylko, co najważniejsze, dalecy od zarozumienia, żeśmy go wyczerpnęli.

Chodzić będzie nam teraz o przyłożenie miar odpowiednich, o wskazówki, jak ich użyć należy, o dowód, że są istotnie prawdziwa na osądzenie bezbrzeżnego świata zjawisk miarą piękna i brzydoty, albo przynajmniej, że w upodobaniach estetycznych nie wszystko jest samowolą i kaprysem.

Czy obrana droga była za jednostajną i za nużącą? Czyśmy nie dosyć zachwycali się pięknem i wzniosłością, nie dosyć pieścili wdziękiem, nie dosyć igrali ze zjawiskiem o drobnouchniej twarzyczce? Czyliśmy nie dosyć wzgardzili płaskością i gminnością, nie dosyć czuli odrazy w obliczu brzydoty, a trwogi w obliczu straszliwości?



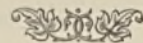
Wobec dokonanych dzieł sztuki czas na uniesienia, podziwy i trwogi! Tu uściela się tylko droga i ułatwia poznanie. Nudny to przewodnik, co na każdym kroku nie tylko wskazuje obrazy, ale i własne rozlewa uczucia!

Niech wskaże drogę i zwróci uwagę, ale samemu wszystko widzieć i samemu odczuć — to jest rozkoszą i korzyścią podróżnika.



II.

PIĘKNO W NATURZE.







I.

Ruch, dźwięk i światło.

Estetycy w swem jednostronnem ubóstwieniu ducha, upatrywali jedyne piękno w sztuce, jako w dziele ludzkiego umysłu, naturze zaś odmawiali wszelkiej piękności. Zapatrywanie to dziś potępiono.

Możemy siebie przeciwstawić światu, możemy się uważać za jego utwór najulubieńszy, za jego wyraz najdoskonalszy, ale byłoby głupotą, kłaść siebie ponad nim.

Badając piękno natury, nie badamy ludzkiego ducha, który coś wnosi w naturę, lecz rzeczywistość, której częścią jesteśmy. Poznajemy przytem i siebie, odnajdując poza nami przedmiotowo to wszystko, co zjednoczone stanowi naszą istotę.

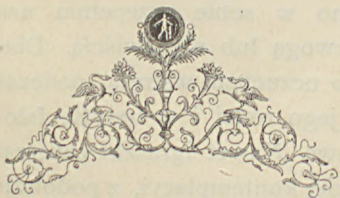
Zaczynamy od ruchu. Co się nie porusza, uchodzi za martwe. Życie i ruch znaczą jedno. Życie samo w sobie przepętnia nas radością, śmierć instynktową odrazą, trwogą lub nienawiścią. Dlatego nieruchomość przejmuje nas łatwo uczuciami wstrętu, podczas gdy ruch wszelki podoba się. Zmiana jego rodzi i w umyśle falowanie, błogość, rzekłbym, ciepło duchowe. Nawet igraszki zwierząt mają dla nas urok; oddając się indyjskiej kontemplacji, z podobnie błogiem uczuciem przysłuchiwalibyśmy się drzew szumowi i przytłumionym dźwiękom morza. Nie tylko dziecię lubi ruchliwość — i zwierzęta cieszą się na jej widok; jakieś ciało toczy się, waha, bieży, leci, one gonią je, chwytają, bawią się niem.

Linie uważać możemy za wyraz ruchu. Punkt jest martwym.



Jeżeli go ruszymy z miejsca, powstaje linia, która wyobraża swym ruchem życie i sprawia miłe wrażenie. Mogę śledzić bieg linii i zapomnieć o jej nieruchomości. Przytem linia wypełnia już wiele warunków wyższego piękna. Może ona wyrazić jedność i różnorodność, zmianę i rytmiczność, wolność i porządek, a to wszystko w sposób ściśle charakterystyczny. Prosta sprawia upodobanie, gdy jest prawdziwie prostą. Jeżeli zbyt jednostajna, nuży; za to linia złamana przedstawia najbogatszą różnorodność, posuniętą do samowoli. Powracająca w siebie linia kołowa wyobraża zmienność opaloną najsurowszą jednostajnością, przyjemną, ale rodzącą uczucie przymusu. Bywa więc dziełem twórczości skrępowanej. Zygzak świadczy o największej dowolności. Jego mętny, zagmatwany bezład jest brzydkim. Porównajmy tylko bazgranię dziecka z prawidłowie wykonaną figurą za pomocą lineau i cyrkla. Na linii wreszcie da się okazać regularność, symetrię, proporcję, rytmiczność, przez wzmocnienie, położony nacisk, większą wolność i t. d. Na tem polega piękność arabesków, kaligrafia i t. d.

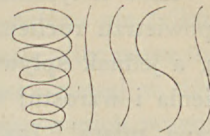
Zauważmy linię ze względu na jej istotę i wyraz, natędy przekonamy się, że prosta wymaga prostego rysu, że musi być nakreślona dokładnie według panującego prawidła. Każda figura narysowana niedokładnie i poprzerywana zboczeniami, jest brzydką. Warunki wolności i porządku dadzą się najlepiej poznać, porównując linię prostą, nieskończenie długą z linią falującą. Tam bezwzględny przymus bez żadnej zmiany. W linii zaś węzowej, śrubowej, ciągła zmiana.

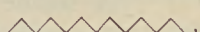
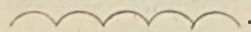


Każdą płaszczyznę, a zatem powierzchnię każdego ciała, uważać możemy za utwór nieskończenie wielkiej liczby obok siebie położonych linii, przez co linia staje się istotną podstawą przeważnej części estetyki. Hogarth już poznał, jak wspomnieliśmy, estetyczną piękność linii falującej i nazwał ją linią piękności, z którą w porównaniu, każda inna jest brzydką. Uznając ją jednak za jedyną linię piękności, zapomniał a prawidło Goethego, jedno nie w każdym wypadku przystoi. Chciał on linię ludzkiego ciała przenieść również na drzewo i ka-

mień, i tak, przekraczając miarę, popadł w śmieszność. Musiał styl baroku postawić wyżej, aniżeli klasyczną architekturę Rzymian, Greków i renesansu. Obaczmy wkrótce, jak niższe twory odmienne mają formy piękności, aniżeli wyższe, i budzą niesmak, jeżeli je wtlączamy w ostatnie; wogóle da się powiedzieć: im istota niższą, tem prawo formy jednostajniejsze, im wyższą, tem różnorodniejsze, swobodniejsze. Z wolnością nie należy mieszać samowoli, stoi ona poniżej estetyki (wymoczki). Prosta, kołowa, noszą piętno większego przymusu i jednolitszej prawidłowości, aniżeli falująca, elipsa i t. d. Gdy zatem kryształizacja n. p. polega na liniach prostych, kształty zwierząt są daleko swobodniejsze.

Gdy linie się zbiegają, powstaje płaszczyzna. Piękność czystych linii i płaszczyzn, polegająca na matematycznej prawidłowości, grała już od dawna ważną rolę w estetyce. Przypomnijmy tylko zachwyt Platona nad figurami geometrycznymi (kołem, trójkątem, kwadratem, wielobokiem i t. d.). Prostą wyznaczają dwa punkty. Koło rodzi się z linii wirującej około stałego punktu środkowego. Swobodniejszą jest elipsa i forma jajowata. Trójkąt równoboczny i kwadrat wyznaczają się jednym kątem i jednym bokiem. Wszelka prawidłowość matematyczna może w danym razie uchodzić za przymus i dlatego nie w porę użyta niepodoba się. Toż samo przewrotnie zastosowana wolność. Dla wielu istot niezbędnym jest przymus. Popadają bowiem w samowolę, gdy go się usunie.



Na szczegóły zwracać uwagę nie mamy miejsca. Parę tylko przykładów. Pomyślmy taniec, którego rytmiczność da się wyobrazić liniami. Porównajmy przytem linię kadryla z linią zwykłego tańca kołowego, różnorodność jego figur z jednostajnym powtarzaniem się linii kołowej. Albo porównajmy różnicę kłusowania i galopu końskiego. Bieg kłusem tworzy linię ostrą, jednostajną , galop wskutek powtarzających się skoków linię łukową lub falującą .

Pierwszy więc i dla oka już wydaje się bardziej spiczastym. Porównajmy harmonijne poruszenia fal i płomieni, ciał pędzonych wiatrem, ostre, ucięte ruchy niektórych ptaków, a pe-



wne, rytmicznie wirujące linie, jakie zakreśla sokół, orzeł, gołąb i t. d., sztywny bieg niektórych zwierząt, a wdzięczne ruchy charta.

Albo kołysanie się drzewa wśród wiatru: każda gałąź płynie w powietrzu ruchem okrągłym, falującym, każda zakreśla linię osobną, a jednak spływającą w powszechną harmonię jednolitością ulistnienia i wzrostu; w takim rozigraniu różnaitość powiązana rytmiczną miarą! Inny zupełnie widok w czasie wichru i burzy, kiedy wszystkie gałęzie porwane są równocześnie jednym gwałtownym ruchem.

Zarówno zbyt powolny, jak zbyt prędki ruch nie mogą się podobać. Pierwszy wydaje się leniwym, niezgrabnym, ciężkim. W czasie ruchu zbyt przyspieszonego tracimy jego miarę; wydaje on się bezładnym, zmaconym, bojaźnią pchniętym. Miarowość poruszeń daje widok poważny, uroczysty, wdzięk poruszać się musi lekko, bez śladu wytężenia. Ruchy dadzą się przedstawić naocznie, niepewność poruszeń można wyobrazić linią, która zamiast być jednym silnym rysem rzuconą, pełną jest załomów i odcieni. Tak samo dadzą się uwidocznic ruchy ostre, przesadne, nieharmonijne. Te ostatnie krzyżują się i łamią nawzajem. Zbyt okrągłe ruchy są niezgrabnymi, zbyt ostrokątne, sztywnymi; tu należą: krok drepcący, powłóczysty, taneczny, marszowy, ruchy rąk, nóg i ramion.

Wzgląd bardzo ważny stanowi tu siła pędząca, która porusza i sposób, w jaki to czyni. Każdy ruch nagły, którego przyczyny nie znamy, razi. Wystrzeloną kulę widzę tylko po jej skutku. Estetyczniejszymi są już kamień, strzała i włócznia, gdyż mogę dostrzedz ich lotu, a przyczyna i skutek mają pośrednika w linii, którą zakreślają. Estetyczne znaczenie karabinów polega jedynie na strzale z wyjątkiem bomb i bardzo ciężkich pocisków, które możemy dośledzić w powietrzu, a które, szczególnie w nocy, sprawiają silne wrażenie swemi ognistemi liniami.

Jak ważne jest wysledzenie miary ruchu dowodzą zwierzęta. Przyczajeni patrzeć na ruch postępowy, uczuwamy wstręt wobec pełzania i trzęsienia. Poruszenia węża wydają się dziwaczniemi; mysz bieży tak szybko, że nie możemy dojrzec jej cienkich, krótkich nóżek, i jej więc ruch nie może się podobać.

Brak odpowiedniego stosunku w poruszeniach rodzi czasem komiczność. Lot sroki ma w sobie coś komicznego. Ociężałość,

niezgrabność i t. d., mogą być brzydkiemi ale i komicznemi, jak się pokazuje z powiedzianego wyżej.

I ton jest życiem. Ciało brzmiące przemawia do nas, obwieszcza, że nie jest martwem. Byt nasz ludzki polega nie tylko na ruchu, lecz i na życiu światła i dźwięku. Uczucie więc nasze towarzyszy im wiernie. Upodobanie zmysłów i duszy naszej w dźwiękach zdradza się natychmiast, skoro dostrzeżemy w nich prawidłowości, która nam jest wrodzoną, taktu, rytmu i t. d. Obszerniej o tem w rozdziale o muzyce.

Zostańmy tu przy rzeczach ogólnych. Sam ton już jest przyjemnym. Nie cierpimy bezwzględniego milczenia grobu! Jest ono przeraźliwem. W najgłębszą ciszę wsłuchujemy się, a ona zdaje się dźwięczyć i śpiewać. Ale gdy nic nie dosłyszemy, duch nasz opada, umysł czuje się próżnym, pustym. Cichy chód zegarka wśród milczącego oddechu nocy, odgłos dalekich dzwonów, pianie koguta, zaskowyczenie psa, orzeźwia nas wtedy. Bo to wszystko życie, które nas wyrwa z martwoty! Nie jesteśmy już sami, nie otacza nas milczenie śmierci. Silny zaś ton, hałas n. p. wstrząsa nami do głębi, roznieca uspioną duszę. Choćby to był gminny hałas, już on ma wpływ swój. Możemy się o tem przekonać u każdej budy jarmarczej. Im wścieklejszym krzyk przekupniów, huk bębnow, brzęk dzwonek, ryk bydła, tem usposobienie ruchliwsze, pożądlwsze, zuchwalsze. Naturalnie uliczne te dźwięki wywołują upodobanie tylko w umysłach niższego gatunku. Dla uszu delikatniejszych taka wrzawa, taki wirwar i hałas bywają nieznośne. Nieporządek, zamęt, niszczą miłe wrażenie dźwięku. Wszystkie ludy wojenne używały tego roznamietniającego wpływu tonów w czasie bitwy: okrzyk bojowy, bębny, trąby, śpiew i muzyka, to już nie owe płaskie wzruszenia jarmarczne.

Jednostajność tonu, jeżeli tu zastosujemy nasze główne pojęcia estetyczne, jest brzydką, toż samo zamęt. Pierwszym żywiołem swobody i ładu jest takt. Przerzywa on jednostajność i porządek. Wprowadzając zmianę wyrazu, wzmocnienie lub osłabienie, podniesienie lub zniesienie tonu, otrzymujemy rytm. Harmonią nazywa się współbrzmienie prawidłowo złożonych tonów, melodyą ich następstwo.

Toż samo da się zastosować do głosów natury. Przeciągły,



jednaki ciągle nuży, jeżeli nie budzi twogi lub wstrętu. W pierwszym razie wydaje się pozbawionym życia; w drugim czujemy zwykłą miarę wytrwałości głosu tak przekroczoną, że rodzi się w nas obawa, czy tchu mu stanie; mierząc zatem głos cudzy siłą własnego, czujemy się zatruwani i przygnębieni. Nudnem jest także ciągle powtarzanie się tonu, n. p. sączenie się wody z rynny i t. p., drażniącym jednostajne wycie psa, podczas gdy szczenie jest urozmaicone, a więc znośne. Zbytnia krótkość zdradza niepokój, rozstrój, drzenie, trwogę. Zbyt silne wytężenie i nagłe opadnięcie głosu odbiera nam miarę, wydaje się więc brzydkim i straszny. Jeżeli tony przekraczają naszą miarę, lecz tkwiącą w nich samych zachowują, powstaje wzniosłość. Takim jest grzmot przeciągły. Uderzenie piorunu jest straszliwym. Toż samo burza: naprzód przeciągły, jednostajny szum — monotonia, posępność, w duszy trwoga; nagle kilka urywanych, ostrych, zwięzłych tonów — niepokój, rozstrój; potem stopniowe wzmaganie się brzmienia, siła jego rośnie, rośnie coraz wyżej, coraz wyżej — dokądże? gdzie kres tego? świst, wycie, szum, zgrzytanie, czasami dźwięki dziko ponure — jesteśmy zgnieceni; dusza nasza łamie się pod ich potęgą: miliony duchów piekielnych zdają się szaleć, a ziemia i niebo oddane na pastwę zagłady! Nagle cisza śmierci. Ta cisza staje się wtedy miarą. Z nią porównujemy wściekłość burzy.

Próżnem byłoby usiłowanie wyczerpięcia, choć ogólnie, przedmiotu. Zauważmy tylko wodę. Sączy się, pluska, szmerze, dudni, śpiewa, szeleści, szumi, grozi, wyje, ryczy — jakaż powódź tonów! A jakie bogactwo uczuć im towarzyszy! Plusk łagodny niepokoi mile, pogwar śpiewny tryskającej i opadającej wody w artezyjskiej studni, gwałtowna siła wodospadu, jędrna ruchliwość grzmiącej fali rozpasanego morza, natarcie i walka ropryśniętych bałwanów — oto cała skala uczuć i wzruszeń!

I któżby zdołał odmalować słowem te wszystkie brzmień odcienia, od brzęku owadu, aż do łomotu wulkanu, od kołysanki śpiewnej trawnika, aż do ryku burzy!

Ziemia i powietrze rodzą ton, jak mówi Herder. Dlatego ptak, dziecię obojga, jest śpiewakiem stworzenia. Ulatując ze ziemi, ukryty w gałązkach, czy bujając w obłokach nuci swą piosenkę. Głowa jego wzbija się w górę, swobodnie szerząc dźwięki. Woda jest

mniej śpiewną. Faluje za powolnie. Toż i państwo jej nieme. Ryba może ze siebie wydać ton zaledwie dosłyszalny. Łabędź, ów żeglarz fali, nosi już na sobie klątwę milczenia. Wogóle, nawet gatunki ptaków przywiązane więcej do wody, nie mają pięknych dźwięków, grzechocą, skrzeczą, gęgają, klekocą. Jakżeby się i mogły nauczyć śpiewu wśród ciągłego rozchodu ponuro grzmiących fal!

Przejdźmy do światła. Jest ono warunkiem istnienia. Bez niego niema życia. Instynktowo więc witamy je z radością. Jesteśmy stworzeniami światła, jak wszystkie zwierzęta i rośliny ginące w ciemności. Rośliny n. p. tracą swą zielen i stają się bezbarwnymi. Ciemność jest nienawistną wszelkiej czynności życiowej. Tylko w chwilach względnego uśpienia teje łagodna ciemność jest przyjemną. Ale noc zupełna, grobowa wydaje się okropną; otwiera ona swą paszczę, niby otchłań nicości, w której byt nasz ustaje. Kto był kiedykolwiek w jakim podziemiu lub jaskini, ten wie, jaki strach nas ogarnia, gdy ostatnia lampa zagaśnie. Oko wytęża się, aby pochwycić choćby najlżejszy promyk światła; gdy nie może, opadają nam siły ciała i ducha. Pierwszy płowy brzask zmierzchu, a jesteśmy ocaleni! Można się do ciemności przyzwyczaić, opanowując instynktową bojaźń, jak to na sobie doświadcza każdy jadący podziemnym tunelem. Piękną jednak zupełna nieobecność światła nie bywa nigdy.

Światło jest pięknem. Wszystko raduje się niem. Ze światłem budzi się błogość życia; przed niem uchodzi trwoga. Już w pojęciu jego leży pociecha, rozweselenie. Jasność, słoneczność, przejrzystość są przymiotami piękna, podczas gdy ciemność, zmrok, mętność łączą się z brzydota i ponurością.

Co nie cieszy się światłem, to jest nam nienawistnem, wstrętnem a w najlepszym razie komicznem. Już milczące zwierzęta wydają nam się dziwnymi, uczucie to sprzeczności potęguje się do najwyższego stopnia wobec pozbawionych lub nieznoszących światła. Dlatego wszystko, co się zanadto kryje do ziemi, albo dopiero w nocy żyć poczyna, obudza w nas a nawet u wielu zwierząt uczucie wstrętu. Sowę naprzykład nienawidzą i prześladują wszystkie ptakiienne. Z widokiem zwierząt bezokich nie możemy się nigdy oswoić. Przypatrzmy się niektórym rodzajom światła. Noc gwiazdzista! Świat owinięty pomroka, ale tam na górze haft świetlany.



Srebrzyste powieki gwiazd wabia nas ku sobie. Od ciemnej ziemi podnosi nas tęsknota ku światłu, wlewając pociechę, że noc straszliwa nie opanowała przecież wszystkiego, że jest gdzieś jeszcze światło i radość życia. Światło jednak, tam w górze, rozprószyło się na tysiące gwiazd. To rozrywa nas; rozplywamy się. Skupienie ducha ustąpiło; owłada nami usposobienie łagodne, rzewne, które pod drżącym blaskiem gwiazd stałych, nabiera jeszcze miękkości i nieokreśloności. Od ciemnej nędzy życia odwracamy się, kąpiąc duszę w błogości niebieskich pociech, które nam płyną z wzniosłej nieskończoności przestworów. Dlatego ludom wszystkich czasów noc gwiazdzista wydawała się czemś pięknem i świętem, dlatego spoglądał człowiek zawsze ku gwiazdom z tęsknotą i błogą nadzieją.

Coś jednak więcej, aniżeli urok światła spływa ku nam stamtąd: oto nieskończoność, którą widzimy; rzesza światów niezmiierzona, nieobjęta nawet dla wyobraźni. Wzniosłość przejmuje świętym dreszczem. Nawet myśl o niej wydałaby się chaosem, gdyby tam wszystko nie miało swych dróg zakreślonych i gdyby harmonia i porządek wszechświata uczucia trwogi nie zmieniały w uczucie boskiej wzniosłości. Tylko kometa nas przeraża, psując na pozór ład niebieski i rodząc przypuszczenie, że może kiedyś dzień nadejdzie, w którym porządek boski rozchwieje się, a samowola i chaos opanują wszechświat.

Stałe planety więcej w nas budzą skupienia i spokoju. Ciągnie nas ku nim już nie jakaś rozplywająca się, bojaźliwa tęsknota, ale cichy, spokojny, łagodny polot duszy. Tem silniejszym on bywa w świetle księżyca. Wzrok nasz zwraca się w górę ku wielkiemu, niebiosami władającemu ognisku, które płonie spokojnym, omgłonym światłem. Noc i dzień spływają się, blask powłoczysty osiada mgłą osrebrzoną na niebie i ziemi. Uczucia światła i mroku łączą się; tu zmierzch z głębokim rysunkiem cieniów, tam promienne oko niebios. I my się rozplywamy wówczas w powodzi uczuć i rozmarzenia.

Takiem jest ciche światło księżyca. Spojrzmy jednak, jak drżący jego promień pada na ruchome przedmioty, a miękki spokój wyda się wnet mętным i drżącym. Na fali wód i na szumiących drzewach, ileż w nim ruchu! Mglista nieokreśloność wrażeń

połączona z szybką ich zmianą stopniują uczucia niezwykłości, czarodziejstwa, w straszliwą obawę duchów.

Widok gwiazdy pociesza, karmi nadzieją. Księżyc w pełni uspakaja, gdyż światło jego broni nas od wypadków nocy. Błady i nisko zawieszony na widnokręgu razi niemile.

Noc przeszła. Księżyc i gwiazdy bledną. Zmierzch poranny, niepewnością swojego światła fantastyczny, oblewa ziemię. Na niebie jawią się pierwsze jaśniejsze zwiastuny dnia. Szerzy się pragnienie tego, co ma nadejść. W całej naturze czuć oddech rozbudzenia. Kwiaty, które w nocy zamknęły swe kielichy, otwierają je. Zwierzęta zaniepokojone, szczególniejszej drużyna powietrzna, ptaki. Wszystko wita poranek tonami swej mowy. Wiatr nawet cuci się z drzemki i z chłodu nocy wyciąga ramiona ku ciepłym tchnieniom poranku. I tak wśród głośnej radości stworzenia, wschodzi napowrót promienne światło życia. Trwoga ustępuje.

Światło słońca jest ciągłą dźwignią życia. Świecąc jednak za jasno, za jaskrawo, drażni zbyt mocno, dając się uczuć dotkliwie nieumiarkowanym wyęzieniem naszych nerwów. Rozpraszając zaś wszelką ciemność ma pewne pokrewieństwo ze siłą rozumu. Okazuje wszystko w kształtach jasnych, pewnych; niczemu nie da się w mgle rozplynąć, nie każe nam domyślać się, zgadywać, śnić, przeczuwać. Tak pozbawia wszelkiej czynności wyobraźnię, a budzi trzeźwy pogląd i pracę myśli.

(Mówiąc o pięknie natury, radbym co chwila odsyłać czytelników do książki Vischera, której rozdziały dotyczące tego przedmiotu powinienby znać każdy. Znajdzie on tam pełno najbystrzejszych i najsubtelniejszych uwag wolnych od filozoficznej maniery. Również zwracam uwagę na dzieło Köstlina, opracowujące ten rozdział z gruntownością i wdziękiem).

Innym jest obraz wieczoru. Myśl o ciemności usposabia nas tęskno, chociaż ciało nasze po dziennym wyęzieniu radeby odpocząć i pozbyć się drażniącego światła. Do zadowolenia więc, że sen blizki pokrzepi nasze siły, miesza się instynktowy żal po zachodzie świetlistej gwiazdy, której blask tak długo opromieniał wspaniale ziemię, a teraz rozplywa się, blednie, umiera.

»I piękno umrzeć musi«, znowu brzmi w naszej duszy. Upa-



dek wzniesłego zjawiska w zachodzie słońca przejmuje nas uczuciem tragiczności.

Światło jest tak dalece warunkiem życia, że chwilową jego odmianę uważamy częstokroć za wygaśnięcie i tracimy spokój duszy. Ustawiczny więc blask księżyca, gwiazd, słońca, każdego zresztą światła nie prędko nam się sprzykrzy. Po długim dniu dopiero czujemy potrzebę spokoju — stąd ubytek światła; dopiero pogoda długiego szeregu dni słonecznych, budzi w nas pragnienie dnia pochmurnego. Temu pożądaniu zmiany czyni również zadość stała gra światła i cieni.

Jaskrawa zmiana światła rodzi się z błyskawicy. Pominąwszy naszą obawę, ażeby promień jej nie był zabójczym, ostry zygzak jej linii, nagły ten kontrast światła, uderza tak silnie o nasze nerwy, że go częstokroć znieść nie mogą. Zmiana nie znająca miary, tem bardziej w nocy, rodzi uczucie straszliwości. Gdy jednak burza zawisła dopiero na widnokregu odległym i błyskawica nie pada ani zbyt raźnie, ani zbyt jaskrawo, bywa zjawiskiem pięknem, graniczącym z wzniosłością. Pochodnia na chmurnem niebie nocy nagle zapalona — niebo otwierające widok nieskończoności, wspaniałem światłem rozdarła ciemność, tajemnicza głębia sklepienia, dał, którą promień przebiega, siła, z jaką wyrывa purpurą swych płomieni wszechświat nieba i ziemi z objęć nocy — to wszystko łączy się w obraz niesłychanie wzniosły.

Zwyczajny płomień jest przyjemnym sam w sobie, jako zwiastun światła. Gdy płomyk świecy noc rozprasza, czujemy życie dokoła, życie ludzkie. Gdy płomień rusza się, w miarę szybkości ruchu, mniej albo więcej ożywia nas i niepokoi. Jasny ogień rozwesela grą płomieni. W zmianie jego światła widzimy obraz uśmiechniętego, radośnego, swobodą tchnącego życia. Żar węgla kryje w sobie niedostrzegalną, wewnętrzną, ożywioną siłę ruchu, która swą fantastycznością mile i błogo zajmuje. Przeciwnie szybki migot n. p. pochodni smolnej ma w sobie coś niespojnego, trwożącego. Niema w nim stałej miary. Blizki wygaśnięcia, roznieca się znów gwałtownie, mieszając ciemność ze światłem. Dlatego nadaje się bardzo do ożywienia rysów martwych, n. p. posągu, może jednak przejść łatwo w przesadę, budząc wtedy uczucia wstrętu i przerażenia. I sztuczne światło może świecić tak jasno, świeżo, jak światło

dzienne n. p. jasność sali balowej. Ostre światło gazu razi z czasem. Jasność rozlana jednolicie, pozbawiona wszelkiego cienia, ulega zwykłym niedogodnościom wszelkiej monotonii, jest niemalowniczą.

Światło przyćmione, względna ciemność potrzebne są do sennego wypoczynku. Zmierzch łagodzi wstrząśnienie i przerywa niektóre czynności duszy. Ponieważ wszystkie kształty tracą w nim swą wydatność, wyobraźnia ma swobodne pole do wypełnienia braków. Zmierzch i ciemność tę tylko mają estetyczną zaletę, że odbierając nam pewność miary, jaką daje światło, wywołują częstokroć obrazy straszliwe, nadnaturalne. Wieczór ukołysał ziemię, a na górach noc zawisła. Siadam na koniu. Dęby mgłą owinięte wydają mi się jak rozpostarte olbrzymy, a z każdego krzewu wзира sto czarnych, szklistych oczów. Znana to piosnka Goethego.

Uważając padanie światła na przedmioty, dostrzeżemy, że takowe wsysają światło, odbijają albo je przepuszczają. Im więcej światła się połknie, tem bardziej niknie wpływ jego orzeźwiający, życiodawczy. Przedmioty odbijające światło błyszczą. Stąd połysk kruszców, srebro fali morskiej. Im szerszy snop światła, tem jaskrawszy połysk. Ciała przezroczyste, które światło przyjmują i przepuszczają, są jakby wcieleniem samego światła. N. p. kryształ, dyament, kropla rosy, oko ludzkie. Radość naszą ze światła przenosimy na samo ciało.

Gdy promień padnie na ciało nieprzezroczyste, powstaje cień poza niem. Padając więc na ciała nie całkiem gładkie i jednolite, wytwarza grę światła i cieni, modeluje. Cień i światło stanowią dopiero ciało. Tu wymaganie zmiany ma swoje pełne prawo. Jeżeli pięknem znajdujemy ciągłe promieniowanie, to nie możemy zadowolić się jednostajnem, wszelkich odcieni pozbawionem rozmieszczeniem światła na powierzchni ciała. Zbyteczna jednostajność oświetlenia jest monotonną i nużącą. Przedstawmy sobie tylko długą, gładką ścianę.

Jeżeli światło zlewa się z cieniem, powstaje światłocień. Rażność życia łączy tu się z żywiołem uspokojenia, tajemniczości, marzycielstwa; siła blasku łagodzi się zapadaniem w ciemność. Wygląda to, jakbyśmy z pochodnią w ręku uchodzili do zmierzchu, nie czując trwogi, bo pewni, że nic nam nie zabroni powrócić do krainy światła. W duszy rodzą się myśli, sny, przecucia, nieokre-



ślone pragnienia. Światłocien podobny jest, rzekłbym, do humoru. Podobać on się będzie zawsze swym charakterem rozbijałym, niepewnym, chociaż i potężna siła może w nim się objawić.

Tu należy także odbłask światła (reflex), powstający wtedy, gdy ciało oświetlone rzuca swoje promienie na przedmiot sąsiedni, będący w mroku.

Zetknięcie się promieni rozmaitych ciał świecących, jak słońce, księżyc, świeca i t. d. szkodzi im wszystkim. Blask słoneczny n. p. przytłumia i rozstraja światło świecy. Dlatego różnaitość wywiera wpływ niezgodny. Wyobraźmy sobie balową salę, do której zagląda blask jutrzeńki.

Tylko o istocie światła.

Zauważmy teraz warunki jego łamania się. Zaczepiamy tu o kwestyę sporną. Teorye Newtona i Goethego stoją naprzeciw sobie. Podług Newtona światło białe składa się z barw, które widzimy w tęczy. Promień słońca rozszczepia się na siedem barw. Oto są: czerwona, pomarańczowa, żółta, zielona, jasnoniebieska, indygo, fioletowa.

(Unger rozróżnia: karminową, cynobrową, ceglastą, pomarańczową, żółtą, żółtozieloną, niebieskozieloną, niebieską, indygo, fioletową, liliową, purpurową).

Między temi są czerwona, żółta i niebieska barwami zasadniczymi, z których inne dadzą się złożyć, n. p. żółta i niebieska daje zieloną. Wielu jednak badaczów uznaje ten podział za niewłaściwy. Helmholtz do otrzymania wszystkich odcieni barwnych potrzebuje barw pięciu: czerwonej, żółtej, zielonej, niebieskiej i fioletowej, gdyż niebieska i żółta nie dają według niego właściwej barwy zielonej widma.

Tymczasem jednak musimy pozostawić nauce poszukiwania i dalszy spór o te sprawy. Goethe uznaje tę całą na zdaniach Newtoną opartą teorię za fałszywą. Przyjmuje on barwę białą i czarną, światło i cień. Barwa biała zmacona staje się żółtą. Czarna w miarę, jak się rozjaśnia, daje niebieską. Ściemniając daną barwę stopniowo dojść można od najbledszej żółtej do najzupełniejszej rubinowej, rozjaśniając, od niebieskiej do najpiękniejszej fioletowej. Zielona powstaje ze zmieszania żółtej i niebieskiej. I Goethe więc ma obok białej i czarnej żółtą, niebieską i czerwoną. Czerwona i niebieska

daje fioletową, czerwona i żółta pomarańczową, żółta i niebieska zieloną. Szara powstaje ze zmieszania żółtej, niebieskiej i szmaragdowozielonej w tym stopniu z czerwoną, że wszystkie się zrównoważą. Czarnem wydaje się ciało podług teoryi Newtona z braku światła, albo wskutek zupełnego wsiąknięcia tegoż. Gdy ciało chłonie światło, a część promieni n. p. czerwony, odbija, natędy całe ciało wyda się tej samej barwy, co odbity promień; tu n. p. czerwonym. Estetyczne wyjaśnienie barw uskutecznia się najłatwiej na podstawie teoryi Goethego, jakkolwiek fizycy ją odrzucają.

Barwa biała jest światłem, radością; czarna ciemnością, smutkiem. Biel zamglona daje barwę żółtą, która nas drażni; jeżeli zaś jest czystą, wygląda jakby uśmiechnięta, ciepła, swobodna. Ciemność oświetlona daje barwę niebieską; powstaje stąd wrażenie lekko przygniatające i łagodzące. Rodzi w nas chłód pewien, jak widok cieniu. Pokoje obite na niebiesko wydają się rozległymi, ale pustymi i zimnymi. Barwa żółta i niebieska połączone dają w swem najwyższem spotęgowaniu czerwoną. Łączy ona powagę i godność niebieskiej z wdziękiem żółtej. W odcieniu purpurowem jest poważną i wspaniałą. Zielona otrzymuje się przez proste zmieszanie żółtej z niebieską; jeżeli obie ułożą się w równowagę, tak że nie można ich rozróżnić, natędy oko i umysł odbierają wrażenie jedności. Barwa czerwonożółta (pomarańczowa) jest spotęgowaniem żółtej, silniejszym, jaskrawszym jej odcieniem; rodzi w nas uczucie rozkoszy i ciepła. Barwa żółtawoczerwona (cynobrowa) obudza wrażenie do głębi wstrząsające. Zdrowa jej energia zachwyca ludzi natury n. p. dzieci; czasem jednak niepokoi i gniewa n. p. wołu. Wogóle barwy żółta, pomarańczowa i cynobrowa usposabiają ruchliwie, energicznie; niebieska, czerwono-biała (liliowa) i niebiesko-czerwona napawają uczuciami miękkiej, niespokojnej tęsknoty. Dotąd Goethe.

Barwa czarna i biała zachowują i w teoryi Newtona swój charakter. Posłuchajmy Oersteda: Barwa czerwona rodzi się z największej fali światła i ma najwyższy stopień ciepłoty. Działa ona silnie na oko, przez co orzeźwia, spotęgowana jednak trwoży.

Pomarańczowa ma mniej ciepła, ale większą siłę światła, przez co ożywia, niepokoi, olśniewa. Żółta ma również mniej ciepła a wię-



cej światła, jest jasną, wesołą, łagodnie drażniącą. Najmniejsza skaza szpeci ją. W zielonej równoważę się ciepło ze światłem. Niebieska ma mniej od poprzednich zarówno światła, jak ciepła. Dlatego zdaje się, jakby ją pewien chłód, mrok otaczał. Fiolet zbliża się już do ciemności.

Oprócz tych, z istoty światła czerpanych pewników, musimy inne jeszcze zauważyć względy, chcąc wytłumaczyć wpływ światła. Postępujemy za nieocenionym Oerstedem: Barwa czerwona przypomina krew, pomarańczowa ogień, zielona pole i las, a tem samem stałą powierzchnię ziemi. Niebieska sklepienie niebios i przestrzeń. Brunatna wyobraża podług Vischera urodzajną ziemię, żywicielkę roślin i zwierząt; jestto barwa pożyteczności (także suszy). Szara pośredniczy między czarną a białą, stąd rodzi spokój.

O symbolicznem znaczeniu barw parę tylko słów ulotnych. Biała oznacza czystość, czarna bez połysku smutek. Fioletowa, pozbawiona ciepła i światła również jest smętną. Zielona budzi nadzieję, jak zieleń wiosny. Czerwona wyobraża miłość, blask, potęgę. Przypomina krew serdeczną. Toż samo oznacza prawo krwi, władzę nad życiem i śmiercią. Żółta jest czystą, jak złoto. Oznacza także niestałość, zdradę, gdyż łatwo się brudzi. Niebieska jest barwą wierności. Nie prędko się zanieczyszcza. Przytem odzwierciedla w sobie myśl o niebie, o wierności.

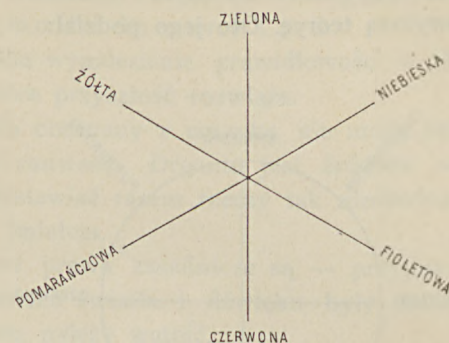
Ważną, ale bardzo trudną i sporną jest nauka harmonii barw. Wiadomo, że pewne barwy obok siebie umieszczone sprawiają niemiły, inne przyjemny widok. Jakież prawa tu istnieją? Dajmy naprzód objaśnienie najpospolitsze. Białe światło uważamy za jednostkę. Gdy jednak rozszczepi się na barwy pojedyncze, żądamy na mocy tkwiącego w nas prawa, harmonii.

Zauważmy barwę zieloną. Powstaje ona ze zmieszania żółtej z niebieską. Dopiero żółta, niebieska i czerwona dają białą. Zielona nie mieści w sobie wcale czerwonej.

Tę więc uzupełnienia żądamy instynktowo. Zielona i czerwona dają w połączeniu białą, a więc stanowią harmonię. Barwy uzupełniające otrzymujemy w łatwy sposób drogą zestawienia w porządku tęczy.

Żółta, obchodzi się bez niebieskiej i czerwonej, wymaga zaś

przeciwnie sobie, fioletowej. Niebieska nie potrzebuje żółtej i czerwonej, wymaga zaś do uzupełnienia pomarańczowej, czerwona zielonej.



Dlatego to, gdy oko wpatrzy się dobrze w barwę zieloną, dostrzeżę obok niej pasek czerwony. Gdy widzi czerwoną i żółtą, pożąda niebieskiej; czerwona więc zdaje mu się przelewać we fioletową, żółta w zieloną. Tak samo wobec czerwonej i niebieskiej domaga się żółtej, wobec niebieskiej i żółtej szuka czerwonej.

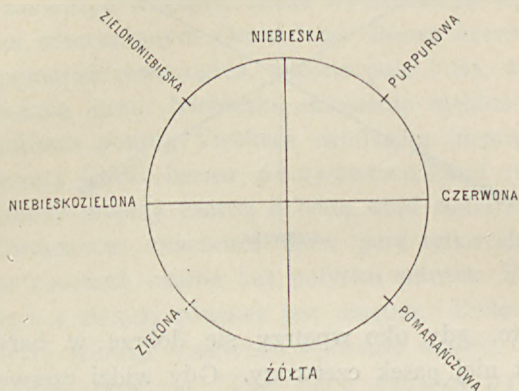
Barwy pośredniczące, zielonofioletowa, fioletowopomarańczowa, pomarańczowozielona w zestawieniu dają nam światło białe, ale osłabione, mętne. Nie mają zatem charakteru wybitnego.

Dwie barwy w rysunku naszym obok siebie umieszczone, wymagają barwy dopełniającej, n. p. żółta i zielona czerwonej, toż samo niebieska i zielona; niebieska i fioletowa żółtej, i t. d. Barwy te bowiem leżą za blisko siebie, nie wyróżniają się zatem dostatecznie i szkodzą sobie. Łatwo rodzą uczucie nieprzyjemne. Natura przedstawia wprawdzie niektóre zjawiska tego rodzaju, wcale miłe dla oka, n. p. kwiaty żółtozielone, zielononiebieskie; ale tu kształt i połysk tworzą szereg przyjemnych wpływów, które zmniejszają do szczyptych rozmiarów wrażenie niezgodności barw. Zresztą będzie to zawsze nudnem i nieskończeniem mdłem, patrzeć na letni, jednostajny błękit niebios przez las grabowy. Zielona łąka pełna brodawników jest widokiem sielankowym, lecz wcale nie estety-



cznym. Miłą jest rzeczą oglądać niebo przez szpary drzew; tu jednak brzmi wespół mnóstwo tonów pośredniczących, jak barwy liścia, pni, gałązek, cienie i t. d.

Brücke (»Fizyologia barw dla użytku rzemiosł«. Lipsk. Hirzel 1866) odrzuca powyższą teorię. Oto jego podział:



Pomiędzy niebieską a purpurową fioletowa; między purpurową a czerwoną karminowa; między żółtą a zieloną zielonożółta. Widzimy zaraz wielką różnicę, jaka stąd płynie. Tu leżą naprzeciw sobie niebieska i żółta, jak w pierwszym podziale żółta i fioletowa, tworząc barwy dopełniające t. j. dając białą. Zamiast czerwonej i niebieskiej mamy czerwoną i niebiesko-zieloną, natomiast zielona leży naprzeciw purpurowej i t. d. Odsyłamy jednak do samego dzieła Brückego, które jest bardzo ważnem. I tu się pokazuje, jak zresztą często, że im głębiej w rzecz wnikamy, tem większe powstają trudności, a zadowalniająca odpowiedź na pytania, które wydają się igraszką, bywa największą sztuką.

Usiłowano wielekroć prawa harmonii barw ułożyć tak systematycznie, jak prawa harmonii muzyki (Unger, Adams, Rauth i t. d.). Szczególniej uczynił to Unger. Ciekawych jego wywodów nie mogę tu powtórzyć. Dosyć, że na podstawie odmierzonego drgania barw i tonów uczynił następujące zestawienie: karminowa

równa się C, cynobrowa = Cis, ceglasta = D, pomarańczowa = Dis, żółta = E, żółtozielona = F, niebieskozielona = Fis, niebieska = G, indigo = Gis, fioletowa = A, liliowa = B, purpurowa = H. Układa je następnie według praw muzycznych i otrzymuje barwy moll i dur, tery i t. d.

Dokładne wynalezienie prawidłowości w układzie barw, jest pytaniem, które przyszłość rozwiąże.

Za mało obeznany z muzyką, nie mogę sądzić teorii Ungera. Jedno tylko zauważę. Drganie jest źródłem zarówno barw, jak tonów, ale zestawiać razem rzeczy tak nieskończenie różne, wydaje mi się zbyt śmiałem.

Niektóre prawa zasadnicze są — przypuszczam — te same, ale żeby zjawiska światła i dźwięku były sobie zupełnie równoległymi, o tem należy wątpić.

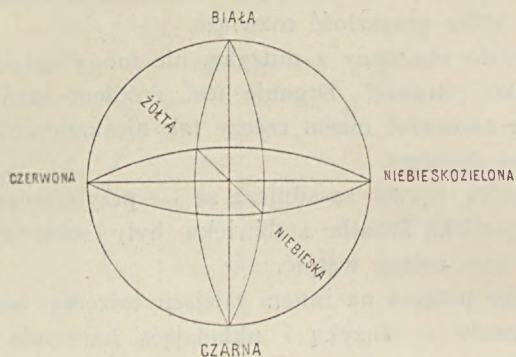
Brücke potępia na innem miejscu wszelką teorię polegającą na porównaniu z muzyką i układającą harmonię barw analogicznie z harmonią tonów. Nie daje on żadnego ogólnego prawidła układu barw i zestawia tylko szereg połączeń, podobających się zwyczajnie.

Dla przykładu podam niektóre jego zestawienia troiste, mające się ogólnie podobać: czerwona, niebieska, żółta (złoto); purpurowa, bławatna, żółta (ulubione kolory Pawła Veronese); czerwona, zielona, żółta: pomarańczowa, zielona, fioletowa. Kładzie on przyścisł na to, że wszelkie stałe prawidło dla artysty ma tylko względne znaczenie. Gdzie barwy mają być zestawione, tam naturalnie koniecznym jest porządek harmonijny. W każdym dziele sztuki harmonia wewnętrzna jest niezbędną, bywają jednak wyższe wymogi całości. Artyście wolno używać barw niezgodnych, czasem to czynić musi. Zachodzi tu jednak to samo, co w poezji, muzyce i t. d.: niezgodność powinna być tylko wyjątkiem. Nauka o harmonii barw pozostaje nadal celem godnym dążenia; miejmy nadzieję, że czas niedaleki przyniesie nam teorię powszechnie uznaną, wszelkiej próbie urągającą.

Każda barwa da się uczynić jaśniejszą lub ciemniejszą. Im bledszą, tem wątlejszą jej energia, im głębszą, tem bardziej zbliża się do ciemności, czyniącej wrażenie smutne.



Brücke uzmysłowia to w niżej przytoczonym rysunku. Przedstawia kulę. Bieguny jej stanowią barwy biała i czarna; pomiędzy nimi leżą wszystkie odcienie od najczystszej bieli do zupełnej ciemności. Jest ich naturalnie mnóstwo.



Siły barw stoją pomiędzy sobą w stosunku nierównym, lecz proporcjonalnym. Niebieska, czerwona i żółta w stosunku złotego działu. Trzy części żółtej mają więc taką samą siłę światła, co 5 części czerwonej a 8 niebieskiej. Kto bliżej chce się zapoznać z ciekawą nauką o barwach, a szczególnie z praktycznym jej zastosowaniem, tego odsyłamy do dzieła Sempera »o stylu«, do »nauki barw« Goethego i do przytoczonego kilkakrotnie Oerstedta: »Duch w naturze«, tudzież do Chevreuila, Brückego i t. d. Dziś budzić się znowu poczyna silniejsze poczucie barwy, co wobec ostatnich lat mody brudno-szarej uważamy za szczęśliwy postęp. Dlatego omówieniu tej sprawy poświęciliśmy więcej miejsca. Prawda, że niejedno dziś robi się tak jaskrawo, jakby wzrok nasz zamierzano wypoliczkować. Barwy zielona i niebieska uchodziły w ostatnich czasach za niesmaczne, czerwona i fioletowa weszły zaś w modę. Niech będzie zresztą! Cieszymy się tymczasem, że widzimy przynajmniej barwy pełne, wolne od maniery, brudu i zaproszenia! Pełnych, prawdziwych barw tylko potrzeba, a zmysł ku nim obudzi się w dawnej sile. Barwa czarna jest właściwie bezbarwną. Dlatego godzi się z każdą inną. Pozbawiona wszelkiego połysku, kir n. p.,

budzi głęboki smutek; wyrażając jakiś brak w sobie, przypomina śmierć. Nie żąda niczego i nie mówi nic. Jest charakterystyczną barwą czasu, który w apatyi widzi powagę. Strupieszałość w sukni czerwonej byłaby śmieszna, w czarnym fraku wygląda doskonale! Ubierajmy się jaskrawiej, weselej, barwniej, a będziemy znowu, jak dawniej, wesołymi!





Leez z ponurej, głucho brzmiącej dali  
Cichem tchnieniem burza się zwiastuje,  
Skrzydła ptakom chyłą się ku wodzie,  
Ludziom serca...

Na echo jej grzmotu  
Sternik mądry, zwią żagli płótno,  
Z którym wiatr i modre fale grają.  
W nieugiętej trzyma wiosło dłoni,  
Z łodzią grają wiatr i modre fale,  
Wiatr i fale nie trwożą sternika.  
Dumnem okiem objął toń kryształów,  
Z wiarą w Bogi....

(Goethe).

## II.

### Cztery żywioły.

Chcąc zwykłym iść porządkiem, pragniemy tu potroszę zastanowić się z estetycznego punktu widzenia nad czterema żywiołami.

Istota powietrza objawia się w jego czystości, przejrzystości, która nam pozwala wglądnąć w nieskończoność przestworu wszechświata, wreszcie w jego zdolności do przyjmowania światła. Ilekroć je widzimy zmaconem, tylekroć odbieramy niemiłe wrażenie. Czujemy powietrze po jego ruchu. Barwę jego dostrzegamy w błękitnie niebios; tu należy dalej chmura z deszczem i elektrycznym płomykiem, będąca pośredniczką wody i ognia. Od łagodnego tchnienia rośnie ruch powietrza aż do skali orkanu. W postaci burzy jest on strasznym, przerażającym; olbrzymia, rozszalała bowiem jej siła zdaje się nie mieć materyi, nie widzimy poruszającej przyczyny, tylko skutek. Ta demoniczna potęga, przekraczająca wszelką miarę, zdaje się wszystko wywracać. A do tego jeszcze rozbrzmiewa świat dźwięków! Ten szum, zgrzyt, pisk, wycie i srożenie się natury ogłusza nas.

Jeżeli burza, estetycznie rzecz biorąc, jest zjawiskiem potężnym, natedy wzniosłem jest to, co jej spokojnie urąga. Duch ludzki może ją pokonać nawet wtedy, gdy się połączy z wściekłością morza. Żeglarz u steru wśród burzy, spokojnie i odważnie kierujący okrętem, jest widokiem boskim.

Mowa wiatrów jest odmienną według strony świata, z której wieją. Południowy innym przemawia językiem od północnego, zachodni skarży się i płacze, północny huczy ponuro, wchodni wyje. Zapytajmy o to tłumaczy natury, Homera, Szekspira, Goethego, Lenaua, H. Heinego i t. d.

W błękitnie niebios i w zapachu rozlanym dokoła, czujemy powietrze. Bywa ono jaśniejszem lub mętnem; w miarę tego zarysowuje się okolica i przedmioty ostrzej, silniej, pewniej, a więc plastyczniej; albo rozplywa w kształtach mglistych luźnie spojonych. Obydwa sposoby widzenia przedmiotów mogą nam się podobać w miarę usposobienia i skłonności. W mgłę unosząca się para, fantastycznością swych osłon i odebraniem nam wszelkiej dokładnej miary sądu, sprawia najpotężniejsze wrażenie estetyczne. Oto dzień mglisty — po górach tumany się kłębią, i wnet postaci Ossyana wypływają w olbrzymich kształtach z pomiędzy mgły i skalnych szczelin!

Kształty powietrzne zarysowują się wyraźniej w obłokach. Tworzą one przejście od zjawisk bezkształtnych i rozplynnych, do stałych i odgraniczonych. Goethe rozróżnił kilka odcieni w ukształtowaniu chmur: mgłę powłóczystą, unoszącą się w obręczach nad trzęsawiskami i górami; spiętrzone wały obłoków z właściwym sobie ruchem; chmurki drobne, wełniste (baranki), dalej chmurę wielką, posępną, burzliwą, zalegającą szerokie obszary niebios, wreszcie ścianę zarysowaną prostopadłe na widnokręgu.

Wogóle powietrze jasne i lekko poruszane usposabia wesoło. Powietrze zamknięte chmurami, z niebem posępnem i jednostajnym



przytłacza nas i ciąży na piersiach ołowiem. Już tem samem, że osłabia lub tłumi światło, że z wytępieniem jego ustaje życie istot, odbiera nam wszelkie upodobanie, z wyjątkiem, kiedy stanowi pożądaną zmianę po nazbyt długiej pogodzie. Chmury pędzone wiatrem wzniecają w nas niepokój ciągłą przemianą kształtów. Fantastyczność ich zapładnia częstokroć wyobraźnię, może jednak sprawić wrażenie zbyt mętne i rozpierzchłe, jeżeli są złożone z bezładnie postrzępionych łachmanów, w których niema żadnej całości. Wspaniałość mas obłocznych, chaotycznie napiętrzonych, a łączących wszystkie przejścia barw od hebanowo-czarnej aż do mleczno-białej, bywa ogólnie podziwiana. Chmura sprawia wrażenie straszliwe, gdy tracąc swój powietrzny charakter, podobna do ciężkiego, złowrogiego całunu, albo przenikliwej ściany, rozwleka się ponad ziemią. Razi, jeżeli jest jednostajną, nie będąc straszną, lub ociążałą, nie dając wesołej gry kształtów. Częstokroć przybiera najdziwniejsze kształty i drażni tem fantazję bez miary. Wydaje to się jakby natura czyniła próbę, czy jej się uda z rozbieżnej materii potworzyć góry i zwierzęta?

Przechodzimy do żywiołu ognia. Barwa jego i lekkie, falujące ruchy radują nas. Forma jest ostrosłupową. Cisza ognia niepokoi, siła jego niszcząca trwoży. Wydaje się brzydkim, gdy jasny blask jego zamglimy lub zabrudzimy. Płomień daje się rozczłonkować na kilka części, według odcieni barw, które go składają; zarysy jego są jednak zawsze falujące lub zygzakowe, na pewniejsze kształty zdobyć się nie może; zasadniczą formą jego pozostanie zawsze ostrosłup. Jasny płomień jest symbolem czystości i oczyszczenia się z ziemskiego pyłu.

Woda w biegu porusza się linią falującą. Nieruchoma przedstawia gładkie zwierciadło. Zachwyca nas jej zdolność przyjmowania światła (rosa n. p.), a najpiękniejszym zjawiskiem, które wytwarza w połączeniu ze światłem, jest rzucona ponad niwy i wodospady tęcza. Czy to jako kropla, czy jako kryształ lodu podoba nam się dla swego kształtu raz kulistego, to znów krystalicznego.

Ruch falujący w lekkim biegu, świeżość i czystość, zdolność przyjmowania barwy i światła, stanowią właściwą piękność jej pojawu, jeżeli patrzemy na nią w ogromach, nie w kropki. Ruch utykający, przerywany szlamem, woda mętna i t. d. są brzydkimi.

Pokróćce tylko wspomnę o czarodziejskiej grze barw, którą częstokroć przedstawia. Wyobraźmy sobie morze, jeziora górskie, to błękitne, to modre, to ciemno-oliwkowe, albo tak piękny, taką głębią pozorną nęcący staw wiejski! Tajemniczy urok barwy wodnej pochodzi z owego światłocienia, jaki płynie od jasnej, oświetlonej powierzchni do omroczonej magicznem półświatłem głębi dna wodnego. W górze tak jasno, w dole ciemno, mrok szary rozlewa się po toni — co znaczy to wszystko? pyta dusza i marząco zatapia się w sobie.

Muzyka wody już nam znaną. Gdy jej nie widzimy, a tylko słyszymy, tem większe ożywienie w nas budzi.

Źródło bije ze skały, raźnie, skocznie, gwarliwie. Oto symbol płynącego rączo i swobodnie życia. Jak ono wesołe! Nadmiar jednakże ruchu może nas w pewnych wypadkach razić, ciek jednostajny gadatliwej wody znudzi wreszcie. Jest to dziecię, które przez chwilę bawi, wkrótce męczy.

Strumień ożywia i zdobi fantastycznością biegu okolicę. Rwący potok w swych tysiącnych, nagłych załomach, szydzący z każdej przeszkody, niepowstrzymany w pędzie, jest obrazem niepokoju; płynąc łagodnie, budzi uczucia błogie gładkością swego zwierciadła, w którym się niebo i ziemia i przegląda. Szerokie łoża rzeki jest obrazem wielkości. Potężna, ożywiająca ludzi, miasta, kraje łącząca siła. I dokądże dąży? Stawimy pytanie to samo, któreśmy już zadali bystremu potokowi i źródłu wypchniętemu z cichego łona gór. Dusza ludzka daje się porwać lotnemu prądowi fal jej, które płyną ku jakiejś nieskończoności. Obudza w nas chęć dążenia naprzód, a słabsze dusze rozmarza.

Napomknę tylko o wodospadzie, a wnet nam stanie przed oczyma potężny jego obraz z tą masą wód spienionych, z tym szumem ponuro brzmiącej fali, z tym łukiem zgiętym w kształcie tęczy! Siła, polot, energia, niepokój — oto jego przymioty, budzące w duszy pokrewne uczucia. Jakże to często porównywano wieczysty spad tej grzmiącej wody z wielkim kataklizmem zniszczenia, któremu wszystko, co żyje ma uleść. Obrazie zniszczenia i nieuniknionego losu, ty jesteś także obrazem odradzającego się wiecznie życia!

Wodotrysk zachwyca swą ruchliwością, wdziękiem swych linii, grą światła, muzyką spadających kropel.



Szeroko rozlane, krystalicznie czyste przeźrocze stawu jest niby okiem, którem ziemia przygląda się błękitowi nieba. Jeżeli woda jego ciemna, budzi niepokój przepaścistością swej toni. Nawet zwykła kałuża przydrożna ma w sobie pewną demoniczność, wytwarzającą się brakiem odpowiedniego stosunku pomiędzy jej szczupłym obszarem, który się nogą przekracza, a łudzącą głębią, której dopatrujemy wyobraźnią. Całe niebo wydaje się w toń jej rzuconem. Zmysły nasze w rozprószeniu, powstaje trwoga, aby w nią nie wpaść.

Jezioro ma w sobie coś kojącego, swojskiego; jeżeli zbyt ścięśnione, razi i przytłacza. Powstaje wtedy obraz niewoli i przymusu. Jeżeli zaś ma ujście lub jeżeli środkiem jego przepływa szerszy strumień, budzi uczucia pogodniejsze. Odzyskujemy ogniwa wiążące nas z całością świata.

Jezioro wązkie a bagniste jest nieskończenie smutnem. Pustkowie — nic nie skupia rozstrzelonej wyobraźni. Co najwięcej — chwiejny kłós wodnego sitowia zatrzyma wzrok nasz, nużąc go jednostajnością swych kształtów, a trzeźwiąc wieczystą kołysanką. Powierzchnia takiej wody jest ociężałą, nieruchomą, fale krążą w koło, splecione i krótkie.

Jezioro wielkie, n. p. Garda, Bodeńskie, zadziwia masą wody. I odeń jednak żądamy ruchu. Jeżeli jest mętne a niebo pochmurne, wydaje się jednostajnem, głuchem, jak pustynia.

A wreszcie ty o morze! Ileż da się powiedzieć o tobie i nieskończonem bogactwie twych zjawisk! Raz jesteś sennem, pustem, osowiałem, to znowu błękitniejesz, jak marzenie, i budzisz w nas kolejno wszystkie uczucia, aż do straszliwości. Kto może odmalować słowem twój spokój, twój blask, twoją piękność, twą wzniosłość, twój szal straszliwy! Byron cię nazywa obrazem nieskończoności, odbłaskiem niewidomej mocy.

Cóż mówić wiele o morzu! Powierzchnia jego jest nieskończoną, głębia niezgłębioną, potęga nieposkromioną. Dumną budowlą człowieka, okrętem — rzuca jak skorupą orzecha po grzbiecie spienionej fali.

Przechodzimy do ziemi. Należy się zastanowić nad cząstkami, z których złożona, i nad jej całością. O pierwszym krótko powiemy. Jak stężała w lód kropla wody przybiera już formę krystaliczną,

tak przeciętnie i cząstki ziemi. Krystalizacją wyraża się najprościej tkwiący w materii porządek, jeszcze martwy, matematyczny. Ograniczenie, regularność, symetria, proporcya — oto przymioty kryształów. Ostre, wydatne odgraniczenie nadaje im cechę zamkniętej w sobie całości. Mówiąc zatem o cząstkach, kładziemy najwyżej kryształy, jako najprawidłowiej ukształtowane i naszym prawom rozumowym najodpowiedniejsze, a więc piękne, zwłaszcza gdy blaskiem, przeźroczystością i wdziękiem barw budzą w nas miłe uczucie światła. Przytem są zwykle drobniuchne. Forma ich odrębna, tchnąca życiem przy pozornej bezwładności, obudza uczucie jakiejś nierozwikłanej zagadki, jakiejś cudowności. Stąd łatwy zabobon przypisujący kryształom, szczególniejsz kamieniom szlachetnym, siły magiczne. Bezkształtność, rozbicie, nie odpowiadają warunkom układu ziemi i stąd są brzydkie. Rozpadliny sprawiają wstrętny widok. Ziemia, która nas nosi, powinna być stałą, jędrną, nie kleistą lub rozmiękczoną. Stałość więc budzi uczucie estetycznie przyjemne. Ciała stałe, krystaliczne a przytem brzmiące, uchodzą za najpiękniejsze. Złoto n. p. jest ciałem stałym, ma czystą barwę, połysk nie łatwo dający się zabrudzić, formę krystaliczną, dźwięk i t. d. Dyament ma dźwięk słabszy od innych kamieni, ale większą stałość, połysk i grę światła. Marmur posiada barwę, połysk, delikatną formę krystaliczną, stałość i wrażliwość na światło aż do pewnego stopnia. Granit ma ubarwienie mniej gładkie i nie przyjmuje światła. Podług tego każdy sam łatwo odgadnie estetyczne znaczenie pojedynczych składników ziemi.

Podczas gdy cząstki wody zlewają się ze sobą, cząstki ziemi zachowują odrębność. Gdziekolwiek tworzą ciała większe, podlegają wskazanym powyżej prawom i mogą urobić najróżnorodniejsze kształty kosmiczne, piękne, brzydkie, nudne i t. d. Bliżej dopatrywać jednak praw tej formacji — nie pozwala nam miejsce. Ciekawych odsyłamy do geologii.

Patrząc na powierzchnię ziemi, dostrzegamy, że płaszczyzna nie posiada w pełni własności ciała, jest bowiem tylko długa i szeroką, a niema wysokości. Przytem brak jej odmian. Jest jednostajną. Może wydać się wielką, nieskończoną, ale do zupełnego zadowolenia naszej wyobraźni, będzie jej zawsze czegoś niedostawać; nadaje to jej cechę pewnej formalnej niedoskonałości, a w nas obu-



dza zamęt i melancholię. Płaszczyzna nie stawia nigdzie zapór wzrokowi, nie więzi go, nie skupia. Właściwym jest jej nieokiełznany popęd dążenie naprzód, razem z chmurami, które wierzchem płyną, i z wiatrem, który jęczy po polach.

Lekkie wzniesienia, widoczne n. p. na roli, mogą sprawiać wrażenie przyjemne, tworząc odmianę, częstokroć jednak bywają smutne, ściśniając wyobraźnię. Poziom ich wznosi się zwolna, kształty najczęściej nieuwydatnione, faliste; zamykają więc widok, a nie budzą zajęcia. Takie okolice tępią w człowieku bystrość umysłu, czynią go prozaicznym, pospolitym. Okolice pagórkowata przedstawia obraz wybitnego ukształtowania, kolejno mieniają się płaszczyzny, wzniesienia, ściany prostopadłe — ogranicza nas w ciasnej dolinie, ale najbliższy już wzgórek otwiera rozległy widok. Źródła i potoki, jakoby żyły krwionośne okolicy, sączą się różnie. Krajobrazy takie mają w sobie coś swobodnego, wesołego, powabnego, coś swojskiego.

Pozostają góry. Wyżyny alpejskie przedstawiają najwspanialszą ogromem formację. Wzgórza, góry, skaliste ściany, lodowce i szczyty śnieżne piętrzą się naprzemian. Wzniosłość i straszliwość tronuja na nich. Unoszą, ale i gniotą duszę, szczególnie, kiedy jest słabą i nieoswojoną. Oglupiają mieszkańców zamkniętych w ciasnej dolinie, wyrzuconych z reszty świata. To jednak odgraniczenie dolin, nadaje im częstokroć jakiś cichy, spokojny urok, niby domostwa, nakrywającego jednym dachem rodzinę. Człowiek oswaja się z doliną, która zewsząd na niego spoziera, jakby ze ścianami domu. Zrasta się tak z okolicą, że się od niej oderwać nie może. Każdy Alpejczyk czuje głęboką, palącą tęsknotę za ojcystymi górami, gdzie mu było tak swojsko, tak rodzimo!

Kształty ostre, spiczaste, linie pionowe, czynią wrażenie najpotężniejsze; odpowiadają bowiem najbardziej formom krystalicznym.

Mówić o piękności, wzniosłości, potędze gór i wrażeniu swobody, jakie sprawia piękna odmiana ich kształtów, byłoby dolewaniem kropel do morza. Toż samo o straszliwości, która wyziera z ich rozpadlin, załomów, lodowców, dzikich i poszarpanych. Tu dopiero możemy pojąć znaczenie miary. Góra jest wielką tak długo, dopóki możemy ją zmierzyć, staje się wzniosłą w chwili, gdy postradamy miarę. Gdy n. p. widzimy obłoki tuż nad wierzchołkiem

zawieszono, góra wydaje mi się wielką, gdy jednak szerokie ich całuny zakryją mi ścianę góry, a dopiero z ponad nich wyziera wierzchołek skąpany w błękicie, wtedy miara najwyższa mi nie wystarcza i uczucie wzniosłości się budzi. Kiedy raz pierwszy zwiedzając Alpy dostrzegłem, że to nie chmury, co piętrzą się nad chmurami, ale grzbiet skały granitowej, wtedy straciłem oddech i jakaś radość napełniła duszę, że mi pierś omal nie pękła.

Prawo równowagi rządzi ziemią. Co mu się sprzeciwia, n. p. pochyło zawieszono, grożąca upadkiem skała, wydaje się straszliwym, czasem jednak i komicznym. Śmiejemy się z uwarstwienia mającego podobieństwo do ludzkiej twarzy, nosa i t. d.

Ziemia jest ciałem stałym. Ruch jej zatem wydaje się zboczeniem od praw natury. Dlatego trzęsienia ziemi przerażają nas.







## III.

## R o ś l i n n o ś ć.

**K**rystalicznie złożone cząstki utworzyły świat kopalny.

W królestwie roślin, tak samo rzecz się ma z porostami, mchami i gąbkami. Tu twór drobnouchny łączy się z drugim, równie drobnouchnym, i każdy zachowuje swą odrębność, podobnie jak kryształy.

Na najwyższych jednakże szczyblach roślinności, spotykamy już nowy, ważny żywioł estetyczny, — życie nieskrępowane odtąd żadną martwością formy, nie obudzone działaniem sił magnetycznych, lecz odpowiednio naszemu; wzrost, żywienie się, rozwój, ubytek, śmierć, oto jego fazy. Roślina jest żywą istotą.

Mówiąc o kamieniach i kruszcach, bawiliśmy w królestwie śmierci, tu witamy istoty nam podobne. Stąd sympatya. W pustyni wyścielonej skałami lub śniegiem, lada drzewko, krzew, kwiatek, słomka trawy, budzi już radość i uciechę. Wszakże one zwiastują, że tu życie zakwitnąć może; czerpiemy stąd otuchę i dla naszego życia, bo nie jesteśmy już tak sami w dziedzinie śmierci. Stąd nieopisana radość mieszkańca pustyni na widok kwiatu, krzewiny, drzewa. Po dniach całych zachwyca się Pers, ciągnący przez pustynię, akacją, którą zoczył na drodze, wielbi ją, jakby cudniebieski, sławi pieśnią, marzy o niej, jak o kochance. Europejski jego towarzysz szydzi zeń. On nie żyje na puszcy, więc kwiatek mu tylko kwiatkiem, drzewo drzewem, a niczem więcej. Tylko brak uczy oceniać. Persowie okazywali we wszystkich czasach wiele

zmysłu dla piękności roślin. Pomijając ich ogrody (Xenofon), wspomnę tylko o znanym z Herodota zamięłowaniu Xerksesa w pięknych drzewach. Podczas wyprawy przeciw Grecji, w okolicy Sardes napotkał przesłiczny klon, który w uwielbieniu dla jego piękności ozdobił złotym naszyjnikiem i naramiennikiem, oddając go pod dozór rycerzowi z »hufca nieśmiertelnych«. Czemuż tak mało znalazł naśladowców!

Roślina składa się z komórek powiązanych w całość za pomocą błonek, kory i t. d. Wyjątek stanowią wspomniane powyżej mchy. Roślina stanowi jedność we wielości, i to silnie wyosobnioną jedność.

Do życia jej niezbędnym jest pożywienie. Żywi się i oddycha korzeniem, gałązkami i liściem. Najwyższe świadectwo jej wyższego ustroju stanowi zdolność rozrodcza. Dlatego narzędzia płciowe są najwspanialej rozwiniętą częścią u rośliny. One stanowią kwiat jej. Roślina stroi się kwieciami jak narzeczona do ślubu. Jest niema. Ale woń słodka musi być jej mową. Jest ona tem, czem śpiew u ptaka w porze wiosny, czem poezya liryczna u człowieka. Jakież to upojenie z niej się sączy, kiedy noc ciepła nastąpi po dniu skwarnym, a całe morze woniącego kwiecia rozkołysze się błogiem drżeniem. Głęboka symbolika tkwi we wierszu Heinego:

Gdy maj rozsypał kwiaty  
Po wonnym łąk kobiercu,  
Ja czułem wtedy, że miłość  
Rozkwita w mojem sercu.  
Gdy maj rozbudził ptasząt  
Piosenki i pieszczoty,  
Ja wtedy jej wyznałem  
Pragnienia me i tęsknoty.

Roślina rusza się w sobie, lecz nie wyrusza z miejsca. Tkwi w ziemi. W powietrzu kołysze się łodyga, ale korzeń jest uwiązany; ginie, gdy się od ziemi oderwie. Grunt czarny, z którego wyrasta i w którym się kryje przed okiem człowieka, osłania ją urokiem tajemniczości. Chaotycznie pogmatwane węzły jej korzenia, budzą w nas uczucia grozy i niepokoju.

Nieruchomość rośliny zapewnia jej znaczne korzyści. Nie może ruszyć się z miejsca — ale i nie potrzeba jej tego. Wiatr



i słońce mają pieczę o nią. Wiatr zawiewa ku niej świeże powietrze i wprawia ją w ruch falujący, przenosi nasienie z jednego kwiatu na drugi, sprowadza deszcz, aby ją odświeżyć i odżywić. Słońce pielęgnuje roślinę i barwi jej kwiaty i liście. Tak ona krzewi się jednocześnie na zewnątrz i ku wewnątrz ziemi. Drzewo rozgałęzia swój korzeń we wszystkich kierunkach ziemi, a gałęzie i liście rozkłada w powietrzu, aby je czerpać pełną piersią.

Wśród tak przyjaznych wpływów czegoż potrzeba roślinie? Nacóż jej ześrodkowania duszy, jak zwierzęciu? na co zmysłów i narzędzi, któremi szukała pożywienia lub usiłowała zbliżyć się do płci drugiej? Natura daje tylko to, co konieczne. — Tak to żyje roślina w rozkoszy najogólniejszego bytu, pozbawiona jeszcze duchowego środka, jakby symbol swobody, pełni, czystości i dobroci. Nie wyrządza dobrowolnie szkody żadnemu stworzeniu, nie napada żadnego, nie pożera, wsysa jedynie twory niestrojowe i to bez zapalczywości, bez chęci rozkładu i zniszczenia. Gdy sobie wyobrazimy dąb olbrzymi, w kształcie polipa obejmujący ramionami swych gałęzi żywą ofiarę, jakże obraz ten byłby przerażającym, okropnym! Czemże on jednak w porównaniu z rzeczywistym olbrzymem lasów, co tak spokojny i bezsilny wobec żywych stworzeń!

U roślin dostrzegamy nieskończenie większą swobodę form, niżeli u kryształów. I tu panują wprawdzie stałe prawidła, ale ich przymus wydaje się raczej uporządkowaniem wolności. Matematyczne formy nie biją tu w oczy, potrzeba za nimi śledzić.

Podczas gdy u kryształów najwyższym wyrazem rozwoju są regularność, proporcja, symetria, występuje u roślin bogate rozczłonkowanie, najwyraźniej zaś u najwyżej rozwiniętych, t. j. u drzew. Korzeń, pień, korona są głównymi członkami rośliny. Korzeń rosnący pod ziemią uchyla się przed naszym wzrokiem, pień zaś tworzy jedność pierwotną korony, w którą się rozszczepia. Proporcja pnia i gałęzi, a następnie gałązek drugorzędnych, kształt liścia, jego długość i szerokość, stanowią względ bardzo ważny (Zeisinga »Nauka o proporcjach«). Na różnorodność sposobów, jakimi się pień rozgałęzia przez rozszczepianie i wysyłanie gałązek bocznych, jakoteż na stałość miary kątów u pewnych drzew i roślin, wskazać tu tylko mogę. Rozczłonkowanie drzewa dopełnia się ze ścisłą pra-

widłowością na podstawie prawa ciężkości. Najmocniejsze u dołu, zwęża się w górze. Inne kształty wydają się niezwykłymi, brzydkimi lub komicznymi. U dołu pień zbity, jędrny, rozszczepia się ku górze w siatkę ulistnionych gałęzi. Kora stanowi przejście od niestrojowego gruntu, z którego drzewo wyrasta, do lekkiej szaty listnej, w której soczystych blaskach zdaje się krążyć życie.

Barwa i woń stanowią zewnętrzny wyraz istoty roślinnej. Ze światem tonów nie ma roślina związku; sama jest cichą, a tylko w czasie burzy piersiami wiatru jęczy, wzdycha, szumi, wyje!

Ruch falujący gałązek sprawia naówczas wrażenie estetyczne kolejnym wznoszeniem się i opadaniem.

Siła brzmienia tkwi jednak utajona w roślinie. Przypomnijmy tylko przedziwne tony, jakie sztuka ludzka zeń wywołuje, n. p. flet, organy i t. p.

Mniejsze rośliny podobają się głównie nadobnością kształtu, barwą i wonią. Większe mogą być wzniosłemi. Wysokość, rozgałęzienie, siła wogóle czynią olbrzymie drzewo odrębnym światem zamkniętym w sobie. Tysiące gałęzi i gałązek wije się zewsząd, miliony listków roztacza sklepienie nad niem. Jeżeli przytem gałęzie ujęte są w silne i piękne grupy, a wszystko związane spolem jednością pnia, wytwarza się wspaniały obraz estetyczny, nabierający z brzękiem pszczoł, śpiewem ptaków, szumem wiatru i t. d. większego jeszcze ożywienia.

Barwa roślin bywa najrozmaitszą; liście są prawie zawsze zielone. Na wiosnę zieleń jest świeżą, jasną, w jesieni staje się brunatną, czasem żółtawą, czerwoną. Barwy brunatna i czerwona są zbliżone do ziemnej, żółta zaś nie bywa nigdy czystą i nie orzeźwia. Przepych barw u niektórych kwiatów powszechnie jest znany. Mieści on wszystkie odcienia aż do najczystszej bieli. Najpiękniejsze, przyjemną tchnące wonią, najstrojniej rozwinięte kwiaty, znajdujemy u roślin najdrobniejszych.

Drzewo jest najwyżej rozwiniętym utworem roślinnym, z powodu różnorodności w układzie członków. Już krzew każdy odznacza się bogatym ich dobozem, jakkolwiek brak mu jedności. Estetycznie jednak stanowi całość sam w sobie. Ziola poprzestają na liściach i zgrubiałej łodydze. I tę rzecz jednak musimy przekazać szczegółowym studjom.



Owocom nadaje ważność estetyczną kształt ich, barwa, zapach, smak i samoistość. Ta ostatnia ujawnia się wyosobnieniem od reszty roślin. Pytanie »co ważniejszym, kwiecie czy owoc?« byłoby tak bezowocnym, jak owo: »co starsze, kura czy jaje?« Estetycznie najpiękniejszą jest roślina w dobie kwitnienia.

Tu jeszcze parę uwag.

Mchy, po większej części drobnouchnych rozmiarów, nęcą jednolitością ubarwienia. Trawa sprawia wrażenie jednostajnej wielkości. Jeżeli jest gęstą i szeroko rozpostartą, wiatr może w niej obudzić ruch podobny do ruchu fali. Wielkie obszary wysokiego i gęsto rosnącego zboża mogą nas cieszyć swą płodnością, mogą nawet zadowolić nasz zmysł matematyczny — uczucia piękna nigdy jednak nie obudzą. Monotonia ich nuży. Podobne wrażenie budzi sitowie. Wieczna tożsamość! Jeżeli jej nie możemy objąć wzrokiem, nudzi, krępuje, nawet zatruwa. Wątpia to, ale nieskończenie powtarzająca się zaporą stawiana oku. Jest podanie u ludu, że w zbożu mieszka zły duch wabiący dzieci, aby je potem zabić. Każdy zabobon pozwala nam wejrzeć głębiej w estetykę ludu. To straszycło zbożowe uosabia wybornie nudne, rozstrzelone, niepokojące wrażenie, jakie w nas wywołuje monotonia łąnów. Dla dzieci widok ich bywa zabójczym! Z ludowych zabobonów dałaby się wywieść cała estetyka ludu.

Nieskończenie wiele mógłbym tu mówić o kwiatach i drzewach, wołę jednak odesłać do dzieł fachowych (Schleiden, Humboldta i t. d.). Badając przedmiot bliżej, starajmy się zawsze oprzeć na zasadniczych formach matematycznych. U drzew są niemi n. p. kąty. Jeżeli gałąź zwisła stanowi z pniem ku górze kąt rozwarty, inne powstaje wrażenie, aniżeli, gdy kąt jest prostym lub ostrym. Gałąź zwieszona wydaje się słabszą i pozbawioną siły zwrócenia się ku światłu, ku niebu. Wywołane przez to wrażenie bywa melancholijnym, smutnym. Gałąź tworząca kąt prosty z pniem, razi pewną sztywnością. Przytem dowodzi jednak siły, gdyż utrzymać się w takim położeniu, jest rzeczą nie łatwą. Jeżeli kąt za ostry, wygląda, jakby gałęzie usiłowały oderwać się od pnia, lecz na próżno; drzewo jest wtedy podobnem do różgi, nie ma dostatecznej swobody. Znaczny wpływ przytem wywiera ułożenie i umocowanie liścia. Jeżeli łodyżka, na której osadzony, jest za krótką, natędy

liść, miasto być miękkim i ruchliwym, pozbawia się tych przymiotów. Wygląda twardym i sztywnym. Jeżeli łodyga za długą, liść bywa zwieszony i niespokojny. Najłżejsze technienie wiatru zachwieje nim wtedy. Kiedy gałęzie i gałązki spoczywają cicho, a listki drżą nieustannie, ruch ich wydaje się samowolnym i niepotrzebnym. O ile przyjemną być może umiarkowana ruchliwość listków i gałęzi, o tyle ciężki dygot męczy i usposabia nerwowo.

Brak miejsca nie pozwala nam podać bliższej charakterystyki naszych drzew leśnych, nie mówiąc już o roślinach innych podniebi. Niech każdy sam robi spostrzeżenia na podstawie estetycznych prawideł. Wciągnąć tylko potrzeba w rachubę długość, wąskość, szerokość, krótkość liści, kształt ich gładki lub ząbkowany, stosunki wzajemne gałęzi, gałązek i pnia; proporcye, barwę, ugrupowanie i t. d. Łatwo da się naówczas wytłómaczyć, czemu brzoza wydaje się »płaczącą«, wierzba »miękką«, buk »twardym«, dąb »silnym« i t. d.?

Główną cechą charakterystyczną świata roślinnego jest obok prawidłowości, swoboda. Dlatego wszelki przymus, skrępowanie, jednostajność, wątość, budzą uczucie brzydoty; brzydkim jest naturalnie i zbytek, samowola, gdy główny członek n. p. okryty i przytłumiony jest mnóstwem dodatkowych.

Okrawywanie i obcinanie drzew w stylu XVIII w. sprzeciwia się wszelkim regułom piękna, jest komicznem lub niestosownem. Rozumie się jednak samo przez się, że przez ujęcie zbytecznych części można roślinę upiększyć. Ścinając równo opłatki, ma się na celu nie poprawę roślinności, lecz architektonikę ściany.

O powabach lasu nie będę mówił. Trudno byłoby mi skończyć. Poeci wielbią zalety jego bez miary; oni ponoś najlepiej na pytanie to odpowiedzieć mogą. Gdybyż to w pobliżu miast większych i w okolicach piękniejszych zostawiono choć drobne kawałki lasów, nie wyzyskując każdej piędzi gruntu na cele rolnicze! Bo jakieżże piękności dodaje las okolicy! Każde miasto powinno mieć mały gaik.

Las najpiękniejszy, gdy nam zadługo zakrywa widok na otwarte pole, może się sprzykrzyć. Las jednostajny n. p. wyłącznie jodłowy, przywodzi do rozpaczy swą monotonią. Nawet bór pierwotny, pomimo całej zmienności obrazów, jakie przedstawia, gdy

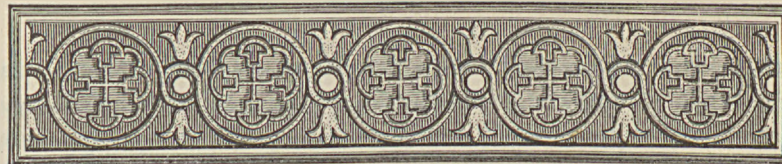


zbytnie długo się ciągnie, może na końcu znużyć. Żaden las, pozbawiony łąk i miejsc jasnych, nie może się podobać, podczas gdy widok przez gęstwinę na świat otwarty stanowi jedną z najwyższych przyjemności. Tu bowiem splata się węzeł pomiędzy przestrzenią zamkniętą w sobie, tajemniczą, wydzieloną z ogółu, a szerokim, dalekim krajobrazem. Sama roślinność, niczem nie przzerwana, budzi w końcu niezadowolenie. Mimo całej piękności, zapagniemy wreszcie widoku życia nie skrępowanego tak silnie, jak roślina, lecz mającego ruch samoistny, zapagniemy stworzeń, które nie tylko wegetują lecz i działają. Dlatego wśród szerokich obszarów roślinności witamy chętnie widok zwierzęcia. O zmianach wywołanych w świecie roślin zmianą pór roku, mogą tylko nadmienić. Głównie chodzi tu o wytwarzające się różnice wzrostu i barwy. Największą różnicę stanowi ogołocenie z liścia w porze zimowej. Jak silnie oddziaływa widok zieleni w zimie, czujemy to wszyscy. Jest ona rękojmią wiosny — pośród lodów i śniegu. Bez liścia wydaje się roślina komiczną, przypomina kościotrup, jest obrazem śmierci. Drzewa, których liście zwinęły się w spiczaste igły, są jakby stwardniałe. Jeżeli przylegają zbyt ściśle do siebie, tamują widok bardziej, niż zwykle. Stąd obraz ich razi ociężałością; widzimy to na sośnie, której każde ramię stanowi zbitą, nierozwikłaną masę. Nie może tu być mowy o grze światła i cieni, o światłocieniu. Stąd lasy szpilkowe są sztywniejsze, surowsze i ciemniejsze.

Ciała kopalne są krucho, twarde, natomiast roślina stwardniała w drzewo jest lipką, giętką, elastyczną. Drzewo nie czyniące takiego wrażenia, za miękkie, jak n. p. topola, lub nazbyt kamieniste, nie może się podobać.

My ludzie, tworzymy prostopadłą do ziemi. Takież sam kierek wzrostu zachowany u roślin. Obaczymy, jak przyroda w tworach bezpośrednio wyższych powraca do linii równoległej, aby zakończyć szereg stworzeń znów prostopadłą.

Rozumie się, że takie twory przyrody uważamy za najpiękniejsze, które w najdoskonalszy sposób wyrażają swą istotę. Te zatem, które pośredniczą między światem kopalnym a roślinnym i roślinnym a zwierzęcym, wydają się najbrzydszymi. Dwoiśtość ich istoty jest komiczną, pocieszną, karykaturalną. Najlepiej to poznamy u zwierząt.



#### IV.

#### Królestwo zwierząt.

Uwagi ogólne. Zwierzęta bezkręgowce. Płazy. Ptaki.

Zwierzę uważać należy za siłę wyzwoloną. Zwierzęciem zwiemy każde, od innych odgraniczone ciało, posiadające władzę samodzielnego ruchu. Swoboda jest charakterystyczną jego własnością. Gdzie niema swobody ruchu, tam istota zwierzęcia nie wyraziła się w zjawisku należycie; zwierzę wtedy spada do rzędu niższych tworów przyrody. Dalszymi przymiotami zwierząt są, jak u roślin, żywienie się i rozmnażanie. Gdy jednak u rośliny narzędzia płciowe stanowią część jej wyszczególnioną położeniem, kształtem, barwą, wonią i t. d., u zwierząt są one ukryte. Nie w tej bowiem czynności, ale w swobodnym ruchu i działaniu woli leży przewaga i godność zwierzęcia.

Jeżeli w państwie tworów nieustrojowych tkwi siła uspijona we wszystkich częściach ciała, jeżeli nawet u roślin nie mogła się jeszcze ześrodkować, ani przekroczyć granic nieokreślonej, głuchej, bezwiednej uczuciowości, widzimy u zwierząt pełny jej rozkwit w jasną świadomość, w siebie i świat pojmujący rozum. Najwyższe to stanowisko w szeregu stworzenia zajmuje człowiek.

Roślina tkwi w ziemi, wciągając potrzebne jej do życia soki z niej i z powietrza. Im szerzej się rozgałęzia na dół i w górę za pomocą korony i korzenia, tem łatwiej się żywi. Przeznaczeniem zwierzęcia jest: ruszać się i żywność nie tylko wsysać, ale jej szukać. Zwierzęta wodne, którym przyływ i odpływ, dalej wirowy



ruch wody i ciągły prąd wiatru przynoszą pożywienie, mogą czasami tkwić w miejscu, podobnie do rośliny. W ten sposób wytwarzają się w łonie wody ustroje zwierzęcoroślinne, skazane na to, aby nie szukały pożywienia za użyciem swobodnego ruchu, ale czekały na nie tak długo, dopóki samo się nie zjawi; komicznym jest wtedy zbliżenie do kształtów roślinnych (ramiona podobne do gałęzi, rurki ssące, formy okrągłe i t. d.). Jakkolwiek jednak obfitymi byłyby te kształty, są one zawsze wyrazem niższej zwierzęcości. Wszystkie zwierzęta, nie mogące wykonywać ruchu w pewnych kierunkach, stanowią niższy szczebel rozwoju.

Narzędzia rośliny czerpiące pożywienie w powietrzu, a więc gałęzie i liście, zbiegają się w pniu, który u zwierzęcia odrywa się od ziemi i kładzie równoległe do niej. Korzeń stanowi teraz głowę; narzędzia wsysające powietrze łączą się w otworze ustnym; korona drzewa zamienia się w ogon. Pień zamieniony w tułów oddycha porami; wkrótce jednak i ta czynność skupia się w osobnych narzędziach; na niższych szczeblach rozwoju odbywa się ona tylnymi częściami tułowiu; u wyższych przechodzi na część przednią.

W ten sposób powstały ustrój jest najniższym zjawiskiem zwierzęcem. Są to *smoczki*. Niektóre posiadają koło ust nitki, prowadzające swym ruchem wodę, a z nią pożywienie.

Najniższe te rodzaje zwierząt, złożone częstokroć tylko z jeli-tów lub worka, stoją naturalnie daleko w tyle poza najwyższymi tworamii świata roślinnego.

Zanim jednakże o pojedynczych rodzajach zwierząt pomówimy, przypatrzmy się, jak rozmaite kształty nadaje natura owemu workowi, którego jedyną własnością pierwotnie była długość. Naprzód wydziela się ten jego koniec, którym czerpie żywność, i tworzy zeń głowę i tułów. Wśród głowy mieszczą się z czasem narzędzia niezbędne do wyżywienia i wogóle do życia. Ważność ich dla estetyki wkrótce się okaże. Gdzie słuch, wzrok, smak, powonienie, uczucie nie mają osobnego wyrazu w zjawisku, tam ustrój zwierzęcy nie rozwinął się należycie.

Pozostańmy przy rozróżnieniu głowy od tułowiu. Zwierzę bądźto porusza się całym ciałem, bądźto ma osobny narząd ruchowy ześrodkowany w pewnych okolicach ciała, szczególnie w jego tylnej części, w ogonie, który w biegu zgina się linią pochyłą na

dół, podczas gdy ciało dąży poziomo. Ogon nadaje ustrojowi siłę pędu. Dla zrównoważenia jego działań, układają się na bokach przedniej części ciała symetrycznie haczykowate szczecinki. Służą one na to, ażeby ciało zatrzymać tak długo, dopóki tułów nie popchnie się za pomocą skłębienia naprzód i znów nie wypręży, lub same zostają samoistnymi narzędziami ruchu (jak płetwy, nogi i t. d.). Jeżeli nogi są mocne, ogon traci znaczenie siły poruszającej. Jeżeli ją jednak mimo nóg zatrzyma (kangur n. p., który jedynie za pomocą ogona wykonywa dalekie skoki), zwierzę obudza wrażenie komiczne. Ustawienie zwierzęcia na nogach rodzi potrzebę narządu, za pomocą którego zwierzę mogłoby spuścić głowę do ziemi, ażeby znaleźć pożywienie. Głowa musi swobodnie oddzielić się od tułowiu za pośrednictwem szyi, która do niej ruchomo jest przytwierdzoną. Ciało zatem zwierzęce składa się z głowy, szyi, tułowiu, narzędzi ruchu, ogona.

Przebieżemy szybko niższe rodzaje zwierząt. Wymoczki już dla swej niedostrzegalności okiem nie należą tutaj. Wszystkie rodzaje żyjące w skorupach wapiennych, n. p. korale, i wykonywające jedynie czynność ssania, nie należą estetycznie do świata zwierzęcego, lecz podobnie, jak te rodzaje, które mają kształt roślin, do ciał kopalno-roślinnych. Wiele takich w twardszej lub miększej skorupie zamkniętych zwierzątek uważano dawniej za kamienie lub rośliny (korale, gąbki i t. d.).

Wszystkie żegawnice, stworzeńka galaretowate, tarczowate, półkuliste z rozlicznymi narostami, stanowią dział jeszcze mało rozwinięty. Włókna z parzawkami, kształt nie nadający się do ruchu podłużnego, czynią tak powyżej wskazane zwierzątka, jak również gwiazdecznice, strzykwy i t. d. nader wstrętnemi. U tych jak i u sąsiednich rodzajów, zmysły nie są rozwinięte. Głosu im braknie, jak roślinom. Niektóre mają kształty czysto roślinne. Muszle, ślimaki i t. d. mają kształt linii śrubowej, niema w nich ani symetrii, ani prawidłowego rozczłonkowania; ciała ich osłaniają wapienne skorupy; pomimo barw najpiękniejszych, pomimo kształtu przyjemnego, poniżają one zwierzęcość. O ruchu niema tu prawie mowy. Czasem jednak łążą albo pływają.

Wyżej od robaków stoją skorupiaki. U nich członki są już widoczne. Mnóstwo nóg w pary ułożonych pracuje tu bez przerwy,



mimo to zwierzę ma ustrój podobny do minerała. Odróżnić w niem należy głowę, tułów i ogon. Również narzędzia zmysłów; gęba należyce rozwinięta, oko, choć jeszcze nieruchome, świadczą o wyższości ustroju. Niektóre naroście, gatunek ruchu i t. d. są komicznymi, nawet brzydkimi. U owadów występuje rozczłonkowanie obfite, częstokroć aż nazbyt rozwinięte. U niektórych głowa i pierś wiążą się z tułowiem za pomocą cieniuchnej nitki; kilka par nóg, u wielu rodzajów skrzydła, tworzą wtedy narzędzia ruchu. Zdolność ta jest wysoce u nich rozwinięta, ale sam ruch nie łatwo daje się okiem przejrzeć, kształty są nieskończenie rozmaite. U pajaków głowa, pierś i tylna część ciała, złożone są luźnie i nie dość rozwinięte. Wiele z nich budzi wstręt brzydota workowatego ciała, z którego bezpośrednio wystrzelają cieniutkie nóżki. Wiele innych trwoży nas jadowitością ukłucia lub ukąszenia.

Pomimo różnorodności członków przeważa u największej liczby ukształtowanie podłużne; pysk bywa zwykle zwrócony ku ziemi. Nogi, czujki i inne naroście przypominają liczbą i kształtem rozgałęzienie roślin; skrzydła, jeżeli są, kształtem, barwą i użyciem, liście; pokrywy zaś rogowe (u żółwi) minerały. Nieprzyjemną jednak bywa często u tych zwierząt spotykana przejrzystość ustroju, pozwalająca nawskróś przeniknąć pracownię najniższych funkcji zwierzęcych. Pięknością kształtów i barw, które tu świecą rzadkim blaskiem, przypominają, jak zauważył Köstlin, najdoskonalsze i najdelikatniejsze części roślin, rozrzucone ku światłu liście i kwiaty, około których najwięcej krążą i z którymi częstokroć rywalizują powabem delikatnej i wielobarwnej tkanki. Błyskotliwe chrząszcze i motyle wydają się latającym kwieciem, podczas gdy znów niektóre kwiaty mają kształt dziwnie podobny do owadów. Także w przemianach gąsienicy w poczwarkę, tej zaś w owad, upatruje Köstlin podobieństwo do tego szeregu przeobrażeń, jakie przebywa roślina. Motyl przedstawia obraz wielce zachwycający. Z bezkształtnej poczwarki wydziera się stworzenie lotne i barwne, miodem kwiatów żyjące. Z pełzacza twór uskrzydłony; wszystko, co brudne i ziemskie, wydzieliło się pierwej. Upatrujemy w nim symbol naszych nadziei w chwilach, kiedy ziemia przytłacza i wstrzymuje nasz polot duchowy — obraz uwalniającej się z więzów cielesności i nacisku ziemi — Psychy!

O locie owadów parę słów tylko. Każdy ruch, skoro nie widzimy narzędzi, za pomocą których się odbywa, wydaje się nie-naturalnym. Wszystko to jedno dla uczucia estetycznego, czy ten ruch niewidoczny z braku lub zbytku narzędzi. Jest nieprawidłowym, odrażającym, brzydkim, a gdy mu braknie wszelkiej miary, nawet straszliwym. Jak pełzanie za pomocą nóg albo wielkiej liczby pierścieni brzusznych razi i wstręt obudza, tak samo lot owadów, jeżeli szybkość ruchu skrzydeł jest niewymierną. Chyży lot motyla usprawiedliwiają widoczne każdemu skrzydła, lecz lot grubego chrząszcza wydaje się nienaturalnym. Skrzydełek bowiem jego z powodu chyżości ruchu nie można wcale dojrzeć. Dlatego gęste rojenie się w powietrzu owadów we wielu razach niemiły sprawia widok.

Drobizgowość kształtów u wielu niższych rodzajów zwierzęcych pozbawia je estetycznego znaczenia. Inne natomiast, szczególnie zaś owady, ze względu na udoskonalenie wielu przymiotów duszy (jak odwaga, chytrość, zuchwałość, upór), należy wyszczególnić. Zauważmy n. p. pożycie towarzyskie pszczoł i mrówek, w których przyroda skopiowała społeczne życie ludzkości. Zwierzątka pracowite, troskliwe, odważne, niezwykłym instynktem w pracy obdarzone, robotnicy, pasożyci, poddani, monarchowie! Instynkt zastępuje tu rozum w sposób częstokroć zawstydzający człowieka. Siła, wytrwałość, odwaga wielu z tych stworzeń jest bezprzykładną. Mimo to stoją one na tak niskim szczeblu rozwoju, że jakiegokolwiek byłyby stosunkowo wyniki ich pracy, nie zdołają nic stworzyć, coby w nas obudziło wznioślejsze uczucie.

Idąc wyżej, dostrzegamy, że przyroda chwilowo się cofa. Jestto jednak cofanie się podobne temu, które zawsze czynimy, by sobie nadać silniejszy rozpęd.

Ryby zajmują nas już samym rozmiarem, przewyższającym o tyle kształty owadów.

Co do budowy jednak i przymiotów duszy, są zwierzętami bardzo mało jeszcze rozwiniętymi. Głowa, ciało i ogon spływają razem. Rozczłonkowanie ciała u wyższych rodzajów zwierząt na głowę, szyję, pierś i odwłok tu jeszcze nie uwydatnione. Oken powiada, że u ryb niema nic oprócz głowy i ogona; pierś wtłoczona w głowę a w pierś znowu odwłok. Głowa leży w jednym kierunku



z osi ciała. Ruch naprzód zdaje się przysłużyć jedynie narzędziom pożywienia i to w najprostszym kierunku. Z narzędzi zmysłów, jedynie oczy rozwinięte. Są one wielkie i leżą na boku, bez powiek, a przytem jeszcze nieruchome; życie wewnętrzne nie odzwierciedla się w nich. Toż i zewnętrzne wrażenia nie wywołują widocznej zmiany.

Ryby są po większej części zbudowane symetrycznie dla ułatwienia ruchu naprzód. Ogon stanowi siłę popychającą. Na przedniej części ciała umieszczone są płetwy, pierwowzory nóg przednich; inne na odwłoku i grzbiecie ożywiają całą masę, utrzymując równowagę spłaszczonej na bokach elipsie. Jednostajność ukształtowania wynagrodzona giętkością. Głosu brak im zupełny. Królestwo wodne jest nieme. Migotliwa łuska, z jednolitych smugów złożona, ozdabia ciało. Częstokroć ubarwienie jest pełne blasku.

Znaną jest komiczność, brzydota, częstokroć straszliwość wielu gatunków ryb. Brzydkimi lub komicznymi są ryby ukształtowane niesymetrycznie, nie mające wydatnej rozciągłości wzdłuż, pozbawione proporcji wymiarów, nazbyt płaskie, grube lub robakowate, nastrzępione nitkami, niewyraźnie rozczłonkowane i t. d. Oto strofy z szyllerowskiego »Nurka«.

W najszkaradniejsze pozwijane kłęby.  
Rojem kipiły okropne straszdyła:  
To roch kolczasty, to trac ostrozęby,  
To młot, potwora straszna i obrzydła;  
Kły wyszczerzając, już się ku mnie wlekła  
Morska hyena, haj, poczwara wściekła.  
Tam ja wisiałem okropnością drżący,  
Ludzkiej pomocy całkiem pozbawiony,  
Między potwory, jeden czuciem tchnący,  
W strasznej samocie, śmiercią otoczony,  
W głębokiej puszczy, wśród gadu łożyska,  
Gdzie ludzkiej mowy odgłos się nie wciska.<sup>1)</sup>

Przechodząc od zwierząt wodnych do wyższych lądowych, natrafiamy naprzód płazy. I tu leży całe ciało t. j. głowa, tułów i ogon, w jednej linii poziomej, i to przy samej ziemi. Szyja wciśnięta się pomiędzy głowę i tułów, ale bez wszelkiego zwężenia; od-

<sup>1)</sup> Przekład J. N. Kamińskiego.

włok rozciąga się prawie aż do głowy i spływa z ogonem, którego tylko komiczna żaba nie posiada. Oczy leżą na bokach. Otwory uszne są, jak u ryb, niepokryte, bez małżowiny. Głowa uwytadnia się występującym pyskiem i oczami. Ogon służy i u niektórych płazów do popychania naprzód. Zresztą ruch odbywa się za pomocą pierścieni brzusznych albo właściwych nóg, które u niektórych rodzajów są jednoparzyste, u wielu już jednak dwuparzyste. Ruch po ziemi bez nóg wyraźnych wydaje się nienaturalnym. Toż samo i pełzanie długiego, workowatego ciała za pomocą nikłych wydatności, zastępujących nogi, nie odpowiada naszym wymaganiom. Dlatego płazy budzą w nas jakąś odrazę, zarówno niewykończonym kształtem, jak dziwacznością ruchów. Do tego przyczynia się to jeszcze, iż bywają po większej części pokryte łuską, powłoką lub tarczą, co je zbliża do nieustrojowej przyrody. Nie czujemy wtedy ciała na zwierzęciu. Istoty te, będące już w bliższej styczności z powietrzem i ziemią, poczynają wydawać z piersi głosy. Mowa ich potęguje się od cichego syczenia aż do przeraźliwego ryku. O muzycznej żabie, tym małpiarzu człowieka nie da się nic pochwalnego w tym względzie powiedzieć; mimo że głos jej silny i w taktie utrzymany, jest on równie komicznym, jak sama żaba. Radośnie jednak witamy i tę kukułkę wodną, bo ona zwiastuje wiosnę. Barwa płazów i falujące ich ruchy podobają się często, n. p. węże okręcone około drzewa, wdzięczne jaszczurki. Oko wielu płazów odznacza się dziwnym wyrazem. U niektórych kretów błyszczą jak dyament; znanem jest czarujące spojrzenie niektórych węzów. O życiu duszy nie daje oko płazu ani gadu żadnego prawie świadectwa. Jak już powiedzieliśmy wyżej, da się zastosować do płazów ogólne zdanie, że wszelkie kształty powikłane i przejściowe, budzą wrażenie wstrętu. O nierzadkiej brzydocie ich nie będziemy wspominać. Długość nie ma odpowiedniego stosunku z wysokością; nogi, jeżeli są, bywają zwykle słabe i nie podnoszą nad ziemię ciała albo tylko chwilowo i częściowo, całe zwierzę wydaje się stworzeniem o bardzo wątpliwym jeszcze rozwoju. Po większej części bywają w ruchu leniwemi; na chyżość im się zbiera rzadko i przelotnie. Usposobienie ich ponure, dusza niedołączna. O straszliwości niektórych, jak n. p. krokodyl albo boa-dusiciel, napomknę tylko.



Dają tu się odnieść raz jeszcze słowa »Nurka«:

Przecież widziałem z wstrętem mego oka,  
 Że smoki, żmije i różne poczwary  
 W piekielnej paszczy snuły się jak mary.<sup>1)</sup>

Najwięcej uciechy sprawia nam widok ptaków. Ciało ich swobodnie odrywa się od ziemi, tak ustawione na tylnych nogach, że może się utrzymać w równowadze. Do tego jest pochyłem. Nogi przednie są na końcach obrosłe i osadzone długimi, szerokimi piórami, tworzącymi skrzydła, które taki nacisk wywierają na powietrze, że wiotkie ciało może się unosić, i powiadamy: ptak lata. Pochyłość ptaka umożliwia mu doskonałe zjednoczenie ruchu, nóg i skrzydeł. Skrócony ogon jest również obrosły piórami, częstokroć zdolny do sterowania w powietrzu. Utrzymuje on estetyczną równowagę powiększonej nad miarę przedniej części ciała. Nogi zwykle chude i cienkie przypominają swą rogową powłoką twory nieustrojowe. Ta wążłość ich zdaje się unosić ptaki nad ziemią. Najlepiej to dostrzedz u laskonogich szczudłowców, gdy spoczywają na jednej nodze. Pionowa postawa ptaka, który przecież na ziemi szukać musi pożywienia, wymaga narzędzia, za pomocą którego głowa mogłaby dosięgnąć ziemi bez nachylenia ciała tak znacznego, żeby aż równowaga utrzymująca je zwicznęła się i ciało na pierś upadło. Dlatego widzimy u ptaka długą, cienką szyję pomiędzy głową a piersią. Ponieważ głowa dla umożliwienia lotu nie może być nazbyt przeciążoną, a punkt ciężkości spoczywać musi na skrzydłach, zostały narzędzia żywienia u ptaka tak utworzone, że połykają żywność bez żucia, co by wymagało silniejszych mięśni u szyi i głowy. Całe zresztą ciało, z wyjątkiem nóg i dzioba, pokryte jest pierzem.

Ustrój więc ptaka składa się z głowy, szyi, tułowiu, ogona i narzędzi ruchu. Czaszka jest wydrążoną, jak u zwierząt, ale dziób nie ma jeszcze cechy ustrojowej. Dziób, czoło i ciemię ułożone są pochyło; głowa zaś od szyi oddziela się pod kątem, toż samo szyja od tułowiu. Na bokach głowy mieszczą się oczy, stosunkowo dość wielkie; dlatego ptak oglądając się, obracać musi głowę, co ko-

<sup>1)</sup> Przekład tegoż.

miczny wytwarza widok. Są one wyrazem ruchliwego, bogatego życia duszy. Narzędzia powonienia osadzone są na dziobie, zastępującym zęby. Uszy nie mają wyraźnego kształtu, z wyjątkiem kilku ptaków, u których są oznaczone drobnymi pióropuszcami. Tułów nie ma żadnych członków. Wszystko w nim zdaje się być piersią. Miękka, strzępiasta szata, bujne pióra na skrzydłach i ogonie, świecą wielkim bogactwem barw najjaskrawszych, jak niebieska, żółta, czerwona i t. d. Ubarwienie zależy wiele od miejscowości; w której ptak żyje. Zielona lub szara papuga ma barwę liścia lub kory drzewnej, orzeł barwę skały, pardwa białą i t. d. — Głos ptaka odzywa się z pełną swobodą. Śpiew ptaków żyjących na poły we wodzie, na poły w powietrzu, jest raczej zgrzytem, niż śpiewem. Również wyłącznie w powietrzu żyjące n. p. jaskółki, mają głos niezbyt melodyjny. Szybki lot przeszkadza śpiewowi. Biegusy mają głos podobny do głosu zwierząt. Jeżeli jednak ziemia i powietrze są naprzemian siedzibą ptaka, śpiew jego bywa najpoważniejszym; tu należą znani nam śpiewacy, którzy swą piosenką wesolą niebiosa i ziemię ożywiają. Skowronek uwiś w błękitach, słowik roztkliwia się w krzewach, drozd świszcze w zielonym lesie.

Po rybach i płazach, u ptaka spotykamy dopiero znowu to życie czynne i ruchliwe, jakie widzieliśmy u wyżej rozwiniętych owadów. Niema tu ani ociężałości ryby, która z wyjątkiem płetw i głowy jest nieruchomą, ani podobnegoż lenistwa płazów, które godzinami spoczywają na jednym miejscu, póki nie rzucą się w pewnym kierunku; u ptaka przemienia się wszystko w życie, uwagę, spostrzeganie. Gdzie tego niema, ptak wydaje się nienaturalnym, nie wyraża właściwego charakteru swej istoty; to czyni go brzydkim lub komicznym.

Ptak żyje w powietrzu. Zadaniem jego — latać. Ptaki niezdolne do lotu, mogą być najwyżej rozwiniętymi, lecz mimo to nie odpowiadają warunkom istoty ptaka. Nie są pięknymi. Przypomnijmy sobie bezlotka albo strusia; pierwszy jest na pół rybą, drugi na pół zwierzęciem ssącym.

Wobec rozlicznych odmian w ustroju ptasim chodzi o to, ażeby poznać, na czem właściwie polega istota ptaka, jaki żywioł jest właściwym jego miejscem pobytu? Ptaki napowietrzne jak n. p. jaskółki, zdają się nóg prawie nie mieć; piękne są w szumnym



polocie, a jakby ułomne na ziemi. Kuraki są przedewszystkiem uzdolnione do biegu, ociążałe zaś w locie z powodu krótkości skrzydeł a objętości tylnej połowy ciała. Kury zatem, pawie, bażanty, należy podziwiać na ziemi. Ptaki wodne natomiast, prawdziwe pływaki, utykają chodząc po stałym lądzie, z powodu budowy nóg, uzdolnionych raczej do żeglowania i steru, i dlatego umieszczonych bardziej na tyle ciała, co utrudnia i zniedołężnia chód ptaka. I lot ich jest przymusowym, choć wcale szybkim. Ptaki błotne są bardzo komiczne. Mają bowiem nogi przeznaczone do brodzenia, a zatem bardzo długie, zaczem znów idzie zbyteczna długość dzioba i szyi. Inaczej nie dosięgłyby dziobem wodnego gruntu, który im dostarcza żywności. Toż samo powiedzieć należy o ptakach wodnych, szukających również pożywienia na dnie wody i zmuszonych zanurzać w niej głowę. Tylko piękne zgięcie szyi w kształcie S może wtedy brak innych stosunków osłonić i nawet pewien wdzięk nadać ptakowi. Wszystkie dalej rodzaje, których ciało spoczywa na nogach poziomo n. p. mewy, nie odpowiadają naszym wymaganiom estetycznym. Żądamy bowiem, ażeby ptaki dla wyraźnego odróżnienia od zwierząt niższych i bezpośrednio wyższych t. j. ssących, trzymały się zawsze ukośnie do ziemi. Jeżeli zaś ciało wznosi się prostopadle, jak u sowy albo bezłotka, powstaje wtedy porównanie komiczne.

Z mnóstwa rodzajów ptaków niektóre tu wymienimy. Przedewszystkiem drobnouchny kolibryk. Prawdziwe to dziecię słońca i kwiatów przypomina owady drobnym kształtem i brzękliwym polotem — promień słońca, kwiatek pchnięty w powietrze! Łączy w sobie najpiękniejsze barwy: złoto, szmaragd, rubiny, heban, błękit niebios i połysk dyamentu.

Ptakiem zielonym, jak liście, albo szarym, jak pnie drzewne, po których płąsa, jest papuga; zaczek ten figlarny, z okrągłą głową, okrągłym dziobem, okrągłym ruchem, lata i łązi po drzewach, łącząc w sobie dwoiste przymioty, bez miary komiczny, popierając swe ruchy dziobem, przez co tworzy się sprzeczność: narzędzie żywienia użyte za narzędzie ruchu. Papple nieustannie; świszcze i naśladuje głosy zwierząt i ludzi. Stworzona na pokojową towarzyszkę, wygłasza wyuczone zdania, pozwala się głaskać i skubać. Częstokroć wydaje się bardzo roztrofną, według Brehma jest nią

nawet. Pokrewne jej ptaki (n. p. ara), mają barwę jaskrawszą, ale nie dają się do niczego użyć; liberya piękna, zachowanie się i mowa nieznośne.

Przychodzimy do ptaków o grubym dziobie. Trudno im do wierzać; nie mogą mieć szlachetnej natury, mając za wielkie to narzędzie, którem najbardziej się zwykle szkodzi. Przypominamy nasze kruki i wrony, niezgrabne te włóczęgi o ciężkim dziobie, któremu poświęcono głowę i szyję.

Są czarne, jak karawaniarze. Oko ich jasne, pełne wyrazu, ale płochliwe, złodziejskie. Głos ich skrzeczący, pospolity. I krukowi jednak, który bezwątpienia jest szlachetniejszym od wrony (szczególniej w locie), można rozwiązać język. Wydaje on wtedy brzmienia artykułowane. Coś łotrowskiego wyziera mu przeciw z oczów, osadzonych wśród czarnej głowy. Ptak to zabawny, ale czasem i demoniczny, straszliwy.

Sroka wygląda pociesnie ze swym długim ogonem, który musi najeżdżać do góry dla utrzymania równowagi ciała. Nieznośnem zaś bywa piskliwe jej krzykactwo.

Gołębie należą do ptaków najpiękniejszych. Zwykle rosłe, proporcjonalnie zbudowane, pięknie się trzymają. Ubarwienie ich nie wspaniałe, lecz pełne smaku. Tylko nogi wydają się zbyt wątlami. Nie umieją śpiewać. Lot ich wygląda majestatycznie, skrzydła bowiem, nie długie ani zbyt wąskie, układają się w harmonię z całym ciałem.

Za krótkie skrzydła czynią lot zawsze ciężkim, za długie a przytem wąskie, urywanym, niejednostajnym. Przypomnijmy sobie ociążałą wronę, kaczkę zdradzającą ogromne natężenie w ruchu, mewę, z jej lotem wahającym się. Powietrze, ów żywioł najłżejszy, wymaga lekkości ruchów. Dlatego najodpowiedniejszemi są skrzydła szerokie, długie, któremi pływają w powietrzu orły, sępy, jastrzębie, bociany, i t. d.

Kury przeważnie biegają. Dlatego nogi ich częstokroć silniej zbudowane, aniżeli to ptakowi przystoi. Stąd kura kochinchińska jest nawet brzydką. Zwyczajna stoi za poziomo na nogach. Silny wznoszący się w górę ogon, przedłuża ciało. U koguta celuje pięknnością kształtu, barwą i rozmiarem. Krzyk i gdakanie kury, jest raczej głośnem i przenikliwem, niżeli pięknem. Kwoka jest stwo-



rzeniem zuchwałem, wrzaskliwym, ciekawem, czynnem, ale pozbawionem godności; podobna do pracowitej, lecz nieprzezornej, gadatliwej, trwożnej kobiety; bywa jednak nieustraszoną, gdy chodzi o obronę piskląt. Kogut ma wspaniałą postać i barwę; najciekawszem zaś jest u niego poczucie zwierzchniej władzy i nieustraszona odwaga. Jestto rycerski bohater, jak świadczą już ostrogi.

U bażanta, a głównie u pawia widzimy nagromadzenie wszystkich barw Indyi.

Nasza kaczka jest ptakiem pociesznym. Pierś ma szczupłą, lecz odwłok mocno rozwinięty. Chód jej kołysze się niezgrabnie, maniery raz poważne, to znowu wielce komiczne. Chociaż nie wygląda na stworzenie roztropne, jest z głupia frantem. Gęś ma chód regularniejszy, widocznie pozuje, chociaż niezgrabnie. Obie mają charakter wyłączny, w sobie zamknięty, sobą się zadowolający. Łabędzia zdobi barwa, rozmiary i wzniosłość budowy. Ze szyją wyprostowaną, wydaje się sztywnym, niepięknym; gdy ją zegnie, a skrzydła jak żagle roztoczy, przedstawia (na wodzie) widok wspaniały. Godność i majestat cechują go. Szukając pożywienia na dnie wody, jest prawie tak cichym, jak ryba.

Ptaki śpiewające, przeciętnie małego wzrostu, tworzą dział dla nas najprzyjemniejszy. Odnaczają się prawie wszystkie kształtną budową i szlachetną postawą, mniej zaś ubarwieniem. Układ członków jest prawidłowy, wyraźny, proporcjonalny, nie śmieszny, jak u innych ptaków, kształtami zbyt długimi lub zbyt krótkimi. Ruchliwość isticie ptasia, która u wyższych rodzajów znika albo przechodzi w mierzoną powolność zwierząt ssących, tu wyraża się dzielnie i całkowicie. O śpiewie cóż powiedzieć? Posłuchajmy tylko estetycznych tłumaczy natury, poetów, których liryka nie składa się częstokroć z niczego więcej, jak z apoteozy kwiatów i piosnek słowicznych, z niezbędnym w takim razie promieniem słońca i gwiazd migotem.

Mówiłem już dawniej, że ptaków zadaniem ożywiać niemą przyrodę. Przy ich śpiewie pstrokata suknia byłaby już zbyt cichą, gdyż nie słuch tylko ale i wzrok odkrywałby wówczas utajonego śpiewaka. Niepokażność upierzenia i kształty drobne ubezpieczają ich w razie prześladowania. Przedstawmy sobie słowika. W gęstwinie krzewów siedzi ukryty i sączy tony przenikające do serca, me-

lodyjne, to radośne, to znowu tęskne, płaczące, rozrzewnione. Nie tylko szare ptaszę, ale i bez kwitnący i róża ognista dają się współ śpiewać. Wiosenna zieleń i zapach łąk świeży dźwięczą spółem, skarżą się i weselą. Toż samo u skowronka. Kto w dniu słonecznym dojrzeć zdoła czarny punkcik zawieszony w błękitach? Słońce i niebios, powietrze i promienie zdają się łączyć w jedną śpiewną istotę! Tak samo rzecz ma się z drozdem, co poświstuje w gaju.

Ptaki śpiewające są wzrostu drobnego, przeciwnie drapieżne mają wejście wspaniałe. Wzrost ich piękny, postawa odpowiednia naturze ptaka. Siła i odwaga, jakże one, błyszczące z ich spojrzeń, zachwycają! Sokoły, orły, jakże to dumne stworzenia; podnoszą one rodzaj ptasi w sferę wzniosłości, nawet straszliwości! Pozorny spokój, wzrok jasny, obejmujący wszystko, przed którego siłą dosłownie uzbrajać się musimy — oto potęga drzemiąca, której ani porównać nie można z rozpętaną wściekłością, w jaką się przemieni za chwilę! Gwałtowny to obraz, kiedy orzeł roztoczy swe skrzydła i jak olbrzym wlatuje ku słońcu! O wy królowie powietrzni, symbole straszliwego, w sobie tylko zaufanego egoizmu, pierwowzory tych wszystkich zuchwalców, których miecz zwrócony przeciwko wszystkim a wszystkim przeciwko nim! Wy żeglarze eterów z waszym wzrokiem przenikliwym, który z najdalszych wyżyn obłocznych włada nad ziemią, nawet w niewoli z duszą nieposkromioną i żarzącą żrenicą! Gdy potężnym skrzydłem bujacie w powietrzu, dalekie opisując koła, niezmierne mierząc przestrzenie, a potem wzbijając się w eter, ktoby w was nie dojrzał symbolów siły, majestatu, wolności!

Ptaki nie upierzone na głównych członkach ciała, nie wyrażają idei ptaka, która z istotą jego pióra się łączy; są zatem brzydkie. Stąd i te ptaki wydają się nienaturalnymi, których pióra przechodzą we włosy lub szczecinę, n. p. kazuary.

Na każdym zwrotnym stopniu zwierzęcego rozwoju zrobiła sobie ten żart natura, że utworzyła obraz istoty, kończącej łańcuch stworzeń: człowieka. U ptaków jest nim sowa. Obraz ten ludzki bywa komicznym, częstokroć brzydkim lub straszliwym.

Postawa pionowa, oblicze niezwykle, wprost siebie zwrócone, z dużymi oczami, drobne pióropuszki na miejscu uszów, wyszcze-



gólniąją sowę wśród innych ptaków. Głowa i szyja gruba, ciało u głowy jest najgrubsze. Ruchy oryginalne. Żyje w nocy, podczas gdy inne ptaki lubią bez wyjątku światło. Toż nie mogą tej oryginalności przebaczyć sowie. Niecierpią stworzenia, które pod tyłu względami zadaje kłam ich naturze. Małeńkie ptaszki na widok jej ćwierkają, wrony kraczą, jastrzębie i wszystkie rabusie dzienne jeżą pióra. Powolny, cichy lot sowy, głos jej niezwykły, chrapliwy, złowrogo nocą brzmiący, czynią z niej obraz upióra.

#### Zwierzęta ssące.

Wyniosły dąb runął na ziemię i przemienił się w robaka, w rybę, w płaz. Potem wzniosła się znów natura ukośnie ponad ziemię, wydając ptaka. W zwierzęciu ssącym upada raz jeszcze. Skrzydła pochylają się i przetwarzają w nogi. Ciało leży równolegle do ziemi, jak u płazów, lecz oddziela się od niej wydatnie za pomocą nóg. Rozczłonkowanie, jak u ptaka; głowa, szyja, ogon, wydzielone z tułowiu; ten zaś będący u ptaka jednokształtną, opierzoną masą, rozgałęzia tu się na liczne członki. Piersi, brzuch i boki urozmaicają go.

Narzędzia zmysłów rozwinięte ku stronie zewnętrznej. Oczy, uszy, nos, wargi, cechują głowę, dając jej osobny wyraz życia duszy. Wszelki nadmiar, jak zawsze, razi i tworzy komiczne wrażenie. Tak n. p. za długie oczy (u małych nocnych), uszy (u zajęców), nos (jako ryjek lub u słonia), wargi (u wielbłąda) i t. d. Toż samo wszelki brak, uszkodzenie.

Zwierzęta ssące (wyjąwszy człowieka) mają tułów poziomy, na czterech nogach oparty. Jeżeli nogi za krótkie, zwierzę zbliża się do robaka, ryby albo płazu; jeżeli za długie, wydaje się słabem. Szyja nie powinna stanowić przedłużenia tułowiu, ale tworzyć z nim kąt, toż samo głowa ze szyją. Kąt szyi nie powinien jednak zamykać się ku ziemi; uwydatniałoby to nazbyt żarłoczność zwierzęcia. Ogon powinien również oddzielać się od ciała; jeżeli podobny do ogona płazów (kangur), przypomina podrzędne rodzaje. Tułów musi biedz zatem równolegle do ziemi, głowa ze szyją muszą się wznosić ponad nią.

Zwierzę ssące powinno mieć tułów dość przestronny dla umożli-

wienia rozlicznych funkcji życiowych. Ciało nazbyt wrzecionowate, jak to widzimy u wielu małych, jest brzydkim. Toż samo ciało workowate, niezgrabne, rybiaste jak n. p. u świni, konia nilowego, etc.

Łuska ryb, skorupy wielu płazów, pióra ptaków, zmieniły się u zwierząt ssących w skórę pokrytą włosami. Gdzie ta skóra ma podobieństwo do pancerza, albo jest nagą, przypomina bądźto niższe stopnie zwierzęcego rozwoju, bądźto bezpośrednio wyższe. Pierwsze, jak drugie, jest nieprawidłowem, a więc odrażającym i komicznem. Ubarwienie jest zmieszane, »wywarzone«, jak mówi Goethe. Barwy zasadnicze: czerwona, żółta, niebieska, tu znikły. Gdzie się pojawiają, czynią wrażenie wstrętne, nieprzyjemne.

I w tym dziale zwierząt znajdziemy wiele podobieństw do dawniejszych. Jedne przypominają ryby, inne węże, ptaki, niektóre nawet człowieka.

Zauważmy przedewszystkiem zwierzęta morskie. Wieloryb na pierwszy widok nie da się odróżnić od ryby. Odnacza go wzrost olbrzymi. Niekształtność pochodzi częstokroć z kolosalnych rozmiarów głowy, zaopatrzonej rozwartą aż po tułów paszczką. Powabniejszymi są delfiny, wstawione szybkością i pięknymi liniami ruchu, chociaż niezbyt zresztą podobne do poetycznych stworzeń, zasłuchanych w muzykę Ariona. Między wielorybem a morskim koniem, leży kilka gatunków, którym szczególnie wyższe rozwinięcie głowy, pysk i wargi nadały piętno zwierzęce. U konia morskiego szyja łączy się z ciałem rybiem; nogi zaopatrzone jeszcze płetwami, ale już wyraźnie odszczególnione. Ucho zaledwie dostrzegalne na głowie, wydzielającej się wybitnie od szyi, ale oczy i pysk już rozwinięte; oczy mają częstokroć wyraz piękny, łagodny, rozumny. Nie potrzebują prawie dodawać, że wszystkie te kształty są niezgrabnymi, brzydkimi lub komicznymi, jeżeli przyłożymy do nich miarę wszechstronnie rozwiniętych zwierząt lądowych.

Niemożebnem jest przejść tu wszystkie rodzaje tychże. Łatwo sam każdy wyrozumuje powód upodobania w nich lub odrazy. Zauważmy n. p. mysz. Całe zwierzę przytłoczone do ziemi. Głowa i szyja w jednej linii. Nogami króciuchne, zwyczajnie ukryte. Bądźto siedzi przyczajona ze ściągniętym ukośnie grzbietem, bądźto pomyka wyprostowana z wystającym w tyle ogonkiem, jak czarna jaszczureczka; szybkość jej tak ogromna, że ruchu nóg prawie do-



strzedz nie można. Siedząc, wyglądają dość jeszcze powabnie, lecz w biegu są nieznośne. Wydaje się, jakby mały, czarny punkcik uwijał po ziemi.

Miejsce pobytu, wstrętna barwa i zapalczywość szczura, mogą tylko spotęgować stopień odrazy, jaką czujemy do myszy, pomimo większych zresztą jego rozmiarów. Obawa przed szczurem zdaje się mieć przynajmniej słuszny powód, podczas gdy myszy boimy się w ten sposób, jak prosty gmin upióra.

O brzydocie nietoperzy nie potrzebuję wspominać. Błona rozpostarta między pająkowatymi nogami, ukształtowanie uszów i pyska, czynią je obrzydliwymi, a zarazem komicznymi.

Pozostańmy u niższych stopni. Oto kret. Wałek zwięzający się w jednym końcu szpiczasto, oczy i uszy prawie niewidoczne, cztery krótkie szufle, mające przedstawiać nogi. Jeź ma ciało kuliste, opatrzone kolcami, zamiast włosów; tułów, sprężysta szyja i głowa, leżą w jednej linii; nogi niskie.

Przypatrzmy się dalej krwiożerczej łasicy. W porównaniu z myszą ciało lepiej ukształtowane. Szyja i głowa odgraniczone. Nogi silniejsze. Głowa nie tak jednostajnie ryjkowato wydłużona, jak u zwierząt poprzednich. Ruchy zgrabne, inne w biegu, a inne w skoku. Łasicowate mają zatem wyższe znaczenie estetyczne, niż myszy; zawsze jednak przydługi, cienki tułów i krótkie nogi, sprawiają widok, z którym się trudno oswoić.

Podobną do łasicy jest wiewiórka. Krótkość jednakże ciała czyni ją podobniejszą do węża. Wielki jej ogon wydaje się w biegu dziwnym; gdy jednakże usiedzie, wcale ładnym.

Wiewiórka siedzi pochyło. Krzewiasty ogon, podobnie jak u koguta, tworzy wtedy estetyczną przeciwagę i rodzi nawet pełną symetrię, układa się bowiem w kształt liry.

Zając źle na tem wyszedł, że natura pragnęła go uczynić latawcem. Cztery równo długie nogi uniemożliwiłyby mu zgięcie się ciała. Przednie więc pozostały krótkimi; dlatego to zając musi wprzód usiąść na wielkich, tylnych nogach, zanim stanie na przednich. Dopiero, gdy w bieg się puszcza, wydłuża tylne haki, i oto ze zdziwieniem widzimy, jakiego długi nogą mieliśmy przed sobą! Długie uszy i krótki ogon czynią go wreszcie wielce pociesznym; nie zmieniają tego wrażenia wielkie oczy i nos ciągle wietrzący.

U kangurów spostrzegamy większą jeszcze przewagę nóg tylnych i wogóle tylnej części ciała. Zwierzę skacze jedynie na tylnych nogach, podpierając je silnym ogonem. Część przednia wznosi się pochyło w powietrzu, jak u ptaka. Warunkom poziomego, na czterech nogach jednostajnie nad ziemią unoszącego się tułowiu, nie odpowiada ich kształt zupełnie.

Nie możemy tu rozważyć wszystkich rodzajów zwierząt; kilka tylko najbardziej znajomych wspomnimy jeszcze. Wielkie gruboskórce są prawie bez wyjątku niezgrabne; masą jednak ciała — toż samo straszliwością i siłą mogą wywierać wrażenie estetyczne. Czytajmy wizerunek Behemotha w księdze Hioba. Słoń ze swą przdziwną trąbą, ludzkimi ruchami nóg tylnych i t. d. wyróżnia się między nimi roztropnością, uczonością i łagodnością. Obrzydliwy koń rzeczny podobny jest do przyciosanego z tyłu wieloryba na krótkich słupkach. U nosorożca też same nieprawidłowości, głowa i szyja niżej położone, aniżeli sam tułów.

Źle ucłunkowaną, podobną do ryby z wielkiej głowy i sztywnego karku, leżących w prostej albo ku ziemi pochylonej linii, jest również świnia. Przygniecione ku ziemi trzymanie głowy, bogate rozwinięcie narzędzi żywienia i grubość tychże, zbliżyły ją do zwierząt niższych. Również nie odpowiada warunkom postawy zwierzęcej, pochyłone zgięcie całego grzbietu w chwili rycia. Oczy są małe, zwykle mętne, bez wyrazu. Całe zwierzę budową zdaje się być przeznaczonem do plądrowania po ziemi. Pysk, głowa i szyja miewają czasem postać pługa. Głos świni jest wstrętnie brzydkim. Tułów spoczywa silnie na czterech nogach. Głowa, szyja i piersi częstokroć tyle zajmują ciała, co inne części razem; u dzika nawet przeważają, wskutek czego zwierzę nabiera postawy dumnej, w górę wzniesionej. Tym właśnie przymiotem, jako też objętością, siłą, odwagą i sposobem toczenia walki, sprawia on wrażenie częstokroć wzniosłe:

Jak dzik leśnych ostępów, krnąbrnej pełen złości,  
Dybiący na spotkanie zręcznego myśliwca,  
Siedzi w puszczy bezładnej, włos jeżąc na grzbiecie,  
I, gdy z oczów mu ogień wytryska rozdęty,  
Ostry kły, aby strzelca i psa razem przebość i t. d.



Jak potem rzuca się na ofiarę, jak w szale wściekłości wyrwa drzew korzenie i buja po lesie strasząc kłów zgrzytem, niech ciekawy zapyta Homera, jeżeli sam nie doznał podobnych wrażeń.

Prawidłowem ukształtowaniem i pięknością wyróżniają się wśród innych zwierząt owce, kozy, jelenie i antylopy. Szyja wznosi się ponad tułów, tworzący linię poziomą, falującą. Głowa oddziela się znów od szyi, kłocowato zaostrzona. Oczy wielkie, jasne, pełne wyrazu. Pysk nie ma cechy żarłoczności. Ciało wzniesione wysoko na czterech jednakich nogach, które są czasem tak wielkie, że w porównaniu z tułowiem wydają się zbyt cienkimi. U wielu z tych zwierząt obie płci, a przynajmniej samiec, zaopatrzone są w rogi.

Owca bywa często komiczną z powodu swego wełnistego pokrycia, które osłania wszystkie jej kształty, tak, że nogi wyzierają zeń, jak malutkie kołki. Monotonne, płaczliwe beczenie i uporczywy charakter czynią owcę stworzeniem nieprzyjemnem. Wspaniałym zato jest baran o krętych rogach, gdy podrażniony wyprostuje się hardo i dumnie.

Koza ma kształty chudsze, węższe. Antylopy bywają zwykle bardzo powabne, częściowo jednak przypominają ociężałe bydłeta, u których znajdujemy kształty niezgrabne, grzbiety pogarbione i t. d.

Jasno widzimy tu wybitne różnice wytwarzające się wskutek rozmaitego ułożenia stosunku głowy do szyi. Porównajmy renifera i łosia ze sarną i jeleniem. Tam wszystko w jednej linii, tu bujna odmiana form. Łoś jest niekształtnym z powodu długich, do brodzenia uzdolnionych nóg, przyczem tułów i szyja są za krótkie.

Prosta szyja właściwą jest wołowi, zaopatrzonemu wydłużonym, zbitym tułowiem, stojącemu na silnych króciutkich nogach, który pięknocią kształtu nie dorównywa wielu niższemu gatunkom, z powodu właśnie szyi prosto wyrastającej z ciała; przewyższa jednak tamte wyrazem siły i upornej energii. Byk jest zwierzęciem wspaniałem. Szczególniej potężny rozwój piersi i szyi trochę w górę wygiętej, dodaje siły jego postaci, natomiast pochyłe trzymanie głowy czyni go ponurym. Szlachetny byk powinien ją trzymać nad linią grzbietu. W chwilach, kiedy widocznie rozgniewany chmurnie spogląda, głucho mrucząc lub dziko wyjąc, bywa straszliwym.

Szczególniej uderzającym jest wydłużenie szyi i głowy u dzikiego bawołu, który pomarszczoną i z rzadka tylko włosiem po-

krytą skórą przypomina nosorożca, konia morskiego i t. d. Silny rozwój przedniej części ustroju t. j. piersi i barków wzmacnia się u posępnego żubra a rozrasta u amerykańskiego bizona w potworny garb, nastrożony włosiem. Głowa oddziela się odeń wtedy pod kątem prostym.

Bardzo brzydkim jest wielbłąd. Równoległą linię tułowiu przezwano tu jednym lub więcej garbami. Te wyniosłości tworzą z grzbietu łuk przydatny do dźwigania, przenosząc ciężar ze środka ciała, stanowiącego u większej liczby zwierząt rodzaj architrawy, na cztery nogi, jakoby słupy, i wyosabia tułów tak dalece, że szyja i głowa wydają się bezpotrzebną przydawką. To nie zgadza się naturalnie ze znaczeniem, jakie mają u zwierzęcia ssącego głowa i szyja. O innych nieforemnościach ustroju wielbłąda nie będziemy tu wspominali. Pysk zwisły, niezgrabne nogi i t. d. znane są wszystkim. Najbrzydszym jest dwugarbny, najpiękniejszym jednogarbny. Dziwaczność budowy wielbłąda czyni go zwierzęciem ciekawem; ta okoliczność, jako też wielkość i siła, którą w swej łagodności powierza człowiekowi do rozporządzenia, nadaje mu estetyczną ważność.

Inną nieforemność ustroju zwierzęcego widzimy u żyrafy. Tułów jej tworzy trójkąt, zamiast czworokąta. Rozumie się samo przez się, że smukłe nogi i długa szyja, nie upiększą jej postaci. Całe zwierzę jest wyśrówowane z przodu w górę, aby mogło dosięgnąć gałązek i liści, stanowiących jego pożywienie.

Przechodzimy do działy, który słusznie uważanym bywa za najpiękniejszy. Koń odpowiada wszelkim warunkom zwierzęcej budowy. Wszystkie członki są proporcjonalne; wszystko w nim wyrażne, całkowicie wykonane. Tułów rozciągnięty odpowiednio, nogi silne a smukłe. Lekko wklęsła szyja oddziela się pochyło w górę od ciała, od niej znów silnie uwydatniona głowa, ogniste oczy i ruchliwe, ostro wycięte, w samą miarę długie uszy. Nos odznacza się parszającymi, na czerwono zabarwionymi nozdrzami. Wargi wydatne, miękkie. Włos krótki, świecący, pozwala dostrzedz grę mięśni. Pomimo, że kości nie wystają spiczasto i kątowato, jak u bydła domowego, ustrój cały wyraźny, tułów ożywiony; piersi, żebra, żołądek, grzbiet, boki spływają się bez dziur, załamów i ostrokończastych rysów; poziom tułowiu urozmaicony lekkimi wyniosłościami. Koń nie odpowiadający tym warunkom jest brzydkim.



Brzydkim więc zwierzę, u którego szyja w równej bieży linii z tułowiem, albo się nachyla, brzydkim, którego głowa uczepiona do szyi pod kątem zbyt rozwartym, nie mówiąc już o grzbiecie nieforemnie zakłęsłym lub nad miarę wypukłym. Osioł jest brzydszym od konia już dlatego, że głowa i szyja mało się podnoszą nad poziom tułowiu. Mówiąc o koniu, pragnę wskazać na przejście, jakim powiązała natura ziemię ze zwierzęciem. Dała mu kopyto. Na gruncie nieustrojowym, staje nieustrojowa podwalina, a na niej dopiero wznosi się ustrój.

Rozwiana grzywa i ogon czynią konia w biegu żywszym, lotniejszym. Toż samo wydłużona szyja i głowa zyskują podczas biegu estetyczną przeciwwagę w podniesionym, bujającym ogonie, którego brak jeleniom, sarnom i t. d. nadaje postać uciętą, chociaż chybszą; naówczas bowiem cała waga ciała rzuconą jest naprzód w kierunku biegu.

Niezliczoną ilość razy apoteozowano konia. Wyjmujemy z księgi Hioba parę zdań: Szydzi on z zatrwożenia i nie stracha się, i nie umyka przed orężem, jakkolwiek zięje przeciwko niemu kołczan i błyszczący pika i włócznia... Kiedy gra trąba, mówi: nuże! i wietrzy zdala walkę i jękliwe stękania książąt. — Wspaniały obraz skreślony ręką wieszczą bojaźliwego pokolenia.

Każda rasa koni (a jest ich tyle!) może być mniej lub więcej piękną. Od zwyczajnego jednakże konia żądamy tylko, ażeby lekko i wytrwale na równinie i wyniosłości, w każdym rodzaju biegu unieść mógł silnego mężczyznę. Siła i szybkość — oto warunki dobroci konia. Jeden bez drugiego nie ma wartości. Siłę konia mierzymy zwykle wagą siedzącego na nim człowieka. Nie jestto miara estetyczna, ale praktyczna. Silny koń powinien się okazać następnie pięknym. Jak wiadomo szlachetne rasy wschodnie a także i sztuczna rasa koni łowieckich dostarczają okazów wymaganiom estetycznym najodpowiedniejszych. Leniwy osioł chroma na wskazane wyżej usterki przeciwko pięknu. Toż samo proporcye głowy, szyi i ciała są u niego nieodpowiednie. Głowa za wielka i za ciężka, uszy bez miary wydłużone. Jedność ustroju została więc zbyt czynnem rozwinięciem pojedynczych członków nadwężoną, a wagi całości przenosi się na część. Dodać mi tu wypada, że Zeising znalazł najlepsze uwydatnienie proporcji złotego działu u zwierząt

ssących. Miara piękności u Arabów jest następująca: równa długość od pyska przez głowę i kark aż do pępka, i od pępka przez grzbiet aż do nasady ogona.

Zwierzęta drapieżne odznaczają się mocą, częstokroć odwagą i szybkością. Rzec można, że istnieją jedynie wskutek tych przymiotów; one to więc tworzą ideę zwierzęcia drapieżnego.

Wyśmiewamy zwierzę słabe, gdy naciera, powolne i niezgrabne, gdy ma być szybkim i zwinnym, czujemy wstręt na widok tchórzliwego, które podstępnie czatuje na swą zdobycz.

10 Komicznym, ale z powodu wielkiej siły, a w podrażnieniu wściekłości straszliwym jest niedźwiedź. Chodzi na piętach jak człowiek, jak ten, stoi na tylnych nogach, pomimo niezgrabnej postaci wspina się na drzewa i t. p., pomimo siły i wielkości zjada i wylizuje przysmaki, jak miód, owoce, krótko mówiąc, łączy szeregi dziwnych sprzeczności w budowie i zachowaniu się. Głowa jego zwykle niezgrabna, pysk ryjkowaty i bardzo ruchliwy, oczy małe, grube futro, czynią zwierzę bezkształtnem. Nie tylko niedźwiedź biały, ale i brat jego brunatny są straszliwymi zapaśnikami. Ogołocony ze swej godności przez lwa, służy biedak, jak Bachus, za pośmiewisko młodzieży, tańcuje. Za to niedźwiedź północny, biały, dotąd nie poskromiony, zachował swoją straszliwość w pełni.

Pięknymi zwierzętami są psy, te mianowicie, u których widzimy połączenie własności, stanowiących istotę tego rodzaju — szybkość w biegu, siłę zębów i odwagę — z odpowiednimi kształtami. Lis jest komicznym z powodu niskiej postaci i długiego, krzewiastego ogona. Pomimo nóg szybkich właściwym jego ruchem jest podkradanie się, przyczem sunie prawie przy ziemi. Brzydką jest silna a leniwa hyena o ciele trójkątnem, zwieszająca szyję i krótką, ciężką głowę ku ziemi, przez co powstaje brzydka forma zwierzęca, trójkąt, którego wierzchołkiem jest kark, szyja zaś, grzbiet i żołądek, stanowią ramiona. Jeżeli spojrzenie ukośnych oczów u lisa jest chytrem, u hyeny bywa niespokojnem, spłoszonym, fałszywem. I wilk stanowi brzydki typ tego rodzaju. Kark jego i głowa są wyprężone, w krzyżach słaby. Oko iskrzące, ale ukośne, fałszywe. Pysk z długimi zębami do chwytania, zwykle otwarty, zdradza żarłoczność. Wycie wszystkich tu należących zwie-



rząt jest nieprzyjemne, monotonne, posępne. Przerazliwym jest wycie hyeny, niby śmiech piekielny.

Pięknym jest pies właściwy; nie potrzebuję tu jednak wymieniać powtórnie ogólnych jego znamion. Chart, szybki, lotny, smukły, może być uważany za ideał psa. Potężnym jest brytan, straszliwym i brzydkim buldog z wysuniętą wprzód dolną szczęką, wspaniałym nowofunlandczyk, ładniuchnym pies gończy, brzydkim a zarazem komicznym mops, wręcz zaś komicznym pudel ze swoim długim, wełnistym, całą postać okrywającym włosiem, toż samo krzywonogi jamnik, którego siła i odwaga warte śmiechu i t. d. Pies pasterski ma podobieństwo do wilka, ale kark jego nie jest sztywny, grzbiet prosty, chód przeto regularniejszy. Podobnym budową głowy i długością szyi do ptaka jest chart, suchy, wydłużony. Szpic ze swoim futerkiem i zwiniętym na grzbiecie ogonem, jest prawdziwie pociesznym.

O własnościach duszy, psa nie będę tu obecnie mówił. Nie łatwoby mi przyszło je wyliczyć. Każdy gatunek ma swój osobny charakter począwszy od brytana, który w milczeniu napada poszczutą ofiarę, podczas gdy zresztą odznacza się poważną flegmą, a kończąc na zepsutym pieszczochu, którego piękna dama prowadzi na tasie mce po bulwarach. Wycie psa równie jest wstrętne, jak innych zwierząt tej rodziny. U ras doskonalszych szczekanie bywa przyjemnym, dźwięcznym, zwięzłym i dziarskiem.

Mówiąc o życiu duszy, wypada zwrócić uwagę na oko psa, mające czasem prawdziwie ludzki wyraz; raz przyjazny, znów gniewny, wesoły, smutny, badawczy, uprzejmy, jakby wszystko rozumiał i t. d. Jak nawet ogon i uszy u psa są mownymi, powszechnie to jest znanem.

Kto chce bliższe zaczerpnąć szczegóły o duszy zwierzęcej, tego odsyłam do pełnej zapału książki Scheitlina albo do ciekawego dzieła F. Brehma.

Potężny, dosięgający najwyższej miary zwierzęcej, rodzaj kotów, zakończy ten przegląd.

Kot nie dopada swej ofiary w biegu, jak pies, lecz owłada nią za jednym lub kilku potężnymi skokami. Zwierzę, którego on dosięga, nie poddaje się umęczeniu. Dlatego to potrzebne są kotowi narzędzia do przytrzymania zdobyczy, będącej w pełni sił

i pragnącej się z jego szponów oswobodzić. Do tego służą mu łapy opatrzone ostrymi pazurami. Pies ma nogi smuklejsze, dlatego biega, kot silniejszy, dlatego skacze. Długi ogon w dalekich skokach służy mu za sternika.

Koty mają po większej części szyję w jednej linii z tułowiem i w chodzie naciskają ciało, niby skradając się, ku ziemi. Tułów zwykle jest bardzo długim i w stosunku do głowy i szyi, wysokim. Krótka, okrągła głowa z należącymi do niej członkami, tworzy bardzo wątlą przeciwagę tułowiu. W tym względzie większa część kocich gatunków stoi poniżej psów, koni, antylop i t. d. Są to po większej części zwierzęta brzuchowate. Co do przymiotów duszy, odznaczają się, jak wiadomo, pragnieniem krwi i dzikością. Gdy są nasycone, pragną tylko snu, gdy głodne, zdobyczy, gdy wściekłe, mord. Nie są zatem stworzone do towarzystwa ludzi. Prawdziwi rabusie, samoluby w sobie zamknięci. Podczas gdy oko psa tchnie przyjaźnią ku człowiekowi, u kota jest zimnem i zdradza naturę nie dającą się przetworzyć, nagiąć, przywabić. Oczy, nos, uszy, silnie uwydatnione. Pysk sam już świadczy o wrodzonej fałszywości zwierzęcia; zamknięty wydaje się drobnym; niespodzianie zaś przemienia się w strasliwą paszczę, gdy zwierzę poziewa lub naciera.

Przejęcia pomiędzy psem a kotem, nie są zwykle tak piękne, jak czyste rasy.

Piękne koty, których tak wiele znamy gatunków, posiadają zwyczajnie te same błędy i tracą je tylko wtedy, gdy zwierzę wyprostuje się na nogach i rozpostrze grzbiet, zwyczajnie ukośnogie. Kark obrosły grzywą. Głowa wielka, wszystkie jej części należycie ukształtowane i pełne wyrazu, oko nieopisanej śmiałości i surowej powagi. Przednia część ciała ma estetyczną przewagę nad tylną. Najwspanialszem zwierzęciem tego rodzaju jest lew. Chód jego swobodny, głowę trzyma wysoko, nie lubi się podkradać chytrze, jak tygrys. Chociaż właściwy tułów a szczególnie krzyż, piękniejsze są u tygrysa, niż u lwa, którego część tylna częstokroć wydaje się wątlą wobec przedniej, mimo to, a właściwie dlatego, jest lew zwierzęciem szlachetniejszym, piękniejszym. Słusznie nazwano go królem zwierząt. Siła kotów jest, jak wiadomo, olbrzymią. Niektóre są przytem tchórzliwe, mniej albo więcej chytne. Nic



jednak nie dorówna ich wściekłości. Dawniej mówiłem już o skrytym ich chodzie, który od rozmiarów i siły ciała dziwnie odbija. To czyni je wstrętnymi. Podziwiając, wzdrygamy się. Oprócz budowy celuje lew męstwem w otwartym boju, jakkolwiek nie tak skoro zapomina swą kocią naturę, jak to zwyczajnie, apoteozując go, sądzą. I ten król zwierząt lubi manowce i podstępłą chytryść, ale gdy potrzeba, staje się cały wściekłością i odwagą.

Tygrys płomienistej barwy, pręgowany, krwiożerczy, odznacza się pięknnością tułowiu. Krótszym, klocowatym jest jaguar. Zręczne, chybkie są pantery i lamparty; nie walczą jednak w otwartym polu, lecz podkradają się i pełzają po ziemi.

Mniejsze znaczenie estetyczne mają t. z. właściwe gatunki kotów, do których należą nasze koty domowe, czyściuchne, okryte jedwabnym puszkciem, z łapkami zawsze tak schludnie obmytymi.

Co do głosu, przechodzi on w rodzaju kocim całą skalę od cichego miauczenia aż do przeraźliwego, ponurego, gromowładnego ryku.

Barwy są rozmaite. Nie wspominałem o nich u większej części zwierząt, chociaż dla estetyki mają wielkie znaczenie, gdyż objawia się w nich niewyczerpana rozmaitość. Żyjące na ziemi, mają barwy po większej części ziemne, a więc brunatną, ciemną, szarą, żółtą. Żyjące w sitowiu, mają odpowiednie tymże prążki n. p. tygrys; lew mieszkający wśród skał i pustyń, jest żółtym lub czarno-żółtym. Raz na zawsze rządzi tu prawo już dawniej wskazane, że barwy więcej żółtego i czerwonego pierwiastku w sobie mające, wydają się ognistszemi i żywszemi.

Na prugu ludzkości, jak powiedział Herder, stoi rodzaj zwierząt, trudno powiedzieć, bardziej komiczny, czy brzydki: małpa. Tylne i przednie nogi ma ona swobodne, jak człowiek. Górne jej ramiona nie są już — jak u innych ssaków, wyjąwszy nietoperza — wtłoczone w ciało, lecz oddzielają się wydatnie od tułowiu. Małpy więc poruszają się podobnie jak łąjący albo chodzący człowiek, tylko zginanie nóg tylnych, które nam tyle w łożeniu sprawia trudności, ułatwiła tu tem natura, że albo nogi przednie (ramiona) są bardzo długie, lub tylne bardzo krótkie. Już tem samem proporcye budowy zostały podług wyobrażeń ludzkich skrzywione. Małpa ma zresztą wiele podobieństwa do człowieka. Twarz jej wcale

już rozwinięta i wykształcona, ale pysk nazbyt wystający zdradza główny instynkt zwierzęcia. Od natury przeznaczona do łożenia po drzewach, ma wybornie urządzone narzędzia do chwytania się po gałęziach: na wszystkich nogach pazury, to znaczy czworo rąk. Małpy nowego świata używają również długich i silnych ogonów do imania się gałęzi i wykonywania ruchów. Wszystkie, najpiękniejsze nawet, są nieskończenie komicznemi.

Od małpy żądamy przedewszystkiem zręczności i lotności we wspinaniu się po drzewach. Dlatego leniwe i powolne wydają nam się nienaturalnemi.

Człowiekowi przypadło od dawna w udziale naigrwanie się z tej parodi ludzkości lub oburzanie rzekomem z nią pokrewieństwem. Mści on się za to na małpie i mierzy jej obyczaje miarą ludzkiego występku i cnoty, na czem rozpustna, lubieżna kuzynka najgorzej wychodzi; uważamy ją bowiem za najniemorálniejsze stworzenie pod słońcem. Szczęściem niema u małpy śladu sumienia i wcale się tem nie martwi, że w oczach naszych uchodzi za poliszynela. Jeżeli w opisach goryla nie przesadzono, to małpa ta, wysoka na sześć stóp, z grubą sierścią, potężnymi członkami i lwim użębieniem, byłaby najstraszliwszem i najbrzydszem ze zwierząt, jakie istnieją.







## V.

## Człowiek.

Uwagi ogólne. Różnice płci. Rasy.

W utworach natury dostrzegliśmy pochod w górę i cofanie się. Roślina, tkwiąca w ziemi, dążyła ku niebiosom. U zwierzęcia pień rośliny położył się. Widzieliśmy potem ruch pełzający na brzuchu; płazy wznosiły się już częstokroć na nogi, ale najczęściej tkwiły jeszcze przy ziemi. Ptak ułożył się pochyło; zwierzę ssące wróciło do postawy poziomej, lecz od ziemi odgraniczone mocnymi podporami, zaopatrzone przytem mniej albo więcej swobodnie uczeponą, do góry wzniesioną szyją i giętką, na wszystkie strony obrotną głową. W człowieku wreszcie natura dumnieje — ciało wznosi się prostopadle, cel osiągnięty!

Aby zrozumieć wielkość różnicy, jaka zachodzi pomiędzy ukształtowaniem człowieka a zwierzęcia, potrzeba tylko wyrysować człowieka łączącego na czworakach. Kolana w dół wciśnięte tamują ruchy; noga w porównaniu z ręką za długa. Skróćmy zatem udo i górną część ramienia, a złączmy jedną linią łokieć z kolanem. Krótka szyja nie zdołałaby dosięgnąć ziemi. Przedłużmy ją zatem. Również usta muszą być przedłużone na podobieństwo zwierzęcego pyska, ażeby mogły podnieść ze ziemi pożywienie bez pomocy nóg, użytych już w innym celu. Toż samo i oczy patrzyłyby tylko w ziemię; potrzeba je zatem umieścić na boku, aby i w dal zajrzały. Jeżeli teraz obleczemy tę postać futrem, otrzymamy zupełny obraz niedźwiedzia ze zmianą proporcji między pojedynczymi członkami — i każde inne zwierzę.

Przeciwstawmy tej zwierzęcej postaci człowieka w jego postawie i piękności naturalnej.

Całe ciało wyprostowane. Noga odpowiednio rozpostarta spoczywa na ziemi, silna podpora potężnego ciężaru, przeznaczona nie tylko do dźwigania, lecz i do ruchu. Dlatego wysuwa się naprzód w kierunku, w którym wszelki ruch dąży. Jest podłużną, nie okrągłą jak n. p. u słonia. Prawdziwa kolumna!

Od tułowiu pionowo wzniesionego i wszerek rozpostartego, ze stosunkowo nikłym brzuchem, oddzielają się po obu stronach ramiona. Niższa para nóg zwierzęcych zamieniła się w ręce, zakończone czułymi palcami, z których jeden t. z. kciuk (wielki palec) z innymi tworzy rodzaj obcęgow. Pionowo również wznosi się szyja, a na niej głowa z twarzą i oczami wprost, nie ku bokom, jak u zwierząt, patrzącemi. Nos i uszy występują swobodnie naprzód; usta usunięte w tył pod nosem, w poprzek osi długości, zaopatrzone delikatnymi, wydętymi wargami. Cała powierzchnia ciała służy za narzędzie czucia.

Z przodu uważany człowiek wygląda symetrycznie; wzrost jego objawia doskonale zachowaną, piękną i zarazem swobodną proporcjonalność, z boku cechuje się równowagą.

Symetria okazuje się w twarzy, nosie, oczach, ustach, w całym tułowiu, ramionach i nogach.

Co do proporcjonalności, Zeising już wskazał, że linie działu idą w okolicy pępka; górna część ciała dzieli się następnie w okolicy krtani, dolna u przegubu kolanowego.

Na głowie linia działu przechodzi krawędzią rzęs. Wyższa część głowy podług prawa Zeisinga dzieli się w miejscu, gdzie zarost włosów spotyka się z obnażonem czołem. W części niższej, sięgającej od rzęs do jabłka Adama, linia działu schodzi się z podstawą nosa. Stąd możnaby dokonać nowego działu, któryby natrafił na wypukłość podbródka. W ten sposób dzieli się głowa na pięć części, z których trzy środkowe są równe, mianowicie wysokość czoła, długość nosa i górna warga z ustami i podbródkiem. Równymi pomiędzy sobą są także wysokość czaszki i szyja. Zeising podzieliwszy całe ciało na 1000 jedności, oblicza masę pierwszych trzech części na 34.441, drugich na 21.286 jedności. Tułów dzieli się na połowę górną, sięgającą od krtani do linii, która na wyso-



kości pachy ponad piersią przechodzi, stanowiąc największą szerokość tułowiu i na dolną, od środka piersi do pępka. Tułów górny rozpada się na mniejsze podziały (okolica karkowa), osobną część dolnego stanowi okolica od środka piersi do jamy brzusznej.

Wysokość okolicy karkowej wynosi tu 34.441, wyższej piersiowej 55.728, tyleż wysokość niższej piersiowej i okolicy serca; wysokość okolicy pępka znowu 34.441. Całe ramię dzieli się w tenże sposób na ramię właściwe (167.184) i przedramię z ręką (270.509), ta ostatnia na właściwe przedramię (167.184) i rękę (103.325). Następnie stosuje Zeising swe prawo do ręki i nogi.

Sposób mierzenia szerokości oznacza Zeising w ten sposób: »Szerokość musi w takim zostawać stosunku do wysokości, iż symetrycznym podziałem znaleziona jej połowa równą jest górnej, krótszej połowie wysokości, a zatem do niższej, dłuższej tak się ma, jak ta do wysokości ogólnej«. Obiera zaś to położenie, w którym człowiek zwieszając swobodnie ramię, połowę jego dolną wraz z ręką trzyma w równej wysokości z pępkiem.

Zwykła miara ludzkiego ciała jest następująca: Głowa, szyja i piersi zajmują 4 część długości ciała, od piersi do narzędzi płciowych wypada znowu  $\frac{1}{4}$  część, toż samo stąd do kolana i od tegoż do pięty. Szerokość pleców równą jest takiej ćwiartce. Głowa mierzy połowę ćwiartki, czyli  $\frac{1}{8}$  część wysokości.

Michał Anioł podzielił ciało na 57 części: włosy zajmowały jedną, twarz 5, szyja aż do mostka piersiowego 4, piersi do dołka sercowego 6, do pępka 6, brzuch (6) z narzędziami płciowymi 8, udo 12, goleń aż do przegubów u nogi 12, noga 2, od środka piersi do pleców 4, ramię górne 10, przedramię 8, ręka 6.

Rytmiczność linii ciała jest u człowieka podziwu godną; jakkolwiek zasada prostej linii stanowi podstawę jego budowy, niema w nim jednak najmniejszej sztywności. Wszystko faluje swobodnie, nic nie zdradza odrazu matematycznej formuły, według której zostało zbudowanym, jakkolwiek wszystko przedstawia obraz najdoskonalszej prawidłowości i wiąże się ze sobą. Pocznijmy u dołu. Już pięta, na której ciało spoczywa, jest wypukłą; noga podnosi się w łagodnym, łukowym zgięciu ponad nią i nabrzmiewa w tylną łydkę, potem zwęża się kształtem falującym w kolanie, następnie rozgałęzia w potężne udo i miednicę, wreszcie tworzy grzbiet

w liniach ożywionych, falowych. Wszystko to kończy się pięknie sklepioną głową, niby odtwarzającą sklepienie niebios. Też same linie, pełne odmian i wyrazu, płyną dalej od głowy przez piersi, brzuch i uda, kończąc się w zaokrąglonych palcach u nóg.

Człowiek uchodził zawsze za koronę stworzenia. W nim zesrodkowała się przyroda i oddzieliła niejako zbiorowy swój wyraz od reszty zjawisk. Stoi on na ziemi, ale duchem nie da się przez nią skrepić, wyposażony rozumem, pojmującym siebie i świat przedmiotowo, siłą twórczą i wolą znoszącą lub łagodzącą przymus instynktu. W porównaniu ze światem zwierzęcym jest człowiek wzniosłym. Żyje on życiem przyrody, ale tylko w połowie. Inny świat mu się rozwarł, świat myśli.

Człowiek jest stworzeniem, u którego rozum i wolność woli wydoskonalily i uszlachetnily wszelką zwierzęcość. Ciało zwierzęce wykształcone zostało przeważnie ku celom wyżywienia i ubezpieczenia się. Człowiek wyposażony jest w tym względzie po macoszemu. Nie może on dość szybko biegać, nie może wryć się w ziemię, unieść w powietrze, skoczyć na drzewo i ratować się umykając z gałęzi na gałąź, nie broni go twarda skóra ni pancerz, nie uzdalniają go do obrony i napadu pazury, zęby, rogi; tylko dłoń zaciśnięta albo chwycenie ręką może odegrać rolę pałki lub dławiącego sznurka. Toż samo i w narzędziach żywienia pozostał w tyle. Aby dosięgnąć ziemi, musi się zginać: ruch wcale nieodpowiedni budowie grzbietu i za dłuższem użyciem łatwo nużący; zwierzętom zaś niska postać, przedłużona szyja i głowa, ułatwiają bez miary podjęcie z ziemi żywności. Innym znowu pozwala zdolność wspinania się po drzewach, korzystać z ich owoców. Dla człowieka zaś łażenie jest prawie niepodobnem, nogi jego bez pazurów, grzbiet wyprężony, pierś szeroka. O lataniu i pływaniu w celach złowienia zdobyczy niema i mowy. Tak byłby człowiek skazanym wyłącznie na spożywanie owoców, łatwo dających się uszczknąć.

Jeżeli jednak bezpośrednio natura dlań była macochą, to pośrednio uczyniła go swem najulubieńszem dzieckiem, szykując wszystko tak, aby mu najwygodniej służyło. Przedewszystkiem udziela mu zdolności wykonywania wszelkich ruchów. Może łaźić, biegać, skakać, wspinać się, pływać, nawet i państwem powietrznem ować z czasem. Posiada przytem zdolność poznania przyczyny



i skutku, pojęcia praw natury i działania w ich duchu. Prześlicznie wyraziła tę myśl Mojżeszowa historia stworzenia: »I Bóg rzekł: uczynmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze, ażeby władał nad rybami w morzu i nad ptakami w powietrzu i nad zwierzęty i nad całą ziemią, i nad robactwem, które pełza po ziemi. I stworzył Bóg człowieka na swój obraz, na obraz boży urobił go«.

Jak człowiek uzbroidł dłoń maczugą i ostrą lancą i łupiącą siekierą, jak ubezpieczył delikatne swe członki, jak wysłał chyżą strzałę w powietrze a zakrzywiony hak na dno morza, jak dokoła siebie zgromadził i ujarzmił zwierzęta gór i niw leśnych, jak uskrzydlił się na grzbiecie rumaka, zhołdował i zaprzyjaźnił sobie psa, jak później wyhodował rośliny, dające mu pożywienie, jak nauczył się boski płomień zapalać, to wszystko opowiada Aeschylusa Prometej. Potężnego władcę stworzenia tak zaś nam kreśli Sofokles. Oto, co mówi chór w »Antygonie«:

## 1.

Wiele jest dziwów — a przecie  
Człowiek, największy dziw w świecie.  
On to w siną głębię mórz  
Oślepię zruca, nie zważa,  
Czy go pęd ryczących burz  
Po drżących prądach wytarza.  
On wielkiej bogini — ziemi  
Nieśmiertelnej, niezłomnej,  
Rok w rok pługami konnemi  
Pruje brzemię w różne strony.

## 2.

W jego rozstawione sieci  
Ród leciuchny ptasząt leci;  
Człowieka przemyślny um  
Chwyta w splątane pętlice  
I leśnych zwierzątek tłum  
I wód łuskate dziedzice,  
Człowieka wola łagodzi  
Najdziksze potwory gór,  
W jego jarzmie milczkiem chodzi  
I koń grzywiasty i tur,

## 3.

Człowieka darem — słowa grom,  
W człowieku górnej myśli dom,

A w myślach swych badawczy człek  
Przyszłości nawet odgadł bieg.  
Ni on się złąknie mrozów tchu,  
Ni ciosów gradu, ani dżdzu,  
I sama niemoc przed nim pada;  
Z śmiercią mu tylko trudna rada<sup>1)</sup>,

Stary książe poetów musiałby dziś niejedno dodać, chcąc opisać potęgę człowieka. Pędem błyskawicy przesuwa on się po szynach żelaznych; burzy i bałwanom urąga okręt, który sobie zbudował; szybkością myśli przesyła słowa z jednego krańca ładu na drugi, na miłą drogi śmiercią zjeje — szkoda tylko, że w równej mierze nie wypiękniał! Niektórzy wprawdzie badacze natury przyznają to, wskazując na dzikiego z Nowej Holandi o płaskiej czaszce, który miał być protoplastą Europejczyka.

Nie mówiliśmy dotąd o różnicach płci. U największej liczby zwierząt (wyjawszy ptaki drapieżne, pająki i parę innych rodzajów), samiec jest większym i silniejszym od samicy, u przodu ciała szerzej rozwiniętym i szczególnymi ozdobami (błyskotliwe barwy, pióra, grzywa i t. d.) albo bronią (kły, zęby i t. d.) wyposażonym. I mężczyzna ozdobiony brodą przewyższa siłą i wzrostem kobietę.

Mężczyzna, w porównaniu z kobietą, jest mocniejszym i silniejszym w piersiach i barkach, węższym zaś w udach, które u kobiety daleko szerzej się rozrosły. (Według Zeisinga, kobieta ma kształt elipsy, mężczyzna owalny). Jest on dalej wyższym, smuklejszym, tęższym; nogi wznoszą się prosto, w kształcie kolumn. Noga dłuższa i szersza, dźwiga ciało większe i silniejszymi zaopatrzona kośćmi. Barki szerokie i proste noszą szyję krótszą, przypominającą swym wypukłym załomem kark wołu, podczas gdy u kobiety szyja podobną bywa do jeleniej. Głowę wznosi do góry, a spojrzanie rzuca w dal przed siebie. Twarz okolona brodą. Wszystkie kształty męskie wyrażone są ostrzej, kobieta jest wiotką i pełniejszą. Mięśnie na ciele męskim wydają się twardszymi. Ożywienie pojedynczych członków, ich nabrzmiałość, wyradza się często-kroć w niepokojący zamęt, skoro na całym ciele, u piersi, grzbiecie, ramion i nóg widzimy tylko grube, wystające pokłady mięśni.

<sup>1)</sup> Przekład K. Kaszewskiego.



Wszystko u mężczyzny zwiastuje energię i siłę; szczególnie wyraża to się w odważniejszym wzroku, który grozi, podczas gdy u kobiety zdradza bojaźliwość. Mężczyzna musi urągać wrogim żywiołom, musi dążyć i działać, pasować się i zdobywać — szczęście!

Kobieta jest drobniejszą, delikatniejszą, miększą, polotniejszą, bardziej rozwiniętą w piersiach, udach i t. d. Nie ma jednej linii krótkiej, ostrej, kończastej; wszystkie nabrzmiewają albo sklepią się w pięknych, miękkich łukach. Na szyi dłuższej, smuklejszej, zwiesza się ładniutka główka. Szyja ta łączy się w linii falującej z okrągłymi barkami, podczas gdy u mężczyzny osadzona jest pod kątem prostym na barkach czworokątnych. Smuklejsza, węższa część górna kobiecego ciała, wyposażona mlecznymi piersiami, wydaje się miękką i pełną. Środek tułowiu szeroko rozwinięty. Punkt ciężkości przypada niżej jak u mężczyzny. Gdyby i górna połowa ciała była tak samo obciążoną, natędy równowaga nie łatwo dałaby się utrzymać, a nogi upadłyby pod ciężarem. Są one krótsze, niż u mężczyzny, szczególnie w dół od kolan, u których się zwążają, ażeby tem pełniejsze utworzyć łydki. Włosy miększe, skóra delikatniejsza, przejrzystsza. Wszystkie kształty tłustiejsze, członki przelewające się jak fale, stąd ciało nabiera polotu i miękkości. U mężczyzny niema nic przysłoniętego, mięśnie, żyły, kości, występują w całej pełni. Kobieta podobniejszą do rośliny, mężczyzna do zwierzęcia. Wszystko zdaje się przeciw go naprzód, kształty jego jakby stworzone na to, by się unosił i gromił — kobieta skazana zaś na żywot cichy, na wyżywienie siebie i drugich. Mężczyzna czyni wrażenie wznioślejsze i potężniejsze, kobieta ma więcej wdzięku. Mężczyzna posiada wszystkie te zalety i błędy, jakie ma każda siła. Jest odważnym, otwartym, bezwzględny, ostrym, dumny, twardym, gwałtownym, brutalnym. Słabsza kobieta broni się raczej chytrą i zręcznością. Jest potulniejszą, łagodniejszą, bojaźliwszą, litościwszą, ale skrytą, zdradliwą, skłoną do podstępów i dręczenia.

Obie płci kojarzą się małżeństwem. Mąż i żona dopiero tworzą prawdziwie ludzką harmonię. Nadziemska siła miłości, mająca źródło w świecie zmysłów, ale ponad nie sięgająca — łączy obie istoty w jedną całość, której uzupełnienie stanowi dziecię. Mąż jest pięknym w swoim rodzaju, kobieta w swoim, ale bezwzględna, skończoną jest wyłącznie piękność duchowa z połączenia płci obu

płynąca. Małżeństwo jest czystą harmonią. Wszelki przymus, wszelka niewola usunięte. W tem leży piękno.

Para młodych kochających się osób, artystycznie uważana, tworzy pełen harmonii obraz (kapitolińska grupa Amora i Psyche). Mężczyzna należycie rozwinięty, estetycznie przeważa kobietę (Mars i Wenus Canovy). Aby mu dorównała, musimy ją czemś uzupełnić. Dodajemy więc dziecię. Dopiero kobieta z dziećciem zrównoważa mężczyznę. W tej troistości leży harmonia (Święta rodzina i t. d.).

Dziecię jest okrągłem, obrzękłem; proporcje układają się u niego odwrotnie, część górna ciała jest dłuższą od dolnej. Urok dziecięctwa leży w miękkości kształtów i w niezłamanej harmonii jego duszy. Chłopiec i dziewczynka nabierają kształtów ostrzejszych, suchszych. Kierunek podłużny zaczyna przeważać. Pierwsze przeobrażanie się dziecka w młodzieńca albo dziewczę ma wielki urok.

Członki dojrzewają szybciej od tułowiu, który szczególnie wszerek zwolna się rozwija, ciało wystrzela do góry, traci przez to siłę i nie mogąc utrzymać się prosto, ugina ku przodowi. Wiele składa się na to, ażeby fazom tego rozwoju dodać strony komicznej. Tak n. p. przejście głosu młodzieńca z dyszkantu i altu w tenor i bas. Powstaje tu tak dziwaczna mieszanina dźwięków, że zdaje się, jakobyśmy słyszeli dwie mówiące osoby. Młodzieniec i dziewczica w pełnym rozwoju, to najpiękniejszy okres ludzkiego życia. Pączek z lekka odchylił się. Tysiące nadziei, tysiące pragnień okraża kielich. Wszystko popycha naprzód, obiecuje, każe przeczuwać spełnienie. Ciała silne, a lekkie i wdzięczne. Praca i trudy nie pokryły jeszcze brózdami czoła, wszystko ożywione dążeniem. Przytem to dziwne wzruszenie miłości, które opromienia zarówno ciało i duszę, jeżeli się czysto rozwija!

U mężczyzny i kobiety kształty ułożyły się już stanowczo. Wdźwięk i lekkość ustępują rozwiniętej sile i pełni. Wyżyna osiągnięta cielesnie i duchowo. Ciało rozrasta się wszerek. Jakkolwiek pięknym jest czas ten — właściwie najpiękniejszym — traci on w porównaniu z poprzednim, bo wzrok nasz nie patrzy już przez różowe okulary nadziei. Tam spodziewaliśmy się jeszcze większego rozwoju, tu mamy przed sobą już dokonaną rzeczywistość. Wiek dojrzały jest o tyle zjawiskiem klasycznym, młody romantycznym.

Również matrona i starzec mogą być pięknymi, łatwo jednakże



ulegają wykrzywieniu kształtów. Pełność ustępuje, szkielet się wyjawia, ciało staje się znowu słabem i zwiślem ku ziemi. Zęby i włosy wypadają. Jak czcigodnymi zresztą być mogą starcy i staruszki, wiadomo; szczególnie zaś ożywia i ubiera powabem rozprzegające się kształty obraz bogatego życia duszy, odbity na twarzy i postaci.

Głos jako mowa i jako śpiew (artystyczne jej spotęgowanie) należą do rzeczy najpiękniejszych, jakie znamy. Głosy męczyzny, kobiety i dziecięcia brzmią odmiennie. Pierwsze są głębsze i bardziej ponure, ostatni jaśniejszy, dźwięczniejszy.

Pytanie o estetycznym znaczeniu ozdób męskiego ciała (u zwierząt rogi, kły, broda, grzywa i t. d.), nie jest ani łatwym do rozwiązania, ani mało znaczącym. Że błyskotliwa szata piór i włosów ma wysoką estetyczną wartość, rozumie się samo przez się. Broń, jaką zwierzę rozporządza, podnosi również jego w tym względzie wartość. Posiadanie siły do napadu i obrony obudza poszanowanie, a nieudolność szkodzenia lub obrony rodzi litość. Takie narzędzia boju potęgują nie tylko siłę zwierzęcia, ale w najdosłowniejszym znaczeniu zwiększają jego postać. Zwierzę uzbrojone, świadome swego bezpieczeństwa przybiera zwykle zupełnie inny, odważniejszy, majestatyczniejszy wyraz od zwierzęcia tegoż samego rodzaju, lecz bezbronnego lub słabiej uzbrojonego. Niektóre ozdoby (n. p. pióropusze, grzebienie) potęgują wzrost zwierzęcy i nabierają estetycznego znaczenia swą niezwykłością; grzywa osłania członki ciała, czyniąc je za to wyższymi, potężniejszymi; jeżeli zdobi przód zwierzęcia, uwydatnia tem samem najszlachetniejsze jego członki: głowę, szyję, barki, n. p. grzywa u lwa. Lwica ma rozwinięty bardziej tułów. Co jednak rzec należy o męskim zarostie, osłaniającym część najszlachetniejszą ciała — twarz — brodę?

Czy to bogactwo włosa, przypominającego futro zwierzęce nie wskazuje, że męczyzna bliżej stanął zwierzęcia od kobiety, że jest pierwszym, kobieta zaś poprawnym wydaniem ludzkiej postaci? czyli twarz naga piękniejsza jest od pięknie obrostej?

Ujmuje wprawdzie zarost wydatności rysom, osłaniając dolną część twarzy; delikatne poruszenia ust i lica przechodzą wtedy niepostrzeżone, broda ukrywa je zupełnie; mimo to jednak odpowiada on istocie męskości, czyniąc męczyznę zjawiskiem wspanialszem i straszliwszem. Piękny zarost cechuje się okrągłością linii, bujną

rozmaitością oków (broda olimpijskiego Jowisza). Zresztą jest on tak dobrem i uprawnionem okoleniem twarzy, jak bujne, na barki spływające kędziory okoleniem głowy. Jak włosy swoją barwą, obfitością, ułożeniem i lekkim ruchem podnoszą estetyczne znaczenie twarzy, tak samo zarost brody osłaniając usta, narzędzia pokarmu i żucia, występujące u męczyzny mniej, niżli u kobiety, przenosi punkt ciężkości na górną część głowy, kędy myśl odbija się na czole, a życie całej duszy zwierciedli we wzroku. — Przytem odgranicza on ściślej głowę od ciała, która wobec krótkości męskiej szyi zakłęśłaby nazbyt w piersi. Osoby nie noszące zarostu na brodzie starają się brak jego zastąpić wynalazkami mody; stąd białe kołnierze, kolorowe chustki, jaskrawe wyłogi i t. d. Najprostszą zasadą jest nie przytłumiać natury, ale ją upiększać. Stosując zaś do przedmiotu, o którym mowa, brzmi ona tak: zarostu nie niszczyć, lecz nim kierować. Żądanie, ażeby człowiek dał urość wszystkiemu w takiej mierze, jak chce natura, byłoby nierozsądnem. Jak długo zarost nie dosyć się rozwinął, i przeto jest niepięknym, składniej go usunąć; gdy raz się rozwinię, powinien rósć już! Stąd u Greków młodzieniec ma twarz ogoloną, mąż dojrzały brodatą. Zastanówmy się jeszcze nad pięknością ludzką w rozmaitych odmianach życia. Najwspanialszych idealnych kształtów dostarczyła sztuka grecka. Parę znanych nazwisk przywiedzmy, a ideały staną same przed okiem duszy. Wiek dziecięcy i młodzieńczość przedstawiają postacie Amora. Rzeźwą, młodzieńczą męskość, Bachus, miękki, dowcipny, zmysłowy, przypominający pełną kobietą; Hermes (Merkury), silny, wysmukły, zręczny, giętki, członki jak utuczone, a przytem jędrne i twarde; Ares (Mars), zjawisko potężne, atletyczne, siła i rącość; Apollo, najpiękniejsza harmonia duszy i ciała, siła bez pozorów atletyzmu, linie wiotkie, falujące. Człowieka dojrzałego przedstawia Jowisz (Zeus), najwyższa harmonia przymiotów męskości: siła, piękność i godność. W swem zamięłowaniu do atletyzmu wytworzyła późniejsza Grecja ideał siły cielesnej w postaci Herkulesa (Herakles), u którego rozwój fizyczny przeważa siłę duchową. Piękność kobietą wyrażono rozmaicie i wielokrotnie. Dyana (Artemis) smukła, dziewicza, surowa; Minerwa (Pallas Athene), kształty spokojniejsze, mniej gimnastyczne, wyrobione; jędrna, wysoka, smukła, żyłasta; Afrodite (Wenus) najpiękniejsza miękkość



i pełń kobieca, kształty ani zbyt ostre i surowe, ani zbyt miękkie i nabrzmiałe. Dojrzałość kobiecą przedstawia Juno (Here), wysoka, pełna, jędrna, wspaniała, dumna. Smukłość postaci jest w greckiem pojęciu pierwszym warunkiem piękności, podczas gdy czasy nowe nabrały zamiłowania do kształtów drobnych. Szczególniej poeci błędzą tu najczęściej. Tak zwana jednak szkoła klasyczna stara się wprowadzać kształty smuklejsze, wierna swej zasadzie poetyckiej; kobiety Goethego dają najlepsze temu świadectwo. Barwa skóry ludzkiej bywa rozmaita: białą, ziemną, albo brunatną w najrozmaitszych odcieniach. Białą, powiedziałem, jakkolwiek barwa rasy kaukaskiej tworzy właściwie mieszaninę czerwonej, żółtej, niebieskiej i t. d., jakby się razem wygotowały, mówiąc znowu wyrazem Goethego. Murzyna nazwaćby można wytworem bagniska, Mongoła o barwie ziemnej dzieckiem stepu, Europejczyka zaś mieszańcem śniegu, wody, skał, ziemi, kwiatów i lasu, pokostowanym promieniami słońca; dlatego może on mieszkać wszędzie, tylko nie wśród bagien i puszczy. Łatwo pojąć, że człowiek rasy kaukaskiej barwę białą uważa za najpiękniejszą, jak i to także, że inaczej ubarwione ludy innego są zdania. Twierdzą one, że barwa żółta o rzadkiej wytrzymałości, lub czarna, znosząca wszelkie zanieczyszczenie, są piękniejszymi.

Przywołem tu idąc za Cuvierem trzy rasy; zwykle liczą ich pięć lub więcej. — Różnią się one nie tylko barwą skóry, lecz i budową ciała. Przedewszystkiem zachodzą wielkie różnice w budowie głowy. Kąt twarzy (skrzyżowanie się linii wiodącej od czoła do górnych zębów z linią przechodzącą narządzie słuchu) zmienia się znacznie. Podług Campera wynosi on u Murzyna i Kałmuka tylko 70° (u Urang-Utanga 58°), podczas gdy Grecy idealnym swym głowom dawali często kąt nawet 100°. Murzyn jest silnie zbudowany. Nizko sklepione czoło podtrzymują wełniste kędziory. Szerokie usta z nabrzmiałymi wargami sterczą, jak u zwierzęcia, nos krótki, zadarty. Zęby błyszczące; u wielu plemion panuje zwyczaj ostrzenia ich, tak że nabierają kształtu zwierzęcego. Tułów u Murzyna jest silnie i dobrze rozwinięty, ramiona częstokroć zbyt długie. Nogi w porównaniu z tułowiem węższe, w kolanach obwisłe i bez ud należycie ukształtowanych. Udo u murzyna umieszczone gdziekolwiekby, byle nie w miejscu należytem. Pięta wystaje na-

przód, co uważane bywa za piętno niewolniczego usposobienia. Mówią, że Murzyn wydziela z siebie silny, dla Europejczyka wstrętny wyziew. Inni przeczą temu. Wogóle panuje dziś o Murzynach, szczególnie w obecnym czasie, wiele przesadnych wyobrażeń. Wklęśta czaszka, wystająca gęba, długie ramiona i węższe nogi, czynią go podobnym do małpy. Zdolności umysłowych posiada bardzo mało. Jestto na poły dziecko, na poły zwierzę, leniwe do pracy, gwałtowne w zaspakajaniu namiętności, zmysłowe, lubiące się bawić, dzikie, żyjące z dnia na dzień, bez namysłu i przezorności. Ciemna barwa skóry nadaje mu znamię stworzenia wrogiego światłu, nocnego, przeznaczonego na to, aby spać we dnie, a dopiero z ubytkiem słońca poczynać ruch i życie. Barbarzyński bicz plantatora napędzi wprawdzie Murzyna do pracy, ale nie uczyni on tego nigdy z własnego natchnienia, wrodzonej żądz. Murzyna uważają wszędzie za sługę, za niewolnika. Nie nienawidzą go, ale gardzą nim i ujarzmiają. Prawdziwi Murzyni są prawdziwymi barbarzyńcami, w religii (fetyszym), w sztukach. Muzyka ich jest widowiskiem, ich pieśni i tańce krotochwilą. Wogóle pod względem estetycznym mało dobrego da się o Murzynie powiedzieć. Brzydota czyni go dla Europejczyka częstokroć komicznym, dzika namiętność straszliwym.

Jest on służalcem człowieka białego, Mongoł zaś jego wrogiem. Rasy kaukaska i mongolska nie znoszą się od niepamiętnych czasów. Biały śmieje się z Murzyna, przed Mongołem drży lub go nienawidzi. Ten bowiem posiada w sobie coś straszliwie demonicznego. Irańczyk uważa Turańczyka za demona pustyni. Germanin zowie Hunów potomkami złych duchów, spłodzonymi z czarownicami pustyni.

Mongoł z natury jest przysadkowatym, nie proporcjonalnie zbudowanym. Głowa wielka, włosy ciemne, zgrubiałe, oczy drobne, wgłębione, ukośne, nos mały, zarost nikły. Barwa czarniawo-żółta. (Ammianus Marcellinus opisuje tak Hunów: »Ciało ich przysadkowate, członki silne, nie stosunkowo wielka głowa nadają im potworne wejście; możnaby ich wziąć za zwierzęta lub owe źle wyciosane figury z drzewa, któremi zdobią poręcze mostów«.) Prawdziwy Murzyn jest barbarzyńcem, prawdziwy Mongoł nim w polowie, najwyższa jego cywilizacja wydaje nam się dziwną. Są



tu jednak najrozmaitsze stopnie — od Kałmuka począwszy, którego budowa czaszki stawia niżej Murzyna, aż do Chińczyka i Japończyka. Wogóle jest Mongoł bezwzględniejszym od człowieka rasy kaukaskiej w samowoli i nadużyciu siły; chytrość, przebiegłość są głównymi rysami jego charakteru.

Wielkie plemiona koczownicze tej rasy, obok zwierzęcej przebiegłości cechują się jeszcze dziką, zapalczywą odwagą. Jednostka u nich nie ma praw żadnych, żyjąc pod ciągłym despotyzmem rodziny, hordy, pokolenia. W epokach zaburzeń i pod sterem dzielonego wodza, mogą sprawić wielkie zalewy, pustoszące niezmiernie myślą obszary. Attyla i Dzingis-Chan całe światy w ciągu jednego stulecia zdołali wytrzebić. Wielkie postacie wyłaniające się w roli mocarzów ponad fale tych czasów zwichrzonych, budzą w nas trwogę.

Chińczyków i Japończyków trudno zaliczyć do tej rasy. Lub może to plemię na pustyni zrodzone, pośród szerokich, wodnistych obszarów niebieskiego państwa tak się gruntownie zmieniło?

Amerykanów i Malajów nazywa Cuvier rasami pośrednimi. Pierwsi mają kaukaską budowę twarzy a naturę mongolską. Malajowie stoją pośrodku między rasą indyjską, kaukaską a mongolską. Obie rasy pośrednie szczytą się kształtami ustępującymi w piękności tylko kaukaskiej.

Rasa kaukaska rozpada znowu na kilka grup rozległych: Indogermanie i Aramejczycy tworzą osobne rodziny językowe, do pierwszych należą Indowie, Persowie, Słowianie, Celtowie, ludy grecko-italskie, Germanowie; do drugich: Fenićyanie, Żydzi, Assyryjczycy, Arabowie i t. d.

Wspomnimy o niektórych obszerniej, zbadawszy pierwiej oddziaływanie ziemi i rodzaju pracy na ludzi.

Znędziała przyroda wydaje nędznego człowieka. Za pomocą sztucznych środków potrafi on w niej wyżyć, lecz biorąc rzeczy ściślej, tam, kędy zaumiera swobodny, pełny rozwój życia roślinnego, z którego czerpie pożywienie, leży granica i jego rozwoju. Mroźny biegun północy i kraj ognisty na południu wydają kształty skoszlawione — Samojedów, Eskimosów, Lapończyków i t. d.

Zbyteczny rozrost przyrody przytłumia duchowe zdolności człowieka. Nie potrzebuje on wówczas troszczyć się o nic, nie

kształci zatem w sobie sił cielesnych ani duchowych. Ludzie tam stają się ospałymi, nieudolnymi, żądnymi roskoszy, a pozbawionymi energii i wytrwałości; raz senni i apatyczni, to znów drażliwi, aż do porywczowości, wogóle przydają się tylko do próżniactwa lub rozpusty. Kraje równikowe wydają najdoskonalsze wzory takich ludzi zniewieściałych, dziecinnych, vegetujących życiem roślinnem, stworzeń burzliwych, raz cichych, jak powierzchnia jeziora, to wybuchających jak wulkan. Słabość i drobne kształty rąk są wskazówką bezsilności tych ludów. Kształty ich cielesne bywają piękne ale tylko na krótko; środek pomiędzy oschłością a obrzękłością członków zatracą się zbyt łatwo. I w zakresie umysłowym tracą szybko miarę. Gdy im się zdaje, że chcą piękna, chwytają za to, co bawi lub dziwi potwornością. — Są fantastycznymi, kapryśnymi. Przeciw samowoli bronią się przesadnymi ograniczeniami (n. p. kasty), najgłębsze wnikanie łączą z płytkim użyciem, żądzą upewnionej wiedzy z najbezmyślniejszym przesądem.

Podniebie umiarkowane wydaje ludzi duchowo i cielesnie najdoskonalszych, jeżeli praca mienia się prawidłowo z odpoczynkiem. Pod względem piękności górale przewyższają zwykle mieszkańców dolin; wspinanie się bowiem i skakanie wykształca wszechstronnie ciało. Mieszkaniec dolin przyzwyczajony brodzić krok za krokiem jest ociężalszym; szczególnie nogi ma wątłe. Gdy zmuszony do życia w pustyni, na stepach zostanie jeźdźcem, dolne członki tracą pierwotną władzę, a nogi zwięzają się, jak szabla. Bez konia jest pół-człowiekiem.







## VI.

## Człowiek w pracy.

Łowiec, t. j. dziecię plemienia, żyjącego wyłącznie łowiectwem, rozwinął tylko zwierzęcą stronę duszy. Zmysły jego są bystre; ciało zręczne, wytrzymałe na trudy i niedostatek. Dosięgnąć wyższego stopnia duchowego rozwoju, a nawet pełnej, cielesnej piękności nigdy nie zdoła. Jest chytrym i odważnym, lecz i to w sposób iście zwierzęcy. Żyjąc z dnia na dzień pracą rąk własnych, nie mogąc robić zasobów na czas dłuższy, gdyż nie umie przechować mięsa zabitego zwierza, ani pielęgnować do stosownej chwili żywego, ulega wszechwładzy żołądka i zostaje bezmyślnym jego niewolnikiem. Dopóki nie zaspokoił najpierwszej potrzeby życia, o żadnym świadectwie wyższego uobyczenia mowy być nie może. Przytem życie łowieckie zmusza do odosobnienia lub skupiania się w małych gromadach. Człowiek zaś jest zwierzęciem towarzyskiem i tylko pod warunkiem społecznego współżycia może się odpowiednio rozwinąć. Zasadą łowca, jak wilków, które tropi, bywa prawo silniejszego. Musi on przesiedlać się z miejsca na miejsce, nie wiele za sobą wólcząc. Twórczość jego i siła estetyczna ograniczają się na przyozdobieniu sukien, ciała i broni. Ma tylko mowę »skrzydlatą«, która nie może być mu ciężarem. W przystrajaniu zatem własnej osoby i w pieśniach objawia się cały jego zmysł piękna.

Ludy koczujące żyją z trzód swoich. Środki pożywienia mają ubezpieczone, natężenie więc małe. Wynaleźć pastwisko, zwolna ku

niemu trzodę zapędzić, ustrzec ją przed napadem ludzi i dzikich zwierząt — oto trud cały! Taki człowiek znajduje wiele czasu do pielęgnowania ciała i umysłu. Świat zewnętrzny nie pochłania go tak zupełnie, jak łowca, chociaż pilnie nań baczy. Musi chronić się od niebezpieczeństw, ale nie potrzebuje zważać na ślad każdy, na echo głosu, na szelest cichej gałązki, nie krąży po dniach całych samotny i milczący w ponurych, gęstych lasach; żyje na łące pośród wrzaskliwej, ryczącej trzody, nie potrzebując mierzyć każdej piędzi ziemi; obowiązkiem pielęgnowania zwierząt zmuszony do pewnych, stałych czynności, jak np. dojenie i t. d. Dom swój nosi ze sobą. Broń i naczynia wólczy za nim usłużna szkapka lub wół cierpliwy. Oprócz mowy posiada narzędzia muzyczne, któremi zwojuje lub rozwesela trzodę. Z tem wszystkim łączy sztuczniejszą już taniec.

Łowcem wodnym jest rybak. Cała różnica, że ma bezpieczny domek. Życie jego pełne trudu i niebezpieczeństw. Wręcz jednak przeciwnie, jak tamten, ma on sposobność do rozwinięcia swej siły twórczej, budując chatę lub okręt. Składa je, wycina i maluje. Snucie sieci jest pracą jednostajną. Przebiegłości do oszukania ryby nie potrzeba mu wiele, natomiast biernej odwagi do urągania żywiołom powietrza i wody. Skoro jednak rozpocznie handel, wytwarza się wnet szereg charakterystycznych odcieni.

Rolnik jest przywiązany do roli, którą uprawia. Im pewniejsze i mocniejsze jego mieszkanie, tem lepsze. Nie potrzebuje on się tatuować jak łowiec, albo w stroju ograniczać na tem, co łatwo przewieźć, jak nomada; umysł jego nie rozstrzelony obrazami lądu i morza; stałą bowiem siedzibą rolnika jest ziemia, »gdzie sobie z chróstu buduje pomniki«. Nie opuszcza on ich; nie otaczają go burzliwe fale. Przytem do wyżywienia się nie potrzeba mu tyle miejsca. Może zamieszkać w licznych towarzystwie, zaopatrywać się pracą w zasoby na czas dłuższy, może pozwalać sobie odpoczynku, pielęgnować wszystkie cielesne i duchowe siły. Nie potrzebuje dłużej wystawiać zalet rolniczego żywota; znanem to jest powszechnie, jak wszystkie zajęcia w nim ześrodkowane, jak on jest podstawą wszelkiego rozwoju.

Weźmy na uwagę człowieka cywilizowanego dzisiejszych czasów. Łowiec przedstawia się w tych warunkach zupełnie innym



stworzeniem, jak opisany powyżej, choć rysy główne nie starły się ze szczętem. Nasz strzelec ma dom i zaprzęg, uprawia rolę. To wążanie się łowca ma swój wpływ. Bywa on śmiałym, jak pies jego, a sprytnym jak lis; oko bystre i jasne przenika w dal, jak oko orła. Ma przytem skłonność do mistycyzmu, lubi się wyosabniać; nie rad wychodzi poza mrok swego lasu i nie przygląda się światłu. Nasz leśniczy nie jest już naturalnie mistycznym łowcem, lecz ogrodnikiem »co i pisma zawąchał«. W górach jednak napotkasz jeszcze dawnego monarchę lasów; tam go szukać, gdzie skaczą kozy i dziki się tłumią.

Rolnik bywa zwykle powolnym, bo chód w bruzdach za pługiem nie może być szybkim, a to się weń wdraża. Ziemia jego królestwem, w nią ciągle patrzy. Kark i tułów rychło chylą się ku niej, bo rydel, pług, cep i kosa, nią tylko zajęte. Praca jest ciężką; ziemia sama ociężała. Nie pospiech, nie chwilowe natężenie sił wszystkich przynosi skutek, ale wytrwałość gorliwa, jednostajna. Dlatego rolnik staje się powolnym, ociężałym, nie od pierwszego razu nie bierze szturmem, wszystko zdobywa krok za krokiem. Bywa ograniczonym, tępego umysłu, bo wśród mozolnych wyteżeń ręki mało zważa na umysł. Wszystkiemu, co uznał za wyższe, powierza się ślepo, jak długo nie czuje więzów nałożonych na główne jego zajęcie życia. Jak na wolę pogody oddał zoraną ziemię, tak samo, chociaż mruczając pod nosem, poddaje się zwierzchności. Za to nie da sobie przewodzić temu, w którym widzi równego; ma bowiem wrodzone poczucie godności. Odmian nie lubi. Jakżeby mógł nawet lubić, on, który niezmiennie związany porami roku, w oznaczonym czasie musi orać, siać, zbierać? To mu nadaje cechę zachowawczą. Co go ma poruszyć, musi być jędrne, silne, uchwytnie: bawią go jaskrawe barwy, wrzaskliwa muzyka, drepcący taniec, grube żarty, krwawe widowisko. Ciekawym jest wpływ zwierząt na wieśniaka. Owczarz jest cichym, monotonnym; pasterz nierogacizny nabiera jej natury; oracz bywa powolny, ociężały, posępny; chłopak od koni, porywczy, namiętny.

Żeglarz ma naturę tak przeciwną naturze rolnika, jak ocean ziemi. Jak wszyscy ludzie, przeznaczeni do ciężkiej pracy, może godzinami odpoczywać; stać pół dnia na pokładzie, spluwając do wody, wcale mu się nie sprzykrzy, lecz gdy nadejdzie chwila

do pracy, staje się wnet ruchliwym i zwinnym. Wszystko robi za jednym zamachem; powolność byłaby nie na czasie, gdy burza nadciąga, a żagle należy zwinąć! Paszcza śmierci ziele wciągnie pod nim; jedynie zręczność może go ocalić. To czyni człowieka śmiałym; jedynie zręczność może go ocalić. To czyni człowieka śmiałym, pewnym siebie, nadaje mu krnąbrną, wyzywającą minę. Odwaga i zuchwałość błyszczą w oczach każdego żeglarza; ciągle patrzeniem w nieskończoność wody nabierają one bystrości, a gorliwym śledzeniem poruszeń lin wysokich, polotu. Otwartość i prostota cechują go dalej. O czułościach nie ma wyobrażenia, jak sam ten żywioł, z którym się biedzi; na tkliwe uczucia jest zimnym, jak na różgi. Wymusić na nim cokolwiek można tylko zręcznością lub siłą. Żeglarz zmuszony walczyć z niebezpieczeństwem bezpośrednio, chwilowem, nie potrzebuje wyrabiać w sobie podstępny, chytrą. Osiągnięcie celu, do którego podąża okręt, bywa zwykle mozolnem, droga odległą. Żywioły nie łatwe do pokonania stoją mu na przeszkodzie. To czyni żeglarza cierpliwym i wytrwałym. Jest on człowiekiem ładu a przytem towarzyskim; nigdzie nie czuje się tak potęgi wzajemnej pomocy, jak na morzu. Przytem jednak samodzielność jednostki ogromna; wszak żeglarz, to nie żołdak, co na znak dany małpuje swój batalion; na morzu każdy robi swoje. To zamiętanie porządku i karność, obok poczucia osobistej swobody, ta miara w pozornym rozkiełznaniu muszą się podobać. Skupiona rzesza majtków przedstawia siłę roboczą, co najmniej tak znaczną, jak batalion doskonale wytresowanych żołnierzy. Nie nastąpią oni sobie na nogi; wszystko tam zgodzi się między sobą, a przecież nie dojrzyś automatów. Żeglarz mieści się pośrodku między wieśniakiem, który jest uosobieniem swobody, a żołnierzem, który ma znaczenie tylko w masie. Jest on gwałtowny i objawia ten przymiot częściej, niżby powinien, klnąc bez miłosierdzia. Cierpliwość jego wystawioną bywa na zbyt wielkie próby ze strony wiatru, z którym, jak wiadomo, tylko niestałość kobiety porównaną być może. Namiętność potęguje się w nim długą wstrzeźliwością i grozą przepisów służby. Tem gwałtowniej i namiętniej wybucha chwilami tłumiona długo natura. W zabawach swych bywa dzikim, mimo dobroduszości brutalnym. Życie jego przepływa jednostajnie, oprócz przelotnych odmian, kiedy odkrywa nowe kraje lub nowe strefy. Najczęściej zaś widzi jedne i te same lub uderzająco sobie



podobne porty, a wrażenia takie czynią go bardziej znudzonym, niż fantastycznym. Muzyka, taniec, śpiew, opowieść, suknie — oto jedyne pole, w którym objawić może całą swą siłę estetyczną. Przytem namiętność ma do bazgrania. Pomalować musi wszystko, co mu wpadnie pod rękę; nieubłagana konieczność, dająca mu kwacz smolny do ręki, aby ubezpieczyć okręt od wody, skazuje go na rolę bazgracza — *coûte que coûte*.

Zauważmy wzrost żeglarza.

Zdaje się, jakoby niebo, powała, pod którą żyje, gniotła go w ziemię. Bywa zwykle przysadkowatym, część górna ciała na szkodę dolnej zbyt rozwinięta; ramiona i piersi stosunkowo od nóg silniejsze. Znanym jest rozkołysany chód majtka, wzwyczożonego do ciągłych wahań okrętu; na lądzie wygląda on pocieszenie. Szczególnem jest również krzywe trzymanie rąk i ramion, pierwsze stały się u niego obcęgami. Hałaśliwe zabawy majtków pomine. Jedna tylko jeszcze uwaga: ciągle jego pragnienie da się usprawiedliwić nieprzerwanym widokiem wody; gdy zaś pić jej nie może, używa rad — gorzałki, którą ubezpiecza ciało przeciw mroźnemu wpływowi morskiemu wiatru.

Pomiędzy rolnikiem a żeglarzem mieścimy rybaka. Nie owiewa go pełne tchnienie morza, nie przekracza on najbliższych granic wybrzeży. Praca jego — czy to nawlekanie sieci, czy łowienie — jest bardzo jednostajną, a utrudnioną prądami wiatru i fali, na których wymusza przejazd i zdobycz. Stąd staje się surowym, wytrwałym, a jednostajnym w toku myśli. W okolicach zimnych, objuczony manatkami, które go mają obronić od działań wiatru, mrozu i wilgoci, jest najociężalszym człowiekiem pod słońcem. Szczególniej olbrzymie a ciężkie buty czynią go niezgrabnym, jak wołu.

Przejdźmy do rzemieślnika. Tu znachodzimy największą rozmaitość w miarę rodzaju pracy. Wogóle odróżnić wypada rzemieślnika pracującego w izbie, a pod gołem niebem. Pierwszy bywa zwykle bezkształtnym, szczególnie w trzymaniu grzbietu i nóg. Tokarz miewa nogę skrzywioną, depcąc ustawicznie koło w obrocie, szewc zgina ku wewnątrz kolana, trzymając obuwie, toż samo piekarz mieszając ciasto w korycie i t. d. Grzbiet zgina się u stolarza, gdy hebluje. Spotykamy więc u rzemieślników najczę-

ściej skoszlawienie kształtów. Lud zna je wybornie i wyszydza. Wzrok również pochyla się przy pracy; u wielu nie potrzebujących zbyt bystro patrzeć, nabiera on kierunku zwróconego ku wnętrzu duszy. Ciasny przytem i ciemny warsztat wywiera wpływ ponury na jego usposobienie. Siedzi on godzinami pośród brudnych ścian izby — nigdzie szerszego widoku! Trzymanie ciała i rodzaj pracy oddziałują nań wszechstronnie. Pochylenie grzbietu, nacisk na dolne części, usposabia melancholijnie. Szewc i tkacz bywają mistykami. Wątlę, spiczasty krawiec prócz cienkich ramion, delikatnych palców i nóg rozbieżnych posiada umysł niespokojny, pragnący odmian w życiu jak w modzie, która nadaje pracy jego urozmaicenia. Bywa tam wszędzie pierwszym, gdzie coś nowego się zdarzy; hołduje z równym zapałem bohaterowi dnia, jak nowemu krojowi sukni. Szewc i krawiec od niepamiętnych czasów są ulubionymi typami komicznymi ludu. Do rzemieślników pracujących w izbie policzyć także wypada robotników fabrycznych. Natłoczenie w ciasnych obszarach nadaje im cerę bladą; jednostronność pracy rozwija ich ciało jednostronnie i czyni je bezkształtnem. Pomiędzy nimi znajdujemy ludzi najbardziej skoszlawionych. Ale stosunki się poprawiają. Budynek poczynają rozszerzać i odpowiedniej urządzać, liczbę godzin roboczych umniejszać, a oświata dokona reszty!

Rzemieślnikowi i robotnikowi brakuje przedewszystkiem wolnego ruchu, któryby mu pozwolił sprostować grzbiet i nogi; braku tego nie zastąpiły dotąd ćwiczenia gimnastyczne, ani stowarzyszenia rzemieślnicze. Dawniej oddziaływały zbawiennie cechy, zwracając uwagę rzemieślnika na sprawy ogólne, i mieszając go do wspólnych narad, gdzie musiał pytać i odpowiadać, gdzie czuł się uprawnionym w całej pełni człowiekiem. Dziś tę formę usunięto, gdyż nie odpowiadała nadal duchowi czasu. Nie zdołano jej dotąd należycie zastąpić. — Przechodzimy do rzemieślników, którzy nie pracują wyłącznie w izbie albo pod gołym niebem, lecz używają ciągłej odmiany powietrza. Spotykamy tu rzeźników, kowali, młynarzy i t. d. Rzeźnicy wyróżniają się potężnym rozwojem ciała. Kowal dźwigający młot ciężki, miewa zwykle górną połowę ciała silnie, dolną natomiast słabo rozwiniętą. Często odnosi rany od rozpalonego przyskającego żelaza; kuleje; takim był już Hefajstos. Typ zupełnie odrębny stanowi robotnik we fabryce żelaznej. Od-



blask czasu spłynął na niego. Czuje on się wyrazem chwili, przedstawicielem postępu, i to mu nadaje piętno dumy.

Robotnicy pracujący na wolnym powietrzu mają wiele czerstwości, ale i surowości. Wszelka praca ciężka i niebezpieczna odzwierciadla się wnet na duszy. Rzemielnicy, o których mowa, wyróżniają się nieustraszonym, w dal śmiało patrzącym wzrokiem. Budownicy, zmuszeni wspinać się i wznosić do góry, rozwijają się wielostronnie. Ćwiczą ramiona i nogi. Wpływ obrabianego materiału na człowieka bywa silnym. Drzewo i kamień należy twardo spajać, jeżeli budowa nie ma się rozpaść. Do tego wzwyczajają się tak murarz i cieśla, że i w życiu nabiera surowości, jaką posiada materiał. Zły świat nie bada przyczyn zjawiska i miasto usprawiedliwił, potępił ich. Zresztą fizycznie murarz niedorównywa cieśli. Proch kamienny, który ustawicznie musi połykać, pozbawia go własnej barwy i nadwęża piersi. Cieśle przyzwyczajeni są do wspólnej pracy, podobnie jak majtkowie. Warto przypatrzeć im się, jak porządnie i sprężysto wykonują najhazardowniejsze roboty, jak w pracy jest każdy samoistnym, a mimo to uzupełnia całość. Z jakąż to siłą i wytrzymałością dźwigają belki, ciężary, towarzysząc wysiłkom ciała, oddechem piersi! Rzemieślnicy, mający do czynienia z węgielnicą i ołowianką, zachowują przy całej swobodzie więcej od innych ducha porządku. Mają sznur w rękach i rąbią za nim. To już matematycy, choć bluzowi!

Żołnierz pod względem fizycznym powinienby właściwie przedstawiać wzór człowieka. Siła, szybkość, giętkość, powinny łączyć się w nim z odwagą, bystrością wzroku, zimną krwią, energią i chytrością. Jakie zaś stworzenie wytresują zeń pospolicie, wiadomo: sztywny, spiczasty, nieporadny bałwan w kamaszach! Drewnianą sztywnością stanowi on żywy kontrast z prawdziwym wojownikiem, który był zawsze estetycznym ideałem mężczyzny, zarówno pod względem budowy ciała, jak i najwyższej cnoty męskiej: odwagi. Człowiek ma wrodzoną bojaźń przed śmiercią; zwalczenie jej obudza podziw; wielu osobom, a szczególnie kobietom pogarda śmierci, wydaje się rzeczą niepojętą. Dlatego widok rycerza obudza uczucie wzniosłości.

Każdy mężczyzna powinien być, jak żołnierz odważnym

i obrońnym. Państwo powinno dążyć do tego, aby jego obywatele byli wojownikami uzbrojonymi odwagą i wzdargą śmierci.

Wiadome są wady żołnierza. W czasie pokoju bywa on lalką drewnianą, która się porusza tylko za pokręceniem; tępieje i głupieje; na polu zaś walki jest brutalnym, nielitościwym, drapieżnym, jak dzikie zwierzę. Tylko wykształcenie może go ocalić od obu ostateczności.

Na przeciwnym biegunie ludzkiego typu stanął uczony. Gdy żołnierz patrzył na świat okiem zuchwałem, pożądlivem, łupieżczem, ten bada swe księgi, szpera, grzebie, wydziela, porządkuje. Żołnierz rusza się i wytęża ciało, uczony siedzi i pracuje umysłem. Pod jednym względem są sobie równi. Jeżeli pierwszy czwani się cnotą męską: odwagą, ostatni posiadał ludzką: rozum. Pierwszy jest chełplivym karyerowiczem, drugi wyniosłym, zarozumiałym. Uczni pod względem rozwoju cielesnego podobni są do rzemieślników pracujących w zamkniętej izbie, nie dorywnują im tylko w rozwoju mięśni. Mają wąskie piersi, skrzywione grzbiety, wzrok osłabiouy.

Podczas gdy praca umysłowa uduchowia wejrzenie uczonego i wynagradza koszlawość ustroju delikatnością rysów, głębokością wyrazu, wyrobieniem czoła i szlachetnem zgięciem ust, biedny wyrobnik pióra, przepisowacz i biuralista ulegają tylko niszczącym wpływom zawodu, a nie znają jego korzyści. Są to ludzie opłakaniej doli, podobnie jak robotnicy fabryczni. Stępują się cielesnie i duchowo.

Wielką stanowi różnicę, czyli uczony tylko czyta i pisze, czy także mówi, naucza. Mówiący np. z katedry, wyprostowuje się, natęża klatkę piersiową. Cały swój ustrój wprawia w ruch pomocniczy. To mu dodaje siły i uczy lepiej się trzymać. Nauczyciel zważa więcej na otoczenie zewnętrzne; ruchy jego nabierają godności i wyrachowania. Uczony w zamkniętej pracowni zaniedbuje się w stroju i uwadze na ciało. Nauczycielowi wydarza się to rzadko. Popada za to w błąd inny: ponieważ zwykle sam prawi, a uczniowie słuchają, nabiera poczucia nieomylności. Zarozumiałość cechuje pospolicie nauczycieli, urzędników i duchownych. Najdespotyczniejszą bywa u ostatnich. Niejeden duchowny uważa się — i to nie tylko u katolików — za przedstawiciela Boga, który wiąże i rozwiązuje, za sędziego dusz. W tej roli odźwiernego niebios tak



bywa czasem wstrętnym, jak butny portyer, któremu się zdaje, że jest panem pałacu. Jak ten powinien być grzecznym i uprzedzającym, tak tamten łagodnym, pokornym w duchu przykazań. Do bakalarskiej zarozumiałości dodać wypada, że uczony zna tylko książki, a nie zna rzeczywistego świata i dlatego pomimo wiedzy, która go taką napawa dumą, najczęściej strzela bąki. Jeżeli zaś uniknie albo pokona wszystkie te błędy i śmieszności, wtedy należy do najpiękniejszych zjawisk ludzkiego życia. Duchowny i nauczyciel idą zaraz po nim. Najwspanialsze i najszlachetniejsze postacie znajdziesz tylko w ich kole.

Szczególnym wytworem naszego czasu jest biurokrata, dukwiący przy kancelaryjnym biurku i przesyłający piórem komendę rzeszy podwładnych. Łączy on w sobie zwykle słabostki uczonego z błędami nauczyciela. Jednocząc się z pojęciem państwa, uważa siebie za najważniejszą istotę w społeczeństwie, której się wszystko musi poddać. Zna on tylko swą wolę. To czyni go dumnym, zachwałym, nadętym. Ograniczony zakres urzędu, otwierający mu rzadko szerszy widnokrąg i skazujący na jednostronność, czyni go machinalnym robotnikiem, w gałęzi swej bardzo częstokroć biegłym, ale zresztą ograniczonym, nawet głupim.

Prawdziwym człowiekiem, w całym znaczeniu słowa jest *gentleman*. Nie znajduję na to swojskiego wyrazu, bo niestety! aż nazbyt często nie można *gentlemanem* nazwać szlachcica. Jest to człowiek na duchu i ciele wszechstronnie rozwinięty, przodujący odwagą, rozumem, energią, wzrostem, pięknnością i siłą ciała, duchowo stojący na wyżynie czasu, wolny od słabostek uczonego, dość odważny, aby postawić czoło wszelkiej napaści nie będąc przytem brutalnym, mąż jednolity, potężny, wystarczający sobie, a przytem żywiący poczucie społeczne, czynny a nie obrażający współtowarzyszów szorstkością form, poważający siebie i drugich, wymagający zatem szacunku. Oto harmonijne połączenie ducha i formy!

Wielce różnym od niego bywa dandys, mimo, że ludzie powierzchowni mieszają obu. Jestto człowiek, co z rzeczy podrzędnej robi główną, z muchy wołu. *Gentleman* nie zaniedbuje form ciała, stroju, ruchów; dandys myśli tylko o nich i wpada w przesadę. To go zatem czyni stworzeniem próżnym, małpującym, śmiesznym.

Wobec prawdziwego *gentlemana* jest on tem, czem dorobkowiec wobec arystokraty rodu.

Różnicę stanów w charakterystyczny sposób kreśli następująca saga północna:

»Mówią, że zielonemi ścieżkami wędrował rozumny, silny i wesoły Rigr. Wstąpił do otwartej zagrody, w której ogień płonął na kominie. Siedzieli w niej sędziwi rodzice Ai i Edda (pradziad i pramacierz). Rigr usiadł w pośrodku ławy, u boków jego siwi małżonkowie. Po chwili przyniosła Edda chleb ciężki z otrębów, zastawiła polewkę i uwarzone cielę. Po wieczerzy legł Rigr na łożo, siwi małżonkowie u jego boków. Po trzech nocach wyruszył dalej, a po dziewięciu miesiącach powiła Edda dziecię o ciemnej skórze i ochrzczono je imieniem Throel (parobek). Gdy wyrósł, miał ręce żłobione brózdami, krzywe kości, grube palce, szpetne wejście, kark pochyły i wygniecione pięty, a wyuczył się wiązać łyko, dźwigać ciężary i co dnia nosił trzcinę do zagrody. Wtedy przysła wędrowna kobieta z ranami na piętach, z ramieniem spalonym od słońca, z wciśniętym nosem, a nazywała się Thyr (dziewka). Throel i Thyr umiłowali siebie nawzajem, a synowie ich zwali się tak (podaję tylko przekład imion): okopcony sadzą — pasterz wołów — nieokrzesany — gruby — kłótnik — stęchły — kloc — tłuścioch — włóczęga — ochryply — zgarbiony. A córki ich zwały się tak: brus — grubas — brodawka na udzie — krzywodziób — zrzęda — posługaczka — obdartus — bocianie nogi. Od nich pochodzą wszystkie chłopskie rody«.

»Rigr przywędrował później do wpółotwartego domu, wszedł, ogień płonął na kominie, a małżonkowie byli zatrudnieni. Mąż heblował drzewo na wałek krosienny, broda jego była starannie uczesana, włosy od przodu spowite, skrzynia stała na przyzbie. Żona przędła; od głowy na piersi uwisała jej zasłona, na szyi miała sukienne okrycie, na barkach ozdoby. Afi i Amma (dziad i babka) posiadali ów dom. ... Po dziewięciu miesiącach powiła Amma dziecię, które na chrzcie nazwała Karl (człowiek). Rumianym był i rzeźkim, z iskrzącym wzrokiem. Wyrósł i nauczył się poskramiać woły, sporządzać lemiesz, stawiać domy, budować stajnie, zbijać wozy i chodzić za pługiem. Potem sprowadzili dziewicę, która przewiesiła klucze i ubrała kozią skórę, i dano mu ją za żonę.



Nazywała się Snör (Szybka) i porodziła mu synów, którzy się nazywali: wolny mąż — dzielny — rolnik — kowal — barczysty — ojciec rodziny — z uczesaną brodą — sąsiad — ze spiczastą brodą — ufny w siebie. A córki ich zwały się: złotogłów — narzeczona — roztropna dziewica — wyniosła — dzielna — żona — wstydliva — przepaska. Od nich pochodzą rody Karlów (wolnych rolników i rzemieślników)«.

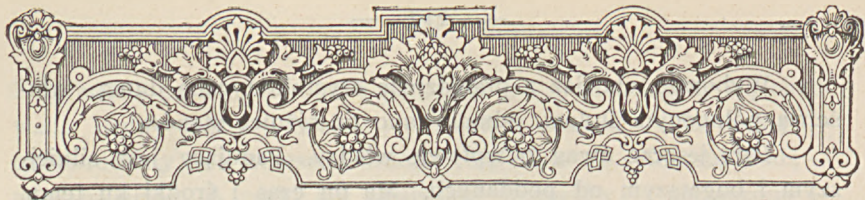
»Rigr poszedł potem ku wielkiemu domowi, którego drzwi na wschód wiodły, opatrzone ryglami; wszedł, przyzba była nakryta, małżonkowie siedzieli na niej patrząc na siebie i grali palcami; nazywali się Fadir i Modir (ojciec i matka). Pan domu plółł cięciwy, napręzał łuk i sporządzał trzonki do strzał; żona oglądała swe ramiona, gładziła płótno, utwierdzała rękawy i układała na głowie czepiec. Na piersi była spięta, długa szata zwisała ku ziemi, koszulę miała błękitną. Powieka jej była promienniejszą, łono jaśniejszem, szyja bielszą, niż śnieg najczystszy. Rigr usiadł na środku ławy, małżonkowie po obu bokach. Modir wzięła sukno z lnu białego, nakrapiane, i nakrywszy stół, napełniła go cienkimi bochenkami chleba i srebrnymi naczyniami z jadem. W półmiskach była dziczyzna, słonina, pieczone ptaszki, w dzbanie wino, kubki powleczone były kruszczem, i pili i gawędzili do wieczora. Rigr bawił trzy noce, potem odszedł, a po dziewięciu miesiącach powiła Modir chłopca, którego w jedwabie owinęła, dając mu na chrzcie imię Jarl (hrabia). Włos jego był złoty, policzki kwitnące, oczy żywe jak u małego węża. Jarl wyrósł, nauczył się ciskać włócznie, miotać strzały, jeździć konno, odprawiać łowy, robić mieczem i pływać. Rigr przyszedł doń z gaju, nauczył run, nadał mu swe imiona i uznał go synem, któremu przypaść miały prastare dobra i prastare zagrody. Posiadał ich ośmnaście i wydzielał wszystkim kosztowności. I jeździli obaj władcy grząskami drogami i przybyli na dwór, w którym zamieszkał Hefir, a naprzeciw Jarla wyszła delikatna, przepasana, biała, odważna dziewica, zwąca się Erna (zbrojna). Jarl pojął ją w małżeństwo i urodziła mu dzieci, które się zwały tak: dziecko — urodzony — potomek — szlachetny — dziedzic — krewny — syn rodu — młodzieniec — powinowaty — a mężem był najmłodszy«.

Wybornie, chociaż z prawdziwie arystokratyczną dumą, właściwą północnym ludom, odmalowano tu różnicę stanów.

Parę jeszcze uwag o wpływie władzy. Panujący jest silniejszym i bogatszym od poddanych. Ma on czas i środki ku temu, aby wykształcił ciało i ducha, nie wykonywa robót pospolitych, plugawych, koszlwiących zdrowe członki. Władza daje pewność siebie, dumę i podnosi człowieka. Aby módz władać, niezbędną jest cielesna i duchowa siła, karność, porządek. Jak długo panujący jest prawym władcą, nie zniża się do dzikości i brutalstwa, nie popada w zniewieściałość, rozwiązłość, lenistwo; jak długo zaletami ciała i ducha celuje i przykładem własnym poddanych poskramia, tak długo jest zjawiskiem wspaniałem. Podniesiony na barkach wielu i na koszt wielu, ale podniesiony! To samo widzimy u Lakończyków, Normanów, Niemców, Słowian, Iudyń. Ażeby wskazać, o ile poczucie władzy podnosi, przypomnę tylko dumę angielskiego żołnierza w Indyach. Jest on żołdakiem wziętym z szumowin gminy. A posłuchajmy Wellingtona, którego słowa historią najnowszego buntu świetnie zostały potwierdzone: »Waleczność — mówi on — jest cechą charakterystyczną armii brytyjskiej we wszystkich częściach świata, ale nigdzie nie znajdziesz tyle jej uderzających przykładów, jak u żołnierzy wschodnio-indyjskich. Przypadki niekarności w polu nie zdarzają się nigdy, a szczególnie ci, którzy przez dłuższy czas już bawili w kraju, zdolni są wykonać wszelki, chociażby najtrudniejszy i najniebezpieczniejszy rozkaz, nie tylko z rzadką walecznością, ale i zręcznością nie spotykaną u ludzi ich zawodu. Przypisuję te zalety wyszczególnieniu ich klasy przed innemi w kraju. Czują oni, że stanowią warstwę ludności odmienną i wyższą od całego otaczającego ich świata, a czyny ich są w zgodzie z przewagą stanowiska. Dodajmy, że ciało ich przyzwyczało się do klimatu, trudów i wysileń ustawicznem ćwiczeniem. Długie, bywało, lata widywałem ich w polu, wolnych od wszelkiej choroby, jak mil 60 przebywali pieszo w trzydziestu godzinach i wnet potem uderzali na wroga. Nie dziw przeto, że tak ich czcą w całych Indyach. Przymioty te wskazują, że naród, składający się z milionów, rządzone być może przez 30.000 cudzoziemców«.







## VII.

## Państwa. Narody. Starożytność.

Państwo, udzielające człowiekowi warunków najswobodniejszego rozwoju, w którym niema sztywnego przymusu, wywieranego przez osoby lub urzędnia, ani nieokiełznanej samowoli, wytwarza i pod względem estetycznym ludzi najtęższych i najzdolniejszych, jeśli danymi są przyjazne warunki ziemi, klimatu i t. d. Cieleśna piękność może przechować się długo, pomimo złych towarzyskich urzędzeń, ale gdy utracono raz harmonię pomiędzy duchem i ciałem, nately z biegiem czasu człowiek skrępowany zarówno jak rządzący się samowolnie, nabiera postaci koszlawej i wyrodzonej.

Despotyzm wschodni wywiera wpływ mniej szkodliwy, jakby można przypuszczać. Łatwo to da się wyjaśnić. Jest on lwem, co porywa zdobycz wszelkim sposobem, jaki mu się nadarza; pod jego zasłoną rabuje pantera i ktokolwiek posiada trochę mocy. Rzemiosło ich rozwija się swobodnie a ubezpiecza szybkością, podstępem, zdradą lub czemkolwiek bądź zresztą. Silny opiera się na sobie. Jednostka nie została tu skrępowaną systemem, sięgającym do wnętrza rodzinnego życia, który opiekuje się wszelką czynnością, wszelkiem poruszeniem, który wszystko ocenia, nadzoruje, okłada podatkiem, nigdy nie zdrzemnie, nie zna osobistego miłosierdzia, tak, że nic przed nim obronić się nie zdoła.

Człowiek musi strzec się przed silniejszym, dlatego w danych okolicznościach bywa chytrym, podstępny, zdradzieckim. Tchórzliwym albo męskim, w miarę potrzeby. Cieleśnie rozwinął się według przepisów natury.

Podobnie bywa, gdy barbarzyńcy obejmą władzę nad ludami ukształconiejszymi. Frankowie, Gotowie, Longobardowie, Turcy, Mamelucy i t. d. panowali w ten sposób. W jednym tylko względzie demoralizują oni poddanych. Nie dają im do rąk broni i odzwyczajają ich od niej, tworzą więc niewieściuchów. Jeśli lud nie odzyska napowrót prawa użycia broni, charakter jego podleje. Często-kroć jednak takie ujarzmienie działa na ludy trzeźwiaco, jakby dopływ krwi świeżej, ciepłej.

Zgubnym bywa despotyzm urządzony systematycznie, pokostowany pozorami prawa, jaki napotykamy u większej części ludów europejskich. Tu już nie tyran w swojej osobie, ale system, którego baczności nie ujdzie odległa wioska, podupadła zagroda, dziecię w kolebce, trup dziada na pryczy, narzeczona u ołtarza — nadzoruje on, czuwa, oskrzydla! Takim więzom prawidłowego ucisku, który nie rabuje, ale ssie do kości, któż się obroni? Pod wężowymi jego splotami wszystko się dławi. Ludzie tracą tu nawet zwierzęcy instynkt zachowania samego siebie, bo ciemniźcyiele nie występują jawnie, lecz osłonięci tarczą złych ustaw, przez siebie wymyślonych. Bezpieczniejsi są oni wobec kuli i miecza, niżli despoci Wschodu. Lud wtedy głupiej, wyradza się w niewolników. Znika w nim duma, swobodna odwaga, wszelka prawdziwa męskość. Jak rzeźwym narodem były Niemcy w XVI wieku! A jakże wyglądały, gdy na wyniszczonych trzydziestoletnią wojną narzucono sieci wyrafowanego despotyzmu! Jak litości godnemi stworzeniami byli Francuzi zeszłego wieku w przededniu rewolucyi!

Podobnym rzędem jest możnowładztwo. Jak długo władcy walczą z poddanymi, obie strony utrzymują się na wyżynie tej męskości, którą powyżej skreśliliśmy i tej ruchliwości duchowej, która jedynie zapewnić może zwycięstwo. Najwspanialsze charaktery Rzymu wyrobiły się mimo albo wskutek walk stronnicych; Anglosasi nie zgięli nigdy karku przed Normanami i stargali tem samem najcięższe jarzmo tyranii, jakie kiedykolwiek gniołło kark całego ludu. Skoro jednak walka skończona, a zwyciężeni oddają się na łaskę lub niełaskę, tracą wszelkie znaczenie estetyczne. Możliwe na to znaleźć tysiące przykładów, gdyby nie było jednego, który daje wyobrażenie o wszystkich. Po strasznych spustoszeniach trzydziestoletniej wojny wieśniaczy lud całych Niemiec — z wyjątkiem



kilku miast wolnych — włoczony został w jarzmo możnowładców tak głęboko, że zbydlęcenie stąd powstałe, trwa do dziś jeszcze.

Rozkiełznanie tłumów w rządzie motłochu (ochlokracyi) podkopywa również podstawy społecznego bytu. Nieposkromione namiętności i samowola sprowadzają upadek polityczny, za czem w ślad idzie osłabienie życia estetycznego. Skoszlawienie duchowe i cielesne bywa nieodzownym skutkiem takiego porządku rzeczy. Najpiękniejszym bywa lud w okresie — zwyczajnie krótkim — kiedy stanie na krańcach demokracji, a przechyła się już ku rządowi motłochu lub tyranii. W takich okresach przejścia rozkwitają wszystkie siły narodu, chociaż zamętu, cechującego rządu tłumy, jeszcze nie widać: jestto ruch i życie, wszechstronna dążność, pasowanie się z żywiołami wstecznymi, spotęgowana twórczość, rozkosz użycia, i siła, która podejmie się dzieł największych i wykona je! Przypomnijmy Ateny i Florencję. Jakichże ludzi wydały te miasta, jakie dzieła stworzono w takich okresach! Toż samo Rzym, Francja, Anglia — w czasach rewolucyjnych lub w ich przededniu — tylko, że tu umysły zbyt były pochłonięte sprawami polityki. Urządzenia państwowe, dalekie od przymusu i samowoli, popierające rozwój swobodny jednostki, a nie dające przewagi jednej warstwie, dążące do wykształcenia a nie do wyzyskania tłumów, są najobfitszą kopalnią estetyczną. Takimi są konstytucyjne rządy naszych czasów, umiarkowane można- i ludowładztwa.

Wykształcenie estetyczne ludu wymaga niezbędnie wolności i pewnego stopnia dobrobytu, który pozwala odetchnąć w pracy. Dopiero tam bowiem, gdzie zaspokojono potrzebę, można mówić o pięknie. Ruchliwe życie ducha i ciała niezbędnem jest dla jednostki, dla całkowitych ustrojów ruchu polityczny. Nie tu miejsce oznaczać granice ludowego współdziałania w rządzie. Dostyc, że wzrok człowieka powinien sięgać poza ciasne granice własnego »ja« lub rodziny, że jednostka powinna czuć się członkiem społeczeństwa. Jak ten popęd do czynu u ludów silnych potężnie się objawia, dostyc byłoby wskazać na ruchy polityczne i religijne, którymi przepełniona historia.

W zdrowych państwach wskazane tu warunki same się znajdują. Lud jest rzeźwy, młodzież bawi się w miarę, siła męska ma pole wprawy, święta obchodzą uroczyście, ruch życia uzupełnia

braki wychowania. Inaczej u ludu uciśnionego, jakibykolwiek był powód ucisku. Wychowanie estetyczne, chociaż trudne, i tu jest niezbędnem. Poprzedzać je musi poznanie zła; jeżeli się nie przyłoży siekiery do korzenia, trud wszelki daremny. Tak n. p. szkolidliwie wpływał na Niemców rząd biurokratyczny. Jak długo ratowano się tylko gimnastyką i t. zw. niemieckim duchem (*deutscher Sinn*), tak długo nie można się było spodziewać lepszych czasów; wszelkie trudy około sprawy odrodzenia peły na niczem. Dzisiaj skrzywione karki biurokratów prostują się także gimnastyczną łamaniną, ale naród zdobył żywotne hasło: wiedza, a w życiu politycznem ściga nie sen wpółrozumiany, ale wyraźne już cele: wolność bez fałszywie zastosowanej opieki państwa, i jedność bez kokietowania z pojęciami, które przed siedmiu, ośmiu wiekami poruszały Europą. Gdzie takie cele sobie wytknięto, tam nie można wątpić o skutku, chociażby trudnem było go zdobyć. Instynkt czasu pcha do gimnastyki, festynów i stowarzyszeń. Tylko nie za wiele muzyki na te twarde czasy, a przynajmniej niech będzie jędrną, potężną! Zbyt wiele roztkliwialiśmy się, potrzeba nastroić uczucia raczej męsko, niż miękko. I nie za wiele tańcu, bo taniec nasz tylko dygotem i nie ma w sobie żywiołu estetycznego! Najważniejszą podstawą stowarzyszeń i festynów jest mowa. Tu zauważyć wypada, że musi to być mowa prawdziwa, wpływająca na charakter słuchaczy i budząca ruchliwość ich ducha.

Jakkolwiek pochwalić należy dążenia obecnej chwili, na kilka stron jeszcze dotkniętej sprawy chciałbym zwrócić uwagę. Zaniedbujemy na rzecz gimnastycznych ćwiczeń, do których czasem zmuszamy dzieci, swobodną igraszkę młodości na wolnym polu, pod gołym niebem, bez przymusu, bez programu, Co innego to hasać i skakać, jak mi się podoba, a co innego słuchać komendy nauczyciela! Gry pełne życia a wymagające otwartej przestrzeni schodzą z pola, zastąpione gimnastyką i szermierką wątpliwej wartości; tak np. ruchliwa, samorodnej zręczności wymagająca gra w piłkę znika niepostrzeżenie. Obowiązkiem każdej gminy byłoby powinno postaranie się o większe place dla młodzieży, na którychby mogła swobodnie hasać, nie będąc przepędzaną z obawy rozpasanego krzyku i piłek tłukących okna. Gdyby nauczyciele i rodzice przyglądali się tym zabawom i najlepszemu graczowi pochwalili, gdyby



chłopców zagrzewano, miasto zniechęcać i wszelką głośną zabawę nazywać nieobyczajną, wnetby nastąpiła poprawa. Miasto dzieciom budować hale na zimę, spędzamy ich z placów i dróg publicznych nawet w lecie; zamiast popierać chłopięce zabawy, radujemy się, gdy piętnastoletni filozofowie od wesołej gry stronią.

Co do młodzieży branej do wojska, przyznać należy, że mniej dziś już bywa tresowaną niż dawniej, a więcej kształconą gimnastycznie. Żołnierza uważają dziś za osobę, a to już wiele! Siermierka, chociaż ujęta w karby, zostawia pole rozwojowi osobistej zręczności. Surowy przepis musi wiązać żołnierza, ale potrzeba dać mu trochę wolnego powietrza. W czasach pokoju, w zdrowej porze roku należy wyprowadzać wojsko ze stęchłych koszar i cuchnących szynków na otwarte pole; niech prowadzi życie obozowe. Ciężka służba niechaj się mienia z grą wesołą. Należy wyznaczać nagrody dla najlepszego skoczka, siermierza, pływaka, za zręczne wspinanie się po murach i drzewach, ciskanie w dal kamieni, pasowanie się i t. d. Należy i poza służbą zezwalać na ćwiczenia w szermierce i strzelaniu. Wywieśmy na placach gry i w strzelnicach tablice z nazwiskami zwycięzców, wyliczmy tam trafne strzały, wymierzmy rozmiary przebieżonej drogi wraz z czasem biegu, zważmy ciężar miotanych kamieni i t. d. Najlepszym jeźdźcom szwadronu można by użyczać koni do wyścigów lub dawać do rąk tęgę drewnianą pałasze — niech się biją. Pożytek stąd płynący przemoże skrupuły, z jakimiby chciał kto wystąpić. Obóz taki służyłby żołnierzowi zarówno do ćwiczeń, jak do wypoczynku. Takie skierowanie wrodzonej młodemu wiekowi dumy ku tryumfom zręczności i siły cielesnej, wypędziłoby żołnierzom z głowy dzikie porwy ich buty i namiętności, wywoływane zbytecznym skrępowaniem, a wymagające potem wędzideł stokroć ostrzejszych. — Jeżeli nad dziećmi czuwa gmina a nad żołnierzem państwo, to młodzież ucząca się powinna sobie radzić sama. Zapędy do odświeżenia zaspalej młodzieży uniwersyteckiej, czynione wielokrotnie, mało przyniosły skutku. Tu rządowe środki ani zachęty nie pomogą. Popęd wyjść musi z łona samej młodzieży, starzejącej się dziś przed ukończeniem dwudziestu lat życia. Nigdzie harmonii w rozwoju ducha i ciała, wszędzie jednostronność! Głowy ociężałe i zwieszane ku ziemi, niby kwiaty jesienne, albo wejrzenie awanturnicze, rozpustą

i życiem w knajpie splugawione. Ideału młodzieńca, który myśli i bawi się w miarę, trudno wynaleźć w gronie młodych starców i zestarzałych za młodu rozpustników.

Dosyć jednak tych uwag. Przyjrzyjmy się ludom najdoskonalej rozwiniętym, zwracając główną uwagę na wykształcenie piękności cielesnej za pomocą gimnastyki, gry i t. d. Zaczynamy od prawdziwie klasycznego ludu Greków.

Niebo i ziemia wspierały Grecyę w jej dążeniach, ale przyznać wypada, że najczęściej zawdzięcza sobie i swojej pracy. Muzyka i gimnastyka złożyły się w niej na wytworzenie duchowej i cielesnej harmonii. O ile wykształcenie muzyczne łagodziło i zestrajało duszę, o tyle gimnastyka pielęgnowała zdrowie, piękność i siłę. Zdrowa dusza w zdrowym ciele, oto przysłowie Greków, które było zarazem godłem ich życia. Przez długie wieki utrzymywała się Grecya na wyżynie, aż póki jej gimnastyka nie przeszła w zabawkę lub atletyzm, mogący chyba na to się przydać, aby na placu boju zadziwiać brawurą. W swej czystej formie dążyła gimnastyka, jaką widzimy w Pentathlon greckim, do wykształcenia siły, pewności i szybkości, w których zjednoczeniu leży najwyższa doskonałość cielesna mężczyzny. Pentathlon składał się z biegania, skakania, pasowania się, rzucania dysku i włóczni. Uwierzyć prawie trudno, jakimi byli Grecy mistrzami w skakaniu; tak np. Phayllos z Krotonu skakał na odległość 50 stóp, podczas gdy dziś skok najdalszy nie przekracza stóp 18.<sup>1)</sup>

W ten sposób ćwiczyły się równocześnie ramiona, nogi i tak ważne w zapasach bojowych, oko. Ale nie tylko o siłę i zręczność w boju chodziło Grekowi; niemniej ważnym, oprócz względu na zdrowie, było dlań piękne trzymanie ciała. W każdym ruchu, postawie i kroku pragnął on wydać się pięknym. Ze samej postawy można było Greka wśród barbarzyńców odróżnić. Główne plemiona Hellenów różnią się i na polu gimnastyki, zarówno jak na polu

<sup>1)</sup> W Bremie podczas próby skakania zwycięzca skoczył na odległość 17½ stopy, a na wysokość 62 reńskich cali, kamień zaś ważący 33⅓ funtów rzucił na 16½ stopy. Daumas opowiada, że sławny z chyłości nóg Arab Ben Saydan przebiegł w 26 godzinach przestrzeń 216 kilometrów (trudne do uwierzenia!). El Thuamy zaś w 14 godzinach 128 kilometrów.



historii, w celach, jakie sobie założyły. Wesoły Jończyk szukał lekkiej, towarzyskiej oglądy, pięknej harmonii, giętkości i siły, Spartanin wytrwałości, hartu i powagi. Miał on głównie na oku wojnę i pogardzał zarówno walką na pięście jak i grą Pankration (połączenie pierwszej z pasowaniem się), jako nieprzydatnymi do bitwy i koszlwiącymi ciało. Jak wiadomo bowiem, używano przytem grubych rzemieni skórzanych i narzędzi z ołowiu, niebezpiecznych dla zapaśników; szczególnie uszy wystawione były na uszkodzenie.

Oprócz gier wskazanych lubiano bardzo walkę na wozy, strzelanie do tarczy, jazdę konną i t. d.

Wspaniale skreślił obraz tych walk boski Homer, w XXIII księdze Iliady; również w Odyssei dał nam przepyszne porównanie bohaterów wyćwiczonych we wszystkich sztukach gimnastycznych, ze zniewieściałymi młokosami w Krainie Feaków, którym za model służyć mogli Sybaryci. Rozdrażniony Odysseus łąje młodego Feaka, który zeń szydzi dla tego, że pełen smutku nie bierze udziału w igrzyskach.

Rzekł to — i jak był w płaszczu, wstał i wziął do ręki  
 Krąg ciężki i nabity i nie tak maleńki,  
 Jak te, które Feakom służą do zabawy.  
 Zamłyńcował nim, cisnął szparko z ręki prawej,  
 Aż warknął — aż i głowy pochyla Feaki  
 W ziemi, te zawołane na morzach flisaki.  
 Tak głaz huczał i dalej po za metę pada  
 Puszczon z ręki.

Feakowie winszują Odyssejowi, który wyzywa ich teraz do walki na pięście, do pasowania się i wyścigów; nie są oni mistrzami w ciężkich zapasach, jak sam ich król przyznaje:

W zapasach my na pięści nie szukamy sławy,  
 Li w gonitwach, w żegludze słyniem z wielkiej wprawy;  
 Kochamy się w biesiadach, płasach, w gęśli graniu,  
 W zmianie stroju, toż w łaźniach i odpoczywaniu.

Jeżeli na grobie Patrokla widzimy walczących ze sobą bohaterów, u Feaków Odyszeusza w zapasach z niewieściuchami, to

walka na pięście z Irosem przedstawia nam szlachetnego, królewskiego męża — królewską była moc jego ciała — z potężnym, ale gminnym, brutalnym krzykaczem. Gdy Odyssej przypasuje się do walki i mocne spiżowe członki obnaża z łachmanów, napada Irosa trwoga:

Przywiedli go — i oba wraz podnieśli pięście.  
 Odyssew wątpliwa myśl przyszła na szczęście:  
 Czy ma go palnąć z góry, duszę zeń wypędzić?  
 Czy lekko obaliwszy, życia mu oszczędzić?  
 To ostatnie za lepsze w tym razie uznaje,  
 Inaczej podejrzwać mogliby Achaje.  
 Aż w tem oba się porwą. Iros w prawe ramię  
 Ugodził Odysseja; — a ten mu kość złamie  
 Palnąwszy w kark pod uchem, aż krew buchła z gęby.  
 Z krzykiem runął na piasek, kłapały mu zęby  
 I nogi dygotały . . .<sup>1)</sup>

Potrzeba widzieć angielskich bokserów, aby zrozumieć prawdę tego obrazu i pojąć, jaką to bronią staje się pięść, znająca słabe strony przeciwnika, sztukę napadu i odparcia. Od młodości ćwiczone Greka w palestrach, rozwijając w nim siłę i zachęcając do odwagi i śmiałego trzymania się w obliczu wroga. Wszelką dzikość tłumiono w zarodzie, muzyka przeznaczoną była do przeciwdziałania szkodliwym wpływom gimnastyki, jak zuchwalstwo, chęć do bójkę, brutalność i t. d. Sztuka muzyczna z gimnastyczną stanowiły harmonię wychowania. Posłuchajmy, co mówi o tem Platon w swym dyalogu »Rzeczpospolita«:

»Sokrates: »Czy nie pojmujesz, jakiego usposobienia bywają ci, którzy przez całe życie oddają się gimnastyce, nie zajmując się wcale muzyką? a jak ci, którzy wręcz odwrotnie temu postępują? Glaukon: O czemże ty mówisz? Sokrates: O dzikości, twardości, i znowu miękkości i łagodności. Glaukon: Rozumiem; oto, że używający tylko gimnastyki dzikszymi, jak należy, wychodzą z szermierń, owi zaś muzyki, miększymi, niż im przystoi. Sokrates: Otóż tę dzikość sprawia właśnie gniewliwość przyrodzenia, która przyzwyczajona, w męstwoby się ustalała, lecz więcej niż przystoi,

<sup>1)</sup> Przekład: L. Siemieńskiego.



naprężona, w twardość i szorstkość się przeradza; jak i nie może być inaczej. Glaukon: Zdaje mi się. Sokrates: Jakże zaś? owego ugłaskanego usposobienia, które gdy bardziej swobodne, staje się miękkiem, jak należy, dobrze atoli wychowane, łagodnem i nadobnem, czyliż nie posiada owo mądrość miłujące przyrodzenie? Glaukon: Jest tak. Sokrates: Powinni zaś, twierdzimy, nasi strażnicy państwa z przyrodzenia posiadać obydwie te przymioty. Glaukon: Powinni by. Sokrates: Czyż ich więc zgodzić nie należy pomiędzy sobą? Glaukon: Jakże nie? Sokrates: A zgodzonego wewnątrznie dusza umiarkowaną jest i męską? Glaukon: Zupełnie. Sokrates: Natomiast niezgodzonego trwożliwą i prostaczą? Glaukon: I bardzo. Sokrates: A zatem, kiedy kto muzyce pozwoli zaflecać i zalewać sobie duszę przez uszy, jakoby przez lejek, owemi, któreśmy dopiero co wymieniali, słodkimi, miękkiemi i płacziwemi melodyjami, i kwiląc i rozkoszując bez przestanku, w pieśniach całe życie pędzić będzie; ten naprzód, jeżeli gniewliwości coś miał w sobie, tę jakoby żelazo zmiękczy i na użyteczne, to co było nieużytecznem i twardem, zamieni; kiedy atoli nie ustawa podawać ucha, ale da się całkiem zaczarować owym dźwiękom, już on zatem owo gniewliwe roztapia i rozczynia, ażże i wytopi zupełnie zapalczywość i powyrzyna, jakoby struny z duszy, sprawiając nareszcie rozmiękłem serce wojownika. Glaukon: Zupełnie. Sokrates: I jeżeli wnet zrazu wziął z przyrodzenia bezgniewną duszę, szybko on to uskutecznia; jeżeli zaś gniewliwą, osłabiwszy w niej zapalczywość, z równowagi ją wypiera, zaczem ta dla błahych przyczyn szybko się rozpałać ale i wraz przygasać będzie. Drażliwymi więc, popędliwymi, pełnymi zgryźliwości, miasto gniewnodusznymi, stawają się takowi. Glaukon: Zgoła tak. Sokrates: Jakże zaś, jeżeli znowu w gimnastyce wiele się znoi a biesiaduje obficie, muzyki zaś i filozofii nie tyka, czyż naprzód dobrze usposobiony co do ciała, nie napełnia on się animuszem i gniewem i nie staje się męźniejszym, niż jest w istocie? Glaukon: I bardzo. Sokrates: Jakże dalej? jeżeli nic innego nie czyni i nigdzie do Muzy się nie zbliży, nawet chociażby coś było w jego duszy pożądanego nauki, czyż to, ani nauki, ani żadnego badania nie kosztując, ani mowy, ani innej muzycznej sprawy się nie czepiąc, niedołącznem, głuchem i ślepem się nie staje w końcu, jako nie rozbudzane ani nie wychowywane,

ani nie oczyszczane w swych poczuciach? Glaukon: Tak. Sokrates: Nienawidzącym tedy, mniemam, rozumnej mowy taki człowiek się staje i niemuzycznym, i przekonywania przez mowy już nie używa, lecz przemocą i dzikością się miecie, i w nieuctwie i grubej martwocie bez wymiaru i wdzięku żyje. Glaukon: Zgoła, tak jest. Sokrates: Ku pozyskaniu tedy tego dwojga, jak się okazuje, rzekłbym iż bóg jakiś dał ludziom dwie te sztuki, muzykę i gimnastykę, to jest ku pozyskaniu gniewliwości i miłośnictwa mądrości, nie ku duszy i ciała utrzymaniu wyłącznie, chyba mimo chodem, lecz ku tantym celom: ażeby naprężając się i zwalniając aż do tego stopnia, jaki przystoi, nastrojały się do zgody, dwa te ducha popędy. Glaukon: Boć i zdaje się tak. Sokrates: Kto więc jaknajpiękniej muzykę z gimnastyką zmiesza, i jak najstosowniej do duszy wniesie, tego najśluszniej nazwiemy najmuzyczniejszym i najzgodnodźwięczniejszym, daleko bardziej niż tego, co struny ze sobą zgodne utrafił. Glaukon: Słusznie Sokratesie. Sokrates: Czyż nam i w mieście, o Glaukonie, nie będzie potrzeba zawsze takiego rodzaju przewodnika, jeżeli ma ustawodawstwo w całości się zachować? Glaukon: Potrzeba zaiste będzie, i to jak największa.

Wyrazy końcowe Sokratesa dadzą się tu dosłownie zastosować: »Otóż wzory wykształcenia i wychowania takie są pono. Tańce bowiem dla takowych wychowaućców na cóż przechodzić, tudzież łowy bez psów i z psami i gimniczne<sup>1)</sup> i konne igrzyska?<sup>2)</sup> Toż prawie widoczne, że one powinny tym sprawom odpowiadać, i już nie trudna je znaleźć«<sup>3)</sup>.

Taniec, oprócz muzyki, był starannie pielęgnowanym u Greków. Nie polegał on na przyciskaniu się do siebie dwojga osób i na gwałtownem kręceniu około jednej osi; celem jego było nadanie ruchom ciała harmonii i rytmu, to samo, co najpiękniejsze pieśni poetów lirycznych wpajały umysłom. »Bo piękność musi z całego życia ludzkiego przezierać«. Lekki, skoczny pług chłopców

<sup>1)</sup> Walka obnażonych zapaśników.

<sup>2)</sup> Na wozach.

<sup>3)</sup> Przekład z małemi odmianami dla uprzystępnienia myśli ogółowi, Ant. Bronikowskiego (Ostrów 1866).



i dziewcząt rósł potem w taniec zbrojny, połączony z mimiką, raz pełną dumy, to znów pełną rozpusty.

Takie było wychowanie u Greków. Tak rozwijano umysły mężów, którzy — na duchu i na ciele najlepsi — pod Maratonem gromiąc nieprzejrzane zastępy wrogów, zwiastowali tryumf szlacheckiej, duchem rozwiniętej ludzkości nad barbarzyństwem. Łatwo pojąć, jak widok nagiego, a tak pięknego w swej rytmiczności i sile ciała mógł w każdej chwili natchnąć wrażliwego artystę. Bez gimnastyki nie byłoby tych idealnych postaci bogów i ludzi, jakie tworzyła rzeźba grecka, nie byłoby tej piękności i powagi, przed którymi upadamy ze czcią i podziwem, rozmarzeni — tych kształtów, które nam każą wierzyć w boski początek ciała.

W ścisłym z gimnastyką połączeniu zostawały uroczystości. Badano i uczono się tam wszystkiego, co było pięknem, szlachetnym i wielkim. Najwyżej ceniono uroczystości olimpijskie. W obliczu niezliczonych tysięcy Greków i cudzoziemców walczone o koronę zwycięstwa; zapaśnikami byli wolni obywatele. Cały lud natchniony bił oklaski; Pindar opiewał w hymnach przewagi zwycięzców, Herodot wysławiał wielkie i podziwienia godne czyny, aby je ocalić przed niepamięcią i zagrzać do naśladowania. Znaną jest chwała odniesionego tryumfu. Nie można było pomyśleć większego odznaczenia. Jak wysoce je ceniono, niech udowodni podanie historyka, że Filip wraz z wieścią o narodzeniu syna Aleksandra otrzymał wiadomość o tryumfie swego zaprzęgu w Olimpii i o świetnym zwycięstwie wojsk macedońskich nad Myrami. Historia zestawiała w jednym rzędzie trzy te wypadki!

Nie brakło i zbożeń. Jak długo gimnastyka miała na celu ogólne wyrobienie ciała i zręczności wojennej, tak długo była środkiem nie mającym sobie równego. Kiedy z niej uczyniono rzemiosło pozbawione cech idealnych, gdy zaniechano pielęgnować ją dla celów państwa i wyższego rozwoju człowieka, musiała, jak wszystko inne upaść. Zastąpiła ją atletyka, gdzie siłę ćwiczone dla siły, gdzie zapaśnik stawał się na poły zwierzęciem. Tuczeniem się nad miarę, zbytkiem snu, unikaniem wszelkich wzruszeń, nawet duchowych, starali się atleci potęgować swe siły cielesne. Rozumie się samo przez się, że takie życie czyniło ich leniwymi, ociężałymi, chorowitymi. Przypasabianie się do krótkiej walki trwało z górami dziesięć mie-

sięcy. Cały tok więc życia nieprawidłowy. Tak to ów kolos siły był poza areną walki najniedołężniejszym stworzeniem. »Atleci«, powiada Plato, »są bardzo ospałymi i żyją w ciągłej trwodze o zdrowie; przesypiają bowiem swe życie, a skoro w najmniejszym przekroczą granice przypisanego im sposobu zachowania się, muszą przechodzić wielkie i gwałtowne choroby. Zupełnie inaczej żyją żołnierze. Muszą oni być, jak psy, czujnymi, widzieć i słyszeć wszystko jaknajbystrzej a przytem pozwalać sobie częstych odmian w jedzeniu i picciu, w znoszeniu zima i ciepła, tak że ich zdrowie nie może być wątkiem«.

Grzechy i cnoty ojców przechodziły w Grecyi z lichwą na synów. Szczególniej cnota piękności, która doznawała osobnej czci religijnej w czasie Panateneów. Nie była ona darem ślepej natury, ale wytworem uszlachetnionej ludzkości.

Jeżeli Grek usiłował ze siebie uczynić plastycznie wyrobione dzieło sztuki, był Rzymianin człowiekiem nie myślącym o sobie, ale dążącym zawsze do czegoś, co leżało poza nim. To mu dodawało niezmiernej wagi i podniosłości. Pełen jędrnej energii, skierowanej w przyszłość, nie znał słodkiej rozkoszy chwili i harmonijnego użycia świata. Piękna miara nie była jego dążeniem; popychał go obowiązek, a zamiast słuszności, prawo.

Rzym przekazał nam szereg potężnych postaci, lecz mało pięknych, a i tych kilka wykształcił także na łonie oświaty greckiej. Posągowa surowość i niezłomna energia przeważają owe przymioty, jakie przywykliśmy podziwiać u Greków. W dobie, gdy Rzymianie poznali Greków, ci już od dawna zstąpili ze swoich wyżyn. Wymowny, myślący naród przedzierzgnął się w sofistów i kosmopolitycznych mędrków, bohater został zawadyką, wzór powagi i wdzięku, gadułą i trzpiotem. Nie tu miejsce wyjaśniać, jak wpływy greckie przesiąkły ustrój rzymskiego państwa i jak je rozprzęgły. Mniej oddziaływały one fizycznie, niż duchowo. W sile czuł się Rzymianin równym Grekowi, w tęgości żołnierskiej przewyższał go nawet. Mniejszą więc czuł potrzebę uczenia się tej sztuki od Greka i przez długi czas ustrzegł się w tym kierunku wszelkiego wpływu.

Greki chcieli ze siebie zrobić pięknego człowieka, Rzymianin, żołnierza. Młodzi i starzy ćwiczyli się pilnie na placach publicz-



nych; jazda konna, bieganie, skakanie, pasowanie się, rzucanie lancy i szermierka drewnianymi mieczami były ich głównym zajęciem: prawdziwej gimnastyki nie znano. Rzymianie wydali o niej sąd podobny temu, jaki Plato wydał o atletach. Chodziło im wyłącznie o wytrwałość, znoszenie braku i niewygód, o umiejętność walczenia w zbitej masie. Starszy Kato mógłby posłużyć za typ Rzymianina w przeciwstawieniu do giętkiego i swobodnego Greka. »Ręką bił on zarówno dzielnie, jak nieruchomo trzymał swe nogi, mierząc nieprzyjaciela zuchwałem i dumnym spojrzeniem«. »Gardził żołnierzem, który w marszu rękami, w boju nogami machał«.

Już sposób walczenia w zbitych masach i ciągłość wojen uniemożliwiały kształcenie się w gimnastyce. Zahartowany wieśniak był doskonałym legionistą, gdy go surowa szkoła nauczyła karności. Strój ma wtedy swą cenę, gdy są widzowie, którzy go oglądają. Spartanie, Ateńczycy, Tebanie pragnęli odznaczyć się pięknnością, zręcznością, rytmicznością ruchów i t. d. walcząc bądź to w arenie, bądź na polu w obliczu pokrewnych sobie i estetycznie wykształconych plemion; Rzymianin walczył zbiorowo, otoczony dzikimi barbarzyńskimi ludami Illyrów, Gallów, Numidów, Germanów. Komu tu było podziwiać estetyczne zalety wojownika? Rzemiosło wojenne zastąpiło sztukę; zapomniano o tem, co zdobi, dla tego, co niesie pożytek. Jeżeli chcemy porównania, przypomnijmy sobie żołnierzy francuskich wielkiej armii. Jak długo Niemcy i Włochy przyglądały im się spokojnie, objawiali synowie chwały najlepsze swe przymioty, byli pełnymi galanteryi obok męstwa; po klęskach jednak, pośród śnieżnych zawiei Prus Wchodnich i Rosyi, wyszła na wierzch natura ich szorstka, dzika, brutalna.

Krwiożercza brutalność Rzymian objawiła się najwstrętniej i najszkodliwiej w zapasach gladyatorów. Najęci szermierze lub niewolnicy musieli dla uciechy ludu zabijać się nawzajem lub walczyć o śmierć i życie z dzikimi zwierzętami. To uniemożliwiało rozwój gimnastyki i wszelkiej sztuki pięknej: rzeźnictwo i niewola nie godzą się z niemi. Jest to prawdą powszechną, że wszelkie gry niebezpieczne, igrzyska i t. d. tracą swoje znaczenie estetyczne od chwili, gdy nie lud cały, lecz odrębna klasa opłaconych najemników pocnie im się oddawać. Niebezpieczeństwo, z jakim jest połączone takie widowisko, podwaja się naówczas dla większego

wzruszenia widzów patrzących wygodnie z ławek na śmierć i konwulsye. Żądza sławy i duma zawodu popychają litości godną ofiarę ciemnoty i barbarzyństwa do najszańszych wybryków. Wielką tu gra rolę podział pracy. Nie mogąc być we wszystkich gałęziach sztuki zarówno biegłym, uczył się każdy szermierz tylko jednej. Taka zaś jednostronność wstrzymuje nie tylko ogólne rozwinięcie, lecz wyrabia przesadną technikę, zmierzającą jedynie ku temu, aby bez względu na piękno olśniewać brawurą, której publika nie rozumie i dlatego wychwala, nie mogąc odróżnić prawdziwej zasługi od pozorów. Jak długo jednak lud cały oddaje się ćwiczeniom i grom niebezpiecznym — wszelkie bowiem ćwiczenia, jak pasowanie, skakanie, jazda konna, pływanie i t. d. są niebezpiecznymi — jak długo nawet najszlachetniejsi i najbogatsi udział w nich biorą, tak długo nie przekraczają one granic piękna i przyzwoitości. Ludzie boją się wtedy narażać życie na taki hazard, iżby uratowanie było cudem.

Tak więc poprzestawał Rzymianin na gimnastyce lżejszej, łatwiejszej. Utrzymywał swe ciało w ruchu, szczególniejszą grą w piłkę, hartował ramię i ćwiczył oko rzucaniem włóczni i robieniem ciężką bronią. To mu wystarczało. Właściwą bowiem praktykę znajdował dopiero na polu walki. Przytem zauważyć wypada, że Latynowie, Samnici i inne ludy półwyspu trudniące się rolnictwem, zupełnie innych potrzebowały ćwiczeń, aniżeli Hellenowie oddani miejskiemu handlowi. Pracujący ciężko Rzymianin potrzebował gimnastyki lekkiej, rozwijającej w nim zręczność. Grek zaś gadatliwy i niechętny do pracy, pan licznych niewolników, używał ćwiczeń bardziej natężających, nie chcąc przytłumić w sobie wrodzonych pierwiastków siły i zręczności. Na muzykę nie zwracali Rzymianie żadnej uwagi, dopóki grecki przykład i tu nie podzielał. I polityczne wykształcenie innem było u Rzymian, jak u Greków. Rzymianin zważał na pożytek, Grek jedynie na piękno. Rzymianin umiał mówić i ruszać się na rynku, ale sztuki krasomówczej nie znał aż do czasów, gdy go objęły fale cywilizacji greckiej. Nie chodziło mu o to, by pięknie mówił, lecz byle mówił dobrze i trafiał do właściwego celu.

Grek posiadał wrodzoną zdolność do składania wszystkiego w harmonię. Poświęcał on jej wszystko, ograniczał się nawet, byle choćby w ciśniejszym zakresie, znaleźć ją i wyrazić. Krystalizował niejako siebie, społeczeństwo, religię, państwo, czując się nieszcze-



śliwym i nieswoim, dopóki nie zlał harmonijnie wszelkiej treści z formą, chociażby przytem wiele treści musiał poświęcić. Mąż obok męża, państwo obok państwa, komórka obok komórki, oto zasada Greka. Chodziło mu zawsze o jednostkę stanowiącą w sobie całość, jakby wyosobniony z masy kopalnej kryształ. Gdy Macedończyk odrzucił tę zasadę i wolność jednostkową Grecyi pragnął skrepować, pokazało się rzeczą niemożliwą spojrzeć organiczniej te piękne, świecące, ale i kruche kryształy. Niezdolność Greków do wytworzenia światowładczego państwa okazała się nazbyt wyraźnie po śmierci Aleksandra W.

Rzymianin zaś nie znał żadnego ograniczenia. Nie miał poczucia miary, które wszelką osnowę chciałoby w piękną ubrać formę. Siła jego zawsze dążyła w dal, szukając treści, celu. Kierunek ten dążeń społecznych, jako też talent organizacyjny, który mu nigdy nie pozwalał uwikłać się w drobnostkach i szczegółach, zapewniał mu olbrzymie zdobycze. Grek podobnie, jak Francuz, ustawiał się zawsze we środku, Rzymianin, jak Anglik, stawał na przodzie i rozkazywał.

Jeżeli więc Rzymianin nie przedstawia obrazu pięknego, harmonijnego człowieczeństwa, to daje za to obraz wzniosłej siły. Jeżeli życie państwowe Greków układało się niby w krystaliczne cząstki, władza Rzymu była podobną do wielkiego drzewa, pochłaniającego wszystko pod cieniem swoich gałęzi. Z natury już nie był Rzymianin tak smukły i harmonijnie zbudowanym, jak sąsiad zamorski. Budowa jego odznaczała się jędrnością i zwięzłością. Twarz cechowała się rysami ostrymi, kończatymi, które dowodziły stanowczości i energii charakteru; łagodny, słoneczny uśmiech Greka nie zaigrał mu nigdy na twarzy, napiętnowanej zawsze wyrazem troski i surowości.

Zlewanie się pierwiastków duchowych Grecyi i Rzymu trwało przez dwa z górą wieki. Jeszcze Cezar był »na każdy cal« Rzymianinem i działał jak Rzymianin. Natomiast polityka Augusta i zamiar jego nierozszerzania granic państwa, były już przesiąknięte duchem na wskrós antyrzymskim, i dowodziły, że stary Rzym skonał.

W ostatnich stuleciach jego dziejów nie było właściwie Rzymian. Spełnili oni swe powszechne, dziejowe zadanie; spolił kraje

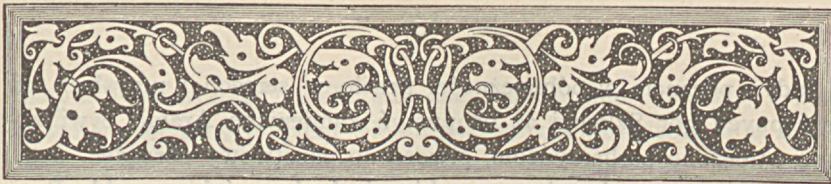
i ludy; poczucie współzależności tkwiło w sercach i umysłach od posępnych gór Szkocyi aż do pustyń kamienistej Arabii; cywilizację wtłoczono barbarzyńcom, stworzono państwowy porządek, ustanowiono prawa, niemające w sobie nic barbarzyńskiego. Ale Rzymianie sami zużyli się w tej pracy; jędrna, pierwotna ruda, z której przyroda ich wykuła, zmiękła, pomieszawszy się z wątlymi pierwiastkami podbitych ludów.

Części wielkiego państwa urobiły ze siebie nowe ustroje polityczne, zachowując do czasu jedność religii i prawa.

Nie możemy tu uwzględnić pojedynczych plemion, z których się utworzył kolos wielkorzymski, jak nie mogliśmy scharakteryzować ludów, które dzierżyły przed Grecyą i Rzymem berło cywilizacji, jakkolwiek trudno znaleźć przedmiot ciekawszy do zbadania nad owo właśnie mgliste, pełne tajemnic i niewyraźnych zarysów życie Wschodu.







## VIII.

## Ludy nowożytny.

**W** Chrześcijaństwie i Germanach urosły dwie potęgi wrogie rzymskiej wszechwładzy nad światem, których nic pokonać nie mogło. Gdyby uderzyły na Rzym z osobna, może je byłby pochłonał; razem jednakże uzupełniały się tak wybornie, że sprawa Rzymu była straconą, a nowa epoka musiała się rozpocząć. Pogańscy Germanie możeby się byli podobnie, jak dawniej Galowie, zlatynizowali; Chrześcijaństwo bez jędrnej siły Germanów możeby się w Rzymie spogańszczyło; współdziałanie dwóch potęg uratowało je nawzajem.

Potężny to i rzadki obraz — ten upadek rzymskiego państwa! Z północnego wschodu nadchodzą świeże, dzikie ludy o sile niczem nieokiełznanej, z południowego wieje zawierucha, w której zarówno grecki jak rzymski duch zaumiera. W Chrześcijaństwie wyraża się rozłam natury i ducha, który tkwił już w religiach Wschodu, ale niewyraźny i przysłonięty. Chociaż filozofowie i szkoły ich oddawna zajmowały się już tym problemem, lud rozkoszował ciągle na łonie swych kultów zmysłowych. Ale oto nadeszli mężowie Judy, uczący, że ciało jest niczem, i że istnieje Bóg jakiś, nie mieszkający w złotych, srebrnych ani kamiennych posągach, który w dniu przez siebie oznaczonym osądzi grzechy wszelkiego stworzenia. Potrzeba więc pokutować, aby się ocalić. Pospolici rzemieślnicy głosili, że wszelka mądrość filozofów jest marnością, że oni tylko sami znają prawdę, która w tem się zawiera, iż Bóg swojego syna

jedynego na ziemię wysłał, ażeby wszyscy, którzy weń uwierzą, zostali zbawionymi. Brakowi wiary lub wierze w miłość przeciwstawiono cudowność, jako punkt wyjścia. Chwałę dóbr ziemskich potępiono, a jutrenka niebiańskiego żywota zabłysła biednym i prostaczkom. Narzędzie najhaniebniejszych tortur niewolnictwa: krzyż, został symbolem nowego królestwa. W istocie takie zasady musiały rozgniewać jednych a zgrozą i szyderstwem wydać się innym. Ale spracowani i uciśnieni poszli za tą nauką syna cieśli, i wnet poczęła się szerzyć, jak zorza po rannem niebie. W chwili, gdy wielki potok ludów germańsko-huńskich przekroczył rzymską granicę, było już panowanie Chrześcijaństwa, to znaczy, władzy ducha nad ubóstwioną niegdyś materią, utwierdzonem, a poganizm pokonanym i bezwładnym.

Przytem potrzeba było całej świeżości natury, jaka tkwiła w tych ludach, aby pokonać ascezę, wrogą zmysłom, którą wypielegnowało Chrześcijaństwo w rozmiarach przesadnych. Dokądże byliby doszli Zeloci, gdyby Germanie, to plemię zdrowe i czerstwe, nie przyjęli na siebie roli apostołów! Ponury duch religii bizantyńskich, egipskich i syryjskich rozlany po całym Zachodzie — cóż za przerażający widok! Chrześcijanizm nakładał narodom Północy, nawet i po opadnięciu wód ludowego potopu, wielkie moralne posłannictwo. Tu już nie chodziło o to, jak w Syrii, ażeby stać na jednej nodze, albo w pustyni żyć anachoretą, martwiąc nieszczęsne ciało, — tu trzeba było ciągnąć w lasy, nawracać pogan, trzebić bory, osuszać bagna, budować, nauczać i krótko mówiąc, sprawować to wszystko, co czynili ówczesni chrześcijańscy misjonarze, mnisi, owi pionierowie oświaty i obyczaju.

Niepodobnem byłoby mi ocenić wyczerpująco estetyczne znaczenie wieków średnich, chociażby w najogólniejszych nawet zarysach. Dosyć, że Chrześcijanizm przez długie wieki występował tylko w roli poskramiacza zmysłów, a dopiero z czasem, pokonawszy pogaństwo, objął jego spuściznę w całej pełni, nie tłumiąc narodowego obyczaju, lecz go uszlachetniając i prostując. Wojny krzyżowe wznawiają napowrót radośny świat zmysłów w jego pierwotnym zakresie i blasku. Ochrzczono już wówczas północnych pogan i na całym obszarze Zachodu Chrześcijanizm nie miał wroga. Teraz można było znów rozwolnić pęta ascezy; nowy duch, pod-



władny jeszcze Kościołowi, ale idący z nim ręką w rękę, toruje sobie drogę. Uświęcony przez Kościół staje na silnych nogach. Od wojen krzyżowych poczyną się wielobarwna epoka wieków średnich, wyswobodzenie się narodowości w życiu i myśli, czas rycerstwa, miłości i sztuki. U Prowensalów rozbrzmiewa pieśń trubadurów. Północna Francya, Niemcy i Włochy postępują tym samym torem. Wszędzie ruch i życie. Kościół pomimo walk nurtujących jego łono, daje się porwać i przoduje ogólnemu ruchowi. Raz już za czasów rzymskich, kiedy zasadę jedności politycznej urzeczywistniono w potwornych, pochłaniających wszystko kształtach, przybyły na ratunek jednostki rzesze wędrownych ludów; teraz wprowadził Kościół napowrót jedność przesadną i graniczącą z przymusem; przeciw niej skierowały się polityczne usiłowania czasu.

Wychowanie rycerskie, obok uprawy sztuk pięknych, było powszechną cechą średniowiecznego życia. Jazda konna, szermierka i dworska ogłada stanowiły istotę jego. Nie ścierpieć żadnej krzywdy i bronić słabszych, oto było zadanie rycerza! Jak wiadomo jednak, rycerstwo zepsuło się wkrótce; znowu tylko praktyczne cele poruszały światem. Dawne nieokiełznanie, wobec którego Kościół otwierając śmielszym ideom widnokreśli sam siebie ubezwładnił, powróciło w spotęgowanej mierze; panowie, t. j. szlachta, rzucili się na lud, każdy pragnął wycisnąć drugiego jak cytrynę. Bezkarność i samowola zapanowały powszechnie, a nadewszystko w Niemczech, gdzie różnorodne interesa i wyjątkowe stanowisko panujących nie pozwalały im, jak francuskim lub innym królom, w tej walce o moje i twoje lwi sobie dział zabierać. Wynalazek prochu i odkrycie wielkich dróg morskich zamknęło wieki średnie. Z gruchocącemi tezami śmiałego mnicha z Wittenbergu, który duchowieństwu wydarł monopol uszczęśliwiania dusz i rządu sumieniem, podobnie jak muszkiety wydarły szlachcie monopol władzy — poczyną się nowa epoka.

Pomińmy czasy swobody i skrępowania, ciemnoty i światła, a wróćmy do chwili obecnej i obejrzyjmy jej stosunki i ludy.

Francuz jest na poły Grekiem; żywy, błyskotliwy, przywiązany do pozorów i formy. Powiedziałem »na poły«. Celtycka jego natura nie pozwala mu aż tam dotrzeć, kędy Grek dotarł, — aż do prawdziwego piękna. Smak jego rozwinięty, ale nie oczyszczony.

Wie on zawsze jak ma się wziąć do rzeczy i bierze się z wielką zręcznością; sądziłbyś, że musi dojść do piękna; tymczasem utyka na tem, co ozdobne, strojne, wylizane, albo wpada w przesadę; wolność przeradza się u niego w swawolę, porządek w sztywność, wesoły humor w kaprys, uprzejmość w cikliwą słodycz, wdzięk w pieszczoty, wzniosłość w gwałtowne porywy, siła uczuć w próżny patos. Mało znany Francuzów, nawet najznakomitszych, którzyby nie przesadzali; lud zaś wogóle posiada pod estetycznym względem wrodzoną skłonność do karykatury, chociaż ma najlepszą wiarę, że pragnie tylko piękna i doskonałości. W końcu widzi sam swoją przewrotność — śmieje się ze siebie; po chwili jednak zaczyna grę tę samą, choć może w odwrotnym kierunku. Każdy naród powinienby do pół drogi naśladować Francuzów, ale w połowie ich porzucić.

Francuz w skłonnościach i usposobieniach duszy jest igraszką przeciwieństw; jest fantastą, a zarazem liczy na zimno, szaleńcem i niedołągą, samowolnym a ulega najcięższemu przymusowi, usposobienia wzniosłego, to gmiunego, dziś bohaterem w guście Don Kiszota, jutro lokajem, — krótko mówiąc, we wszystkim przekracza miarę.

Oprócz sztuk pięknych, w których bez wyjątku celuje, chociaż nie spocznie, dopóki stylu nie zniży do manieri olśniewającej tłumy, objawia on swój smak estetyczny przedewszystkiem w modzie, która stanowi najwłaściwsze pole jego chętki do popadania w przesadę. Dokądże to nas Francuzi nie zawiedli na pasku swej mody! A wodzą nas już od wieku! Niepodobna odnaleść kroju, któregooby nie zmałpowali i nie narzucili większym jeszcze małpom, swym naśladowcom, nie mówiąc już o przeróżnych umysłowych i politycznych modach.

Co do postawy jest Francuz średniego wzrostu, dobrze zbudowany, zwykle wysmukły i wymuskany. Oko i włosy brunatne lub czarne zwiastują krwiste usposobienie. Jest zręcznym, giętkim, wytwornym; chcąc się ustrzedz karykatury, popada w sztywność. Pozór wysoko ceni, co pod względem estetycznym jest rzeczą ważną; źle tylko, że ceni go za wiele, a czasem nad wszystko inne. Pusta forma bez treści zadowala go często aż nazbyt. O charakterze takiego sangwinika trudno coś pewnego powiedzieć. Posiada



on wszystkie cnoty, z wyjątkiem stałości, i wszystkie występki. Niema nadeń człowieka zuchwalszego, człowieka, któryby z taką obojętnością, z uśmiechem prawie dziecka na ustach rzucił się w niebezpieczeństwo śmierci, któryby igraszką słów (*bonmot*) pokonywał ciosy przeznaczenia, a przecież niema narodu, któryby mógł wykazać czyny takiej małoduszności i takiego zwątpienia, któryby tak cierpliwie, z rozkoszą prawie znosił tyranję przez długie lata, aby się rzucić z wściekłością tygrysa i rozszarpać w sztuki ciemiężyciela. Przy całym bogactwie fantazyi są ludźmi szablonowymi. Posiadają wielki talent organizacyjny, ale i na tem polu nie mogą się obronić połowiczności. Organizują wybornie, ale mierzą i oznaczają wszystko podług własnego kroju, który innym narodom wcale nie dogadza. Francuza nie przemoże w sobie żaden Francuz, podobnie jak harmonijny Grek nie umiał nigdy uwolnić się od siebie; czy to ma do czynienia z Irokiezami, z Indyanami, Kabyłami, Beduinami, czy z Niemcami, Anglikami lub Hiszpanami, pozostaje tym samym i czuje się zawsze synem wielkiego narodu, który wszystko najlepiej pojmuje i który musi być wzorem świata, jeżeli świat ma być szczęśliwym. Stąd nie znają sztuki kolonizacyi.

Nie wiele da się powiedzieć o cielesnych ćwiczeniach i zabawach tego ludu. Znaną jest zręczność Francuza w biegu i chodzie pieszym, a przedewszystkiem w tańcu. Zważywszy średni wzrost i ciężar dźwigany przez żołnierza, podziwiać musimy jego szybkość w marszu. W tańcu gubi się między ostatecznościami: pomiędzy pełnym gracyi i miary krokiem kadryla a skokami dziwacznymi kankana lub szałem dzikiego walca. Zabawę ich ulubioną, oprócz gry w piłkę, stanowi teatr, w którym szukają komiczności albo patosu. Szczególniej komika ich bywa nader delikatną i wytworną. Toż samo i w muzyce lubią ostateczności. Wiele wrzawy upaja Francuzów. W robieniu bronią udoskonaliłi przedewszystkiem użycie szpady, która odpowiada wybornie ich ruchliwej i żywej naturze. Cios pada tak szybko, jak »skrzydlate« słowo, podczas gdy Anglik lub Niemiec domagają się odpowiedzi i odparcia, co czyni ich bezpieczniejszymi dla przeciwnika. Właściwych zabaw ludowych nie znają Francuzi. W miastach główną przyjemność życia stanowi teatr, winiarnia, billard, ożywiona rozmowa towarzyska, ułatwione obcowanie obu płci, co wszystko odbija od owych

zabaw męskich, których używa n. p. lud angielski. Ludwik Napoleon pragnął w tem odmiany<sup>1)</sup>. W południowej Francyi, aby dogodzić upodobaniom swej małżonki, pragnął upowszechnić walkę byków. Szczęściem jednak, Francuzi odepchnęli to krwiożercze, rzeźnicze widowisko, które tworzyło wirtuozów, ale nie ćwiczyło sił ludu. Na północy powiodło się wprowadzenie wyścigów konnych, ułatwione przyjaznymi stosunkami z Anglią i chęcią współubiegania się o pierwszeństwo. Nie wiele zresztą zajmowały one Francuza lubiącego tylko jazdę sztuczną lub ciężkie konie pociągowe, których ruchy i kształty szczególnie wpadają w oczy. I wprowadzane przez cesarza zabawy strzeleckie znużyły ich rychło jednostajnością nabijania, celowania i strzelania, bez właściwego celu i skutku. Są to zabawy dla usposobień chłodniejszych.

Co czas przyniesie Francyi, któż wiedzieć może! Naród ten tak się przyzwyczaił rozwój politycznego życia zawdzięczać wstrząśnieniom, a chorobliwa jego próżność, płynąca ze świadomości, że idzie na czele cywilizacyi, tak jest wielką, iż mimowolnie popycha go do najradykałniejszych przeobrażeń, byle tylko swą »chwałę« ocalić. Ale nie wynurzył się jeszcze prawdziwy geniusz; parę tylko burzliwych talentów. Ani w polityce, ani w literaturze nie dosły-

<sup>1)</sup> Sposób, w jaki tego człowieka do niedawna wielbiono, a dziś potępiają, jest prawdziwą hańbą dla ludu francuskiego. Robił on wszystko, czego pragnął mieszczanin. Był człowiekiem swojego czasu, jak tego dowiodła głosząca Francya, która takiego rządcy potrzebowała, aby się utrzymać w karności, a przytem służyć wolnomyślnych tyrad. Po zamachu Orsiniego powinien był zwolnić cugli, zamiast je silniej naprężyć. Pchnięty myślą podniesienia ludów romańskich i wskazania im nowych celów, przedsięwziął wyprawę meksykańską. Ale kto A powiedział, musi B wyrzec. Nie śmiał uznać konfederacyi Zjednoczonych Stanów, co dla swej polityki uczynić był powinien. Był za dobrym, albo za słabym; w każdym razie nie dorósł do rozmiarów zadania, ażeby dziejom świata nowy dać kierunek. I oto stojąc jeszcze pod klątwą meksykańskiej klęski w obliczu rozwścieklonego tłumu, który go czynił odpowiedzialnym za każde niepowodzenie, znalazł się nagle wobec wypadków niemieckich, których szybki rozwój omylił wszelkie oczekiwania. Stało tu przeciw niemu państwo, które od góry do dołu, w wszystkich gałęziach zarządu było wzorem ładu; wojsko wyćwiczone z bezprzykładną precyzją wystąpiło na arenę jak mistrz szermierki do boju ze samorodnym rębaczem; zastępy te widół Bismark! (Wyborną charakterystykę Francuzów podaje K. Hillebrand: *Augsb. Allg. Zeitung*, 1872).



szeliśmy dotąd mowy, któraby zwiastowała nową dobę. Niech więc się zbiera w sobie i baczy na siebie ten zaślepiiony, a dla rozwoju cywilizacji tak niezbędny naród! Niech się nie trwoży i nie upada na duchu. Na kartach swojej historii wyczyta, że po wielkich politycznych zбочeniach następowały zawsze stulecia reakcji.

Hiszpania uciera się jeszcze ciągle z politycznymi planami i mrzonkami roznamiętnionych stronnictw. Brakuje tu podstawy zdrowego wychowania ludu. Dobrobyt materyalny nie zapewni jej umiarkowanego postępu. Przeciw zakorzenionym przesądom i przestarzałym stosunkom walczą nowe pojęcia. Przekleństwo długiego politycznego i duchowego ucisku ciąży na barkach tego ludu i tamuje go w usiłowaniach ku wydzwignięciu się z poniżenia, które mogło być tylko skutkiem nierozsądnej dumy, jaką napoiły ten chorujący na zarozumiałość naród dawniejsze powodzenia. Hiszpanie są dumni, namiętni, patetyczni — cholerycy. Mieszkańcy rozmaitych prowincji iberyjskiego półwyspu różnią się przytem znacznie charakterem. Realizm łączy się tu z przesadnym idealizmem w rzeczach sztuki, wiary i życia. Wzrost mają średni, zbudowani są jędrnie i żylasto, są wybornymi piechurami i słyną z wstrzeźliwości. Lubią śpiewać i opowiadać, podczas gdy Francuz tylko dowodzi i rozumuje, co się odzwierciedla i w jego poezji. Życie ludu ucierpiało wiele od bigoteryi księży. Zabawą najulubieńszą jest walka byków. Śmierć byka kończy ją; to odbiera zapasom szlachetną cechę walki, a wprowadza brutalność. Usamowolniona Ameryka hiszpańska dała macierzystej ziemi dobry przykład, którego nie usłuchała. Tam zamieniono walkę byków w grę z bykami. Grono jeźdźców na tęgich koniach — a nie na szkapach, jak w Hiszpanii — drażni byka. Rozwścieklone zwierzę rzuca się na jednego a zadaniem drugich jest ująć je za ogon i odciągnąć w bok od ofiary. Wreszcie chwytają zwierzę za pomocą lassa, aż zawiedzione w swych zapędach drapieżnych uspokaja się zwolna, bolejąc nad własną bezsilnością. Nie biorą w tej walce udziału odstawieni na ten cel najemnicy, ale dziarska, ochotna młodzież, która się sama grą bawi, a współtowarzyszowi, będącemu chwilową ofiarą nie grozi żadne niebezpieczeństwo — co najwięcej, lekkie zmęczenie. Ulubioną również zabawą Hiszpanów bywa taniec, w którym całe ciało się żwawo porusza.

Prawdziwie męska cnota — odwaga, nie opuszcza nigdy Hiszpana.

Ile to znaczy, pokazało się w najnowszym czasie we Włoszech, gdzie jej tylko — a z nią wszystkiego zabrakło. O uzdolnieniu Włochów w zakresie wszystkich rodzajów sztuki nie wiele potrzeba mówić. Stary duch klasyczny żyje w ich piersiach i każe im we wszystkim dążyć do udoskonalenia formy. W tem jest Włoch synem starożytności, że zadowala się pięknnością kształtu, a do przewagi duchowego żywiołu wcale nie dąży.

Jest on dobrze zbudowanym, nie rzadko pięknym. W każdym dziele jego widać styl pewien, mniej odmierzony, jak u Hiszpana, mniej wiotki, niż u Francuza, ale łączący w sobie lekkość z jędrnością, a tylko w uniesieniu nabierający przesady i karykaturalności.

Należy podziwiać, że ucisk ostatnich stuleci nie wyżyłił głębszych śladów na jego duszy i ciele, i że pomimo złych rządów i wszechwładzy duchowieństwa tyle zachował jeszcze piękności i wszechstronnego uzdolnienia. Nie należy jednak zapomnieć, że wychowały go wieki średnie w szkole ciągłych zapasów prowincjonalnych, które, w niczem nie podobne do walk rozbójniczego rycerstwa niemieckiego, przetrwały wiek XVI, że spotęgowanie życia duchowego i politycznego, jakie spotykamy we Florencji, w miastach lombardzkich, w Genui, Wenecji, Pizie, a wskutek nieskończonych starć w łonie papieżstwa i w Rzymie, udzieliło się kilku późniejszym stuleciom; nie należy zapomnieć, że echo rządów starożytnych w papieżstwie, a sztuki starożytnej w pomnikach i wielkich mistrzach współczesnych, nigdy nie zamarło; że Włoch dlatego poczuwał się zawsze do berła w dziedzinie sztuki, przez co utrzymywał w masach ludu dumną świadomość duchowej przewagi, wbrew poniżeniom, jakich doznawał w politycznym życiu. W bieżącym stuleciu obudziły się usiłowania zmierzające do wydzwignięcia go z moralnej nędzy i znicestwienia. Ciekawem będzie śledzić, jak stopniowo wzrastają siły i odwaga wojenna tego ludu, których ostatnim stuleciom tak brakowało. Poczyna on czuć siebie, ale nabiera zarazem tej dumy bezzasadnej, z której po doświadczeniach lat ostatnich powinienby się wyzuć. Bez pomocy Prus bowiem smutnyby wzięło obrót całe to podniesienie włoskiego ducha. Gdyby pozwolono korzystać Austrii z jej zwycięstw w r. 1866,



mogłyby łatwo przepaść wszystkie zdobycze Włochów, a zle strony charakteru, tak obfite u tego ludu, zatryumfowałyby nad dobremi, na wielką szkodę ludzkości. Jeżeli zresztą przyjrzymy się pilnie przewrotom, jakim uległy Włochy w ostatnich stuleciach, nie zdaliśmy odmówić im, a szczególnie wykształconym warstwom ludności, czci i podziwu, że tak śmiało i nieugięcie przetrwali wszystkie burze, byle osiągnąć marzoną jedność. Co do wojennej dzielności, nie trzeba wątpić, że nabiorą jej kiedyś znowu. Materyał dziś tak dobry, jak za czasów rzymskich. Środkiem rzymska uczoność i karność. Bać się więcej swojego generała niż nieprzyjaciela, oto hasło, którego słuchać powinny wszystkie walczące ludy. Jeżeliby zaś kto pytał, jakim powinien być stosunek innych europejskich narodów do zjednoczonego królestwa, nie trudną byłaby odpowiedź: jestto rzeczą niegodną uczciwego narodu pragnąć zguby drugiego albo zazdrościć mu odrodzenia, ale jest również obowiązkiem, przewyższyć wszystkie inne, odradzając tem gorliwiej samego siebie.

Z rzeszy słowiańskiej dotknę tylko Polaków i Rosyan, a co do innych, powiem chyba, że mają wysoko rozwinięty talent poetyczny i muzykalny. Muzyka kwitnie u Czechów, poezya u Serbów. Polak ma wysokie znaczenie estetyczne jako jednostka, Rosyanin obudza interes tylko w masach. Pierwszy jest żywym, fantastycznym, lekkomyślnym, wybornie tańczy i jeździ; drugi powolnym, skrytym, obliczającym. Polak odznacza się naturą gwałtowną, Rosyanin uporem. W sztukach pięknych zasłynęli tylko poezya; w ostatnich jednak czasach poczyna się w Polsce rozwijać potężnie malarstwo; zresztą mało stworzyli oryginalnego; Rosyanie jednak mają niezwykły talent naśladowczy, który im pozwala przy nader małych stosunkowo środkach trudne wykonywać zadania. Arystokratyczny Polak przyjął zewnętrzne formy towarzyskiego życia z Francji, łącząc francuską lekkość z burzliwą, słowiańską namiętnością. Rosyanin, pełen komunistycznych zachcianek, religią i spuściznami przeszłości zrosł się z bizantyzmem i przyswoił sobie całą jego duchową jednostronność. Szczególniej dostrzega się to w zakresie sztuk pięknych, oddanych tam wyłącznie na usługi religii. Brak smaku i niewolnicze wykonywanie szablonowych prawideł panuje tu powszechnie; sztywny, wschodni przepych zastę-

puje swobodną piękność. Polak zarówno, jak Rosyanin, nie znają w niczem umiarkowania i ulegają wszystkim płynącym stąd błędom.

Wszystkie ludy słowiańskie łączą silną budowę ze smukłym wzrostem i żywią z wyjątkiem lubiących spokój Rosyan usposobienie wojownicze. Krój twarzy, kości policzkowe i położenie oczu mają nierzadko tatarski charakter, ale Słowiaństwo, więcej ku południowi leżące, może się poszczycić typowymi pięknościami.

Anglik rozwinął się z pnia germańskiego przez domieszanie walijskich i romańskich pierwiastków, z których ostatnie były znowu germańską krwią napuszczone. Ciężka, anglosaska natura nabyła przez najazd ludów romańskich, w którym uczestniczyli najśmielsi awanturnicy wszystkich krajów, mianowicie północnej Francji i Flandry, romańskiego polotu i twórczości. Jędrność Anglosaksończyka zmieszała się z bystrością i praktycznością jego zwycięzców; konserwatyzm wiążący go do starych zwyczajów i zagonów rozruszał się pod wpływem lekkiej romańskiej natury; wyrobił się stąd charakter trwający gorliwie przy tem, co dobre i wypróbowane, ale mający i odwagę podejmowania, co nowe, i chodzenia rozmaitemi drogami. Wogóle zauważyć wypada, że zmieszanie pierwiastków niższo-niemieckiego z romańsko-francuskim wydało męski i silny typ ludu.

Anglik jest ociężałym, jędrnym, pewnym siebie, energicznym i postępowym. Praktyczność Francuza skojarzyła się w nim z gruntownością Niemca. Mało on uważa na rzeczy poboczne, ale posiadając wybitny charakter, uwielbia wszelką charakterystyczność. Nie lubi form zatartych i zamulonych, wszystko co go otacza, sprzęt, bydło i cokolwiekby zresztą, powinno mieć styl odrębny. Czy będzie on pięknym, tego we wielu wypadkach nie potrafi osądzić Anglik i o to mu najmniej chodzi. Wszystko musi być praktycznym, uchwytnym i wygodnym. Niemiecka zasada użyteczności każe mu szukać tylko zaspokojenia potrzeb, ale w ten sposób, aby z użytecznością łączyło się zawsze to, co zbliża do piękna i co ma powab wszystkich pociągający: komfort. Realizm ten przejawia się i w sztuce; przyznać jednak wypada, że niektóre najznakomitsze jej dzieła przedstawiają klasyczne stopniowanie aż do najczystszej idealności i wiele mają pokrewieństwa ze sztuką starożytną. W przecięciu jednak realizm angielski tkwi u poziomym rzeczywi-



stości. Dlatego w sztukach plastycznych nie wiele może zdziałać; tam tylko, gdzie nie styka się bezpośrednio z naturą, objawia niezwykłą siłę; w malarstwie n. p. wydoskonalili portrety, krajobrazy, zwierzęta, o ile w tem wszystkim obejść się mógł bez idealności. Dobrobyt ludu i dobre pożywienie, przy danych przez naturę warunkach zdrowia i silnej budowy, wydały jak najlepsze owoce. Anglik należy do najpilniejszych ludzi (4 robotników angielskich równoważy w ciężkiej pracy 5 niemieckich a 6–7 francuskich w przecięciu). Co do wzrostu, przedstawia typ dwojaki: raz bywa chudym, kościstym, ostrokończatym, to znów okrągłym, pieńkowanym, krótkim, opasłym. Twarz odznacza się krojem wybitnym i ostrym.

Anglik jest zwolennikiem wszelkich ćwiczeń ciała wymagających siły i wytrwałości; nawet bieganie i gra w piłkę znajdują tu najgorliwszych wielbicieli. Jazda konna, wiosłowanie, walka bokserów — oto najmilsze jego zabawy. Męska siła i zręczność budzą ogólny podziw. Dlatego pielęgnują je tak starannie i umiejętnie, jak chyba ongi w Grecyi i Rzymie; wyrobili nawet osobną, wyborną technikę gimnastyczną.

Skutki, które stąd osiągnięto, wcale nie ustępują w użyteczności tym, jakie odniosła Grecya z gier olimpijskich, a Rzym z areny. I w Anglii wprawdzie zakorzeniło się gladyatorstwo płatne, zawodowe, ale przy ogólnym, czynnym i samoistnym udziale całego ludu nie przerosło zbyt miary. Toż samo sztuka boksowania nie zamknęła się w odpowiednich granicach, ale przez wielkie zapasy konkursowe angielskich i amerykańskich bokserów prześcigła je o wiele. Że brali w nich udział atleci, nic w tem szczególnego. Ale że szturchańce, zadane pięścią wywoływały taki podziw i wzruszenie, że ubóstwiano prawie tych, którzy się w zapasach odznaczali, jestto złą przepowiednią dla obu tak wysoko w cywilizacyi posuniętych narodów — równie złą, jak uniesienia całej Francyi nad lichą farsą Offenbacha, albo zgniłym romansem Gaboriau. Walki psów, kogutów i t. d. do dziś jeszcze ulubione w Anglii, nie świadczą również pochlebnie o charakterze oświaty tego kraju. Natomiast wyścigi na łodziach i zapasy wiosłowe godne są zalecenia.

Wyścigi konne Anglików były zawsze przedmiotem pocisków

i podziwu. Jockey-kluby sprowadziły je do karykatury, wogóle jednak są one wybornymi zabawami ludu. Chów koni nie jest w Anglii tak jednostronnym, jak u nas. Z równą pieczołowitością wychowują tam smukłego wyścigowca, jak ciężką kobyłę clydesdalską, jak wytrwałego konia do zaprzęgu, jak rączego Pony i t. d. Koń wyścigowy ma szybkość nieporównaną. Zapominają jednak, że właściwą miarą tęgiego konia powinien być silny, uzbrojony jeździec; oni zaś sadzają chłopca lub jockeya, karłów jedynie w tym celu tresowanych, mających o ile być może, jak najmniejszą wagę; dlatego to zwyciężający wyścigowiec bywa najczęściej zwierzęciem zresztą nieużytecznym, bo dziwacznie, przesadnie wychowanym. Krzyżują go potem z innymi gatunkami i otrzymują konia do łowów, odpowiadającego wybornie wszystkim warunkom. Na koniach takich jeżdżą potem już nie jockeye, lecz sami panowie, a ta szlachta angielska, chociaż bez broni, bywa czasem zarówno ciężką, jak uzbrojony od stóp do głowy żołnierz. Jeździec i koń pokonywają wszystkie przeszkody, jakie im stawia natura. Często jeden i drugi połamią karki — ale to zdarza się wszędzie i każdy tor wyścigowy mógłby nam opowiedzieć wiele historii podobnych. Wszelka gra polegająca na sile i zręczności jest niebezpieczną. Rzeczywiście »forsowne« łowy bywają strasznymi w skutkach — przyznają to wszyscy. Istotą ich jednak jest walka wcale nie dziksza od tych, które codziennie toczy sama natura. Jak długo pies i koń biedz mogą, tak długo niema barbarzyństwa; gdy jednak człowiek wysila je nad miarę, popełnia czyn bezwątpienia dziki. Wiem, że to rozumowanie ulegnie wielu zarzutom, ale nie mogę się zapuszczać w rozbiór dowodów za i przeciw. Jak długo zwierzę ująć może, tak długo nie podobna jego losu porównać z losem byka zamkniętego w arenie lub jatce rzeźniczej i dogorywającego wśród krwawych męczarni. Dzikości nie można uniewinniać a tem mniej słać, ale nie wypada się także zaślepiac. Szukajmy źródeł złego. Łowy ćwiczą siły człowieka i konia; takie zaś ćwiczenie przyda się w czasie wojny. Jest ona najbrzydlivszem barbarzyństwem, jakie da się pomyśleć. Jak długo jednak dalecyśmy od idealnego stanowiska, na którym wojna jest »złem przebytem« i na którym już ludziom jej nie potrzeba, jako rękojmi, że nie ugrzęzną



w zniewieściałości, tak długo powinniśmy ćwiczyć nasze siły, chociażby z narażeniem na trudy i niebezpieczeństwa.

Miara dla żołnierza w Anglii wynosi 5 stóp i 6 cali, podczas kiedy gdzieindziej bywa daleko mniejszą, albo wcale nieokreśloną. Ten wzrost ma swoje znaczenie wobec Indian, którzy zupełnie innem okiem patrzą na wysmukłego Anglika, niż na małego, smągłego choć odważnego Prowensala. Thiers przytacza w swej »Historji Cesarstwa«, opowiadając pierwsze powstanie Madrytu przeciw Francuzom, ciekawy przykład na to, jak wpływem mogą być takie wrażenia. Silni Hiszpanie pogardzali — mówi historyk — naszymi małymi, zaledwie z dziecięcego wieku wyrosłymi piechurami; tylko gwardya cesarska i kirasyerzy budzili w nich poszanowanie. Tamtych zaś mieli nadzieję wnet pokonać. To poczucie własnej przewagi przyspieszyło wybuch. Męstwo, i to uporczywe, wytrwałe męstwo cechowało zawsze Anglika. Charakterystycznym jest u niego ścisłe trzymanie się zakresu obowiązków. Ani mniej, ani więcej, tylko tyle, ile wymaga obowiązek, oto angielskie godło. Jako żołnierz dobrze karmiony i płacony, w najsurowszej karności wychowany, jest John Bull tak na wskrós różnym od każdego innego żołnierza, jak we wszystkich zresztą stosunkach życia. Bije się nieustraszenie. Jako zaś człowiek prywatny jest w czasie n. p. ludowych zbiegowisk zupełnym tchórzem; przed kulą i bagnetem umyka w sposób najkomiczniejszy, podczas kiedy robotnik paryski w bitwie ulicznej unosi się bezprzykładnym ształem odwagi i męstwa. Podobnie i majtkowie walczący jak lwy na morzu, dają się innym razem pochwyć, jak jagnięta. Wspaniały widok przedstawiła niedawno Anglia wystawiwszy w bardzo krótkim okresie czasu na placu ćwiczeń 150.000 ludzi, z których 80.000 można było natychmiast użyć do marszu i bitwy.

Obok stron jasnych nie braknie i ciemnych. Anglik bywa często niezgrabnym, nieokrzesanym, zaciętym, ograniczonym. Realizm jego schodzi do płaskości kramarskiej, wyrzekającej się wszelkich celów moralnych na rzecz pieniężnego interesu. Odwaga jego przechodzi w brutalność, powaga w ponurość, krew zimna w śmieszoną flegmę, zamiłowanie oryginalności w kapryśne dziwactwa spleenu. O ile jeden Anglik jest szlachetnym, o tyle drugi obrzydłym. Z jednej strony pierwowzory gentlemenów i kobiet,

z drugiej najpoziomsze stworzenia o zwierzęcej naturze; pijane kobiety współubiegają się w rozbewstwienu z mężczyzną. W Paryżu niema takiego motłochu, jak w Londynie. Tam i w najniższych warstwach ludności odnajdziesz jeszcze podnioślejsze rysy; owa noblessa francuska przeziiera i u nich nawet. Gmin londyński nic nie ma w sobie zacniejszego.

Ostatnie wypadki dziejowe zmieniły polityczne stanowisko Anglii. Ona i wolność były w czasach absolutyzmu jednoznacznikami; Anglik już, jako taki, czuł w sobie godność ludzką; czasy panowania Napoleona I i panująca następnie reakcja na stałym łądnie wzmocniły jeszcze to poczucie, które odzwierciedliło się nawet w polityce, przez dłuższy czas szczęśliwie prowadzonej, zanim zrobiła fiasko, odkąd się pokazało, że poza pogroźkami Anglii nie leży wola ich wykonania. Ostatnie lata dały nam obraz polityki pozbawionej świeżych przewodnich idei, zadowolającej się błędzeniem po drogach mierności.

Posiadanie zdobytych lub zaludnionych przez nią osad, stawia Anglię w rzędzie największych potęg historii. Północna Ameryka jest, albo gdy chcecie, była osadą Anglii, mówi po angielsku, toż samo Australia. Dla zapewnienia bogactw krajowi przeszło 200.000 angielskich żołnierzy trzyma pod ciężkiem jarzmem Indye, o czem zapominać nie trzeba wobec przechwałek Anglii, że tak małą obywa się armią. Wojska wschodnio-indyjskie zażegnują wybuch kwestyi robotniczej w kraju, któraby w innym razie nie przedstawiała się tam tak łagodnie i prawidłowo, jak to widzimy w rażącym przeciwieństwie do stosunków n. p. francuskich.

Wzrost angielskiej potęgi za wpływem osad był zasługą Anglii, a nie szczęśliwym trafem. Chwała jej w tym kierunku wielka.

Anglicy pomagają sami sobie i umieją słuchać ustaw; to uczy ich rządzić. Francuz przeciwnie wyjmuje siebie zawsze z pod prawa. Dlatego nie zdołał utrzymać w swej władzy osad.

Pomijam nieokiełznanego, namiętnego, towarzyskiego Irlandczyka, chociaż ma w sobie tyle estetycznego pierwiastku. Prawdziwie celtycka krew nie daje mu zwykle nabyć tego wykończenia



harmonijnego całej istoty, na jakim zbywa Francuzom, których przewyższa głębokością i siłą uczucia, którym jednak nie dorównywa smakiem i działalnością.

I o północnych Amerykanach powiem tylko pokrótce. Są to ludzie rozumu, jeszcze praktyczniejsi od Anglików, surowi w każdym względzie. Do realizmu pcha ich konieczność. Amerykanin musiał, lub jeszcze musi sam wszystko stworzyć. Nikt mu nie przekazał w spuściźnie cywilizacji; nie miał historii, któraby go związała z przeszłością. Dlatego nie ma ducha zachowawczego, ożywia go ciągły popęd za nowością, za postępem, pędzi bezwzględnie naprzód. Znać mu z twarzy, że go wyrobiła zasada *self-help*; to go cechuje nawet pewną natarczywością; nie wie, co to ugięcie karku; nie liczy na nikogo, wie, że tylko na siebie spuszczać się należy. Szorstkość i samolubstwo stanowią ciemne strony świadomości posiadanej siły. Zuchwalstwo jego charakteru pochodzi częściowo z właściwego zmieszania ras, częściowo ze sposobu życia i środków rozwoju. Osiadł na wybrzeżach i żegluję. Przedarł się w puszcze. Wszystko musiał wydrzeć przyrodzie i wrogowi. Teraz graniczy z trzema morzami. Wewnątrz kraju pokonać musi jeszcze ogromną pustynię. Drobnostkowo żyć tu nie można: potrzeba odważać się na wielkie rzeczy, przedsiębrać wielkie dzieła, wiele pracować. Z czasem będzie i skutek.

Do obrócenia zdobytych zasobów ku harmonijnym zadaniom sztuki nie doszła jeszcze Ameryka. Widzimy tego dopiero początki. Lud jako lud nie miał dość jeszcze na to czasu, zanadto tkwi dotąd w stanie przejściowym.

Potrzeby swej wyobraźni zaspokaja zewnętrznymi wzruszeniami (wyścigi i t. d.), burzliwą walką stronnictw i ekscentrycznością. Idealnych pociech szuka tylko w religii, stanowiącej przeciwagę materialnym dążeniom chwili. Stąd sekciarstwo, dziwactwo, starcia wyznaniowe i t. d. W miarę, jak inne kierunki idealne n. p. sztuka, będą się wzmacniać, ubędzie dziwaczności religii. Przesada wzruszeń i zapału (nawet dla płaskiego wirtuozostwa) płynie z tegoż samego źródła.

Jak skoro lud się uspokoi i zrośnie w jednolity naród, niezawodnie stworzy i własną sztukę.

Podziwu godnym jest, jak wiele zdziałała twórczość Amery-

kanina w niewielu dziesiątkach lat od utworzenia rzeczypospolitej. Przykład jego dowodzi lepiej, niż wszystko inne, jak wiele dokonać może siła rozbudzana i nie krępowana. Pierwiastkowi angielskiemu, który tworzy podstawę plemienną tego ludu, jakkolwiek w żyłach jego płynie krew także irlandzka, niemiecka i francuska, zawdzięcza charakter Amerykanina szczególne swe właściwości. Irlandya dała mu porywczosć, pośpiech, Niemcy popęd idealny. Zwykle bywa on smukłym, wydłużonym, suchym, żylastym; twarz ma ostrokończatą, zdradzającą charakter energiczny, namiętny. I on lubi, podobnie jak Anglik, męskie ćwiczenia. Na zabawy ludowe tak mało posiada czasu, jak na sztuki piękne. Zabawami jego były dni burz politycznych, które swą ważnością, uniesieniem i wspaniałością pochłaniały go całkowicie, usuwając wszelkie zabawy wymagające delikatniejszego uczucia i estetycznego zmysłu — podobnie jak w Rzymie. Wielka wojna domowa zatrzęsa głęboko całym ludem i wypchnęła go z dotychczasowej kolei materialnych wyłącznie dążeń. Wpływy jej dotąd nie dadzą się obliczyć. Wędrowni Chińczyków do Ameryki mogą również niezwykle wyrzucić skutki na przyszłość ludów zachodnioamerykańskich.

Zauważmy Niemca. Idealizm i realizm nie stanęły w nim przeciw sobie do walki, jak u Francuza, lecz połączyły się jednoznacznie, tylko że zdrowy realizm zbyt długo leżał zasypany mrzonkami ostatnich stuleci, rozbity i skrępowany, podczas gdy idealizm otrzymał nieszczęsną przewagę. Ta przewaga okazała się szkodliwą, odbierając Niemcowi czerstwą fantazyę a czyniąc go niepraktycznym marzycielem — jego, który do XVI wieku stanowił naród najrozpasańszy, najzuchwalszy. Usnął *furor teutonicus* i wziął szlafmycę niemieckiego Michla, którego obcy i swoi przedrwiwali.

Niemiec bywa wysoce uzdolnionym do wszystkich sztuk pięknych. Jakkolwiek duch ludów germańskich szuka bardziej istoty niż formy, jakkolwiek przeto idealizm niemiecki gonił zawsze za ideą raczej, niż za ideałem, a formą nigdy się zbyt nie zachwycał, posiada jednak siłę wzniesienia się ponad własną naturę i przyswojenia sobie cudzych zalet, między innymi i wykończenia formy. Niema sztuki, w którejby nie współzawodniczył



z każdym innym narodem. W muzyce, poezji, rzeźbiarstwie wydały Niemcy pierwszorzędnych mistrzów.

Ani jednak uzdolnienie artystyczne, ani popęd ku umiejętności, ani zmysł pożytku, wkorzeniony głęboko w Niemczech północnych, ani większa ruchliwość wyobraźni u Południowca — nic, słowem, nie zdoła wybawić tego ludu z upadku, pod którego brzemieniem dotąd cierpi, choć już z większą pociechą spogląda w przyszłość. Zgubnem okazało się dlań zamiłowanie w odosobnieniu, mające źródło w przesadnej samoistności ducha i nie dające się żadnem prawidłem powszechnem skrepić. Siła niemiecka rozprysła się, rozdrobniła w dziecinnem zaślepieniu aż do ostatniej, wielkiej a świeżej przeszłości, sama sobie najbardziej szkodząc. Przymioty dobre Niemca nie mogły się swobodnie rozwinąć pod wpływem szkodliwych potęg, z którymi walczyć mu przyszło. Naród, który przeciągał niegdyś z mieczem w ręku Europę, aby odświeżać i orzeźwiać ludy, aż do czasów Bismarka zdawał się przeznaczonym na to, aby wydawał cierpliwych robotników. Któryż to ludek obcy nie ośmielił się naigrawać z Niemców! który lud wielki cenił ich pod względem politycznym? Za co ich uważano? Za dobrych osadników, przynoszących ze sobą popęd do pracy cierpliwej i wytrwałej, do wykonywania robót niższych i gruntownej uprawy roli. Politycznie zdawał się być przeznaczonym na stopniowe pochłanianie przez Francuzów i Słowian; Włosi uważali go za półbarbarzyńcę, Słowianie za pedantycznego bakałarza, przeznaczonego na to, aby grać rolę Greka wśród Rzymian. Grunt Niemiec wybornym jest placem boju, żywnością swą jakby stworzony na paszę dla obcych armii; mniejsze książątka napojone duchem służalstwa, więksi ścierający się wiecznie ze sobą, utrzymujący naród w stanie słabości i rozdzielenia, dla sąsiadów tak pożądanym; lud cały będący masą kołysaną przeróżnymi doktrynami bez jasności i pożytku, muzykalną, palącą tytoń, zamiłowaną w piwie, niepraktyczną, bez wzroku i zamiarów politycznych, ociężałą w toku myśli a ociężalszą jeszcze w działaniu — oto obraz, jaki sobie tworzyli cudzoziemcy o Niemczech! Anglicy i Skandynawcy, spokrewnieni plemiennie z nimi, przodowali w tych sądach; nikt nie był chętniejszym do wyliczania błędów niemieckiego narodu. Krew i żelazo wpoili światu po wojnie Szlezwicko-Hol-

sztyńskiej inne zapatrywania. Mąż stojący u boku cesarza Wilhelma dokonał, czego kraj pragnął, nie na drogach śledzonych przez opinię publiczną, lecz zmierzających do tego samego kresu. Skupił on w ciszy siłę ludu, gdy wrogowie swoje zamiary wygrzewali na słońcu. Lecz koniec końcem zdobyto zjednoczenie. A o to tylko chodziło!

Główny błąd niemieckiego charakteru, owa dążność do wyosobnienia się, zrodziła wszystkie inne; stąd jedność powinna być przysłem hasłem tego narodu. Wymaga ona uległości, podporządkowania się — zatem cnoty, której Niemiec nie posiada i której dopiero nabywać musi. Państwowe rozdrobnienie zatarło dawną, potężną świadomość plemiennej współzależności; w dobie zwichniętych stosunków od 30-letniej wojny począwszy, osłabł daleki, swobodny wzrok niemieckiego ludu, przepomniano zasadę własnej pomocy; poczucie swobody skostniało w ciasnym prowincjonalizmie. Obecnie dążyć powinny Niemcy do pokazania czynem tej wolności i tego ducha porządku, który nie znosi obojętnie wszystkiego mruczając pod nosem, lecz który z jasną świadomością celów podporządkowuje całości jednostkę. To prawidło odnosimy zarówno do sztuki, jak do polityki. »Uległości przy woli potężnej!« — błagał już Goethe w Epimenidesie! Że zjednoczenie zaszkodzi Niemcom, byłoby nierozsądkiem twierdzić. Plemię niemieckie tyle ma popędów ku odrębności, że prawdziwą dlań będzie korzyścią żyć w pewnym porozumieniu z ideą centralizacji, podczas gdy przeciwnie dla Francuzów niezbędnym jest system przeciwny.

Życie ludu w Niemczech było już prawie całkiem upadłe, z wyjątkiem kilku okręgów górskich, n. p. w Bawaryi, Tyrolu, Szwajcaryi, która zresztą z powodów politycznego położenia zupełnie wyjątkowe zajmuje stanowisko. Nie było jednego święta ludowego, jednej zabawy, w którejby wszystkie warstwy społeczeństwa uczestniczyły. Ta głusza trwała od 30-letniej wojny; bezmyślne uroczystości zeszłego wieku z ich wojskowymi paradami, rzekomoo-bozowem życiem, ogniami sztucznymi, maskaradami i innymi grymasami francuskiej mody nic nie pomogły, i owszem pogorszyły jeszcze stan rzeczy, przytłaczając wrodzone usposobienia ludu i tłumiąc oryginalny rozwój. Nieme, co najwięcej przyklaskujące zgro-



madzenia sztywnych widzów, a zabawa, jaką Germanie lubią — to rzeczy tak sobie wręcz przeciwne, jak smuga czarna i biała! Dlatego lud się rzucił do piwiarni. Napój i fajka stały się jedynym posiłkiem ducha spragnionego wypocząć i orzeźwić się. (Fajka z porcelany lub gliny czyni tego, który jej często używa, niezgrabnym i sztywnym. Człowiek siadający z fajką na długim cybuchu musi być z usposobienia pedantem — tych dwóch rzeczy odłączyć niepodobna. Holendrzy i północni Niemcy dają tego jaskrawy przykład. Cygaro będące dziś w tak powszechnem użyciu odmienna naszą istotę, trzymamy je bowiem lekko i obojętnie w ręku).

Mowy nie słyszał wówczas Niemiec, chyba z kazalnicy; przestał się nawet sączyć najcichszy źródło towarzyskiego życia, a z ustaniem jego zamarło znaczenie słowa. Cechy upadły; re-skrypt dworski i rozkaz policyjny porządkowały wszystko. Co tu było mówić?

Z tego zastoju wywiodły Niemców epoka burzy i wyrotu w piśmiennictwie i wojny napoleońskie na widowni dziejowej. Uragan przeszedł ponad niwami German. Wszystkie zbutwiałe zapory, które pielęgnowały zastój, runęły. Rozpacзлиwa chwila wyrwała poczciwców z piwiarni i jagnięcej cierpliwości, z jaką wszystko znosili. Złoto i majątki przepadły; resztę honoru zdeptano nogami!

Zaszła ogromna zmiana. Jęki przeszły w zgrzytanie; ciężka dłoń kurczyła się od gniewu, oko płonęło zgrozą — wszczęły się wojny oswobodzenia.

Od czasu, gdy lud niemiecki wziął oręż do ręki, dokonywa się gwałtowny przewrót w jego życiu, nawet zewnętrznem. Jahn wydoskonała gimnastykę. Landwera obznajamia obywateli kraju z robieniem bronią. Od chwili wprowadzenia obowiązkowej służby w szeregach, żołnierz przestaje być wynajętym parobkiem. To odziaływa na inne dziedziny życia, usposabiając Niemca raźniej, wojennie. Wojny o wyswobodzenie nie wywarły jednak takiego wpływu, jakby się kto spodziewał. Niemcy oswobodziły się nie same i do dziś czują nacisk sprzymierzeńców, którzy na wielkość ich krzywem spoglądają okiem.

W towarzysko-estetycznym życiu dźwigniami stały się zabawy ludowe i gimnastyka. W towarzystwie począł się Niemiec powściągać, ograniczać, nie tracąc jednak poczucia praw jednostki.

Wielkie zjazdy ludzi jednego zawodu, n. p. śpiewaków, gimnastyków, strzelców, a dalej ruchy polityczne pielęgnowały w nich zamiłowanie swobodnego porządku i cześć dla siebie samych. Żywe słowo poczęło nabierać znaczenia obok drukowanego i chociaż wiele zużywano frazesów, chociaż w beztreściwym szale biesiady wpadano częstokroć w ostateczność, wyrobiło się przecież dzielne pełne treści krasomowstwo, które poczęło coraz bardziej wypierać czczą deklamację, a w parlamentach i sądach przysięgłych rozwinęło się wszechstronnie.





III.

S Z T U K A.







I.

Popęd twórczy. Sztuka. Sztuki.

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

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

Człowiek jest wolnym. Nie przygniata go przymus kępujący nieustrojową przyrodę. Nie kieruje się instynktem, który dostrzega u zwierzęcia. Tkwi jeszcze w nim pewna zwierzęcość, ale rządzi nią rozum. On bada i wybiera. Gdzie jest wybór, tam musi być gorsze i lepsze. Prawo i bezprawie dadzą się wszędzie poznać i odzielić. Należy czynić dobre. Przez rozdwojenie i walkę musi czło-



wiek przechodzić dążąc ku doskonałości; ilekroć nie posłucha lepszego głosu, traci wewnętrzną równowagę i ulega karzącej władzy sumienia. Tak musi wywalczać swe stanowisko. Stąd zasługa. O ile wzniesiony jest ponad inne twory, o tyle trudnem jego położenie, porównawszy z tamtymi.

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

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

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

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

Początki wszelkie bywają nikłymi. Człowiek lubi jak zwierzę, ruch i głos własnej krtani, lub to, co błyszczący, szuka chętnie kryjówek i buduje sobie mieszkania. Bawią go przedmioty błyskotliwe, mieniające się, jaskrawe; jak złotą blaszkę kruk do gniazda, tak on je znosi do chaty. Ale tułacz życie każe mu z miejsca na miejsce wędrować; zabiera więc strój ze sobą; zdobi siebie i broń, stałą towarzyszkę pielgrzymki, piórami, muszlami, perłami, kosztownym kruszczem i malowidłem; czasem rozkoszuje się skórą i łykiem, którym pokrywa nagie ciało. Przybywają mu wspomnienia zwycięstw nad dzikimi zwierzętami, albo pamięć zamordowanego na puszczy wroga. Siła i chytrność stanowią najwyższe jego cnoty. Kły zabitego dzika, pazury niedźwiedzia, kosmyki ludzkich włosów, ogon lisa i pióra najszybszych ptaków są ich dowodem. Wspomnienia te upiększa i przetwarza w poetyczne powieści. Namiętna miłość lub nienawiść towarzyszą mu i dodają ognia jego myślom i czynom. Z pierwszą tęsknotą miłosną zrodziła się poezya liryczna. Hałaśliwe dźwięki dziwacznych instrumentów, huczne okłaski, brzęk tarcz, świst grotów, towarzyszą dzikim lub radośnym jego wzruszeniom; przybywają potem bęben, flet i lira, podczas gdy bezładne hasanie podochoconej młodzieży zamienia się w prawidłowy taniec, a podrygi tryumfalne nad ciałem zabitego, połączone z wrzaskiem i wywijaniem bronią, w płas wojenny. Wtedy znajduje i mieszkanie zbudowane z kamienia lub drzewa. Co mu się tylko podoba i co może unieść, to w niem gromadzi; ale czy to dlatego, że nie wszystkiego mógł dostać, czy, że sam ciągle wędruje, wiele dokoła widzi, czego sobie nie może przyswoić. Fantazyję ma jednak bujną, potrzeba jej tylko potrącenia; znak najlżejszy, za któryby chwycić mogła, a przedmiot nim wskazany, uprzytomni się jej z całą siłą. Dziecię widzi jeźdźca na koniu; nogi jego okoliły grzbiet zwierzęcia; włoży pomiędzy nogi pręcik, i oto ma konia! Młodzieńcza



jego fantazyja ma dosyć siły, aby wyczarować wszelkie nieprawdopodobieństwa z niczego. Tu kształt okrągły z dwiema kreskami w bok u góry i dwiema w dole, które się na mniejsze części rozgałęziają, a oto już i człowiek! Tu głowa, tam nogi, ramiona, ręce, wszystko w porządku, dziecię skopiowało rzeczywistość. Bo wyrażono tu wszystko; ta istota z kilku kresek złożona może mówić, jeść, chodzić, pojmować i bić się! Ale i to za wiele. Dziecię słyszało coś o królu i księżniczce; i oto błyszczący kamień jest mu królem a perła szklana cudowną jego córą! Oto czarny krzem — to zły czarodziej, a tam złamana igła — to brzydka czarownica, która chce zabić piękną księżniczkę. Ludy w dzieciństwie są jak dzieci. Symbol ma dla nich wartość prawdy. Jak radośnie tupanie nogą zamienił człowiek wrodzonym sobie popędem w rytm taneczny i najswobodniejszy wyraz fantazyji: poezję, krępuje stopami rytmicznymi, słuchając dźwięków instrumentu, z którymi łączyć przywyknął słowo, tak oko jego odkryło snadnie prawa regularności i symetrii, obliczyło stosunki, rozradowało się różnorodną grą falujących linii, a ręka nauczyła się wykonać wszystko, co widzi oko; tak począł on pojmować coraz jaśniej formy, odtwarzając rzeczywistość, dopatrywał, czego brakuje obrazowi i uzupełnił go, stopniowo zbliżając się do pierwowzoru. W stroju, sprzętach, zabudowaniach, w śpiewnej poezji, muzyce, tańcu uzmysłowił wrodzone sobie uczucie piękna.

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

Gdzie go przyroda wabi do obrania stałego siedliska i do wystawienia mieszkalnej chaty, tam rzuca się z nieopisaną namiętnością na nieustrojową przyrodę, ażeby na niej wypróbować swą wiedzę, siłę i doświadczenie. Ją może bowiem pojąć bez trudu, nią rozporządzać do woli, mierząc i porządkując w miarę wrodzonych sobie popędów. Odkrył matematyczne prawa i warunki równowagi. Wie, kiedy ciało pada, a kiedy stoi; widzi, jak je podeprzeć; znajduje narzędzie do wytykania linii. Pytagoras odkrywając swoje prawo nie więcej się zapewne ucieszył, jak człowiek, który znalazł lineal i przez obrot otrzymał pierwsze koło. Znajdujemy dziś

coraz nowe prawidła i wykonywamy je pełni zapału, lecz trudno mieć wyobrażenie o sile dumy, która owładnęła człowiekiem w chwili, gdy położywszy ociosany kamień na ociosanym kamieniu, obaczył, że nie spada i wszystko zwiastowało mu porządek matematyczny! Czy sądzicie, że zdumiewałyby nas tak piramidy, gdyby nie były pomnikami ducha, co poczynał porządkować przyrodę?

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

Lecz niestrudzony człowiek podążał dalej. Nakierowawszy do swoich celów owładniętą przyrodę, począł, w ciągłym jeszcze związku z martwą materją, badać świat ustrojowy. Nie podziwiał już ozdób, któremi siebie i siedzibę przystroił, belek, które wyciosał, mas kamiennych, które napiętrzył, lecz zaczął badać własną postać i kształty zwierząt, których używał. Przedewszystkiem siebie samego. Oto leżał pień drzewa, oto glina, oto kamień, które nauczył się obrabiać. Wkrótce było mu już igraszką odtworzyć grube kształty ciała. Ale i delikatna gra linii przestała być zagadką. Przedstawiał więc ludzi i zwierzęta, pojmując i odtwarzając jednostkę, tak że stanęła przed nim wcielona w kamień. Swoboda formy była zdobytą. Ale nie umiał jeszcze oddać różnobarwnej różnaitości zjawisk, jak mu się przedstawiały w pstrokatym bezładzie. Starał się on już dawniej pojąć istotę barwy, lecz krępowała go materja, której nie przemógł jeszcze. Teraz dokonał i tego. W malarstwie zamknął całe stworzenie, oddając sztuce bory i pola, niwy i góry, powietrze i morze. Dopiero jednak w ostatnich stuleciach wstąpił na poziom takiego udoskonalenia.

Popęd twórczy, który pielęgnował poezję w łonie ludów mie-



szkających jeszcze pod namiotami, w jaskiniach i chatach, nie próżnował tymczasem. Im szerzej człowiekowi świat się rozszerza, tem ogniościżej płynęły słowa poety, opiewające zjawiska i zdarzenia, albo dające wyraz głębokim uczuciom wzruszonej duszy. Liryka i epos zachwyciły, dramat się rozdził. Od uniesień nad światem zmysłów podniósł się duch niebawem w sferę głębszych idei, które tylko rozumem dały się pojąć!

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

Zbiorowe pojęcie wszelkiego wyższego poznania i swoich przypuszczeń, najwyższą jedność, której dostrzega w działaniu sił natury, mieści człowiek w pojęciu Boga. Poznanie piękna, dobra i prawdy, łączy się w coś boskiego. Chcąc je uczcić, nie znajduje w świecie zmysłowym nic wyższego nad piękno. Prawda bowiem i dobro leżą poza obrębem zjawisk. Tak spływają się w nim religia ze sztuką, a i prawda na tym stopniu rozwoju nie jest czem innym, jak religią, którą zaokrągla i w harmonię zestraja za pomocą fantazyi.

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

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

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

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

Podział Hegla opiera się na wzroku, słuchu i wyobrażeniu. Przytem odróżnia on trzy fazy jej rozwoju: symboliczną, klasyczną i romantyczną. Szkoła Herbarta bierze za podstawę podziału sztuki ton, słowo i obraz. Vischer dzieli ją na podmiotową, przedmiotową i podmiotowo-przedmiotową. Zeising na sztukę tonów, obrazów i gestów. Maurycy Carrière widzi w sztuce, »jako przedstawicielce rzeczywistej prawdy, apoteozę natury i zmysłowe objawienie się ducha; musi więc ona obejmować wszystko, co jest, dobre czy złe, zjawisko i ducha. Natura wyraża się w przestrzeni i czasie, a duch łączy zewnętrzne spostrzeżenia z wewnętrznym



uczuciem za pośrednictwem świadomości. Sztuka więc obejmuje zarówno rzeczy w ich rozmieszczeniu przestrzennem i następnie czasem, jak i obrazy kształtujące się w duszy, jej treść wewnętrzną, jak się objawia w uczuciu, wzruszeniu i myślach. Ponieważ jednak duch i natura istnieją dla siebie, a w pięknie tkwi właśnie, jak tego dowiedliśmy, harmonijny ich wyraz, otrzymujemy zatem pożądaną troistość sztuki: uzmysłowienie duchowych obrazów za pomocą materji w przestrzeni — sztuka obrazująca; uzmysłowienie duchowego i naturalnego życia w prądzie jego rozwoju za pomocą tonów i rytmiczno-melodyjnego ich następstwa — muzyka; uzmysłowienie żywej istoty rzeczy i świadomych siebie myśli za pomocą słowa — poezja».

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

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

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

Im bardziej przedmiot zbliża się do martwego materiału, tem utwor bliższym wymarzonemu przez artystę ideałowi. Nie-

które sztuki wymagają niezbędnie warunku życia, ażeby mogły uwydatnić piękno; życie nie bywa wtedy celem, lecz tylko środkiem, materiałem. Są to przejścia do owego piękna, które wypływa z połączenia sztuki i życia.

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

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

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

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

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

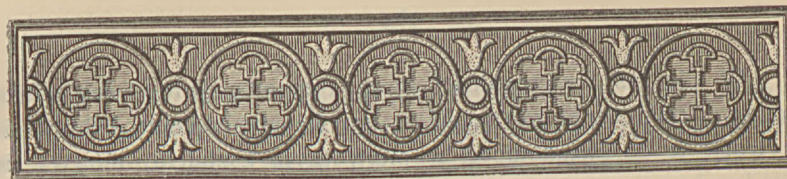
Sztuka obrazująca dzieli się na architekturę, rzeźbę i malar-



stwo; poezya na epos, lirykę i dramat; muzyka na wokalną, instrumentalną i mieszaną.

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

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



## II.

### Artysta.

Artysta jest poetą w ogólnem znaczeniu t. j. człowiekiem, który robi (ποιεῖν robić). Przedstawia on rzeczywiste zjawiska albo czysto idealne utwory własnego ducha. Zawód jego poczyna się tam, gdzie praca fantazyi; czysto mechaniczna twórczość zadowala się wyuczoną formułą i bezduszną zręcznością. Trzy przymioty streszczają się w pojęciu artysty; zmysł piękna, siła wyobraźni i techniczna zdolność. Sam zmysł piękna wydaje tylko bystrego krytyka, sama fantazyja tylko marzyciela, sama biegłość tylko zręcznego technika. I połączenie dwóch nawet przymiotów nie wystarcza. Otrzymujemy w takim razie utwór niedoskonały, dyletancki, niezgrabny, skrępowany naśladownictwem, albo przesadny.

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



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

Kto energicznym duchem nie zdoła objąć zmysłowego świata, kto nie ma żadnej wyobraźni, ten przepadł dla estetyki i wogóle dla życia, oddechającego zmysłowem pięknem zjawisk. Siła wyobraźni czyli zdolność ujmowania świata zewnętrznego i tworzenia na jego tle wyobrażeń, niezbędną jest dla artysty; bez niej nie może on stworzyć nic udatnego, nie mówię już, pięknego. Samą zaś wyobraźnią, połączoną ze zmysłem piękna i techniczną wprawą, można wszystkiego dokonać w dziedzinie estetycznej. Artysta potrzebujący mieć nieustannie pierwowzór przed oczami, jest bardziej skrzepowanym, aniżeli ten, który odtwarza dane kształty z pamięci.

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

Fantazyja poczyna być artystycznie czynną w chwili, gdy usiłuje stworzyć piękno. Kierowana zmysłem piękna, poczyna wewnętrzną pracę. Duch uzdolniony w ten sposób widzi dane piękno zjawiska, wdraża je w swoją wyobraźnię, ale nie poprzestaje na tem; wszystkie piękne zjawiska stają mu się materialem do wewnętrznej

pracy, która wydziela najpiękniejsze wyobrażenia, tworzy z nich całość, rodzi nowe, żyjące i pełne piękno: ideał. Jestto tworzenie artystycznie-rozumne, mniej albo więcej samowiedne; ideał może wyraźniej, albo mgliściej stanąć przed okiem duszy. Rzeczą techniki jest upostaciować w zjawisku ten obraz wewnętrzny. Można jednak i dany w rzeczywistości przedmiot porównać z owym idealnym utworem ducha, można go zidealizować. Jak z jednym zjawiskiem, tak z całym szeregiem postępować może fantazyja. Szczególna jej siła objawia się w tem właśnie, że umie z łatwością wynaleźć dla danego przedmiotu piękne połączenia idei i ideałów, które go podnoszą w estetycznej cenie. — Potrzebnem jest do tego bogactwo wewnętrznych obrazów i wyobrażeń, jakoteż uczuć, które za lada potrąceniem przybierają zmysłowe kształty; potrzebną również świadoma siebie, samoistnie działająca władza estetycznego sądu.

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

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

Jeśli fantazyja nieokiełznana ściśłem prawem rozumu słucha jedynie własnych kaprysów i hasa po manowcach pięknego bezsensu, nazywamy ją fantastycznością. I jej niewolno jednak przekroczyć pięknej miary, ani się uchylić z pod nadzoru rozumu. Tam nawet, gdzie przekracza rozumne granice i sięga w świat niedorzeczności, powinna nią jeszcze myśl jakaś kierować. Fantasty-



czność bezmyślna, chaotyczna, niekrępowana wędzidłem najpobłażliwszej logiki, staje się brzydką. Stąd wszelkie objawy życia, które stargały węzły wiążące zjawisko z rozumem, jak obłąkanie i t. d. są brzydkimi. Artysta, który z dobrą wiedzą uzmysławia takie zjawiska, n. p. w dramacie — lady Makbet, Ofelia — gdzie myśl dzieła tego wymaga, nie może być naturalnie porównany z człowiekiem, ulegającym takiemu stanowi.

Fałszywe zrozumienie rzeczy pragnęło raz wypędzić ze sztuki wszelką fantastyczność — przypominamy zacięte spory XVIII w. — to znowu w niej widziało jedyne piękno. Romantyka dałaby tu jaskrawe przykłady. Dla jednego człowieka wszystkie utwory czystej fantazyi, nie mające w rzeczywistości pierwowzorów, są śmiesznymi lub niedorzecznymi; inny rujnuje swoje zdrowie i nerwy, aby tylko zapadać w poetyckie delirya. Obydwaj nie pojmują istoty artystycznej fantazyi. Ona uwalnia człowieka z więzów ociążonej ziemskości, ona symbolem i rękojmią wyższego, przeczuwanego zaledwie bytu! Z ciasnego więzienia chwili w niezmierny przestwór wszechświata, aż do wyiskrzanej złotem nieskończoności — jakież to polot wzniosły! Wstecz obejmuje on czasy przeszłe, wyprzedza to, co przyjdzie, łączy się z wszystkim, co piękne i szlachetne. Bezcielesny, wolny od ciężkiej materii! Wyrwany z pęt konieczności, wiążącej wszystko łańcuchem przyczyny i skutku! Utnijcie orłom skrzydła, odbierzcie ludziom fantazyę — a los ich będzie strasznym! W prochu będą się czołgać. Ze smutnym losem tych, co nie mają żadnej fantazyi, można porównać chyba dolę fantastów, którzy nie umieją ani przez chwilę stanąć na gruncie rzeczywistości. Fantastyczność ta czyni człowieka stworzeniem do życia nieprzydatnem, chorobliwym, nędznym. Są oni jak motyle podnoszące się w skrzydlatej sukience nad ziemię, aby powalczyć chwilę z powiewem wiatru i zniknąć! I tu potrzeba pięknej miary pomiędzy pierwiastkiem realnym a idealnym.

Zastanówmy się nad wymaganiami, jakie obydwa stawiają. Celem artysty jest piękno. Dwie są drogi. Można wziąć za punkt wyjścia rzeczywistość i podnieść ją do wyżyny piękna, albo zacząć ideą i wyobrażenia swe idealne uzmysłowić w kształtach rzeczywistych. Obydwe drogi są w miarę osnowy dzieła sztuki zarówno

uprawnione. Piękne zjednoczenie pierwiastku realnego z idealnym jest najtrudniejszym celem sztuki. Artysta skłania się bardziej ku jednemu lub drugiemu kierunkowi w miarę swego usposobienia; niektóre umysły, np. Goethe, umiały zlać obydwa kierunki. Kto jedną tylko chodzi drogą, musi się ograniczać. Kto tylko rzeczywistością zdołał ovladnąć, ten niech się zrzecze utworów idealnych, a czyj talent ku nim się skłania, niech porzuci co prędzej pierwszą. Jedno przedstawiać w kształtach drugiego, nie miałoby sensu. Wyjdzie stąd utwor sam ze sobą niezgodny. Ktoby np. przedstawił ideał w kształtach najrealistyczniejszego bytu, popełniłby niedorzeczność, bo ideał nie ma realnego pierwowzoru.

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

Silnie rozwinięta zmysłowość jest przedmiotem niezbędnym dla każdego artysty. Przez nią pochłania on świat w swą wyobraźnię która, więzi zjawiska i przenika je życiem. Umysł wrażliwy, duch ognisty, miłość namiętna, oto piastuny wyższego artysty. Jeżeli zapał jest ojcem, to rozum powinien być matką jego ducha. Tworzyć, to znaczy: rodzić, nie sklejać; życie musi tryskać z utworu; zrodzony z ducha, działać musi na ducha. (Ileż to światła rzucił na tajemnicze przejścia takiego tworzenia Goethe, szczególnie w swoim »Fauście«). Jakoby istoty wyższego świata, jakoby boskie postacie (których obrazem bywają tak często, podnoszone przez tłumy do wyżyny boskości!) występują te utwory fantazyi, wolne od wszystkiego, co pospolite i przypadkowe, a świat je podziwia pełen wrzucenia.

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

Żywe tworzenie piękna drogą fantazyi odbywa się za pomocą zjednoczenia wszystkich sił duchowych po usunięciu wszystkiego, co jest nieznacznym i obcym, co ogranicza i niepokoi. Zjednoczenie



to łączy się zwykle z ogólnem wzruszeniem całej istoty i wznosi do granic entuzjazmu, »do boskiego szału« lub tak zwanego »poetyckiego obłąkania«, które zapomina o wszystkim, a oddaje się wyłącznie wewnętrznej pracy. »Jeżeli kto przychodzi«, mówi Plato w Phaedrusie, »bez tego natchnienia Muz przed świątynią poezyi, ten przychodzi jak umarły pomiędzy żyjących, a jego poezya, jako człowieka rozumnego, wobec skrzydlatych słów ludzi natchnionych nie będzie nic znaczyła«. To znaczy, że dzieło sztuki nie da się zrobić, ani sporządzić wedle prawideł rozumu, przy największej nawet biegłości technicznej lub znajomości tego, co zrobić potrzeba. Siła artysty występuje w całej pełni w chwili bezwiednego zapału i świętego natchnienia. Myśli płyną wtedy, jak ocean, same ze siebie. Choć nie szukane, składa się wszystko, co do siebie należy, co potrzebne, konieczne, piękne, w jedną całość. Wewnętrzny obraz przetwarza się potem w zjawisko. Słowa, tony, napastują nas prawie! Ręka staje się żywą. Takiemi bywają chwile twórcze, natchnieniowe, jakie miewał n. p. Michał Anioł. »Kto sam nie był tego świadkiem«, piszą o nim, »ten nie uwierzy! Rzucił on się na marmur z takim zapałem, z taką wściekłością, że myślałem, iż cały tors się rozprysnie. Jednym uderzeniem wyciosował 3—4 calowe szczyrby, a tak się przytem trzymał swych modelów, że, gdy choćby na włoskę przekroczył zamiar, uważał wszystko za zepsute«.

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

Zwykle układają się naprzód wielkie, najogólniejsze rysy, następnie szkic pobieżny. Potem idzie wypracowanie szczegółów. W końcu wygląda się i wykończy wszystko. Czasem powstaje cały obraz odrazu w duszy, wypracowany aż do najdrobniejszego szcze-

gółu — artysta przenosi go tylko na zimny materyał. Mniejsze utwory można wykonać bezpośrednio w chwili poczęcia.

Artystyczne połączenie szczegółów z całością, zaprowadzenie ładu w różnaitości i t. d., nazywa się kompozycją. Później powiemy o tem coś więcej.

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

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



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

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

Talentowi braknie tej pierwotności, tej iskry rozpalającej, tego wzroku i pewnej ręki, która ujmuje zawsze istotę rzeczy i najważniejszą stronę przedmiotu. Posiada jednak wrodzoną zdolność do zrozumienia, podpatrzenia i wyuczenia się tego, co mu wskażą; naprawia, choć nie upraszcza, a główną pokładą w tem ambicyę, ażeby robić szybko. Ilekroć ma coś odkryć, natęża się, dochodzi do swoich celów drogą raczej pracy, rozmyślenia i porównywania, niżli bystrością wzroku. Naturalnie ścisłej granicy po-

między geniuszem a talentem pociągnąć nie można. Jeden spływa się z drugim. — Zwykle nazywamy talentem uzdolnienie do jakiejś pojedynczej gałęzi w sztuce, podczas gdy geniusz ma pojęcie całości. To może być zdaniem słusznym, ale nie zawsze. Ktoś może mieć talent do wszystkiego, a nie mieć przecież geniuszu, a ktoś inny może być geniuszem, chociaż w jednym tylko kierunku posiada rozwinięte zdolności.

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

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

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

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



Trzymamy się najczęściej pozorów, a nie uwzględniamy tej pracy wewnętrznej geniuszu, która nim wstrząsa w chwili nawet, gdy zdaje się spoczywać. Geniusz próżnuje rzadko albo nigdy. Gdy sądzimy, że odpoczywa, on walczy twardo i ciężko. Pracuje tam w pocie czoła, którądy inny się prześlizga. Nie mając na oczach przepaski, albo zdarłszy ją sobie, widzi przepaście, których kto inny nie dostrzega i grząskość gruntu, któremu powierzają się inni na ślepo. Znajduje on zawsze prawo ducha, ale nie często bywa tak potężnym, aby się obszedł bez wszelkiej pracy. Największe trudności miewa do pokonania, najwarowniejsze szranki do przełamania, zanim owładnie polem, na którym zdoła rozwinąć wszystkie swe siły, i zanim przyswoi sobie trudną i tyle pracy wymagającą technikę.

Rozumie się samo przez się, że geniusz poznać musi to wszystko, co utworzono przed nim. To powinno stanowić poziom, ponad który się wznosi. Jeżeli wzgardzi prawidłami, które ustanowiła natura, lub wynalazły geniusz i talent, jeżeli sądzi, że wszystko wysnuć powinien ze siebie, natenczas trwoni bez potrzeby swe siły. Wybornie powiedział Rumohr: »Artyści, którzy sami siebie uczą, grzęzną w prawdziwej lichocie, jak mucha w kleju. Muszą oni bowiem odkryć sami to wszystko, co odkrywały wieki, a to nie idzie tak łatwo«. Naturalnie, praca geniuszu nie jest pracą miernego szperacza. On lata, gdzie ten łązi; poznaje regułę z jednego przykładu, gdy ten na stu jej nie widzi. Pomijając to, że geniusz nie może być wszechstronnym, ale że każdy człowiek powinien dążyć do wyniesienia się nad poziom, przytoczę tu znaną a zawsze złotą bajkę o koniu, osiole i ślimaku, ażeby poznać wartość pilności i pracy. Koń, osioł i ślimak, ubiegali się o kapustę. Chodziło o to, kto pierwszy dopadnie grędy. Koń sądził, że dość mu będzie pogalopować w chwili, gdy osioł stanie u stóp góry, na której leży gręda, a ślimak będzie o krok od niej. Leniwy osioł czekał również tak długo, dopóki koń harcował. Ale ślimak lał ciągle zwolna po swemu i nim tamci się namyślili, że czas już w drogę, zajądał kapustę. Oto talent olbrzymi, wielki i słaby. Iluż to ludziom zdarzyło się to samo, co źrebięciu! Nie trzeba się łudzić zdaniem, że wyższy talent, że geniusz wypłyną zawsze na wierzch i zatryumfują pomimo wszelkich przeszkód. Znamy imiona zwycięzców; ilu prze-

padło, tego nikt nie wie. Tu i owdzie zaledwie słyhać coś głucho o nich. I najsilniejszy człowiek powinien się ćwiczyć i w ciągłym wytężeniu hartować siły; inaczej, gdy przyjdzie do walki, nie stanie mu oddechu, żyły się naprężą, a wieniec laurowy otrzyma kto inny.

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

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

Gdy jednak są już zdolności i to spotęgowane pracą, potrzeba jeszcze czegoś wielkiego, co leży na zewnątrz artysty, a bez czego nie zdoła rozwinąć sił wrodzonych. Czas powinien sprzyjać jego sztuce i dać jej możliwość rozwoju; walka z innymi siłami potęgo-



wać musi, podniecać i pouczać artystę, słońce uznania musi ogrzewać jego kwiaty. Dusza jego podobna do rośliny. Uznanie i sława, to promień dobroczynnego słońca. Zapoznanie równa się zmrokowi; geniusz natenczas blednie, choruje i znika; bez światła i ciepła na nic nie przyda się walka! Obojętność, to owe szare wieczyście obłoki, które odbierają wzrost i barwę roślinom; sława za prędką i za wielką, to żar słoneczny, który drażni, suszy i pożera. I tu potrzeba miary. Nic gorszego, jak puste uwielbienia. Czasem jednak nie pomogą przestrogi, ani wzór Donatella. Człowiek próżny łaknie wciąż tylko sławy, a wszelką naganę uważa za niesprawiedliwość. Donatello opuścił Padwę, w której go podnoszono w niebiosa, ale nie rozumiano; wołał powrócić do rozumnych, chociaż surowych Florentczyków, gdzie go mniej chwalono, mniej wspierano, ostrzej krytykowano, u których mu jednak nie groziło niebezpieczeństwo nabrania próżności i zapomnienia o tem, co go podniosło. Biada artyście, który ugrzęźnie w uwielbieniu samego siebie! Zresztą podobnym on do człowieka z bajki, co rąbał szablą żelazo, stal, kamienie, a uciekł, kiedy mu pokazano liściami z dyni okrytych nieprzyjaciół. Jeżeli w społeczeństwie samem tkwi ogień duchowy i moc charakteru, nately geniusz pokona wszystkie zapory; epoka drewniana lub mialka, która nie wyda ni głosu, ni ognia, gdy o nią uderzysz, jest atmosferą dla sztuki zabójczą.

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

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

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

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

Trudnem jest pytanie, w jakiej mierze powinno dopomagać państwo wykształceniu artysty. Nie da się nań stanowczo odpowiedzieć. Niech wypełni wyżej wskazane warunki i niech używa najlepszych artystów. To wystarczy. Im mniej ich wspiera, tem lepiej. Im swobodniej wywija się sztuka z ducha ludu, a nie przez nadzwyczajne zachęty, nagrody i t. d., tem pewniejszym i silniejszym będzie jej rozwój. Sztuka wyrasta z łona odpowiedniego gruntu. Dźwigać ziemię na skały i sadzić na niej sztuczne kwiaty, które szybko wystrzelą, lecz skoro trafią na kamień, uwiędną, lub z górną warstwą ziemi przy pierwszej burzy ulecą, to znaczy właśnie: narzucać ludowi sztukę z urzędu. Ale gdzie grunt dogodny, tam rzucać zdrowe ziarna — oto ogólna recepta. Bliżej oznaczyć jej nie podobna. Wszystko pozostawione taktowi.

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

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

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

Trzymajże mocno, co ci pozostało.  
Szaty nie rzucaj! Oto już demony



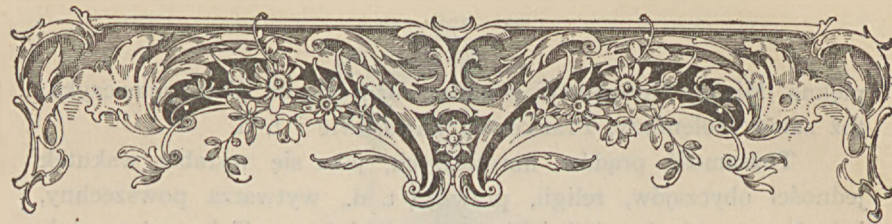
Szarpią jej rąbki, by ją zwlec do piekła,  
Więc trzymaj mocno! To już nie bogini,  
Którą straciłeś, ale zawsze boskie!  
Zaufaj sile tej szaty cudownej,  
A ona ciebie w etery uniesie  
Nad wszystko ziemskie . . .

(Goethe: »Faust« II.)

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

Uczyć się może artysta wszystkiego. Ale w rzeczach sztuki jest prawem, że uczyć się należy tylko od ludów, z którymi pomieszanie fizyczne ras wydałoby typ nieskoszlawiony i szlachetniejszy. Kaukazyjczyk tylko z Kaukazyjczykiem łączyć się powinien. Smak Murzyna i Mongoła nie podniosą jego estetycznej wartości. Chcieć sobie przyswoić n. p. sztukę chińską, byłoby rzeczą dziwną i szkodliwą. Techniki nie należy mieszać ze sztuką; pierwszej bowiem nabywać można w każdym czasie i od każdego ludu.

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



### III.

#### Styl. Maniera.

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

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

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



piękna. Między Germanami Niemiec różni się od Skandynawczyka; toż samo Holendrzy, Frankowie, Bawarowie i t. d.

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

Wystarczy pobieżna wzmianka, ażeby poznać, jak w łonie pojedynczych szkół wytwarzały się czasowo te same właściwości. Jeżeli mistrz albo nauczyciel wskazuje ciągle na pewne zasadnicze prawidło, jeżeli szkoła jego ciągle tej wskazówki się trzyma i w każdej pracy gorliwie ją uwzględnia, wyrabia się styl szkoły. Jeśli ktoś starający się naśladować mistrza, szuka za tem, co w jego dziełach jest istotnem, charakterystycznem, powiadamy, że naśladuje styl jego. Jak artysta w miarę swych oryginalnych spostrzeżeń, pojęć i sposobu opracowania przedmiotu wyrabia sobie styl własny, nie trudno pojąć. Sam siebie wypowiada on w stylu. *Le style c'est l'homme*. Czas, doświadczenie, wpływ losu, odrębne dążenia i t. d. zmieniają powoli tak styl, jak człowieka; u niektórych pozostaje na zawsze pewien ton zasadniczy; u innych następują przemiany tak gruntowne, że rozmaite ich dzieła tracą wszelkie ze sobą pokrewieństwo i nie możemy w nich odpoznać charakteru tegoż samego twórcy.

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

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

W początkach każdej sztuki poczucie czystej piękności bywa jeszcze nie rozwiniętem; toż samo technika. Lud i artysta nie mają ustalonego poglądu, są jednostronni. — Nie zdolni jeszcze pojąć harmonii przedmiotu ani objąć jego całości, trzymają się szczegó-

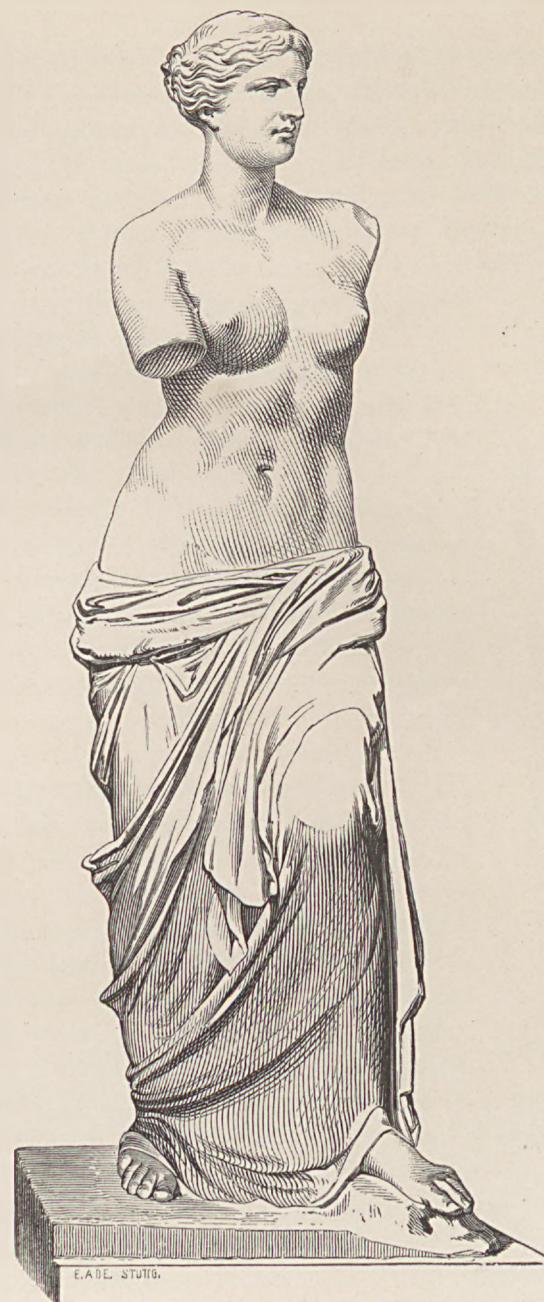


Fig. 2.

Venus Melijska w Luvrze, do str. 279.



łów albo własnej idei, której bez względu na wszystko inne pragną nadać właściwy, jednostronny wyraz. Nędzna i niewyrobiona technika takiego artysty nie zdoła go ocalić; radzi więc sobie, jak może; czego nie umie wykonać, to szkicuje, naznacza w dziwnie naiwny sposób. Styl ten bywa niezgrabnym, nieokrzesanym, surowym (Fig. 1.), czasem jednak wspaniałym. Symbol, jako środek oznaczenia rzeczy wielkich małemi, ma tu szerokie zastosowanie.

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

Jeśli styl hieratyczny nie zdołał jeszcze połączyć istoty z formą, a klasyczny utworzył najpiękniejszą harmonię, zwraca się styl manierowany ku szczegółom podrzędnym i zapoznaje prawdziwą piękność. Artysta wyswobadza się w nim zupełnie, kładzie swój przed-

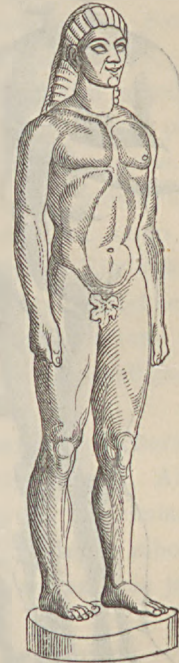


Fig. 1.

Apollo z Tenei.



miot na pierwszym planie, przedstawia swoje pomysły, swe chwilowe wyobrażenia, pokazuje, co umie i może, kładąc nacisk na szczegóły, pragnie spotęgować wrażenie całości. Chodzi mu o to, aby zaskoczyć, zadziwić, podobać się, podrażnić. Tyle już dzieł

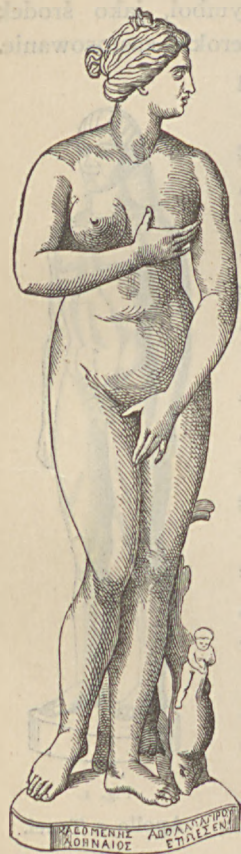


Fig 3.

Wenus Medycejska.

pięknych istnieje z dawnych czasów i z ręki dawnych mistrzów, potrzeba więc stworzyć coś nowego, niesłychanego! Tak przepada skromność, prostota i czysta sztuka. Wolność przeradza się w samowolę, prawidłowość w rozpustę. Artysta tworzy naumyślnie rzeczy, zaczerpnięte z powietrza lub dobrego humoru. Przez długi czas jeszcze utrzymuje się poczucie pięknego kształtu, technika wydoskonala, zrozumienie jednak istoty sztuki upada; duch ulatuje, przywiązanie do zewnętrznej formy się wzmaga. Ale wnet złe wybucha na całym obszarze. Zmysł artystyczny tępieje, oko ślepnie i formy już nawet nie widzi! Wreszcie i technika przepada. — Początkowo usiłuje styl ten zamienić piękność w zrozumiałą dla wszystkich powab. Można go nazwać stylem powabu. Wspaniały jego obraz daje nam Wenus Medycejska. (Fig. 3.) Zawstydzona bogini! Bóstwo miłości przysłała się ręką — cóż artystę obchodzi, że to niestosowne dla olimpijskiej córki, że z wielkiej sceny wynurzania się Afrodyty, zrobił powszechną scenkę kąpeli? Poświęca on piękność powabowi — prawda, że powab cu-

downy! Zwracaliśmy już uwagę na technikę, na zręczność w opracowaniu przedmiotu. Ten pewien sposób opracowania, wyraża się z czasem i utrwala w każdym utworze sztuki; jedne i te same rysy, linie, zagięcia, grupy, pomysły i t. d. stanowią podstawę techniki dla artysty, szkół, narodów. Z odmianą technicznych warunków i styl się odmienia. Technikę doskonalimy na materiale, instru-

mencie n. p. na fortepianie. Fortepian w początkach zeszłego wieku wyglądał całkiem odmiennie od dzisiejszego. Kompozytor tworzący dzieło fortepianowe, był skrupowany w kompozycji warunkami, jakie mu przedstawiał instrument. Nakładał on mu względy, których nie mógł pominąć, i to nie jednemu artyście, ale wszystkim — tak długo, dopóki nie ulepszono jego budowy. Odkryjemy więc w utworach muzycznych owego czasu wpływ złego fortepianu. Jeszcze bardziej zależy styl od narzędzia w rzeźbie. Bardzo to wielką sprawia różnicę, czyli rzeźbiarz używa tylko dłuta, czy i pilnika; wytwarza się stąd osobna właściwość stylu. Sztuka jest umiejętnością. Potrzeba nabyć umiejętności technicznej, jeśli się nie chce bez potrzeby rozpraszać talentu. Techniki przedewszystkiem nabywać powinien uczeń. I w niej wyrabia się styl pewien — mamy technikę rozmaitych szkół, plemion, ludów, czasów.

Jak nie mogliśmy rozwozić się dłużej nad głównymi rodzajami stylu (symboliczny, alegoryczny i t. d.), tak samo nie możemy mówić obszernie o stylu indywidualnym. Nie byłoby temu końca; każdy przymiotnik stanowi już odcień stylu. Styl jest to wyłączny sposób opracowania przedmiotu. Pamiętając o tem, odgadnie sam każdy bez trudu istotę stylu wzniosłego, wspaniałego, silnego, ciężkiego, suchego, wątłego i t. d.

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

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

W dążeniu do zdobycia stylu należy wystrzegać się przesady. Ostre, silne, stanowcze rysy zwa już najczęściej stylem. Artystom zdaje się czasem, że skoro linia jest podstawą budowy, potężne jej uwydatnienie doda utworowi ich stylu. Tymczasem wyradza się stąd sztywność i brak swobody. Artysta rozmija się wtedy z prawdą natury i grzęźnie w martwym szablonie. Jest to przesada, mająca



uczciwe źródło, ale wiodąca na bezdroża. Utwór sztuki jest wtedy skrupowany matematycznymi regułami. Zdawałoby się, że pojęcie stylu było tak łatwe, tak pojedyncze; widzimy jednak, że w praktycznym wykonaniu ma swe trudności. Prawdziwy styl, to harmonia artysty z przedmiotem sztuki, w którym się wyraziła podmiotowa istota. Składają się nań materiały, treść, prawidła estetyczne, myśl artysty i jego zdolność duchowa. Styl tak pojęty bywa najczęściej nieureczywistnionym ideałem.

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

Styl może stać się manierą. Jest ona jego zepsuciem i upadkiem. Polega on, jak wiadomo, na prawidłowości. Jeżeli artysta nie umiał jej w naturze odnaleźć, podsuwa w miejsce rzeczywistej, wymarzoną; i oto powstaje maniera, pochodząca bądźto z braku studyów, bądź z braku talentu, który nie pozwala mu przy najlepszej woli i mimo gorącego trudu uwydatnić istotnych przymiotów. Czasem posiada on styl, umie nawet wyrazić w zjawisku istotę. Stopniowo jednak traci jej miarę, traci względną dokładność i granice. Chcąc istotę wydobyć na wierzch, sięga poza cel pierwotny i popada w przesadę; styl jego staje się manierą. Czasem odkrywa pojedyncze prawidłowości, ale nie umie ich ułożyć w całość i wyzyskuje takowe, nie tworząc harmonii. Kładzie nacisk na rzeczy nieważne i poboczne, wysuwając je naprzód bez potrzeby. Ilekroć widzimy fałszywy sposób uwydatnienia istoty zjawiska — tem bardziej gdy błąd się powtarza — tylekroć czujemy manierę. Styl opiera się na rzeczywistej prawdzie przedmiotu, maniera jest złą, podmiotową nawyczką artysty. Łatwo da się zrozumieć, że różnice pomiędzy manierą a stylem nie zawsze występują dokładnie, że rozstrzygnięcie pytania bywa najczęściej trudnem, tak, że spory

o to, czy coś jest manierą lub stylem, trwać mogą całe wieki. Styl rococo, minesengerów i t. d. był manierą. Z tego można poznać, jak to nie trudno, mając styl własny, popaść w manierę, i jak zdrowego, świeżego wzroku, jak rozwiniętego poczucia natury potrzebuje artysta, aby uniknąć niebezpiecznego wykołajenia. Powiedziałem »poczucia natury«, gdyż w naturze i śledzeniu jej pilnem, leży właśnie najlepsze lekarstwo na manierę. Nie jest ono niezawodnem, ale dla tego, kto umie zachować miarę, przyniesie korzyść. Wskazałem już na to, jak człowiek co chwilę inaczej patrzy, spostrzega, pojmuje. Czucie i uczucie falują bez końca. W tysiącu wypadków niema więc na manierę rady, zwłaszcza przy braku talentu. Ale gdzie pilna praca i poczucie miary mogą obronić przed nią, tam należy strzedz się koniecznie. Co innego, jeżeli malarz podkłada wszystkim swoim obrazom tło fioletowe, bo wszystko w tej barwie widzi, a co innego, jeżeli rysownik ludzkim głowom nadaje  $\frac{1}{10}$  lub  $\frac{1}{14}$  część długości ciała, tworząc postacie nie istniejące na ziemi, podczas gdy za prostem użyciem cyrkla zdołałby uniknąć tego dziwactwa. Piękno wymaga prawdy. Maniera polega na fałszu. Najgorzej tam bywa, gdzie ulegają jej z pełną wiedzą, aby pochlebić smakowi jednostki albo tłumowi. Wtedy już niema mowy o manierze jednostki; wtedy popadają w nią całe epoki. Swawola i głupota ich cechą. Z największem wytężeniem należy wówczas dążyć do prawdy, piękna i stylu.







## IV.

## Ozdoby. Tak zwane sztuki techniczne.

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

Starożytność nie знаła takiego podziału. Wydzielano poezję, muzykę a potem i taniec, w których człowiek sam był materiałem, i zwano je sztukami duchowymi. Rzeźbiarze, architekci, malarze, opracowujący surowy materiał niższego gatunku uchodzili

tylko za techników. Później dopiero poczęto te rodzaje sztuki zaliczać do sztuk wyzwolonych (*artes liberales*). I średnie wieki nie znały dzisiejszego podziału na sztuki i rzemiosła. Najwięksi architekci swojego czasu różnili się od swych pomocników tylko zręcznością. Dopiero w nowszych czasach zatracać się poczęło coraz więcej poczucie sztuki w rzemiosle. Od czasów trzydziestoletniej wojny widzimy w Niemczech niższe i średnie warstwy ludu w ucisku i poniżeniu.

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

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



leko wyższy przyniesie ogółowi pożytek, niż wskazówkami, które się mile czyta na »herbatach estetycznych« z towarzyszeniem fortepianu.

A przytem nie trzeba sądzić, że odradzając sztuki niższe, pomagamy tylko im samym. Ściśle wiąże się z nimi sztuka obrazująca; bez nich krótki jej oddech i krótkie życie; stworzy kilka dzieł wielkich, ale brak jej będzie żywej podstawy w duszy ludu; zabraknie warstwy społecznej, w której dobiera swych wykonawców. Podobną będzie do floty wojennej, która nie ma obok siebie kupieckiej. Silnie rozwinięte, swobodnie kwitnące rękodzielnictwo — oto podstawa sztuki. Gdy się odeń zupełnie odłączy, zginie, tak samo, jak skępowana względami pożyteczności. W pierwszym razie traci grunt pod nogami, przechodząc w hazard albo przesadę i manierę; w drugim przygniata ją do ziemi sucha, powszednia trywialność.

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

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

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

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

Weźmy na uwagę garncarstwo. Ma być wyrobioną z gliny n. p. waza do przechowania i odlania płynu. Wilgotna masa ma dążność do przybrania kształtów okrągłych. Garncarz zaciera wilgotną glinę w krążku, który będąc wyrazem prawa okrągłości, ta-



Fig. 4.

Wazy starożytne.

kież same\* wytwarza kształty. Podczas gdy twardy kamień łamie się prostokreślnie, a kryształy jego z prostych złożone są linii, wymaga glina a stąd i wszystko, co z niej wyrabiamy, linii falujących. Dlatego kamień opracowany w ostatni sposób, przypomina wnet wyrób garncarski, glina opracowana w sposobie prostokreślnym, kamieniarski. Przejścia linii rodzą się z wypalania gliny.

W materiale samym więc tkwi już dążność do form okrągłych, toż samo i płyn wypełniający naczynie rad przybiera kształt kuli albo koła. Widzimy, że wszystko się na to składa, aby naczyniu wyrobionemu przez garncarza odjąć wszelką spiczastość.



Czystokulista forma w swej matematycznej jednolitości nosi ślady większego przymusu, niż forma jajowata. Trudniej przytem trzymać ją w rękach. Naczynie jajowato-podłużne przylega bliżej do ciała, okrągłe trzeba nieść od siebie w pewnej odległości. Popatrzmy na wyrobione z gliny naczynie kształtu jajowatego. Nie może ono stać. Musimy je zatem ściąć w jednym końcu, aby otrzymać szerszą płaszczyznę albo dodać osobną nogę t. j. wogóle umożliwić mu stanie. Który jednakże koniec jaja zwrócić ku górze a który na dół? Semper tłómaczy wybornie stosunek formy naczynia do sposobu noszenia go. Jeżeli ma się nosić na głowie, należy punkt



Fig. 5.  
Dzbany starożytny.



Fig. 6.  
Starożytne czarki i puchary.

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

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

W ten sposób wyrabiają się szklanki, filiżanki, zwyczajne garnki, dzbany i t. d. Wyszukać odpowiednią formę jajowatą, jest w pojedynczych wypadkach rzeczą dobrego smaku.

Z czasem bywa jednak potrzebnem bogatsze rozczłonkowanie. Dodajemy całości w kształcie nogi spłaszczonej podstawkę, z której pionowo wznosi się trzonek, na nim dopiero tułów naczynia n. p. puhan. Może tu panować nieskończona różnaitość. Wysokość trzonka i podstawki, przejście trzonka w sam tułów i t. d., przedstawiają szereg dowolnych odmian. Jak we wszystkim tak i tutaj lubimy podział troisty na właściwą podstawkę, trzonek pośredni i płytę dźwigającą tułów, każdą część znowu dzieląc na mniejsze i dodając liczne a strojne ozdoby. U góry toż samo. Jeżeli nie wiele płynu potrzeba naraz odlewać, zwężamy tułów w szyjkę z jedną lub kilku wargami. I tu więc połączenie z tułowiem za pomocą zwężenia; podział zatem całości na tułów, szyję i brzeg opatrzonej wargą do picia i zlewania; wszystko to opiera się na podstawie, jak już wiemy, troistej. Rozumie się, że przedewszystkiem chodzi o linie, potem o stosunki. Wogóle pragnę zauważyć, że czyste powtórzenie kształtu głównego dawałoby widok nużący jednostajnością. Gdybym n. p. formę jajowatą głowicy umieścić na formie jajowatej tułowiu, a tę na takiejże samej podstawie, otrzymałbym kształty jednostajne, których widok musiałby nużyć. Rytmiczność wymaga, aby po wypukłości następowała wklęsłość. Samo przez się rozumie się zatem, że linia n. p. szyi powinna być ku



wnętrzu wciągnięta, wklęsła. Będzie to zarazem najodpowiedniejszy kształt do przeprowadzenia płynu z tułowiu ku brzegom; wyraża on bowiem wysysanie, wypuszczanie. Mniej koniecznym, ale równie przyjemnym jest podobny kształt nogi.

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

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

Wszystko to można uwydatnić jedynie malowidłem. Co do barw, jakich używać należy, nadmienię tylko, że materiał, z którego wyrabia się naczynie, sam daje najlepszą wskazówkę. Najodpowiedniejsze są barwy ciemne i kamieniste, wogóle przyrody nieustrojowej. Najzwyklejszą osnową takich malowideł jest przedstawienie świata roślinnego; liść oplatający kamień, gałązki i t. d. Dalej zużytkowuje fantazja związki naczyń z płynem i wszystkie te wyobrażenia, jakie się wiążą ze sposobem jego użycia. Tem je zdobi, wyróżnia i ożywia. Malowidło bezmyślne, nie baczące na gatunek materiału, tworzące obrazy, któreby należało raczej w ramy tjać, nie świadczą o rozsądku artysty, nie mają stylu. Przytem należy uważać na to, aby linie malowidła zgadzały się z liniami naczyń. Powinny być ostre i pewne. Nałożenie malowidła rozlazłego, pozbawionego silnych rysów, na sprzęt pełen stylu i wyrazistości, byłoby wręcz przeciwnem jego naturze. Dworek z aleją topolową i dandysem w cylindrze odmalowany na czajniku, nie zdradzałby artystycznego poczucia; toż samo luźnie rzucony fiołek

bez chęci podniesienia nim typowego kształtu naczyń. Czysta w ogóle naturalność nie przydaje się tutaj.

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

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

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

Rękodzielnik-artysta posługujący się pięknymi kształtami roślinności może łatwiej uchronić swoje dzieło od wrażenia komicznego. Znajduje on tu na zawołanie soczyste, wypukłe owoce, kielichy kwiatów i t. d. Nieruchomość i wypełnienie płynem niektórych owoców (melony i t. d.), tworzą dalszy szereg analogii między rośliną a naczyniem. To wszystko jednak nie daje piękna. Najpiękniejszą formą naczyń zostanie na zawsze ta, która odpowiada najlepiej istocie nieustrojowego materiału; a więc czysto matematyczna. Kształt kuli, jaja, walca, stożka i t. p. — oto pole,



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

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

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

Przejdźmy do innej gałęzi niższej sztuki. Zwróćmy uwagę na ubranie. Przywiodę tu kilka zdań Sempera o lnieniu, wełnie, bawełnie i jedwabiu. Mówi on między innymi: »Charakterystyczną cechą lnianych nitok jest niezwykła ich ciągliwość (po jedwabiu największa), nadzwyczajna świeżość i rzadka zdolność do przewodzenia ciepła, zawisała po większej części od stopnia gładkości, stąd również płynąca nieczułość na wpływy kurzu i zabrudzenie, na chemicznych własnościach polegająca luźność pokrewieństwa z barwikami, trwałość w praniu i t. d.« »Używając tej materii, unikać należy wszystkiego, co wskazane powyżej własności niszczy lub tłumi; i owszem należałoby dobierać wszelkich środków, aby takowe potęgować albo przynajmniej ludzkiemu oku wydatniej przedstawić. Tak razi nas wszelka szorstkość, bo ziarnista albo włóknista powierzchnia tłumi uczucie świeżości, jaką posiada materia lniana i niszczy nieprzemakalność białizny wobec wszelkiego brudu i za-

barwienia. Chłodnej, gładkiej powierzchni odpowiadać powinna takiej samej natury barwa; należy więc nadawać wyrobom lnianym barwę białą, która jest najchłodniejszą ze wszystkich, tam przynajmniej, gdzie do świeżości większą przywiązujemy wagę, niż do nieprzemakalności. Gdzie jednak na ostatnią musimy zwracać wzgląd pierwszorzędny (n. p. u sukien grubszych, nakryć stołowych, bluz do pracy i t. d.), tam należy materii pozostawić jej naturalną barwę albo ją ukraścić w ten sposób, ażeby barwy zimne przeważały; wywołują bowiem najłatwiej miłe uczucie chłodu. Oddawna barwa niebieska była najlubiejszą, co daje się spostrzegać na niektórych do dziś utrzymanych staro-egipskich materiałach lnianych. Barwa n. p. pomarańczowa i wszelka inna, leżąca na skali po drugiej stronie czeresniowo-czerwonej, nie nadaje się wcale do barwienia wyrobów lnianych, chyba z przymieszką niebieskiej«.

O bawełnie powiada Semper, że spokrewnioną jest z lnem i wełną, mającą ich własności. Dlatego można z nią postępować według upodobania. Zaletą jej matowość powierzchni. Wełnę nazywa najpiękniejszą, nie wyjmując jedwabiu, materią włóknistą. »Delikatny, kędziezawy włos owiec daje miękką, wiotką tkaninę, która, będąc najgorszym przewodnikiem, ma rzadką zdolność zatrzymywania wśród zimy wewnętrznego ciepła, a wśród upałów atmosferycznego chłodu. Przytem ciężkość gatunkowa wełny mniejszą jest od ciężkości wszelkiej innej materii włóknistej (tylko  $I_{260}$ ), przez co wyroby jej posiadają zaletę niesłychanej lekkości. Wełna nie rodzi, jak len a w mniejszym stopniu jedwab, uczucia świeżości i chłodu, ale posiada znaczną gatunkową ciepłotę, pochodzącą od łuskowatej powłoki włosa, i drażni skórę... Jedną z najpożyteczniejszych własności wełny jest łatwość, z jaką daje się zabarwiać i siła, z jaką chłonie masę barwiącą. Powierzchnia wełny, choćby najnaturalniejsza, ma połysk jedwabny, odmienny od połysku lnu, bawełny i samego jedwabiu; najciemniejszy nawet jej odcień przedstawia się jako odrębna barwa; bezwzględnie czarną nie bywa nigdy, posiada owszem skłonność do kolorów świecących i jasnych. Przesiłekają one na wskroś materię, jednoczą się z nią najściślej, podczas gdy na bawełnie tkwią jakby nałożone. Należy więc wyzyskać te wszystkie zalety wełny i zachować przytem styl pewien, który do dziś zatrzymały plemiona Wschodu: Indyanie,



Persowie, Arabowie, nawet Turcy, choć to już słabe tylko echa wydoskonalonej techniki starożytnych. Ścisłe prawidło koloryzacji wełny wysnuć należy z porównania najlepszych materyi wschodnich. Wskaże nam ono, że ze względu na ciepłą istotę i bogate jej ufałdowanie, używać wypada w tym celu barw soczystych, ciepłych i pełnych».

Charakterystyczną cechą jedwabiu jest połysk, prawie metaliczny. Atlas jest gorącym, jak zwie go Wolfram z Eschenbachu. Znosi on najcieplejsze zabarwienie i najjaskrawsze kontrasty w przejściach. Światło odbite od metalicznej powierzchni atlasu wydaje się białem, zagłębienia zaś fałdów bywają zawsze ciemne; gdy zaś do obu tych odcieni dodamy barwę właściwą, stanowiącą tło całej materyi, otrzymamy łagodny i ujmujący trójdźwięk. Zarazem odbija atlas najżywiej wszystkie sąsiadujące z nim barwy. Z temi jednakże tylko wypada go łączyć, które w zmieszaniu nie wydadzą odcieni wstrętnych. »Przeciwstawieniem atlasu jest aksamit. Podczas gdy nici jedwabiu, wzdłuż uważane, są najświetniejszą tkaniną (z wyjątkiem nici kruszcowych), jaką znamy, powierzchnia aksamitu powstała stąd, że nieskończona ilość w poprzek ujętych nitok jedwabnych pionowo obok siebie stanęła, niema żadnego blasku i pochłania żarliwie światło«. Świetność aksamitu polega na pełni i wielkości okrągłych fałdów, na połysku cząstek widzianych z ukosa, podczas gdy te, na które patrzymy z góry, choć biją żarem, nie mają blasku.

Zadaniem sukni jest chronić albo okrywać ludzkie ciało. Cza-sem spełnia zarazem pierwsze, jak drugie. Przytem nie wypada nadużywać właściwości pojedynczych materyi. Wszystkie kroje sukien okrywających człowieka leżą między dwoma ostatecznościami, jeden buduje niejako chatkę dokoła człowieka, drugi przylega najściślej do ciała. Rzecz naturalna, że w pierwszym razie materya zachowuje wszelką swobodę przybrania kształtów nie zależnych od linii ciała, podczas gdy w drugim jest, że tak powiem, tylko przyczynkiem jego i musi naśladować kształty sobie narzucone. Tam więc roztacza się w całym bogactwie własnych fałdów, załomów, barw, światła i cieni, tu odtwarza linie i nabrzmienia członków i mięśni. Ludy klasyczne pojmowały lepiej stosunek sukni do ciała i rozróżniały ściśle obydwa kroje. Albo toga spływająca powłó-

czysto ku ziemi, albo najściślej przylegający do ciała stanik. Dzisiejsze czasy pomieszały obydwa rodzaje, tworząc jakąś łupinę, z której wyziera człowiek, na pół skrępowany suknią, na pół ją krępujący. Strój klasyczny przedstawiał w całej piękności kształty ciała i sukni. Była ona szeroka, uwydatniała jednak ciało a przede wszystkim członki ruchu. Kaftan spływał w bogatych fałdach aż do kolan, związany przepaską; wełniany płaszcz, narzucony poważnie na ciało, osłaniał je, w ufałdowaniu i rzucie własnym tylko kierując się prawem. Zachowano tu zasadę: piękność ciała obok piękności sukni. Germanie lubieli strój przylegający. Piękność ciała mieli przytem głównie na oku.

W średnich wiekach widzimy po większej części odpowiednie połączenie ciasnego kaftana, ciasnych spodni z szerokim płaszczem. Znano przytem i najnienaturalniejsze dziwactwa mody. Bywały suknie okrywające najzupełniej postać ludzką z wyjątkiem głowy i ręki. Dzisiejszemu strojowi męskiemu zarzucić należy brak wszelkiego stylu. Zamiast uwidoczniać kształty ciała n. p. ramiona, kark, uda i t. d., albo ułożyć suknię według praw jej własnych, wynaleziono formę, która nie odpowiada żadnemu z obu warunków, albo je raczej obydwa źle wypełnia. Suknia może się należycie rozłożyć tylko w kształcie starożytnego płaszcza i w jego bogactwie rzuconych swobodnie fałdów; w surducie, fraku, kamizelce i t. d. wtłoczono ją w kształty będące karykaturą pięknokreślnego ludzkiego ciała. Przytem nie uważają wcale na rodzaj materyi. Spodnie z płótna, wełny, bawełny, miewają kształt jednakowy, nawet skórzane do konia, podobne są w kroju zupełnie do sukiennych, czyniąc nogi podobnymi do łap niedźwiedzia.

Głowa powinna mieć swobodny obrót, szyja toż samo. Duch czasu, trzymającego szyję i głowę sztywnie, bywa ograniczonym i jednostronnym. Jakiś przymus odzwierciedla się w takim zwyczaju; człowiek skierowany jest wyłącznie ku temu, co leży przed nim, nie może spojrzeć w prawo, ni w lewo, czyniąc jedynie to, ku czemu go pchnięto, lub zachęcono, co położono wprost przed nim. Dlatego sztywny krawat zdradza usposobienie podrzędnego biurokraty lub wytresowanego żołnierza; jeżeli nie przystoi on podwładnemu, to cóż mówić o naczelniku, nadzorcy, który powinien obejrzeć wszystko do koła! Wysoki krawat, z faworytami do tego,



włacza każdą głowę niby w kieliszek. Toż samo wreszcie stosuje się do obuwia. Tu nie należy wcale zważać na modę. Nie mamy na to miejsca, by się rozwodzić obszerniej nad jej głupotą, ubierającą nas w dzioby ptasie, albo łapy niedźwiedzie, dlatego że któremuś książątka podobało się takie dziwactwo, aby osłonić potworność własnej nogi. Wszelki nacisk wywarty na ciało szkodzi mu, dlatego strój gniotący je należy usuwać; tak nakazuje najprostszy już, chłopski rozum. Że przylegać a naciskać, to rzeczy całkiem inne, rozumie się samo przez się. Ubranie gniotące jest wyrazem sztywności i rodzi nową sztywność. Toż samo wnioskować można z ubrania rozrzuconego, bufiastego, nastrzępionego. Nosi je czas rozpasany, przesadny, swawolny, próżny. Stroje rurkowane i fryzowane zdradzają bezmyślne hołdowanie formom, z którymi łączy się częstokroć największa rozpusta. W kołnierzu Elżbiety tkwi unізoność, ceremoniał, ucałowanie ręki; to samo w żabotach, mankiecie rurkowanym i t. d. Jakiż natomiast piękny, swobodny, naturalny strój nosili Rzymianie i Grecy!

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

Suknie nasze mają uwidomić symetrię ciała. Ale w jakiż sposób to czynią! Przesadna symetryczność dzisiejszych »uniformów« przyprowadza artystów do rozpacz. W przeciwstawieniu do suchej

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

Prawdziwie to dziwnem, że nie przyszliśmy dotąd na myśl odznaczenia sznurami na sukni każdego zebra. Gdyby ten wynalazek nie był pomysłem ludów niewykształconych, które dlatego częstokroć więcej widzą, niż rozum rozumnych, bylibyśmy go już z pewnością przyjęli, widząc w nim nawet ozdobę »pełną stylu«.

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

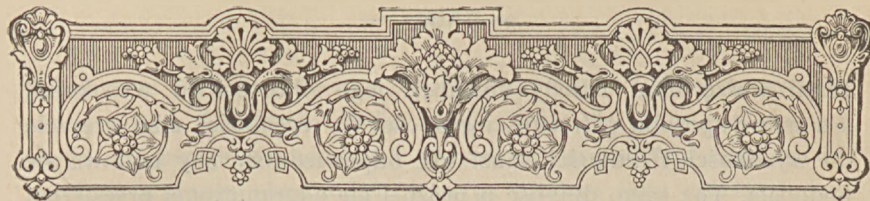
Na jedną tylko właściwość jeszcze wskażę. Mimo swej samowoli zachowuje moda pewne prawa. Przypomnijmy sobie, cośmy powiedzieli wogóle o równowadze. Gdy moda zapragnie okrągłego kapelusza, potrzeba wnet i sukni okrągłej. Kiedy ma szpic od



przodu, naśladowujący ptaka, wnet jej i frak niezbędnym. Gdy z przodu coś wystaje, zaraz musi i w tyle rozpostrzedz się ogon. Jakże komicznem widowiskiem są miliony Europejczyków, ubrane w błażeńską szatę przez krawca. Od monarchy i panującego księcia do pokojówki i stróża uklęka wszystko przed majestatem bezmyślnej mody; o rozumie tu ani mowy, nawet zdrowie i przyzwoitość poświęcamy po krótkim wahaniu. A smak? smak podziwia z równym zapałem trzewiki dzióbiaste, półnagi kostyum grecki, kształty brzemiennej albo hotentockiej kobiety. Dziwno mi, że dotąd nie zaświtała u mężczyzn moda noszenia garbów na grzbiecie. Odpowiadałoby to wzgórzom, które dźwigają modne panie na tyle.

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

Naśladowanie kształtów zwierzęcych w ubraniu rodzi uczucie komiczności, albo straszliwej brzydoty. Taką bojaźń budzącą ozdobą jest hełm z głowy dzikiego zwierzęcia; przenosi on jego wściekłość i siłę na człowieka. Przystrajac suknię w oznaki zwierzęce, jak skrzydła, pióra, ogonki, kły, pazury, należy jedynie wtedy, gdy chodzi o uwidocznienie zręczności człowieka, który je nosi, albo o jaki cel poboczny. I tak n. p. pióra sokoła, kita czapli i t. d. zdobią strzelca, który je ubił; głoszą one, że człowiek, stojący przed nami wybornie strzela, zręcznie się skrada lub śmiało wspina po górach. Białe powiewne piórka stroją właściwie kapelusz, wiążąc go podobnie jak włosy, z powietrzem; gdy jednak strojna dama zatknie wypchanego ptaka na kapeluszu, to już — moda! Należałoby wtedy umieścić tam papugę, srokę, lub ogon pawia — niechby przynajmniej odpowiadały warunkom symboliki!



## V.

### Architektura.

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

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

Budowanie wyosobnia pewną przestrzeń, bądźto ją zapełniając ciałem, bądźto odgraniczając tylko od innych. Mur n. p. zapełnia sobą przestrzeń; dziedziniec zaś otoczony murem lub komnata stanowią przestrzeń próżną ale tak wyosobnioną, że są odrębną w sobie całością. W obu razach należy zachować ogólne prawidła piękna, rozmiary zatem przestrzeni, jak długość i wysokość, albo długość, wysokość i szerokość, muszą się ułożyć w odpowiednim stosunku.



Jeżeli widzę mur, natędy stosunek jego długości do wysokości, a w miarę sposobu patrzenia, i grubości do wysokości, albo wreszcie do wysokości i długości musi być odpowiednim, aby budowa się podobała. Toż samo długość u próżnej ale odgraniczonej przestrzeni (n. p. dziedzińca) powinna zgadzać się z szerokością. Tu przestrzeń jest samoistnym wyrazem sztuki, ona jest ciałem, choć wewnątrz próżna. Jeśli jest pokrytą u góry, należy zmierzyć i wysokość. Jeżeli stosunki wysokości, długości i szerokości niezgodne są między sobą, natędy cała przestrzeń wygląda brzydko i nie pomogą jej żadne ozdoby ścian, powały, podłogi.

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

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

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

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

Utwory nieustrojowe dostarczają materiału budowniczego;

należą one bądźto same do przyrody martwej, bądźto są tworami ustrojowymi, z których uleciało życie. Wszelka masa nieustrojowa ulega stałemu prawu ciężkości. Uczuwamy zadowolenie widząc dopełnione warunki równowagi; wszelka budowa jako całość złożona musi przedewszystkiem dawać rękojmię trwałości; inaczej będą nas gniotły niepewność i trwoga, czy to, co z takim złożone mozołem, nie runie w naszych oczach; o upodobaniu nie będzie już mowy! Przyroda nieustrojowa nie ma siły ruchu, podlegając niezmiennemu prawu ciężkości. Na niem opierać się więc musi sztuka budownicza. Prawidłowość panuje tu ściśle matematyczna. Uwidomią ją, obudza się upodobanie piękna. Z tych kształtów duch mówi do nas, że materya została skrępowaną. Porządek i skrępowanie materyi jest podstawą architektury. Uwidomienie trwałego, warunkom piękna odpowiedniego spojenia części w całość, tworzy podstawę piękności konstrukcyjnej.

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

Architektura włada masami. Jak długo artysta nie zdołał jeszcze ich opanować, nie umiejąc połączyć wewnętrznych prawideł piękna z twardością i niespożytością materiału, tak długo usi-



luje działać na widzów masą. Stąd budowle kamienne przybierają tak często rozmiary kolosalne. Jednostajność i prostotę masy, której nie umie pokonać początkujący artysta, nie mając w duszy skarbu, a przywiązujący się ściśle do materiału i najbliższego celu, stara się uszlachetnić nadaniem jej olbrzymich kształtów. Jeżeli nie ma wewnętrznej miary, nic mu nie przeszkodzi gromadzić kamienie w nieskończoność, jak długo ma środki ku temu. Nie mając pierwowzoru w naturze, tworzy dzieło swobodnej fantazyi. Instynkt uczy go działać masami; potężny wpływ techniki obudzi w nim chęć do wynajdywania i pokonywania coraz nowych technicznych trudności. Tak szuka za wielkością, która może sięgnąć aż do wzniosłości. Wyjaśniliśmy dawniej, na czym polega wzniosłość. Artysta niezręczny, pomimo wszelkich starań utworzy dzieło wielkie, ogromne, niezmierne, ale czy będzie ono wzniosłem? Wzniosłość jest rzeczą trudną, o wiele trudniejszą!

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

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

sztuką. Najlepszym romantykiem w architekturze jest czas, przypadek.

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

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

Ogólny prąd umysłowy ludu, stosunki geograficzne i klimatyczne, cel i materiał budowy są warunkami, od których ściśle



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

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

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

Pomińmy czasy niemowlęce ludzkości, gdy jeszcze, że tak powiem, ssała pierś natury, do niej należąc i jej we wszystkim

słuchając, jak zwyczajnie dziecię u piersi. Przypatrzmy się raczej wiekowi jej młodzieńczemu. Nie wiemy, gdzie jej kolebka; ale łatwiej o wiele poznać, gdzie i jak była wychowaną. Badając jej koleje, poznamy wieczystą prawdę, że jak w życiu jednostki wrażeń lat dziecinnych nie ścierają się nigdy, tak i ludy po stuleciach cywilizacji nie zapominają wrażeń swojego dzieciństwa.

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

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

Mieszkańcy lasów nie potrzebują oszczędzać się z drzewem.



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

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

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

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

Zbudowawszy ścianę kamienną, chodziło o to, czem ją pokryć. Kamienie rzadko dają się łupać wielkimi płytami. Do utworzenia powały są zatem nieprzydatne. Tam zaś, gdzieby nawet stosowne płyty odnaleźć można, potrzebaby do podźwignięcia i umieszczenia ich zjednoczonej siły więcej ludzi, aby własnym ciężarem nie pękły w środku. Pomyślmy tylko rozległość stóp dziesięciu, jaki ciężar wytworzy się stąd przy odpowiedniej grubości kamienia! Aby zaradzić niedostatkowi, poczęto wewnątrz budowy wznosić filary i słupy,

jako podpory płyt kamiennych, dźwigające na sobie mniejsze przestrzenie powały. Jeszcze łatwiej wypadło połączyć z kamieniem drzewo; gdzie go było niewiele, chwycono się innego środka; budowano sale wąskie. Komnaty n. p. w pałacach Nimroda dla swej niezmierniej długości a nikłej szerokości podobne są do korytarzów. Długimi jednak, silnymi belkami można było umocnić długie przestrzenie, postawiwszy tu i owdzie filar drewniany. Naturalnem tego następstwem było rozwieszanie drewnianych dachów.

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

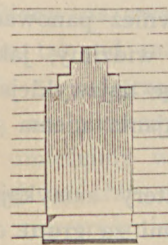


Fig. 7.

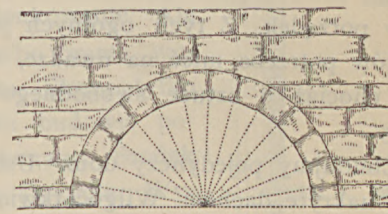


Fig. 8.

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

Zauważmy mur wyciosany z kamienia. Kamień pojedynczy nie stanowi budowy, dopiero nagromadzenie większej ich liczby. Aby budowa miłe sprawiała wrażenie, musi kamień, który spajamy z drugim, zostać wpierw ociosanym, t. j. musi otrzymać, jako twór krystaliczny, krystalicznie odrębną formę. Częstki pojedyncze łączą się następnie w ściśle spojony całość. Musi ona przedstawiać kształt matematyczny dokładnie uwidomiony w pięknych stosunkach i wymiarach. Przypuśćmy, że ma przedstawić regularny czworobok. Je-



żeli go zrobimy za wielkim, wtedy niezmierny obszar jednolitej przestrzeni przytłumi wrażenie mnogości, stworzonej uwarstwieniem cegieł lub głazów; uczucie nużącej oczy jednostajności należy wówczas rozproszyć właściwem rozczłonkowaniem. Dokonam tego drogą dzielenia. Daję mu n. p. podział troisty. Otrzymam zatem część dolną (spodnią), środkową i górną. U dołu spajam budynek z gruntem, za pomocą pokładu ciosów, u góry odgraniczam go w tenże sam sposób od dachu. Ale poziome linie są nazbyt sztywne; nie dają mi pożądanego urozmaicenia. Wprowadzam więc linię pionową, dziergając u góry mur w ząbki. Dalej mogę rozczłonkować linię, przerywając ją n. p. pilastrem. Przytem niezbędną jest regularność proporcjonalność i symetryczność. Wszystko powinno odpowiadać warunkom równowagi. Lecz zejdźmy jeszcze niżej do szczegółów, do samego układu ciosów. Zupełna jednostajność uwarstwienia znużyłaby, układamy więc w jedną warstwę zwyczajnie same szersze, w drugą same węższe kamienie. I w tem również panować musi surowy porządek. Z tych ogólnych już uwag widzimy, jak wiele względów potrzeba mieć na uwadze, wykonując najzwyczajszą budowę, chociaż o sztuce swobodnego przystrajania niema jeszcze i mowy.

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

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

Taki jest podział domu w kierunku wysokości.

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

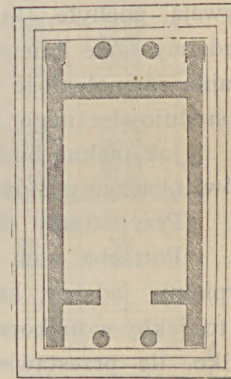


Fig. 9.



Budowa powyżej opisana — czworokątna, z podnóżem, ścianami, dachem, drzwiami we środku i otworami w górze na światło i powietrze — nie jest bynajmniej domkiem fantastycznym, ale grecką świątynią, w której kształtach utrzymał się zapewne mieszkalny dom starogrecki. Dom taki jest ciemnym i chłodnym; najwłaściwszym zatem dla krajów południowych. Do robót wymagających obfitego światła, przydać się nie może. Jeśli chodzi o światło i chłód zarazem, najodpowiedniejszym będzie znaczne wysunięcie dachu, tak, aby można pod jego schronieniem, ubezpieczającym od słońca i deszczu, sprawować prace dzienne. Dach taki oprzeć można na filarach lub słupach — i oto utworzy się przedsionek (fig. 9).

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

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

Przypatrzmy się budowie zawilszej.

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

W tych razach, gdy cele praktyczne nie kładą tamy swobodzie podziału, artysta może tem śmielej dążyć za polotem własnej

fantazyi, może kierować się względami piękna i nadać mu na zewnątrz klasyczny wyraz, może kompozycję tak długo w swej wyobraźni wydoskonalać, dopóki nie znajdzie najpiękniejszego dla niej kształtu. Rzecz tu ma się tak samo, jak w dramacie: dana osnowa i stałe prawidła kompozycji n. p. w tragediach greckich. Gdzieindziej znowu swobodna twórczość i samoistne ukształtowanie osnowy; w którym wypadku łatwiej osiągnąć doskonałość, nie trudno zgadnąć.

Dotąd rozpatrywaliśmy dom jednopiętrowy, złożony z podmurowania, ścian i dachu. Zauważmy kilkopiętrowy. Podmurowanie

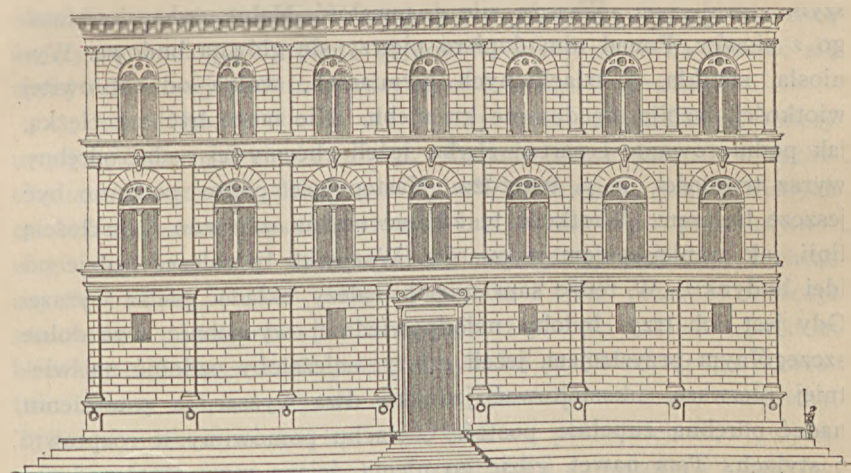


Fig. 10.

Pałac Piccolominich w Pienzy.

i dach także same. Ściany, będące odzwierciedleniem wnętrza muszą być także podzielone. Inaczej nie byłyby charakterystycznymi. Przypomnijmy magazyny. Budowa ich sprawia wrażenie trwałości, obronności, ale brak jej wszelkiego przystroju. Składa się z podmurowania, gzymsu i dachu. Otwory na wpływ powietrza i światło zostawione, są tylko dziurami w murze. Nie noszą żadnej ozdoby, chociaż najlżejsze obramowanie miałyby już wielką estetyczną doniosłość. Oto budowa mająca jedynie pożytek na oku, jednostajna, nudna, pospolita. Skoro jednak podziały wewnętrznej przestrzeni



magazynu zostaną na jego ścianach, chociażby z lekka, naznaczone, poczyna się wnet przebijać w budowie zmysł estetyczny.

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

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

Takie byłoby rozczłonkowanie złożonej budowy, w kierunku wysokości. Potrzebnem jest ono i w szerokość, aby nie przeważały linie poziome. Potężne drzwi i okna, gdy ich jest wiele, mogą same ożywić budowę. Najzwyczajszem jednak rozczłonkowaniem bywają pilastry, słupy. Figura 10 daje wyborne naszych słów objaśnienie.

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

Przy wielkich w szerz rozmiarach, wymagamy zjednoczenia

całości za pomocą wydatnego podniesienia budowy środkowej, w kształcie kopuły, wieży i t. p. Surowo i ściśle rozczłonkowane kształty zeszlowiecznych pałaców dają najdokładniejszy obraz takiej budowy. W to się jednak nie wdaję, czy były one pięknymi.

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

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

Używszy raz analogii ze światem zwierzęcym, szukajmy innych. Mówiliśmy o wpływie okolicy i materiału na wyrobienie się pewnego stylu. Czy niema innych jeszcze wpływów przyrody? Czy nie można w sklepieniu gotyckiego tumu dopatrzeć śladów opony, jaką rozsuwały plemiona leśne ponad głowami, wspierając je o gałęzie? Bezwątpienia! Łuk podkowiasty i palma, minaret i cyprys, wieża włoska i topola, gotycka i sosna, łączą się najściślej ze sobą. Gdyby wysmukły cyprys nie był symbolem żałoby, nie stawiliby Mahometanie obok moszei Proroka tak cienkich i smukłych minaretów. Gdyby nie piramidalność sosny, nie przyszłaby na myśl Niemcom wieża św. Szczepana. Niema tu jednak bezdusznego naśladowni-



ctwa. Są to głębsze zetknięcia duszy ludzkiej z przyrodą, których dotąd nie zdołano wyjaśnić.

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

Wskazaliśmy na potrzebę unikania jednostajności. Różnaitość objawia się w zmianie linii, płaszczyzn, pojedynczych części budowy, (dach, mury, piętra, ściany, okna, drzwi, gzymsy, słupy i t. p.). Ścisły porządek architektoniczny wymaga jak największej równości tych samych części, jednakich kolumn, okien i t. p., jednakich nawet ozdób (sznury perłowe, zęby, girlandy i t. p.). I tu jednak niektóre style pozwalały sobie rozlicznych odmian.

Harmonia między ideą a zjawiskiem powinna się uwidomić zarówno w całości, jak w szczegółach. (Patrz część ogólną). W dziele architektonicznym objawia się tem, że budowa odpowiada swemu celowi, czyli swej idei. Gdzie nie spełniono celu, tam odbieramy wrażenie wewnętrznej sprzeczności; chociażby nawet w szczegółach był budynek pięknym, całość wyda się chybioną, a w pewnych wypadkach bezmyślną i komiczną. Stodoły nie można budować, jak średniowieczną katedrę; altanka ogrodowa inny ma styl, jak arsenał. Najpiękniejsza fasada budynku, osłaniająca sobą majestycznie rozpartą budę, może się podobać jako fasada; całość obudzi w nas uczucie fałszu, prawdy zamaskowanej pozorem. Nie podoba się nigdy, co najwięcej, rozśmieszy. Dalej należy zwracać uwagę na harmonię pomiędzy budowlą a okolicą, która ją otacza. Im charakte-

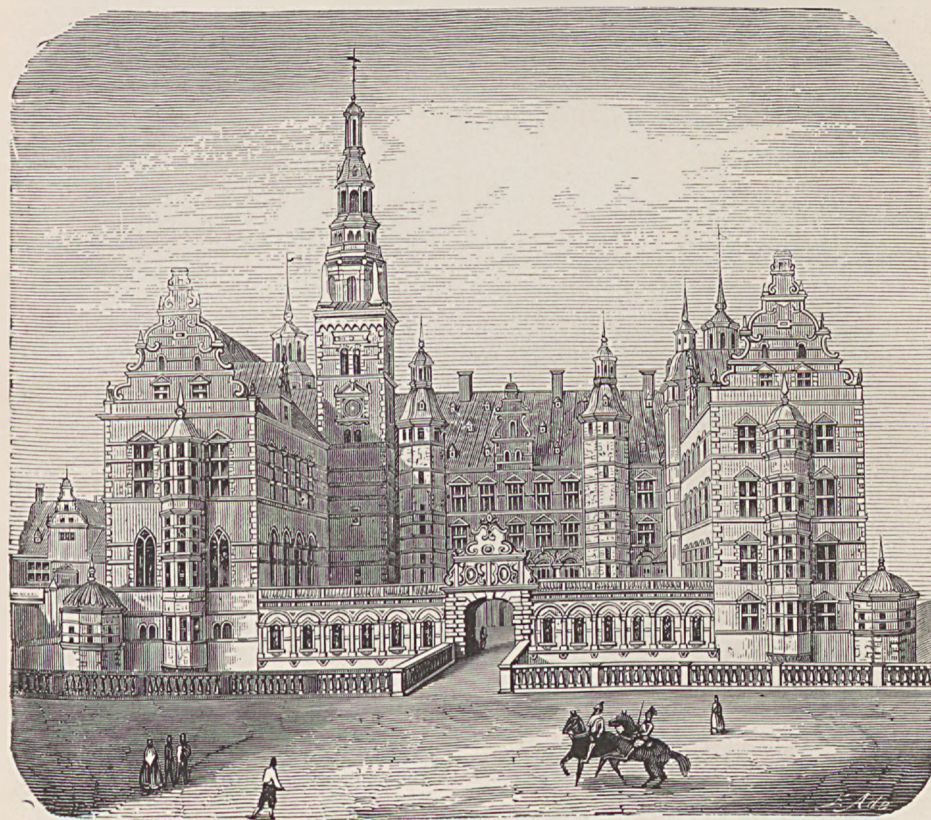


Fig. 11.

Zamek Frederiksborg, do str. 314.



rystyczniejszą takowa, tem bardziej zważać należy, aby budynek nie sprzeciwiał się duchowi miejscowej przyrody. Potrzeba mieć jej poczucie. Nie można wybudować na skalistej opoce pałacu, któryby się wydał dobrze w ogrodzie, ale z poważną, wspaniałą przyrodą górską nie ma żadnego związku.

Najważniejszą częścią budownictwa jest nauka o harmonii między ideą a zjawiskiem ze względu na ważniejsze przynajmniej

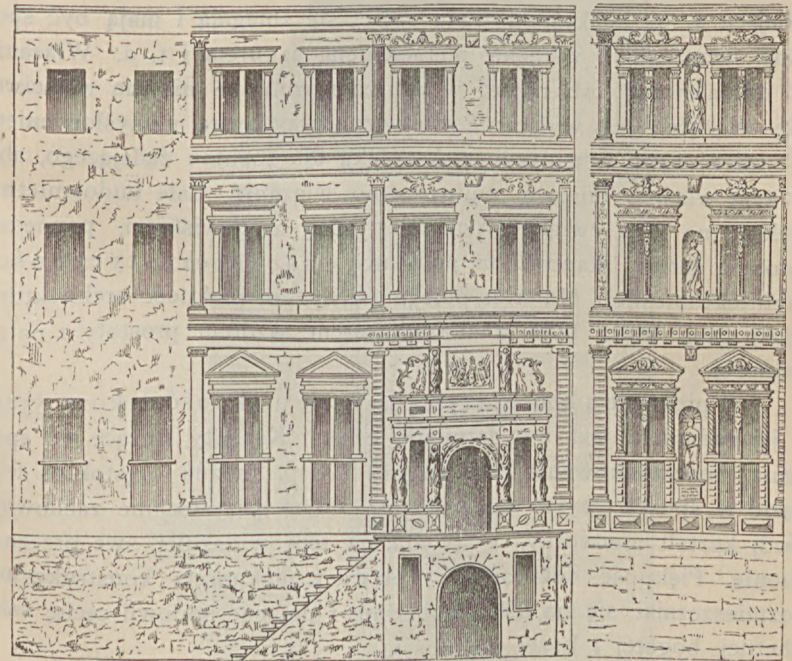


Fig. 12.

Fasada pałacu w swym rozwoju z pierwotnego spichlerza.

członki budowli (każdy właściwie powinien być ważnym). Każda część spełnia pewne zadanie (funkcję); to należy w niej uwydatnić; dopiero bowiem wtedy nabiera estetycznej wartości i staje się wyrozumowaną częścią budowli. Podstawą i dążnością architektury jest utworzenie formy, odpowiedniej celowi. Taką formę zwiemy naturalną. Parę tylko przykładów. Umieszczanie około budynku słupów, które nic nie podpierają, sprzeciwia się jego idei. Łuki



otwierają przestrzeń lub ujmują ciężaru. Dowolne, bezcelowe użycie łuku bywa niepięknem. Gdy desce w odrzwiach nadamy postać, jakoby miała dźwigać największy ciężar, postępujemy przewrotnie, tworząc niewytłumaczoną sprzeczność między ideą a zjawiskiem. Tu należy tak ważna i zawiła kwestya charakterystyczności. Jak powiedzieliśmy, należy uwydatnić cel każdej cząstki. Wyjaśniliśmy przytem, że sztuka nie może być czystem odtworzeniem natury, ale zadowalać się musi naszkicowaniem, analogią. Miejsce n. p., w którym dwie części się zbiegają i mają być spójne, naznaczamy wstążką, pierścieniem, sznurem i t. d. Wiązanie to odmalowane lub nawet w murze wyrobione nie ma właściwej siły wiążącej; jest wyłącznie estetyczną przydawką, uzmysłowieniem sił utkwionych w materji, wskazówką dla rozumu żądającego, aby w tem właśnie miejscu umieszczono wiązanie. Całe budownictwo polega na tym związku pomiędzy ideą a zjawiskiem, pomiędzy istotą a formą; stanowi on podstawę charakterystyczności architektonicznej. Na nim polega najwyższa piękność architektury klasycznej, która była niedoścignionym wzorem prostoty i naturalności.

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

Architektura opiera się na stosunkach przestrzennych. Jest przedewszystkiem sztuką mierzącą. Każdy szkic, w którym o materjale niema jeszcze mowy, dowodzi nam ważności stosunków czysto formalnych. Dlatego nauka o nich była od dawna przedmiotem gruntowych badań. Parę uwag w tym przedmiocie. Najwyższym wyrazem równowagi jest symetria. Dzieląc w szerz, wymaga się równości dwóch odpowiednich sobie części. Dla stosunków nierównych służy prawo Zeisinga. Oto przykład zastosowania złotego działu w architekturze. Fig. 13: »Na najpiękniejszym i najdoskonalszem dziele greckiej architektury, na Parthenonie ateńskim,

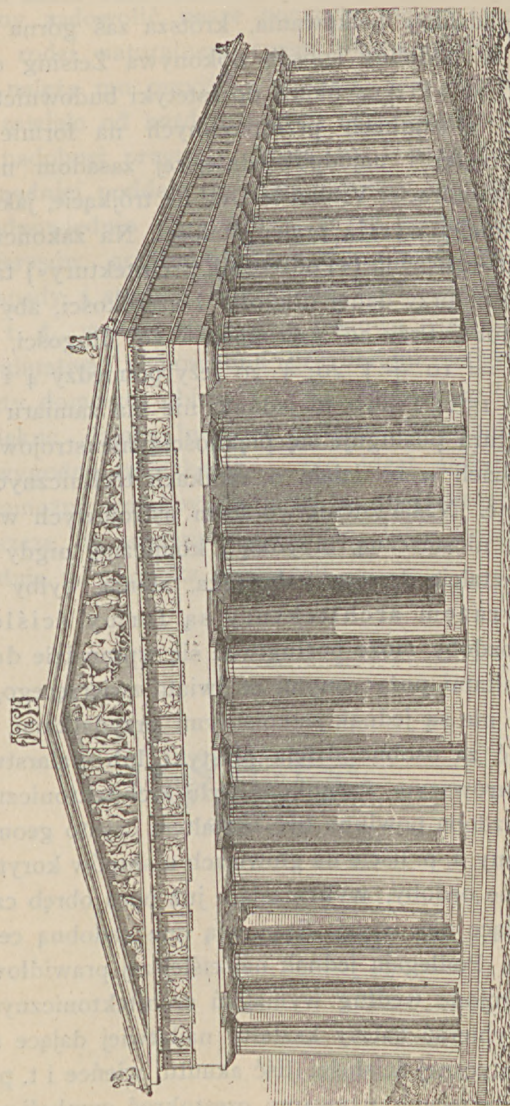


Fig. 13.  
Parthenon ateński.



ma się wysokość (od podnóża schodów aż do szczytu) do długości architrawy, jak ta ostatnia do sumy obu. Jeżeli podzielę wysokość podług złotego działu, natenczas dłuższa część dolna sięgać będzie od ziemi do podstawy belkowania, krótsza zaś górna od tejże aż do szczytu«. W podobny sposób dokonywa Zeising dalszych podziałów. Wolff (w »Przyczynkach do estetyki budownictwa«) opiera swą naukę o stosunkach przestrzennych na formie najbardziej w sobie zamkniętej i najodpowiedniejszej zasadam naszego spostrzegania, na kwadracie, Viollet-le-Duc na trójkącie, jako na figurze, która najdoskonalej wyraża prawo stałości. Na zakończenie podam jeszcze próbę Fergussona (»Podręcznik architektury«) takiego oznaczenia wysokości przy danej długości i szerokości, aby się nie wydawała zgniecioną. Przy 20" szerokości i 20" długości, ma ona być według niego  $= 10 + \sqrt{20}$ ;  $\sqrt{20}$  leży pomiędzy 4 i 5; a zatem wynosi 14 do 15". Prawo to jednak nie ma zamiaru być regułą.

Architektura posługuje się pięknnością nieustrojowej przyrody. Cośmy powiedzieli w rozdziale o sztukach technicznych, znajduje tu zastosowanie. Naśladownictwo form ustrojowych w architekturze jest rzeczą niesmaczną, brzydką i komiczną, nigdy zaś piękną; budynek w kształcie drzewa, człowieka, słonia, byłby potwornym. Jedynym wyrazem architektury są formy ściśle matematyczne. Dla ozdoby może posługiwać się wprawdzie do pewnego stopnia kształtami pożyczonymi ze świata zwierzęcego, roślinnego i t. d.; ilekroć nie są jednak samoistnymi przydatkami, tak że mogłyby uchodzić za osobne dzieła plastyki lub malarstwa, tylekroć podlegają najsurowszym warunkom stylu architektonicznego. W zasadzie każda ozdoba powinna być kształtem czysto geometrycznym; mimo to widzimy n. p. liście na głowicach u słupów korynckich i t. p. Są to plastyczne ozdoby, wykraczające już poza obręb czystej architektury i wiodące nas wyżej. Stanowią one ozdobną cechę stylu powabnego. Podlegają jednak najściślejszej prawidłowości i muszą być przykrojone według wymagań architektonicznych. Dlatego naprzód już wybierać należy kształty najłatwiej dające się zastosować do matematycznej ścisłości (liść akantu, wieńce i t. p.). Również i kształtów zwierzęcych używamy częstokroć symbolicznie; nawet i ludzka postać służy czasami do dźwigania (Atlasy, Karyatydy). Rzecz ma się inaczej tam, gdzie plastyka i malarstwo występują

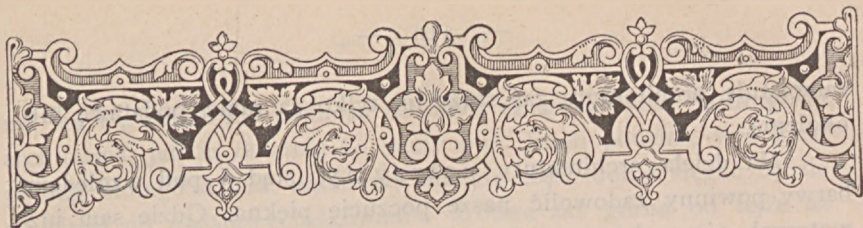
samoistnie, architektura zaś służy im tylko za ramę, podstawę lub okolenie.

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

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







## VI.

### Przegląd stylów.

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

Na piramidach widzimy, ile dokonać może wielkość, regularność i proporcjonalność budowy. Niema tu członkowania, niema

rytmu; jedynie kąty mieniają się z poziomem płaszczyzny, na której stoi cała budowa; a przecież sprawiają one nie tylko potężne, lecz i harmonijne wrażenie. Kolosalniejszych budowli świat nie znał dotąd; celem ich, zdaje się, było tylko zapełnienie przestrzeni.

U Greków znajdujemy najdoskonalsze wzory architektury pięknej i charakterystycznej. Nigdzie lepiej nauczyć się niepodobna, co znaczy, dzieło sztuki w najprostszy a razem w najszlachetniej-



Fig. 14.

Świątynia Chenu w Karnaku (wstępny dziedziniec).

szy sposób podnieść do wyżyn piękna. Od nich należy się uczyć, jak uwydatniać kształtem istotę materiału i przeznaczenie jego.

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

Przedewszystkiem słupy (kolumny, fig. 15.). Wiele o nich pisano, najrozmaitsze wypowiadając zdania. Tu jeszcze jedno objaśnienie. Każde drzewo, ociosane z liści, uchodzić może za



kolumnę; same korzenie trzymają je prostopadle. Można je również wyjąć i wsadzić do ziemi. Pień zapomocą młota albo kafara wbijany w ziemię, może u góry pęknąć. Dla przeszkodzenia temu, spajamy go pierścieniem. Przy dalszem uderzaniu tworzy się z drzewa rodzaj kołnierza wystającego dokoła poza wstęgę pierścienia. Koniec

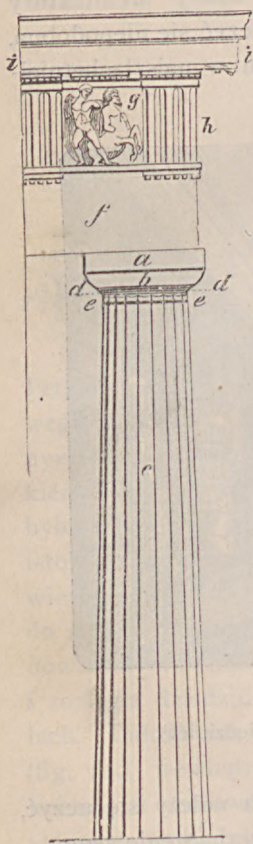


Fig. 15.

pnia w górę zwrócony jest odpowiednio wzrostowi drzewa cieńszym. Płaszczyzna jego szczypła i wążka uderzaniem w nią tem bardziej została nadwątloną. Jeżeli więc ciężki przedmiot zamierzamy umieścić na słupach, będzie rzeczą roztropną, położyć wprzód na nich płytę, idącą od słupa do słupa, z której ciężka masa nie mogłaby się tak łatwo ześliznąć, ani złamać. Na płycie dopiero kładziemy poprzeczne belki.

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

uderzeń drzewa. Poniżej toku widzimy szczątki pierścienia (*d*).

Czy nie sprzeciwia się okrągły kształt słupa istocie kamienia polegającej na krystalizacji? Grek sądził nie inaczej. Naśladował on wprawdzie w kamieniu pień drzewny, ale przerwał okrągłość jego żłobkowaniem. Przez to znikł także ślad uwarstwienia, powstający naówczas, gdy kolumna nie składa się z jednego głazu,

i co chwila można dostrzedz spoidła wiążące pojedyncze warstwy. Pionowe te żłobki dodają kolumnie polotu; zdaje się, jakby rosła. Kształt pnia drzewnego zachowano tu ściśle; słup jednostajnie gruby nie budziłby uczucia wzrostu i byłby niezgrabnym, ciężkim. Stąd stopniowe zwężanie ku górze.

W budowaniu kamiennem należało słupy ustawiać blisko przy sobie, ażeby mogły dźwigać nadświetcie, nie narażając go na złamanie. Na niem kładziono poprzeczne, robione z drzewa belki, których ociosane przody tworzyły fryz czyli nadbrusie. Jak długo były z drzewa, chroniono je od pęknięcia żłobieniem i brózdowaniem przodów. Z tych brózd powstały w belkowaniu kamiennem trójwręby (*triglify*), jakich dwa widzimy na rycinie, tak nazwane od wrytych w nie pionowo potrójnych żłobień czyli wrębów. U dołu są ozdobione sześcioma paciorkami czyli perełkami. Widzimy je także na rycinie. Czy pochodziły one z czasów jeszcze, gdy belki były drewniane? Czy służyły im za ozdobę, albo czy stanowiły przejście do architrawu, tego dziś już nie wiemy. Pod samym dachem umieszczono otwory na przypływ powietrza i światła. Mówiliśmy już o nich. Zatrzymano je i w budowaniu kamiennem. Są to t. z. metopy (*g*), wolne pola. Były one pierwotnie otwarte; później wkładano w nie dla ozdoby naczynia, garnki i t. d. ożywające ciemną przestrzeń. Kiedy do świątyń poczęto wpuszczać światło otwartym dachem, nie mogąc metopami oświecić tak rozległej przestrzeni, zamknięto je kamiennymi płytami, które następnie ożywiano płaskorzeźbą lub malowidłem. Na to wszystko kładziono dopiero krajniki czyli gzemsy (*i*) łączące się bezpośrednio z dachem. W budowaniu drzewnem zdobiono fronton kratami, robotą snycerską lub malowidłem. W kamiennem ożywiano go najczęściej rzeźbą lub malowidłem, pokonując w ten sposób ciężar i jednostajność frontowego trójkąta. Metopy i fronton dachu, na których wznosiły się rzeźby i posągi, musiały mieć tło zabarwione. I reszta części ożywiała się i zdobiła chętnie malowidłem. Szczyt czyli fronton zakończony silnie listwą żłobioną (*sima*) jeżył się na cyplu i bokach ozdobami strzelającymi hardo w powietrze. Obierano zwykle w tym celu kształty zwierząt i kwiatów (porównaj fig. 13.).

Gdyby chciano rozległe budowle pokrywać dachem z kamie-



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

Architektura grecka celuje spokojem i trwałością. Wszelkie inne względy stały u Greka poza tym. Pogardzał on łukiem, który rozsądza budowę, który, jak trafnie mówiono u Indów: »nigdy nie zaśnie«. A jak umiał połączyć tę niespożytą i prawie przesadną trwałość z najczystsza pięknoscią, jak sztucznie odejmował jej wszelki wyraz ciężkości!

Z niezrównaną prostotą i wykluczeniem wszelkiej samowoli, budowała się ta świątynia grecko-dorycka, arcydzieło w swoim rodzaju! (Patrz: Böttichera »Tektonika Hellenów«, główne źródło odnoszące się do starożytnej architektury; szczególnie prawa konstrukcyi wybornie tu pojęto i w całej ich piękności wykazano). Silna podstawa dźwigała ją i łączyła z ziemią. Nad nią dopiero wznosiła się pierś jej okolona szeregiem kolumn, z najszlachetniejszych utoczona stosunków! Stosunki te były najrozmaitsze. Tak n. p. wysokość kolumny równała się cztery albo sześć razy więtej średnicy. Wszędzie tu najpiękniejsza miara, niezamącona jasność i harmonia! Wszystko cechuje się prostotą. Nigdzie braku i nigdzie zbytku, nic się nie kryje, wszystko wyziera ku nam spokojnie i wyraźnie, wszystko ma swój cel i pożytek. Stroją całość ozdoby plastyczne, nęcą wzrok malowidła (n. p. głowic). Podpory świadczą o swej trwałości na pierwszy rzut oka; wszelka ociężałość znikła! Cała budowa układa się tak harmonijnie, jest w sobie tak skończoną, tak uspokaja nas łagodną wyrazistością swych linii, swoich

plaszczyn i stoków! Dach wznosi nas ku niebu, a przecież nie oddala nazbyt od ziemi. Spokojniejszej piękności niepodobna wymyśleć. Wszędzie natura, a jednak wszędzie sztuka! Wszędzie materia pokonana, wszędzie spokój, miara, rozum i piękność!

Jeżeli chcemy poznać różnice między świątynią dorycką a zwyczajną budowlą, mającą li pożytek na oku, natędy zostawiwszy tę samą formę, nadajmy kolumnie jednakową średnicę, usuńmy żłobkowanie, pomińmy tok i wieko, złączmy ją bezpośrednio z nadstłupiem, odrzućmy fryz z jego trójwrębami i metopami, dach oprzyjmy bez gżemu na architrawie, a otrzymamy najpospolitszą stodołę

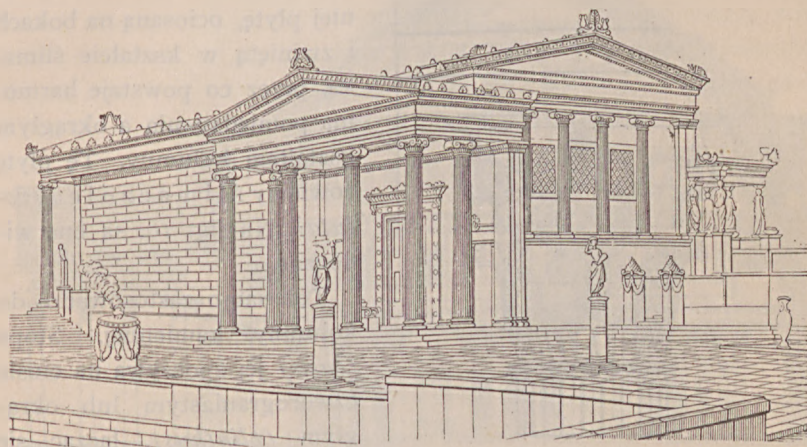


Fig. 16.  
Erechtheion.

»z obejściem«. Jakże daleka na pozór droga od gminnej lepianki do wspaniałego poematu sztuki, który człowiek wyśpiewał w kamieniu! Oto najlepszy sposób uzmysłowienia sobie istoty piękna zapomocą kształtów.

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

Jeżeli wbijamy pal w ziemię, części jego narażone na zetknięcie z wilgotnym gruntem, niszczeją prędko. Stawimy go więc na podnózu kamiennym, a niebezpieczeństwo wnet usunięte. W takim



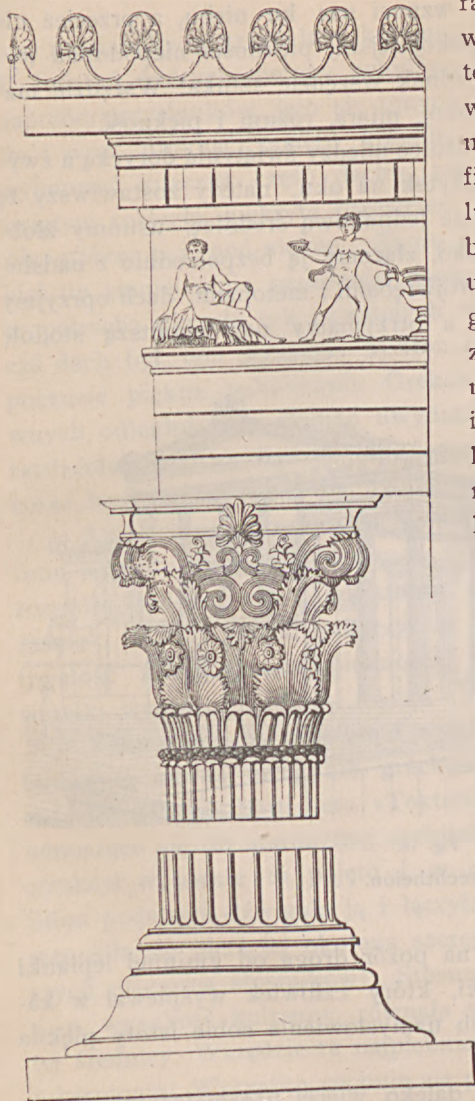


Fig. 17.

dawniej na płytach. Widzimy z powyższego opisu, dlaczego stawiając dwa piętra kolumn, kładziono zwykle szereg joński ponad doryckim. Na pozór chaos! W istocie jednak usprawiedliwiony

razie górna część słupa drewnianego nie łupie się wskutek uderzania, ani nie skraca wkopywaniem w ziemię. Stąd niema już i mowy o tak obfitem belkowaniu, jak w kolumnie doryckiej. Nie potrzeba już toku, ni wieka. Dla uniknięcia więc bezpośredniego spotkania się kolumny z architrawem, kładziemy na niej płytę, ociosaną na bokach i zwiniętą w kształcie ślimaka, przez co powstaje harmonia pomiędzy nią a okrągłym kształtem kolumny. Tę płytę zowiemy ślimacznicą (*voluta*). Na fig. 16. są one widoczne.

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

smuklejszą budową kolumny jońskiej i naturą doryckiej, która ją wiąże do ziemi.

Trójwrębów, świadczących o wewnętrznym spojeniu, niema w jońskiej budowie. Nadstupie dzieli się na dwie, zwyczajnie na trzy warstwy; dorycka warstwa trójwrębów i metop bywa tu całkiem gładką, jakkolwiek można ją także przystroić. Pojedyncze warstwy i wogóle część pośrednicząca między dachem a ścianą, ożywia się wychyleniem naprzód, jakoteż wstęgami perełek, bisiorków, jajowników, pleciennic, zawojów i t. d.

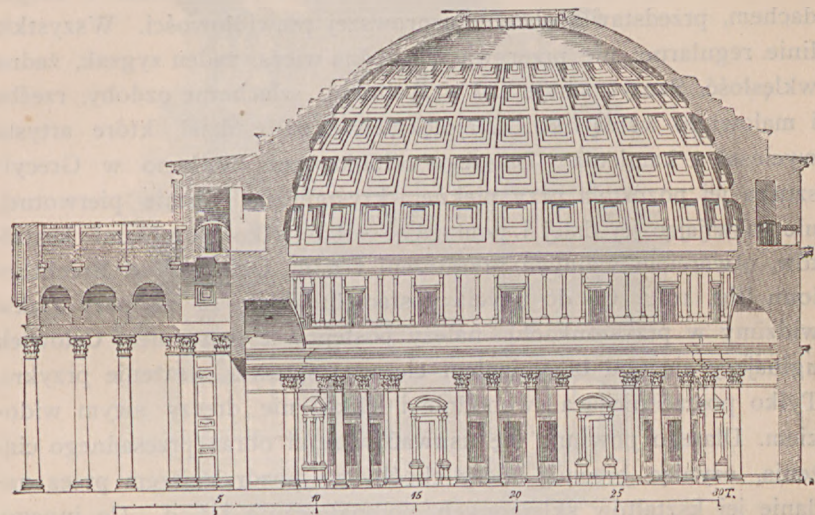


Fig. 18.

Panteon rzymski (w przekroju).

Dach, odpowiednio do wiotkiej budowy kolumn, jest lżejszym od doryckiego. Toż samo cała budowa w porównaniu z pierwszą. Owe ozdoby rozliczne, jakimi dłuto ubiera jej mury, dodają całej świątyni wiotkości i swobody (fig. 16.).

Później rozpowszechnił się koryncki styl kolumn (fig. 17.). Na słupie kładzie on, podobnie jak to już czyniono u wschodnich ludów, płytę kamienną, ociosaną w kształcie kielicha. W Egipcie dawano jej postać palmy, rozkładającej u góry liść swój w koronę. W Grecji obrano w tym celu kwiat akantu. W ten sposób na-



brała głowica koryncka większej swobody; można ją było do woli przystrajać. Nie będę zatem opisywał jej szczegółowo, bo nie miała stałych prawideł. Występuje tu wszędzie przepych, strojność, przedławianie; prostotę i piękno dziewiczo-czyste, tak podziwienia godne w jońskiej i doryckiej kolumnie, zastąpiono tu strojnością.

Kolumny służą do ożywienia świątyni. Dodają jej rytmiczności, odmian, gry światła i cieni. Wesoła i otwarta, zapewnia obronę od żaru słonecznego i niepogody. Przysionki zaś wiodące do właściwego przybytku (*cella*), nadają jej urok trwałej i zamkniętej w sobie całości. Jednolita, zewsząd objęta pierścieniem i okryta dachem, przedstawia obraz najsurowszej prawidłowości. Wszystkie linie regularne; nie przerywa ich żadna wieża, żaden zygzak, żadna wklęsłość. Szczyt panuje nad wszystkim; szlachetne ozdoby, rzeźba i malowidło wabia oko. Najpiękniejsze to z dzieł, które artysta wyciosał z kamienia. Dalszego członkowania unikano w Grecyi; sztuka jej pozostała przy pięknej, krystalicznej formie pierwotnej, nie rozwijając jej dalej i pomagając sobie tylko złożeniami kształtów, otwarciem wolnych przestrzeni i t. d. Odsełam do Erechtheionu (fig. 16.). Co do użycia postaci ludzkich za podpory (jakie widzimy w przysionkach), należy postępować ostrożnie. Człowiek uginający się pod brzemieniem ciężaru, sprawia wrażenie przykre. Tylko postać niosąca swobodnie i lekko, nie dręczy swym widokiem. Dlatego powinno się usuwać wszelki obraz przesadnego ciężaru, czyniąc brzemień masy choćby na pozór lżejszem przez nadanie jej kształtów sklepionych, podmalowanie i t. d. Co innego, gdy chodzi o wybór osób fantastycznych, jak sylfy, gnomy i t. d., lub gdy potrzeba wyrazić ideę ciężaru. Wtedy dźwigający niewolnik jest wybornym dla niej symbolem.

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

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

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

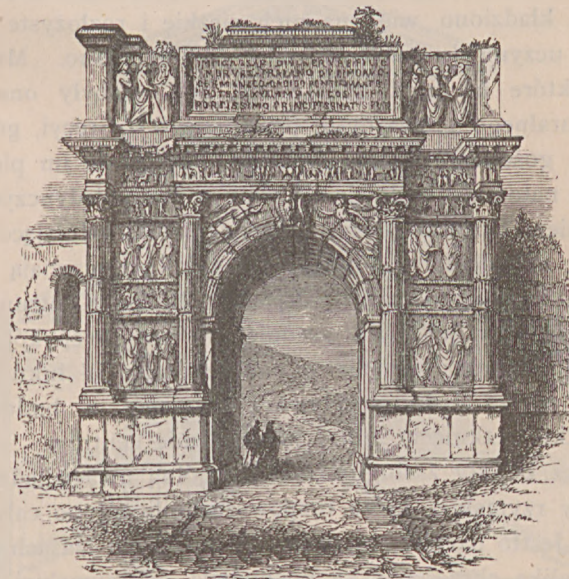


Fig. 19.

Łuk Trajana w Benewencie.

W szczegółach nie dorównali jednak Rzymianie Grekom. W opracowaniu słupów i ozdób zostali ślepyimi ich naśladowcami. Wielkość i przepych zastąpiły skończoną piękność. Tam Perikles, tu Cezar, tam Alcybiades, tu Nero, tam Sokrates, tu Kato, tam Demosthenes, tu Gracchus, tam tysiące, tu miliony! Taki stosunek państwowego życia w Rzymie i Grecyi. Architektura zaś jest sztuką najściślej spojona z państwem. Budynki greckie i rzymskie porównywać można, jak owych ludzi. Tamci piękniejsi a czasem doskonalsi, ci potężniejsi, często kolosalni. Rzym rozwinął się



z własnego rdzenia. Tylko zewnętrzny przystrój, ogładę przyjął od Greków. Tak samo budownictwo. Wpływ grecki zatrzymał się na powierzchni, nie wnikł do wnętrza świątyni, do kształtów jej zasadniczych.

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

Łuki, sklepienia i kopuły rzymskie przemawiają spokojem i powagą starożytnego ducha. Są to półkola. Centrum leży w środku. Obaczmy, jak wieki średnie cały swój niepokój, cały rozłam ducha z naturą wyraziły w architekturze. W łuku rzymskim nic się nie zderza, jedno wypływa z drugiego; w budowie gotyckiej szorstkie zetknięcie linii i rozstrzelenie centrów.

Oprócz kopuły zasługuje na szczególną uwagę jedna z form architektury rzymskiej, która rozpowszechniła się po całym prawie Zachodzie. Jestto bazylika rzymska. W nowszych czasach przeczesano, jakoby bazylika chrześcijańska pochodziła od rzymskiej, upatrując jej początek w egipskich domach mieszkalnych.

Chrześcijanie zmuszeni początkowo zgromadzać się na modlitwę w domach prywatnych wywiedli następnie z ich kształtów budowę świątyni. Usuwając wszelki wpływ starej bazyliki na architekturę chrześcijańskich kościołów, postępujemy, jak z każdym innym odkryciem nowych czasów zbyt jednostronnie. Związek tu bowiem widoczny, zgodność zupełna. Wyobraźmy sobie przestrzeń otoczoną krążgankami, albo, skoro tak lepiej, budowlę zamykającą w swem wnętrzu dziedziniec niepokryty w górze. Na jednym krańcu budowli jest półkulista nisza, pokryta półkopułą i służąca za siedzibę urzędnikom targowym: w krążgankach kupcy składają swe

towary. W późniejszych czasach większego bogactwa, nakryto i tę przestrzeń środkową. Lecz jak wtedy oświecić tak rozległą budowę? Grecy poprzestawali na otworze w dachu. Inaczej Rzymianie. Co pierwsi zdołali tylko skryształizować, to rozwinęli i wypełnili drudzy.

Podniesiono więc mury budowy środkowej tak wysoko, że uzyskano miejsce na okna. Przestrzeń cała rozpadła się na środ-

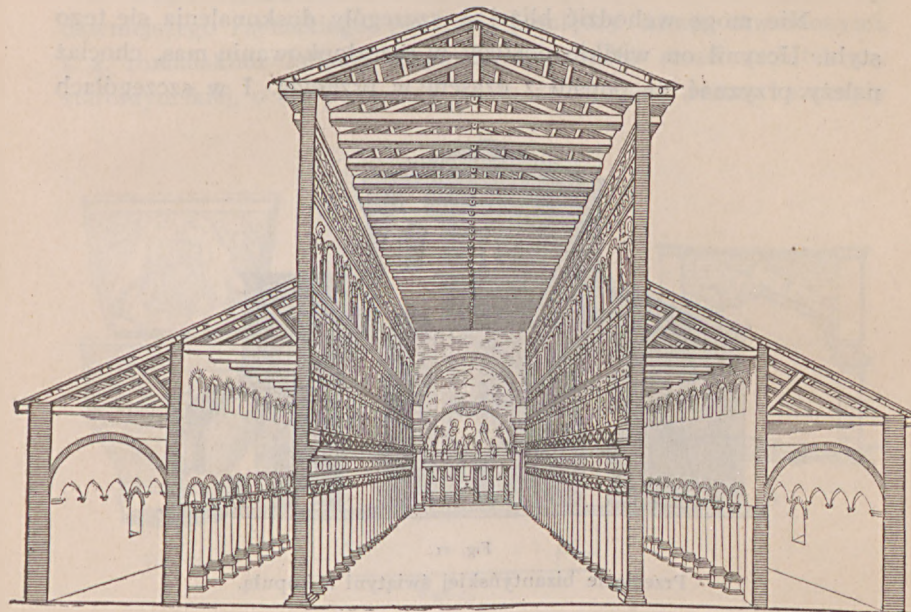


Fig. 20.

Wnętrze dawnej bazyliki św. Piotra w Rzymie.

kową i dwie poboczne, oknami oświetlone nawy. Rozczłonkowanie takiej całości od razu występowało na jaw. Płaską powalę zastąpiono później sklepieniem, sądząc, że bezpośrednie złączenie drewnianego dachu z kamiennymi ścianami zepsułoby harmonię.

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



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

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

Nie mogę wchodzić bliżej w szczegóły doskonalenia się tego stylu. Uczynił on wielkie postępy w rozczłonkowaniu mas, chociaż należy przyznać, że popadł z czasem w przesadę. I w szczegółach

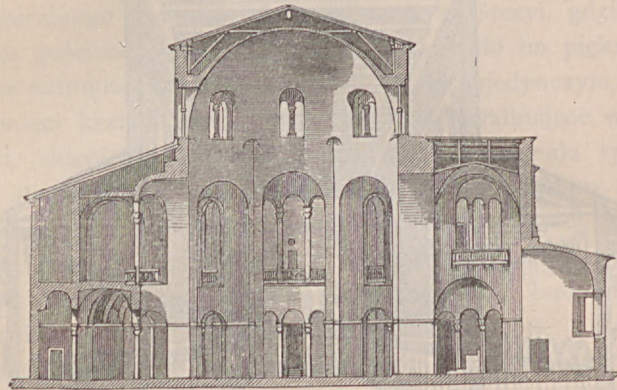


Fig. 21.

Przecięcie bizantyńskiej świątyni z kopułą.

jednak widzimy postęp; oryginalnie ukształtowały się przedewszystkiem głowice (fig. 22.).

Pod wpływem Islamu wytworzył się styl, nowy, oparty na Wschodzie o bizantyzm, na Zachodzie o styl bazylik. Spokojne półkole sklepienia znika; występuje łuk spiczasty, podkowiasty (fig. 23.) lub ostro-spłaszczony (fig. 24.).

Jestto styl mahometański. Jałowość i fantastyczność, które na Wschodzie tak przedziwnie się zlały, występują powiązane i w tych budowlach. Fantazja i fantastyczność objawia się szczególnie w przystroju (arabeskach), których używano w sposób nieumiarkowany i przesadny. Można by tutaj dowieść, jak wszelka

prawda estetyczna cierpi na przesadzie. Słusznie poznali jednak Arabowie, że ścisłość matematyczna, będąca podstawą architektury, tem silniej powinna się wyrazić w ozdobach. Gdy bowiem religia zakazywała im umieszczać na ścianach jakiegokolwiek obrazy, przekształcono wszelkie ozdoby w matematyczne figury. Stąd mimo całej dowolności pozornej, przezierną z nich przymus formy i sprawia wrażenie przytłaczające.

Styl romański, który rozwinął się w zachodniej stronie dawniejszego rzymskiego państwa, pomiędzy nowo utworzonymi, t. z. romańskimi ludami, trzymał się wogóle zasad architektury starorzyskiej, o ile pozwalały na to zrozumienie rzeczy i szczupły

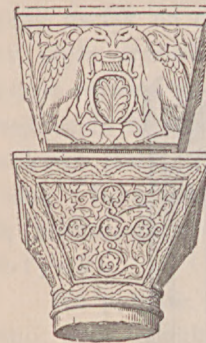


Fig. 22.

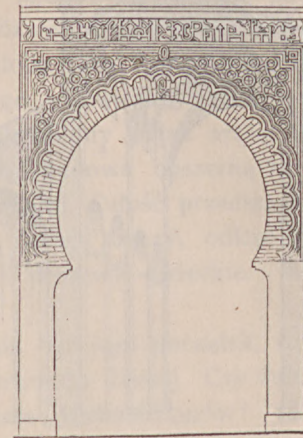


Fig. 23.

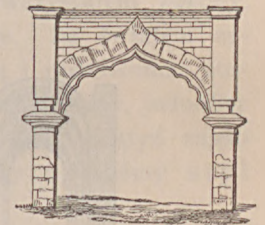


Fig. 24.

zasób środków. Gdy dachy płaskie poczęły z czasem ustępować, a nawa środkowa znacznie się podwyższyła, jawią się nowe odmiany stylu. Nacisk potężnego sklepienia budowy średniej, wymagał znacznego wzmocnienia podpór. Usługę tę spełniał najlepiej gruby filar. Mury więc prawie nic nie dźwigały, wszystko opierało się na filarach. Sądzono, że byłoby marnotrawstwem nadawać całym ścianom jednaką siłę; poczęto więc uważać je za luźne wypełnienie obszaru pomiędzy filarami. Tak samo i sklepienie starano się zrobić lżejszem, składając je ze szeregu pól czworokątnych, poprzerynanych parami krzyżujących się w kształcie przekątnej żeber. Żebra te łączyły po dwa przeciwległe filary w ten sposób, iż pierw-



szy filar ściany prawej łączył się z drugim lewej, pierwszy lewej z drugim prawej i t. d. W środku pól spływały się przekątnie żeber w t. z. z worniku czyli kluczu sklepiennym. Oprócz żeber szły od jednej ściany ku drugiej pasy poprzeczne, dzielące całość sklepienia na szereg pól odrębnych. Gdy zaś dodamy jeszcze łuki, wiążące filary jednej ściany ze sobą (pierwszy filar prawej z następnym, tenże z pierwszym i trzecim, trzeci z drugim i czwartym i t. d.), obaczmy, że każdy filar łączył się z dwoma filarami tego samego szeregu i z trzema przeciwnego. Jakież to bogactwo wiązań, przejść, współmaleźności! Jaki ruch w porównaniu z po-

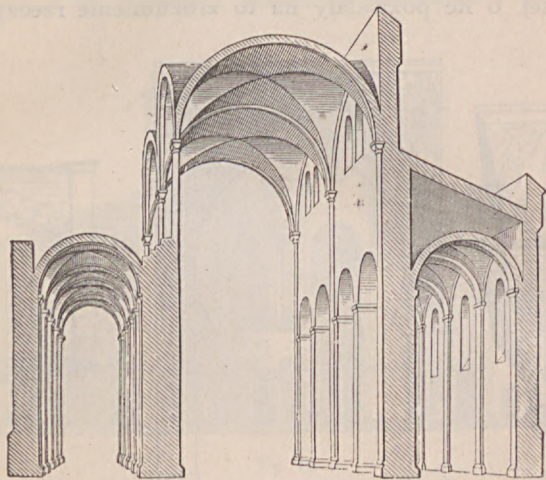


Fig. 25.

Sklepienie romańskie.

ważnym spokojem stylu greckiego. Wszystko to uwidoczni nam dokładnie fig. 25.

W najcharakterystyczniejszych budowlach romańskiego i gotyckiego stylu, ruch ten zamienił się w niepokojący chaos. Nie zapuszczając się w polemikę o wyłączną lub górującą wartość stylu greckiego, rzymskiego, romańskiego lub gotyckiego, na to jedno zwrócimy uwagę, że utrzymanie miary i wyraz poważnej, spokojnej wytrwałości jest podstawą estetycznego upodobania. Sztuka musi usunąć sztywny przymus, nadając mu wyraz pięknej swobody. Nie mogła więc ugrzęznąć w skostniałych kształtach ociążałej, bezdu-

szej architektury egipskiej lub najdawniejszej doryckiej. Ale musi strzedz się zarazem obrażenia najpierwszej zasady estetycznej, nie może zastąpić prawdziwej sztuki kaprysami sztuczności, ani technicznym wirtuozostwem rozpraszać spokoju budowy, czego dostrzegamy w najdoskonalszych dziełach architektury sklepiennej. Wszystkiemu nadawać cechę polotu, bujania, skoczności i t. d., to znaczy zniżyć architekturę do poziomu sztuczki. Piękny styl grecki i prostota sklepień tem właśnie są dla niej, czem dla sztuk innych natura. Widzimy tam najnaturalniejsze i najpiękniejsze zarazem kształty.

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

Na pytanie, jaki był jego początek, rozmaicie dotąd odpowiadano; spór jednak trwa do dzisiaj. Czy łuk spiczasty rozwinął się w Sycylii za wpływem Mohamedanów? (Łuk taki spostrzegamy już w krużgankach piramid i w najstarszych budowlach Islamu). Czy przebywający tu Normanowie zanieśli go do ojczyznej Francji? Czy ma on jaki związek ze spadzistością dachu? W tych bowiem tylko krajach rozwinął się i utrzymał, które używały dachów spadzistych. A może rozwinął się poprostu z okrągłego za wpływem względów czysto konstrukcyjnych? (Twierdzą tak wielce poważne głosy: Böttichera »Tektonika starożytnych«, Viollet-le-Duc i innych). Lub czy nie działały tu pobudki wewnętrzne, duchowe? Wysokość jego podnosi umysły, światło wpada przez jego kraty mistycznej, ścieląc zmierzch tajemniczy po sali. Łuk ten składa się z dwóch zetkniętych u góry pod kątem ostrym odcinków koła. Kąt może być tępszym lub ostrzejszym. W miarę tego budowa jest mniej lub więcej polotną. Jestto dążenie w górę, fantazyja, którą się wy-



raził charakter owych czasów. W odcinkach, z których szczyt łuku się tworzy, możnaby dostrzedz owe dwa miecze, które Bóg według wiary ówczesnej zawiesił nad światem — miecze cesarza i papieża.

Styl gotycki zachował główne formy romańskiego, uczyniwszy je tylko smuklejszemi i wznioślejszemi. Wyższy łuk wymagał wyższej nawy środkowej i wyższych murów. Aby zaś należyty postawić opór naciskowi potężnych sklepień na wątle ściany, otoczono środkową nawę od strony zewnętrznej szeregiem przypór, opa-

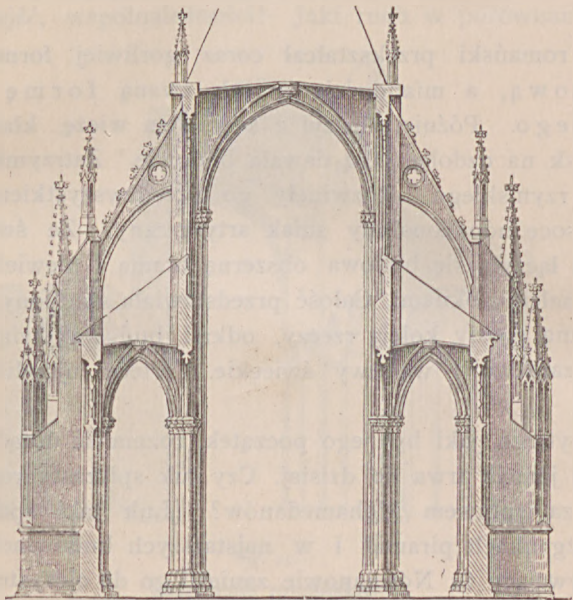


Fig. 26.

Porządek gotycki.

trzonych dla tem silniejszego podparcia mostem łuków przerzutnych. Już styl romański używał tego środka. W ten sposób cała budowa rozwiązuje się w las filarów i przypór, dla których mury służą tylko za rodzaj spoidła. W takim tłumie znikły najpotężniejsze okna.

Filar i okno były tu zresztą wszystkim. Każdy filar był grubszym u dołu dla wytrzymania nacisku boków; każdy był przytem rozczłonkowany, a kończył się ostrzem. Wieża musiała naśla-

dować ogólną dążność w górę i potężniała u ważniejszych budowli do niebotycznych rozmiarów. Z czworokątu przeszła w ostrokąt, ponad którym zbudował się dach w kształcie piramidy. Nie możemy tu bliżej opisywać układu pojedynczych części ani rodzaju ozdób; dosyć, jeżeli powiem, że odzwierciedla się w nich to samo usposobienie, które zrodziło piękności i dziwactwa ówczesnej poezji.

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

Wszystko zatem — dach, łuki, filary i wieża, były wyrazem dążenia w górę i prawa wysokości; wytworzył się najgłębszy kontrast hellenizmu zarówno w życiu, jak w architekturze kościelnej. Skłonność ku wyosobnieniu i samoistności, cechującą ludy germańskie, usposobienie fantastyczno-średniowieczne, rozwinięte zetknięciem się z mahometanizmem, to wszystko starano się uwydatnić i odzwierciedlić w ramach stężonych prawideł, jakie otrzymano. Fantastyczność wyraziła się w ozdobach, skłonność ku przesadnemu rozczłonkowaniu w niezliczonych wieżyczkach, wyrażających górny polot budowy. Każda wieża, każda wieżyczka wieńczy się iglicami, ostrosłupkami, kwiatonami, fiolami, pinaklami (*aiguille*, *pinacle*, *clocheton*) i t. d. Wszystkie oznaczają dążność gotyctwizmu w górę, wszystkie zdają się wołać: »Wyżej!« Wszystko to urozmaicone wreszcie szczycikami, sterczynami, żabkami, wyrastającemi na krawędziach szczytownic. Są to rzeźbione linie, niższą i jędrniejszą częścią leżące na pochyłej krawędzi, a wyższą i lżejszą zwionięte w górę.



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

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

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

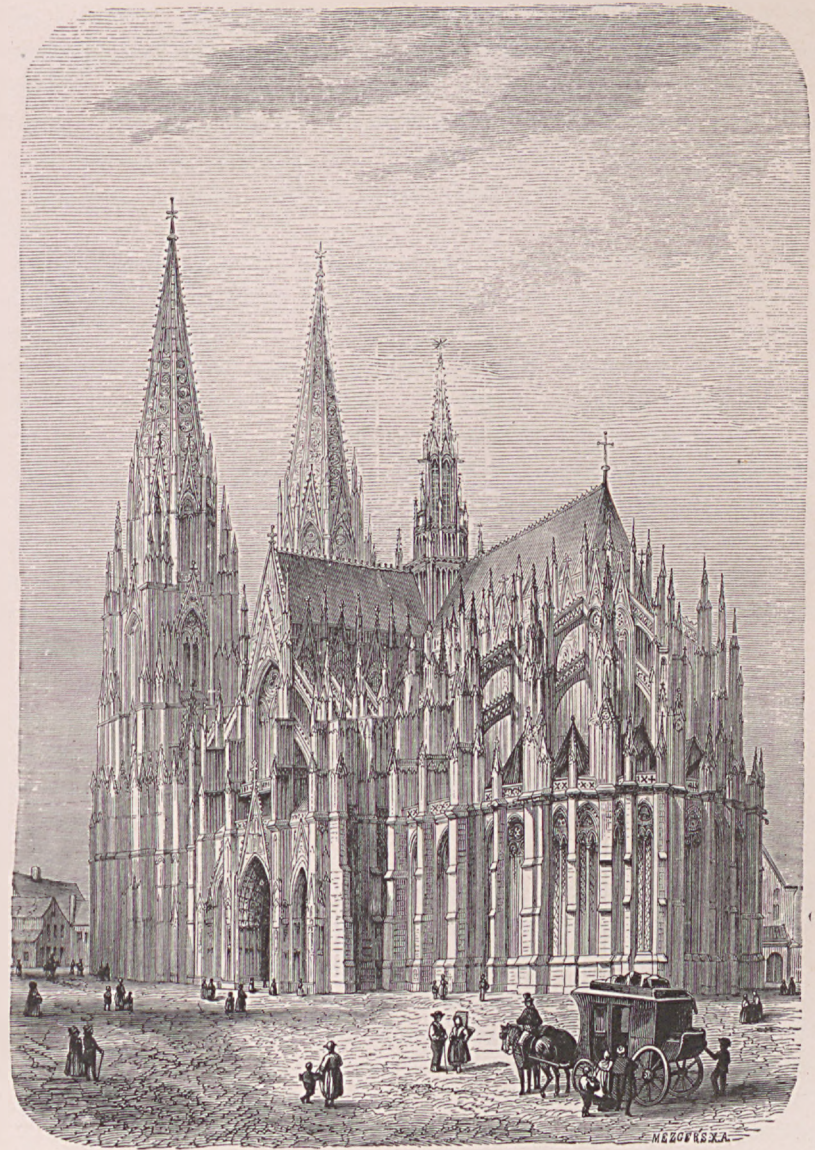


Fig. 27.

Katedra w Kolonii do str. 338.



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

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

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



sansu i baroku, potężnej swobody pierwszego i niesmacznej rozwiąźności okresu Berniniego.

Epoka renesansu wyrodziła się w nienaturalny i rozigrany barocco, który zamienił się w nadętość, prostotę w płaskość, swobodę w kaprys, jednym słowem, popadł w manierę. Obok niego wytworzył się styl oschły, małpujący, jakby odgłos form utartych, t. z. styl warkoczowy (*Zopf*), uosobiony w koszarach. Przyszła jednak wypada, że niektóre dzieła nawet baroku i zopfu świadczą o szczerem poczuciu piękna, o śmiałości w użyciu i podziale przestrzeni, a wreszcie o sile głębszego przekonania. Architekci wiedzieli najczęściej, czego chcą, i tworzyli z dobrą wiarą w siebie i swoją sztukę. Tego nie możnaby powiedzieć o wielu dzisiejszych »mistrzach«, u których brzydota nie pragnie być nawet charakterystyczną.

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

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

Niemcy szły na pasku innych narodów. Włosi zaś, Francuzi i Niderlandczycy, jak we wszystkim, tak i w architekturze pro-

dują. Goethe zwracając się ku formie, zstąpił do czasów greckich i pogodził je »Ifigenią« i »Tassem« z wymogami nowożytnego ducha — toż samo uczynił Schinkel na polu architektury.

Mimo to wszystko, stałego i prawdziwego stylu nie mamy dotąd. Usiłowania, na które patrzymy, rozchodzą się w przeciwnych kierunkach. Próbuje się wszelakich stylów i namiętnie spieramy się o nie; w tej chwili, jak wiadomo, największych względów doznaje styl baroku. Najkomiczniejszem zaś, że wszystkie chcą mieszać do kupy, piętząc na sobie architrawy, łuki ostre i podkowiaste, okrągłe i Bóg nie wie tam jakie! Użycie do budowy żelaza, wymaga również nowego stylu. Szerokie przestrzenie pokrywane dziś żelaznymi belkami, ogromne masy podpieramy żelaznymi słupami, które według dawniejszych pojęć o stosunku podpory do ciężaru rządzają bezprzykładną wiotkością. Przyzwyczajenie i głębsza świadomość rzeczy pozwalają dopiero z czasem odkryć ukryte stosunki. Chodzi zaś przedewszystkiem o to, aby zużytkować i uwydatnić się i trwałość kruszcu. Za pomocą bronzowania, możemy nadać konstrukcyom żelaznym wysoką charakterystyczność i estetyczne znaczenie.

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

Parę jeszcze uwag, powtarzanych codziennie. Gdyby to nasi architekci zwyczajnych domów poprzestawali na prostocie i skromności, ale rozumnym rozczłonkowaniu, zamiast uderzać drobnostkową



i wycubioną pretensjonalnością! Zwyczajny budynek z cegieł, o dobrym podziale obszarów, o silnem odgraniczeniu piątr zapomocą gzymsów a okien zapomocą łuków albo nadświetla, o jędrnem podmurowaniu i odpowiedniem spojeniu z dachem, wyda się charakterystyczniej i piękniej, niżli w sukience bezmyślnych ozdób. Jeżeli linie piątr odgraniczono wąziutką listewką, jeżeli wstęga działu bieży tuż pod oknami, a więc nierówno z podłogą komnat, możemy w tem dopatrzeć chyba ślepego naśladownictwa krajów (Włochy i Francya), w których okna sięgają do podłogi. Pozorne architrawy i łuki powinny budzić wrażenie, jakoby mogły unieść wsparty na nich ciężar. Nie należy również zbytniego kłaść nacisku na mur pomiędzy oknami. Niektórzy architekci, idąc (to prawda!) za przykładem największych mistrzów, nie uważają go za proste wypełnienie obszaru, lecz za jądro całej budowy. Sądzę jednak, że rozwieszanie lekkich i wystających dachów nad brzezienną fasadą, znaczyłoby tyle, co włożenie słomianego kapelusza na zbrojnego od stóp do głowy husarza.

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



## VII.

### R z e ź b a.

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

Od idei do bytu jakaż droga! Rzeźba wyobraża nam wolną, cielesną pięknność żywej istoty. W tym celu używa trwałego materyału, uwzględniając właściwości i prawa nim rządzące, i kształtując go w miarę każdorazowego zadania. Materyał o tyle w niej coś znaczy, o ile służy celowi. Od najprostszego, rzemieślniczego ociosania aż do najwyższych dzieł sztuki, wyrażających pełną, cielesną pięknność człowieka i zwierząt sięga jej sfera. Pragnąc w jędrnym i ciężkim kamieniu uwięzić znikomą i falującą pięknność życia, uwzględnia jedynie formy pełne, jędrne, wydatne; innych wykonać nie umie, albo wspomaga się manierą. Ciało n. p. cienkie jak linia lub włoszek obejmuje tylko w zbiorowej masie, odtwarzając piękno rytmicznego złożenia a nie jednostki. W tem leży jej granica i siła. Co nie jest pięknem dzięki własnej formie, co nabiera estetycznej wartości dopiero z oświetleniem, przystrojem i t. d., co wabi tylko pozorem i suknią a nie istotą formy, to nie należy do jej zakresu. Tak n. p. roślinność, o ile się podoba dla barwy, soczystości i t. d., o tyle nie stanowi przedmiotu



rzeźby, lecz malarstwa. Dotknięcie oka i ręki musi w jej utworze dośledzić piękna; jedność i związek w najbogatszych odmianach, rytmiczność form cielesnych, stanowią istotę i siłę plastyki. Kwiat roślin rodzajem swego piękna, nieokreślonością swego układu i rozmaitością swego ukształtowania, zbyt rzadko odpowiada warunkom rzeźby; zbiorowo nie może być nigdy jej przedmiotem, chyba w jednostkach. Liście, gałązki, kwiaty, owoce, girlandy i t. d., dostarczają jej kształtów ozdobnych i pięknych, według potrzeby i materiału bądźto skrzepowanych więzami najsurowszej prawidłowości n. p. ornamentyka w architekturze, bądź występujących naturalniej n. p. w robotach spiżowych. Wyższym jednak przedmiotem rzeźby nie może roślina być nigdy; pojedyncze bowiem jej części mają zbyt mało znaczenia i wyrazistości. Toż samo niższe gatunki zwierząt ubocznym są tylko przedmiotem rzeźby; te szczególnie, których zewnętrzne kształty nie odzwierciedlają życia duszy, tak że odtworzenie ich byłoby czystym naśladownictwem. Obraz ich może być zabawnym, komicznym, nawet sztucznym, lecz nigdy artystycznym. Dopiero wyżej rozwinięte zwierzę, a przede wszystkim człowiek, są właściwymi przedmiotami rzeźby; u nich bowiem rytmiczność falującego ciała jest wyrazem duchowego i duchem tylko objętego życia. Komu cudowność ludzkiego kształtu ujawniła się w pełni, kto zrozumiał ucieleśnienie się duchowości lub uduchowanie ciała, kto zdołał piękną, cielesną formą wyrazić ducha, ten jest rzeźbiarzem! Jeżeli rzeźba jest wyrazem najdoskonalszej rytmiczności ciała, nie trudno pojąć, że najwyższym jej dziełem obraz nagiego człowieka. Nic bowiem się nie równa niewysłowionej rytmiczności jego.

Starano się uzasadnić wykluczenie roślin z obrębu rzeźby ścisłością, jaka nią włada. Oto, co mówi o tem niezrównany Schnaase<sup>1)</sup>:

»Jest na to probierz bardzo trywialny i pospolity, ażeby poznać, jakie kształty życia odpowiadają najlepiej warunkom rzeźby. Takie tylko, które można odłączyć od ziemi. Drzewo n. p. tkwi w niej uwięzłe. Przedstawić je, znaczyłoby tyle, co przedstawić rzecz martwą. Zwierzę więc tylko może być przedmiotem

<sup>1)</sup> Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*.

rzeźby, a przede wszystkim człowiek, ów nieporównany utwór natury! Szlachetniejsze zwierzęta służą jej w sposób symboliczny za przeniesieniem na nie ludzkiego znaczenia«.

Cudowną przeszliśmy drogę od chwili, gdy ktoś dla żartu dziwny pień drzewa ociosał, lub kawałkowi gliny nadał kształt kuli, lub na miękkim kamieniu wystrugał głowę, aż do czasu, gdy w podobnych igraszkach uznano cel poważny, gdy zrozumiano istotę piękna i najwspanialsze postacie poczęto żłobić z martwego kamienia. Z niewolniczego i bojaźliwego naśladownictwa wywinął się kształt żywy. Zdolność ujęcia go rosła razem z techniką u wybranych ludów. Są bowiem jednostki, zarówno jak ludy, które w swych usiłowaniach plastycznych nie wyszły poza granicę najpierwotniejszego symbolu, i których nieudolność objawiła się potem w swawolnych dziwolągach. Jedni nie zdołali pokonać materii; inni pokonali ją wprawdzie, ale piękność została im nieznaną; rzeźba ich jest wyrazem najsilniejszej lecz i najbezrozumniejszej fantastyczności. U wybranych dopiero ludów znajduje Daedal, »syn dzielnego rękodzielnika«, tajemnicę prawdziwej sztuki, która »na głazach pisze życie«. Takim ludem są przede wszystkim Grecy. Tam to poznają i odczuwają piękność człowieka z taką głębią i taką jasnością, że oczy nasze wobec ich oczów są prawie ślepmi, a uczucia wobec ich uczuć niememi. Jeżeli kiedy człowiek w swem dziele dosięgnął ideału, to na twej to ziemi, Grecy, to przez twoich natchnionych rzeźbiarzy! Ich bogowie! Ich ludzie! Jacy to bogowie! Jacy ludzie! Jeżeli pięknnością można uwielbić bóstwo, to najświetniej uwielbiono je w Grecyi!

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

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

Glina, gips, wosk, drzewo, kości, kruszce, kamień, są materiałem najprzydatniejszym dla rzeźby. Glina w stanie wilgotnym jest bardzo giętką, a przytem tkwi w niej pewien ślad życia; stąd



wybornym być może modelem. Daje się łatwo przekształcać. Ale jest ciemną i chłonie światło; delikatniejszych rysów nie zdoła uwydatnić, ani zachować. Wysuszona rysuje się, kruszy i marszczy w sposób nierówny; przestrzenie jej rozleglejsze schną prędzej, niżeli drobne, tak, że nadaną sobie postać rzadko dochowa. W niczem nie można się na nią spuścić! Wypalona posiada niewyczerpaną trwałość, ale (pomijając już barwę, którą można, gdy spłowieje, naprawić) nie na wiele się przyda, skoro nie zdoła wyrazić piękności. Użycie gliny za materiał zmusza nas mimowolnie do realistycznego opracowania. Szczegóły poboczne i przypadkowe wyrazić w niej można bez trudu; najłżejszy nacisk palca albo dłuta żłobi w niej wypukłość lub wklęsłość, tak że artysta nie może ustrzedz się czasem pokusie. Łatwo w niej oddać kształty wielkie i jędrne; na subtelności jest nieczułą. Przedmiot wydaje się wtedy suchym, bez życia. Trzeba pomagać sobie farbą. — Gips natomiast ma barwę jasną, na której można uwydatnić najłżejsze przejścia. Ale biel jego razi martwością. Jest stężalą, i nie może uzmysłowić pulsującego życia, jak to widzimy na wilgotnej glinie, najświetniej na marmurze. I gipsowi szkodzi wysuszenie; zaciera bowiem ostrą wydatność kształtów. Zastępuje on, jak wiadomo, marmur; przejrzystość jego barwy ułatwia mu tę rolę. Niestety! za wiele widzujemy dziś gipsowych, za mało rzeźb z marmuru. Nie potrzebuję dowodzić korzyści odlewu, ale jedną z niemałych szkód zeń płynących bywa, że wzwyczajamy się do martwoty gipsu, która nie może nas rozgrzać, i tracimy stąd głębszą sympatyę dla rzeźby. O wiele żywiej odczulibyśmy piękność marmuru, gdybyśmy nie znali przedtem tyle robót gipsowych. Gлина jest według rzeźbiarskiego przysłowia życiem, gips śmiercią, marmur zmartwychwstaniem.

Wosk jest materiałem nadzwyczaj zmiennym; jasność i gładkość jego czynią go w bardzo wielu razach przydatnym. Można zeń wyrabiać doskonałe modele. Nie będę tutaj mówił o figurynkach pomalowanych, jakie zeń lepia. — Kości są zimne, jak wapno. Nie tworzą one większych mas, potrzeba je przeto składać. Szerzego zastosowania doznała kość słoniowa. Olejna i gładka jej powierzchnia uzdatniała ją do naśladowania ludzkiej skóry; żółtą zaś jej barwę łagodzą ozdobami ze złota. Rozpościerano ją na drzewie. Mimo, że przy zbijaniu obojga nie mogło się obyć bez szpar

i rysów, używano jej bardzo chętnie, ilekroć chodziło o kolosalne obrazy w zamkniętych przestrzeniach, gdzie drzewo było ubezpieczonem od wilgoci. Z kamienia lub kruszczu nie dałyby się wyrobić takie kolosy, jak Jowisz Olimpijski: pokrycie drzewa słoniową kością i złotem blaszkami nie przedstawiało najmniejszych przeszkód. Tak Athene Fidyasza wynosi 26 łokci; tak potężny Jowisz w postawie siedzącej, przeszło 40". My takich dzieł nie widzimy, nie możemy więc wyrobić sobie własnego zdania o użyciu podobnych materiałów, a głównie dla tego, że nie zdołamy pojąć zbiorowego wrażenia, jakie wywierały złączone barwy kości, złota i ozdób.

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

Z kruszczu odlewamy najrozmaitsze kształty. Jędrność i siła oporu w nim tkwiąca, uzdalnia go do spełnienia najtrudniejszych przeznaczeń. Niektóre odznaczają się rzadką trwałością. Brunatne żelazo jest za posępnem dla rzeźby; delikatne przejścia giną w niem; łatwo się przytem ukwasza. Złoto i srebro celują trwałością i giętkością. Nie powinny jednakże błyszczeć, gdyż migot ruchliwego światła na powierzchni rozrywa tok wrażeń. O wiele odpowiedniejszą jest powłoka matowa. Wysoka cena obu kruszców utrudnia częstsze ich użycie, a miękkość zmusza do mieszania z innymi. Dziwne to jednak, że przy skłonności współczesnej sztuki ku połączeniu i posrebrzaniu wszystkiego, nie używają ich częściej do przystrojenia kruszców mniej cennych. Mówią, że to obudziłoby zbyt wiele materialnego zajęcia przedmiotem; uwaga niesłuszna. Grecy uczyniliby daleko szerszy użytek ze złota, aniżeli my dzisiaj. Ale my lubimy tradycję i dla tego, że coś nie było w użyciu dawniej, że czegoś nie umiano robić, lub nie wiemy, jak robiono, unikamy postępu i za nic w świecie nie dalibyśmy się nakłonić do przedarcia papierowych obręczy, jakie zatknięto na drodze. Najczęściej posługuje się rzeźba mieszaniną kruszczową, brązem; jest on jasnym, przejrzystym i podobnym do złota. Ale i tu potrzeba zważać, aby zbyt czynnem wygładzeniem powierzchni nie wywołano za wiele refleksów. Najprzydatniejszą w tym celu jest rdza, powlekająca go z czasem i tłumiąca zbyt jaskrawą grę światła.



Człowiek nieświadomy gniewa się i oburza mętną powłoką, która zanieczyszcza, jego zdaniem, powierzchnię. W kruszcu można wyrazić najśmielsze położenia, które w drzewie, kamieniu i t. p., nie dałyby się wcale przedstawić. Podczas gdy figury kamienne podpierac należy płaszczami, drzewcami i t. p., te wznoszą się lekko i smukle, bez wszelkiej podpory.

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

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

Kamienie szlachetne są za małe; przytem razi ich zbytnią przejrzystość. Niektóre ich gatunki z powodu twardości nie dadzą się obrobić; inne mają układ niejednostajny; niektóre wietrzeją natychmiast, inne łupią się albo kruszą za uderzeniem; niektóre chłoną zbyt pożądliwie światło. Sztuczny układ wielu kamieni czyni je materiałem szczególnie przydatnym w rzeźbie. Kształcą bowiem i rozwijają biegłość i pomysłowość techniczną. Marmur poddaje się najdelikatniejszemu opracowaniu; jeżeli ma piękną, jednolitą barwę, prześciga rytmicznością układu wszystkie inne, równe mu pod względem trwałości i jędrności, materiały rzeźbiarskie. Najlepsze gatunki marmuru mają barwę łagodną, z lekka żółtawą; złożenie

krystaliczne czyni go podobnym do dziurkowej skóry, łagodna przejrzystość sprawia wrażenie, jakoby wewnątrz zeń przezierało. Z tych wszystkich względów stanowi marmur najodpowiedniejszy materiał na uzmysłowienie najpiękniejszego kształtu — ludzkiego. Przejrzystość nie powinna być jednak zbyt wielką, gdyż przepadałaby ścisłość kształtów. Delikatną rękę kobiety inaczej wypada rzeźbić, niż rękę Herkulesa, twarz dziewczęcia inaczej, niż oblicze sędziwego rycerza. Grecy umieli lekkim napuszczeniem wosku unikać niestosownej albo zbytnej przejrzystości.

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

Starajmy się z jak największym spokojem ten spór uchylić. Rzeźba ma uwydatnić formę przedmiotu. Ażeby nie szkodziła sobie w tem zadaniu, przykłada wielką wagę do barwy materiału. Widzieć Kaukazyjczyka w czarnym, a Murzyna w kararyjskim rzeźbionego marmurze, byłoby rzeczą wstrętną. Sprzeczności, które nie przynoszą pożytku, a mogą szkodzić, należy unikać. Rzeźbiarz używa więc materiału, który i barwą odpowiada przedmiotowi; białego n. p. lub żółtawego marmuru do przedstawienia białego, nagego człowieka. Główną mimo to rzeczą pozostaje forma; wiemy, że łagodna, biała i żółta barwa, uwydatniają najlepiej delikatne odcienia. Przypuśćmy, że mamy przed sobą statuę marmurową żołnierza w pełnej zbroi. Gdy marmur za przejrzysty, linie tracą na wyrazistości; naówczas takie opracowanie jest pożądanem, które usuwa zbytzną przejrzystość. Czy znaczy to występować przeciw istocie rzeźby, jeżeli się usuwa jej niedogodności? Przedstawmy sobie statuę w pewnem oddaleniu tak, że poznanie szczegółów byłoby utrudnionem. Umieśćmy ją n. p. w kopule świątyni. Barwa jest rzeczą poboczną, forma główną. Na to przecież zgodzą się wszyscy. Lecz jeżeli forma jest rzeczą główną, to musi barwa być istotnie poboczną, a wszystko, co przeszkadza dokładnemu uwyda-



tnieniu formy, należy usuwać. Przedstawmy sobie biały posąg z marmuru, wzniesiony nad białą również ścianą, jak tego pragną ludzie nienawistni barwie. Czyż najbystrzejsze wtedy oko — a musimy przypuścić, że Grecy mieli wzrok doskonały i lekką atmosferę — zdoła dopatrzeć bez dalowida albo lornetki kształtów posągu? Czyż więc nie lepiej poświęcić jego białość, chociaż tak czystą i podmalować ją, aby tylko rzecz główna t. j. forma, tem dokładniej została wyrażoną? Gdy już i to się stało, wcale nie łatwiej będzie odróżnić hełm od ciała, jeżeli twardo jest nałożonym. Nagolenica zaś wyda nam się jak skrzywiona łydka. Czyż więc nie mamy pomódz formie i poświęcić dla jej uwydatnienia barwę marmuru? Czyż nie wymaga tego istota rzeczy? Czyż nie będzie rozsądnem pomalować, a najlepiej pozłocić hełm, pancerz, nagolenicę i t. d.? Nie inaczej postąpić wypada z bronią i sukniami, ilekroć ich nie można odróżnić od ciała. W takim wypadku podmalowanie podnosi urok nadobnych kształtów. A gdy usta powlekę lekką purpurą, a oczy błękitem, czyż nie dostrzegam lepiej twarzy? Czyliż jest w tem przesadny realizm? A jeśli posąg znowu postawię na ziemi, tak że mogę go palcem dotknąć, czy mam go dalej malować? Jeśli niema potrzeby, to nie; nic nad to, czego wymaga uwydatnienie formy. Gdy pozłotą wyróżnię włos oblicza, gdy usta owionę lekkim tchnieniem róży i wogóle całą postać obleję łągodną barwą, potęgującą delikatne przejścia kształtów, gdy drobnymi prążkami, albo lekkim pokostem uwydatnię fałd sukni, a broń z boku wyzłocę, cóż wtedy? Czyli postać zepsuta?... Naturalnie potrzeba »umieć« malować. Umieć! Dotąd nie umiemy, ongi zapomniawszy. Gibsona Venus — to wcale nie dowód. Praksiteles cenił takie posągi najwyżej, które malował wielki mistrz swojej sztuki, Nikias. Mozaiki, jakie robiono w Rzymie z białego i czarnego marmuru, były zabawką bez smaku.

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

Wracając do materiału, nie potrzebuję powtarzać tu po

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

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

Tyle w części ogólnej. Częstokroć bywa trudnem, a nawet niemożliwem oddanie rzeźbą pewnych subtelności natury, które malarstwo z taką wprawą odtwarza. Przypomnę tylko włosy, błonę, pióra, grzywę, delikatne użyczenie, siatkę zmarszczków i t. d. Materiał rzeźby żąda form stałych, pewnych, architektonicznych, żąda



ściśłości kształtów i zjednoczonej rytmiczności wszystkich członków; form poszarpanych, rozstrzelonych, wyskubanych, należy unikać najgorliwiej. Zestawmy twarz, na której błąka się uśmiech łagodny, z wykrzywioną nerwowym chichotem. Pierwsza przedstawia układ rysów prawidłowy; druga szereg trudności wynikających z chaotycznego nagromadzenia zmarszczek i bródek. Najstارانiejsza praca niewiele tu pomoże. Mądry rzeźbiarz nie zużywa swej siły na pokonywanie trudności, które mimo całego trudu, jakiby im poświęcił, nie stworzą piękna, ale zwróci usiłowania swe w kierunku, w którym on i sztuka jego są nieprzewyższone. Ostre granice nie dadzą tu się pociągnąć; wykształcona technika, posuwając je coraz dalej, wyrzeka się prawdy artystycznej dla prawdy natury, i sądzi, że osiągnęła zenit, jeśli przedstawi obraz rzeczywistości; mozoli się nad kształtami »trudnymi«, które dowdzą raczej wprawy, niżeli sztuki. Jeśli oglądającemu posąg wpadnie najpierw pod oczy jakiś szczegół, jeżeli podziwia przedewszystkiem technikę, wtedy jest rzeczą pewną, że w dziele sztuki było więcej maniery, niż istotnego stylu.

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

W tak potężnie wzruszonej grupie Laokoona (fig. 28.) wyraża ojciec najgłębszą a w sobie skupioną boleść, toż samo

młodsze, jakoby kwiatek, pochylone dziecię. Ale starszy syn zawisł już całkiem od ojca. Wzrok jego wyszedł zeń i spoczął na cierpieniu rodzica. Toż samo wyraz twarzy. To jest malownicze. Tak i belwederski Apollo ma w postawie i wzroku coś malowniczego, jakiś wyraz duszy wysłanej poza siebie! Natomiast posąg »ciska-

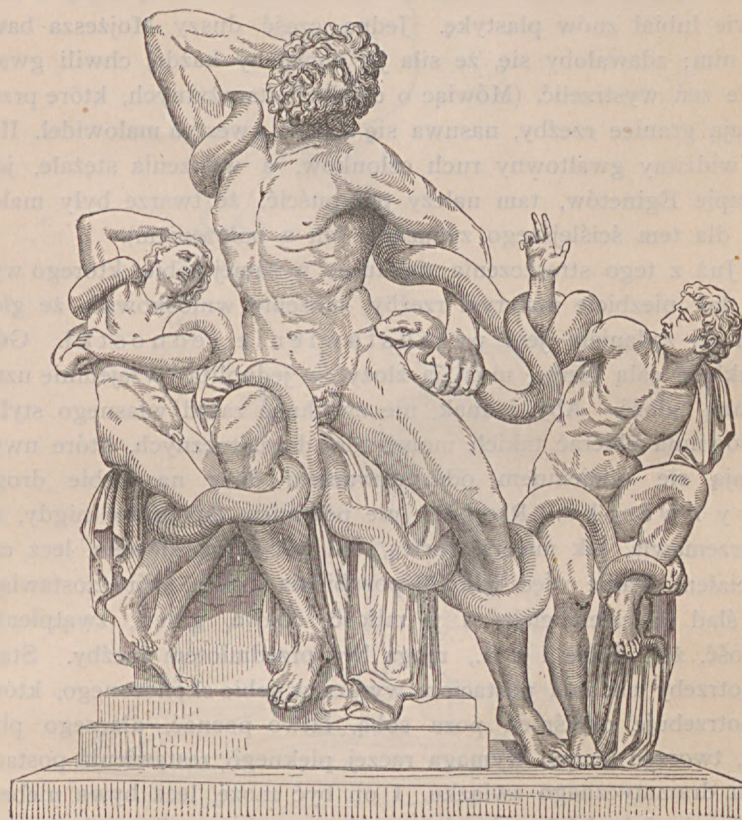


Fig. 28.

Grupa Laokoona.

jącego dyskiem« pomimo zawiłej postawy jest całością w sobie zamkniętą. Niobe, głowę podnosząca ku niebu, jest zupełnie plastyczną. — Różnice nie dadzą się tu dokładnie oznaczyć. Wzrok utopiony w jednym punkcie, nie bywa jeszcze malowniczym. Wszak sławny »chłopiec, wyciągający cierń z nogi« patrzy w nią bystro,



Faun spoglądający na winne grono — toż samo, a przecież są plastyczni! Wszystko polega na skupieniu duszy, która przeziera z dzieła. Zauważmy n. p. Lorenza Medyceusza i Mojżesza (fig. 38.). Pierwszy skupiony w sobie, zamyślony, snujący wojenne plany, jakby przepadły dla świata; Mojżesz wyszedł cały ze siebie! Jest to najbardziej malownicza z rzeźb Michała Anioła, który w malarstwie lubiał znów plastykę. Jedna część duszy Mojżesza bawi poza nim; zdawałoby się, że siła jej chciałaby każdej chwili gwałtownie zeń wystrzelić. (Mówiąc o dziełach starożytnych, które przekraczają granice rzeźby, nasuwa się znowu kwestya malowideł. Ilekroć widzimy gwałtowny ruch członków, a wejrzenia stężale, jak w grupie Eginetów, tam należy przypuścić, że twarze były malowane dla tem ściślejszego związania ich z położeniem).

Już z tego streszczenia się duszy w samej sobie, którego wymaga tak niezbitcie materyał rzeźby, możemy wnioskować, że głównem jej zadaniem jest przedstawienie jednostki. Gdy zaś układa całą grupę, musi ją złożyć w jednolitą i wzajemnie uzupełnioną całość. Aby jednak nie zwichnąć zasad własnego stylu, nie powinna obierać takich momentów dramatycznych, które wydatniają się wzajemnem oddziaływaniem dusz na siebie drogą mowy i wzroku. Rzeźbiarz nie powinien zapomnieć nigdy, że nie przemawia, jak malarz, barwą, ani jak aktor, słowem, lecz całym ciałem. Takie więc tylko usposobienia duszy, które zostawiają swój ślad na całym ciele, n. p. miłość, obawa, gniew, zwątpienie, śmiałość, żal, duma i t. d., mogą być przedmiotem rzeźby. Stąd, i z potrzeby nadania postaciom wyrazu w sobie skończonego, który nie potrzebuje objaśnień poza sobą, łatwo poznać, dlaczego plastyka, tworząc grupy, wymaga raczej pięknego zestawienia postaci, aniżeli dramatycznego związku. I on być może, lecz bywa niebezpiecznym! Jak daleko sięgają przecież granice rzeźby, niech nam dowiedzie grupa Gallów z *Villa Ludovisi* (fig. 29.).

Obok zamordowanej kobiety barbarzynie, chcący ująć przed niewolą, przebija pierś własną mieczem. Ileż ruchu i strasliwego zwątpienia w tej grupie, a jak wszystko plastyczne! Jeżeli z nią porównam grupę Aepyta i Meropy (fig. 30.), o ileż mniej wyda mi się plastyczną. Jestto kompozycja na wskroś dramatyczna, w której Aepytos wyrazem swej twarzy zawisł od Meropy. Przedstawia

ona raczej scenę, aniżeli chwilę, w której streszcza się położenie. Z przelotnego momentu, zakłętego w kamień, powinien widz odgadnąć wszystko, co było i co będzie. Tu zaś, czy to możebne?

Ubieganie się za dramatycznością bywa pierwszą wskazówką,

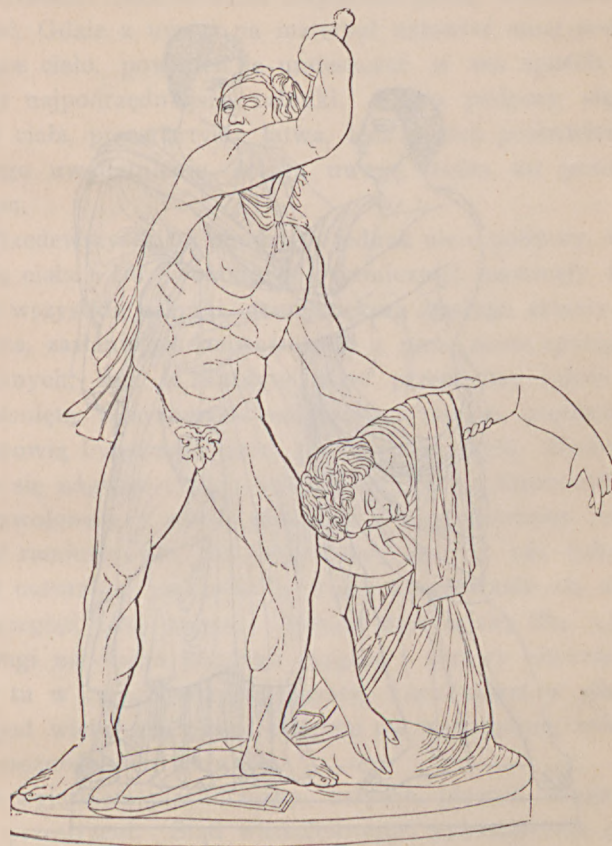


Fig. 29.

Grupa Gallów z *Villa Ludovisi*.

że plastyka przekracza swój zakres. Chce ona podwyższyć własny poziom, a tymczasem go zniża. Przypomnijmy Krystynę Canovy, w kościele Augustynów we Wiedniu. Nie chcę mówić o tem, jak poklask tłumy rozmiłowanego we wszystkim, co kolosalne, śmiałe i misterne, popycha artystę na niebezpieczną drogę tworzenia grup,



uderzających gwałtownością układu i wzruszeń. Droga to najniebezpieczniejsza dla plastycznego stylu. Gdziekolwiek będzie sterował rzeźbiarz po niespokojnie rozdętych falach swej sztuki, nie przestaniemy go nawoływać, aby pamiętał, że gwiazdą biegunową,

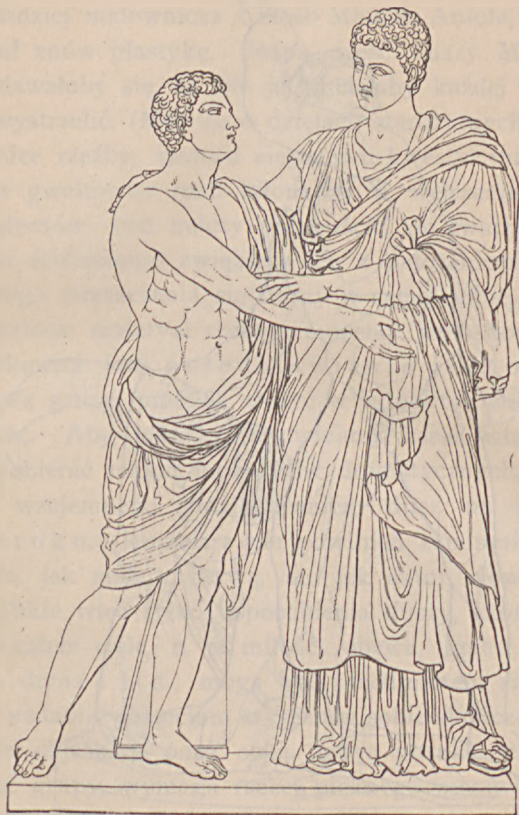


Fig. 30.  
Aepytos i Merope.

za którą zawsze należy śledzić, ażeby się nie zbłąkać, jest spokój i prostota!

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

Kształt jednostki rozwinął się w rzeźbie bardzo łatwym i na-

turalnym sposobem. Blok podłużny z kamienia lub drzewa ustawia się pionowo, na nim lub obok niego wyżłobia głowę i tułów, początkowo w postawie siedzącej, następnie opartej, a w końcu obustronnie wyosobnionej.

Rzeźbiarz chce bowiem uwydatnić pełną, wszechstronną piękność. Gdzie z uwagi na materiał ustawiać musi podpory przysłaniające ciało, powinien je umieszczać w ten sposób, ażeby zakrywały najpodrzedniejsze członki. Skoro podpory sięgną wyżej połowy ciała, praca artysty łatwa, lecz postać pozbawiona wszechstronnego uwydatnienia, ściąga uwagę widza ku pewnym tylko punktom.

Przedewszystkiem chodzi tu jednak nie o podpory, lecz o samą postawę ciała. Im swobodniej i rytmiczniej rozwinęły się i uwydatniły wszystkie członki, tem większą zasługą artysty. Postawa skłębiona, zasłaniająca najważniejsze z nich, może spotęgować wrażenie innych, lecz w każdym razie przenosimy całość swobodną i nieosłoniętą. Krzyżowanie na piersiach ramion, prężenie nóg i t. p. nie stanowią bynajmniej zalet plastycznego stylu. Natomiast przewijanie się nagiego ciała z fałdami sukien (u Amazonek Kresilasa) jest pozwolonym, a nawet pięknym; zresztą powinien rzeźbiarz tak układać ramiona, aby nie przysłaniały twarzy, ani tułowiu i nie tłumiły naturalnej piękności<sup>1)</sup>. Takie krzyżowanie się części utrudnia przegląd całej postaci. Wenus medycejską (fig. 3.) rzeźbiono bez uwagi na ducha plastyki; nagość i surowy obyczaj usprawiedliwiły tu w części pomyłkę artysty. Lecz nawet w płaskorzeźbie, która pod wielu względami odrębne ma wymagania, należy spełnić wedle możliwości ten warunek.

Z wyjątkiem płaskorzeźby, ustawia plastyk swoje dzieła na wolnej przestrzeni. Stąd wszechstronne wykształcenie pięknej postaci bywa jedną z największych trudności posągowej rzeźby. Sta-

<sup>1)</sup> Jeden z nowszych artystów ubolewał, że w największych dziełach swojego dłuta nie umiał zachować powyższego pravidła. Dopiero z czasem przyszedł do naszego przekonania. Pomijając już względy wyrazistości, nadaje oddalone od ciała trzymanie ramion wielkiego ożywienia całej postaci; bywa jednakże trudnym, jeżeli nie da się uzasadnić namiętnością albo szczególnym celem, a ma być tylko wyrazem spokojnej duszy, witającej uprzejmie i poważnie przychodnia. Od starożytnych wiele jeszcze możemy się nauczyć.



wiąc na piedestalu jednostkę, zdaje się być rzeźba uboższą od malarstwa, które układa w całość najrozmaitsze przedmioty i wszystkie musi duchem ogarnąć, zanim je uzmysłowi w obrazie. Rzeźbiarz wyrabia tylko jedną postać, używając jeszcze modelów i pomiaru. Ale obraz przedstawia przedmiot z jednego punktu widzenia, rzeźba daje nam ujrzeć go zewsząd. Tam różnaitość spętana w jedności, tu jednośc spotęgowana różnaitością. Obie sztuki równoważą się, jak widzimy.

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

Najodpowiedniejszą przegrodę obu światów stanowić może utwór sztuki architektonicznej. Nie bywa on niezbędnym, ale najwłaściwszym. Posąg Piotra Wielkiego na koniu stoi na potężnym bloku z kamienia. Na placu przeznaczonym do wojskowych przeglądów nieociosany kamień spełnia już dostatecznie służbę pośredniczenia i podniesienia nad poziom. Dalszym pośrednikiem jest koń monarchy; człowiek wyrastający wprost z pierwotnego kamienia, rodziłby uczucie niezgodności. I symbolika ma tu swój udział. Potężny, surowy kawał głazu przedstawiać może Rosyę, ponad którą zawisł jej cesarz. Wogóle jednak podpora architektoniczna jest odpowiedniejszą. Pomijając względy, jakie się wywiązują z idei przedmiotu, musi być ona tem silniejszą i wyrazistszą, a zatem n. p. wyższą, im grunt jest dzikszym i mniej uprawnym. Naturalnie, że tam jej nie potrzeba, gdzie grunt pokryty dokoła płytami, ciosami lub dziełami architektury. W izbie lub korytarzu wysokie podnóże nie miałoby sensu; na rynku wybrukowanym i otoczonym budynkami może być niższą, niż umieszczona w zarosłym ogrodzie, lub na placu wysypanym żwirówką. W każdym razie nie powinien posąg tkwić w ziemi. Na grupie elektora (fig. 31.) siedzą jeńcy zbyt nisko; brak jej szerszego pod-

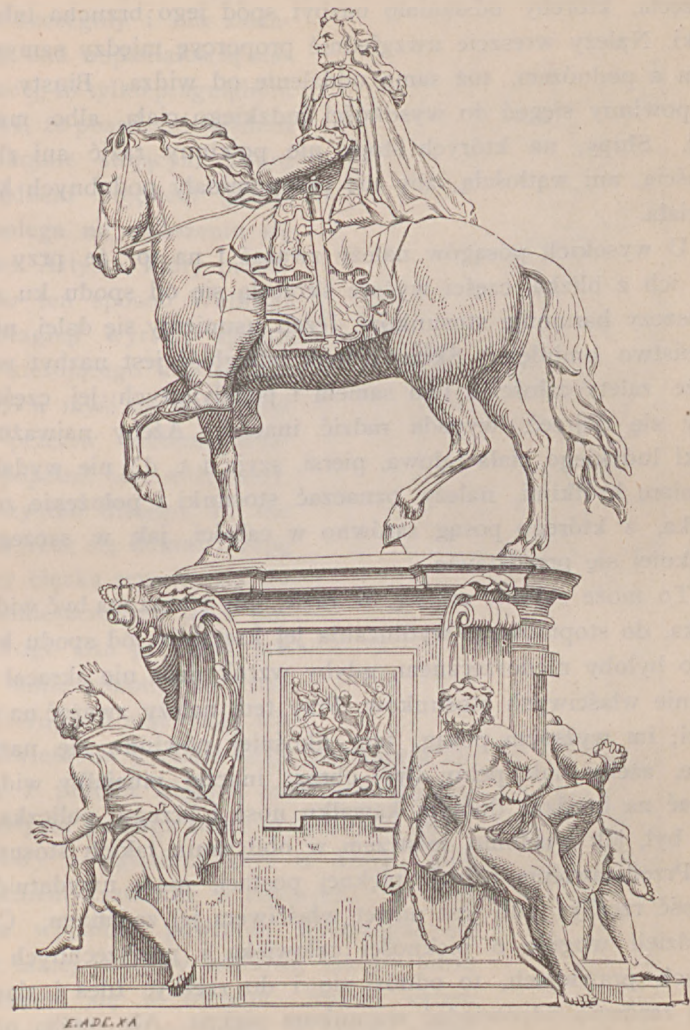


Fig. 31.

Statua W. Elektora w Berlinie.



nóza, któreby stanowiło przejście. Wogóle posąg człowieka na koniu nie wymaga wysokiej przegrody, gdyż sam koń już gra rolę pośrednika. Nie należy psuć także widoku fałszywym ustawieniem zwierzęcia, któreby odsłaniało nazbyt spód jego brzucha lub inne członki. Należy wreszcie uwzględnić proporcję między samym posągiem a podnóżem, toż samo oddalenie od widza. Biusty pokojowe powinny sięgać do wysokości ludzkiego ciała, albo mała co więcej. Słupy, na których stoją, nie powinny razić ani zbyt grubością, ani wątlnością, aby nie przypominały podobnych kształtów ciała.

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

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

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

tylko zdoła przedstawić zwierzę bez podpory, podczas gdy każdy inny materyał z powodu smukłości nóg zwierzęcia bywa nieprzydatnym. Nie zapuszczając się dalej w szczegóły i nie zastanawiając nad wspaniałością statuy konnej, to tylko pragnąłbym zauważyć, że posadzenie jeźdźca na spokojnie stojącym koniu jest błędnem pojęciem jazdy, która polega na unoszeniu się z miejsca. Artysta, który przedstawił w ten sposób Wellingtona, pragnął wyrazić spokój wodza, kierującego bitwą. Zapatrzony w myśl tę, wykroczył jednak przeciw dobremu smakowi i popełnił błąd estetyczny, a to wszystko dlatego, że nie chciał wyrzec się konia! Grupę z natury ciężką zepsuto zaś do reszty umieszczeniem jej w poprzek drogi. Oto przykład, jak się nie umie pokonywać trudności. Grupy konne mają ich wiele. Zwieszona głowa i szyja zwierzęcia zakrywają z przodu większą część ludzkiej postaci. Artysta pomaga sobie w tym razie zwrotem głowy i zgięciem szyi u konia, albo zwiększeniem kształtów u człowieka; w tym jednakże wypadku powinien wystrzegać się nadania takiej postawy koniowi, jakoby tenże chciał rzucić się w otchłań. Należy zatem przedstawiać konia w ruchu, i lepiej nawet zmniejszyć jego rozmiary w stosunku do jeźdźcy; w przeciwnym bowiem razie zwierzę przytłacza go sobą. Na statui Bartł. Colleoni w Wenecyi koń jest za wielkim; toż samo na

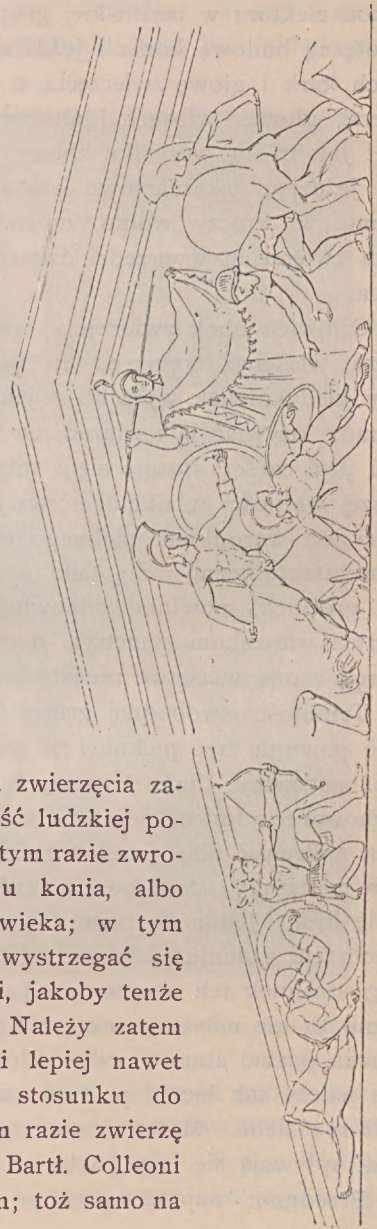


Fig. 32 i 33.

Odnowione rzeźby wschodniego frontonu w świątyni Atheny na Egfinie.



pomniku Raucha; odpowiednią natomiast ma wielkość na posągu Maksymiliana w Mnichowie. Wybornie obliczonym na wysokość jest koń elektora w berlińskiej grupie Schlütera (fig. 31.). Pomijając potężną budowę konia i jeźdźca, należy uczyć się z linii tworzących kark i głowę zwierzęcia, a powtórzonych jeszcze wspanialej w piersi, głowie, włosach i płaszczu jeźdźca, jak łączyć takie postacie! Jak tu się wszystko zbiega w potężnej głowie! Jak dźwierży trzęsł jeździec, jak marsowo koń stąpa! Jaka siła i jaki spokój! Pomimo, że kroczy wolno, możnaby sądzić, że ten człowiek na takim zwierzęciu wyprzedzi dziesięćkroć razy szybciej pędzącego jeźdźca.

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

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

Przedmiot najważniejszy w całej grupie powinien władać

całością; wszystko powinno zwracać się ku niemu. Malarz ma na swój rozkaz farby, rzeźbiarz tylko formę. Najodpowiedniejszym kształtem dla grupy zdaje się być ostrosłup. Szczyt jego panuje nad całością i wiąże boki. W kierunku jego linii układa rzeźbiarz

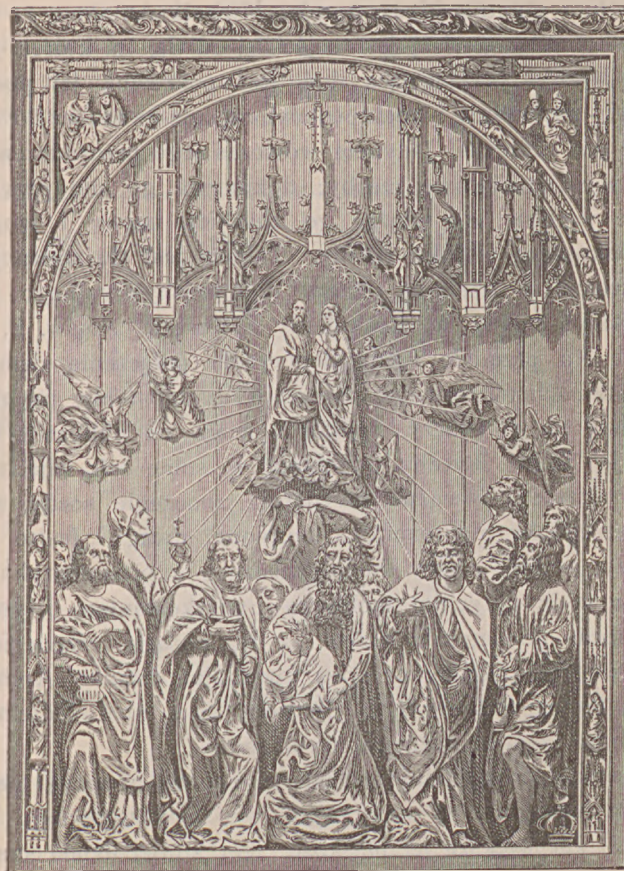


Fig. 34.

Zaśnięcie N. P. Maryi, rzeźba na drzewie Wita Stworza.

całą scenę, tak, że najważniejsza postać stanowi szczyt ostrosłupa. Grupy frontowe (fig. 32. i 33.) zmuszone są kierunkiem ram architektonicznych do przybrania takiego układu. Posąg bóstwa albo ubóstwionego bohatera stoi w pośrodku; po obu jego bokach sy-



metrycznie ustawione postacie, klęczące, siedzące i leżące, tak że tworzą stoki trójkąta. Z obu stron dąży wszystko do uwydatnienia głównego przedmiotu. Nie możemy tu rozpatrywać pojedynczych dzieł rzeźby; różnice ich wykażą się jednak bez trudu, skoro tylko zestawię Dyanę z jeleniem, Wenerę i Marsa, Laokooną, farnezyjskiego wołu i pomnik Medyceuszów Michała Anioła.

Płaskorzeźba zawisła jest najściślej od tła, na którym ją umieszczono. Rzeźba przylegająca doń jest pokrewną jej pod wielu względami; swobodnie jednak postawiona, nie zważa na tło zarówno naturalne jak sztuczne. Jedynym wówczas jego przeznaczeniem jest lepsze uwydatnienie rzeźby; dokonywa go nie przykuwając do siebie wzroku, nie wiążąc go zbyt barwą i wogóle nie mącąc spokojnego widoku rzeźby. Takim jest tło sławnej rzeźby Wita Stwosza w wielkim ołtarzu archiprezbyteryjnego kościoła Najśw. Maryi Panny w Krakowie: »Zaśnięcie Najśw. P. Maryi« (fig. 34.). Na przodzie scena alegoryczna połączenia ziemi z niebem. Matka Chrystusowa w otoczeniu 12 apostołów usypia. Słodczy i cisza na jej twarzy, spokój i wiara na obliczach sędziwej drużyny jej Syna. Rzeźba pochłania w sobie całe zajęcie widza; tło jej uroczyste i poważne uwydatnia znaczenie sceny, a bogactwem szczegółów nie rozprasza skupionej uwagi. Jestto najszlachetniejszy pomnik rzeźby średniowiecznej, a ornamentyka wypracowana w stylu gotyckim zachwyca umiarkowaniem i godnością.

Błękitna powietrzność wzięta za tło posągu, zwęza jego postacie. Najodpowiedniejszą bywa zwyczajna ściana. Architektura dostarcza tła najwłaściwszego. Budową swą, ubarwieniem i t. d. uczynić może zadość każdemu wymaganiu.

Płaskorzeźba sąsiaduje z malarstwem. Są to sztuki pokrewne. Obraz nie występuje w niej swobodnie, lecz uwięziony na płaszczyźnie. Im większą jej płaskość, tem silniej działa samym rysunkiem; im pełniej i swobodniej rozwinęła kształty, tem silniej występuje cielesność z całą grą światła i cieni. Płaskorzeźba skrępowana jest płaszczyzną, z której wyrasta. Nie może ona jej pokonać, jak malowidło, które okolicę albo grupę przedstawia w perspektywicznym zagłębieniu z wszelkim pozorem cielesności. Jeżeli chce zachwycić pozorem i prawdą, i połączy malarstwo z plastyką, powstanie bezsilna połowiczność. Tak więc zasadą płaskorzeźby

jest szeregowanie postaci obok siebie w kierunku długości; perspektywiczne zagłębienia nie odpowiadają istocie rzeźby. Jeżeli zaś dla ustrzeżenia się jednostajności ustawia postacie warstwami poza sobą, musi tak postępować, aby jak najmniej używała perspektywy. Płaskorzeźba jest melodią »bez towarzyszenia«. Przekracza swą granicę, gdy chce stworzyć harmonię. Pojedyncze jednak akordy tej melodi powinny się zestrajać w piękną rytmiczność; jedność z różnorodnością, odniana ze statecznością nadają rzeźbie znamię wyższej sztuki.

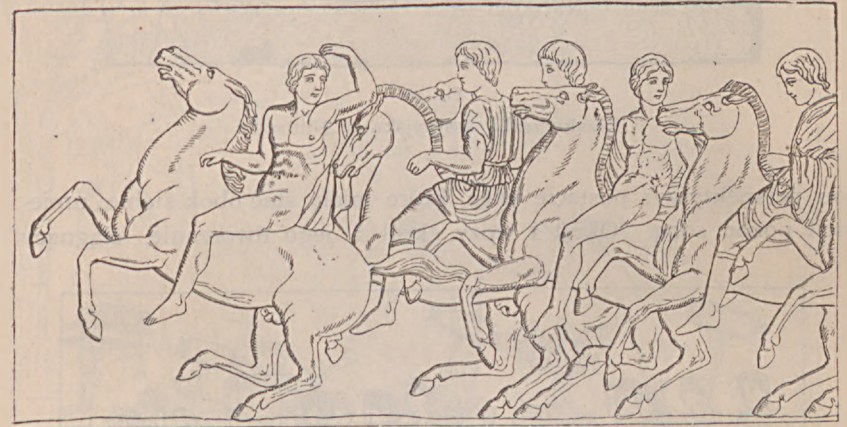


Fig. 35.

Fryz parthenoński.

Plastyka grecka i w płaskorzeźbie zdobyła najdoskonalszą piękność, poznawszy i przyswoiwszy sobie w ciszy jej prawa. Umiała ona zachować miarę i nie przekraczać granic. Zdobiły ją prostota i jasność; celem jej była piękność postaci i harmonijne ich zestawienie w melodyjnym następstwie. Z porównania parthenońskiego fryzu (fig. 35.) z płaskorzeźbą asyryjską w Nimrud (fig. 36.), lub z większą częścią płaskorzeźb rzymskich doby późniejszej (fig. 37.), dowiadujemy się, wiele ofiar ponieść musiał artysta, zanim utworzył dzieło piękne i nacechowane stylem, jak powinien obracać materyał na cele sztuki, lub go wcale nie tykać,



jeżeli go nie zdoła ovladnąć, jak wreszcie ograniczeniem potężniej częstokroć można działać, niż pełnią.

Assyryjczyk wyrzeźbił przejście rzeki przez króla. Nie znał



Fig. 36.

Płaskorzeźba assyryjska w Nimrud.

on perspektywy; postacie więc, które miały stać obok siebie, umieścić ponad sobą. Okręt i wozy, król i jego dworzanie, ciągnący



Fig. 37.

Płaskorzeźba na łuku Trajana.

ich niewolnicy i wiosłarze, uwiązane i pływające konie, wszystko to napiętrzone jedno nad drugim! Ochoczo i radośnie wzięły się do pracy i wykonały ją wedle siły. W sposób już mniej naiwny, ale nie mniej podobny, postępowała sztuka czasów po-greckich,

upatrująca piękność w zręczności, chaosie i ożywieniu. Początkowo zachowała ona styl pewien, ale wkrótce wyswobodziła się zeń zu-

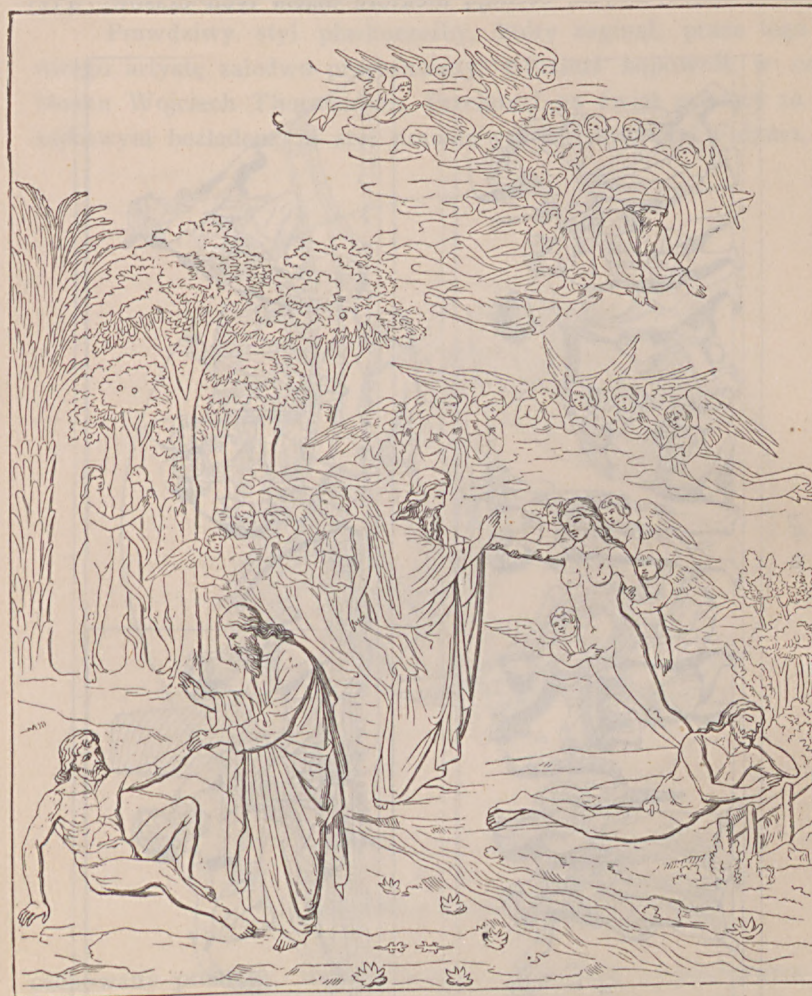


Fig. 38.

Płaskorzeźba drugich wrót Ghibertego.

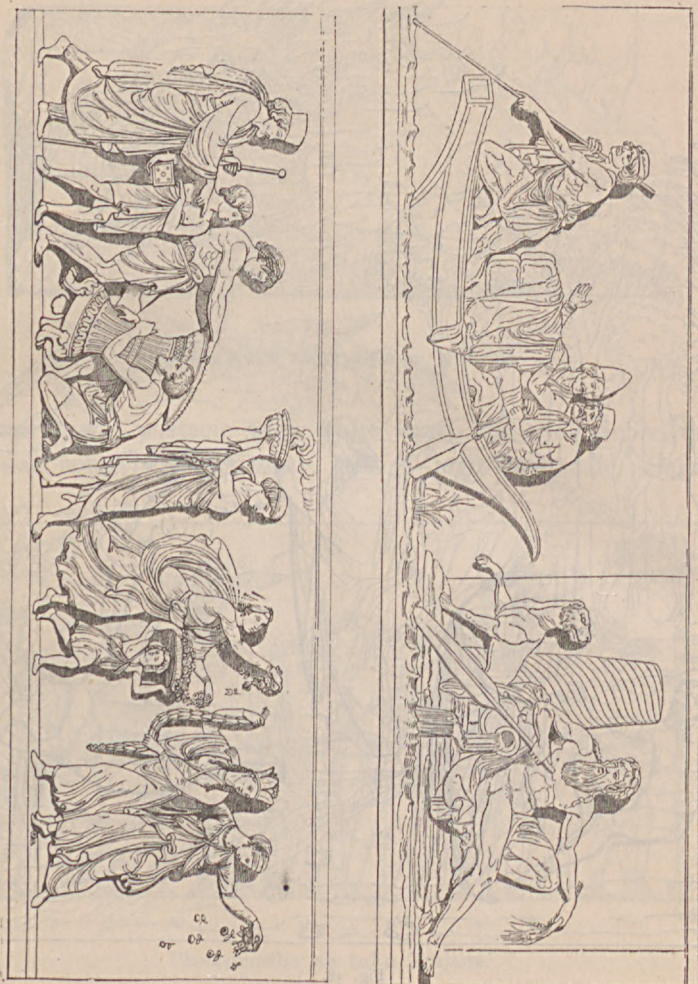
pełnie, przełamując wszystkie zapory. Płaskorzeźba zaczęła współzawodniczyć z malarstwem.

Rzeźba rzymska oddziaływała stanowczo na średniowieczną i po



pchnęła artystów na bezdroża stylu malowniczego. Zdumiewające wyrobienie, dokładność i pracowitość, obok innych przymiotów artystycznych, cechują niektóre dzieła tych czasów. Przy-

Sceny z pochodni Aleksandra.  
Fig. 39.



pomnę tylko drzwi Ghibertego i płaskorzeźbę Aleksandra Colina na pomniku cesarza Maksymiliana w Insbrucku. W razie, gdy płaskorzeźba ma być widziana z bliska, użycie stylu malowniczego można jeszcze wybaczyć. Rzeźba Ghibertego tkwi we drzwiach

i jest ze spiżu (fig. 38.). Wogóle jednak, nie powinien artysta marnować sił własnych na wdzieranie się w prawa sztuk innych, w których nie ma biegłości.

Prawdziwy styl płaskorzeźby, który zaginął, przez tego lub owego artystę zaledwo przeczuwany, odnalazł napowrót w całym blasku Wojciech Thorwaldsen. Przekonał on świat goniący za mójzajkowym bezładem, że styl prawdziwy, jaki utworzył Fidyasz, na-



Fig. 40.  
Noc, rzeźba Thorwaldsena.

cechowany prostotą, umiarkowaniem, jasnością i szlachetnym porządkiem, piękniejszym jest od fałszywego, który swoje prawidła odkrada malarstwu. Arcydziełem jego w tej mierze jest pochód Aleksandra (fig. 39.).

Płaskorzeźba wspartą jest na płaszczyźnie, która jej tło stanowi; stąd układ postaci jej u niej swobodniejszy i śmielszy, podobnie jak w rysunku i malowidle. Nie potrzebują one szukać



oparcia w sobie, bo mają wygodne wezgi i nie wymagają owej ścisłości, która wyosabnia każdą postać w grupie rzeźbiarskiej. Nawet powietrze może być jej żywiołem. Oto bujają ptaki; orzeł Jowisza unosi Ganimeda, a noc zmęczona z powieką zamkniętą i dwojgiem drzemiących dzieci na łonie, spuszcza się z wolna ku ziemi (fig. 40.), oto bogowie i geniusze płyną eterem!

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

Pozналиśmy zalety i wady rzeźby; należy zastanowić się jeszcze nad pewną koniecznością, wpływającą z jej ograniczenia. Rzeźbiarz nie może przedstawić w malowniczej prawdzie, lasu, morza, rzeki, góry, domu i t. p., może je tylko naszkicować. Włócznia, pies myśliwski lub uchodząca zwierzyna cechują strzelca. Trójząb, rybaka i Neptuna. Sitowie i źródło wody, płynące z odwróconej urny, uzmysławiają bóstwo rzeki. Laska lub flet pasterski oznaczają pastera, gałązka palmowa zwycięzcę, wiosło każe domyślać się wody, hełm i miecz rycerskiej wyprawy. Do tych ogólnie zrozumiałych symbolów dodać należy wpływające z duchowego życia ludu, do którego artysta należy. Krzyż przypomina Chrystusa, klucz św. Piotra, religia objaśnia tu sztukę. Orzeł i błyskawica oznaczały Jowisza, paw stał przy Junonie; sowa, ptak nocy, towarzyszyła Palladzie, jako stróż wiedzy. Mitologia przyjmuje tu rolę tłumacza. W podobny sposób wydobywa artysta z każdej czynności, z każdego zwyczaju to, co stanowi ich rdzeń charakterystyczny, aby tem wyraźniej nacechować swój utwór. Praca taka bywa nierzadko trudną, a dla potomności częstokroć nieczytelną. Każdemu wiadomo przecież, ile to trudu kosztuje naszych archeologów (czasem nad potrzebę!), zanim odgadną, co znaczy postać owego boga, bohatera albo gymnasty? Jeżeli dzisiejszy Anglik ujrzy przed sobą obnażonego aż do pasa człowieka z grubymi rękawicami i w postawie szermierza, nie trudno mu przyjdzie zgadnąć, że ma przed sobą boksera; tak samo nagość u Greków oznaczała atletę. Szata owijająca głowę u Rzymian, skupienie się w modlitwie — koturn był cechą teatru. Na ogólnie zrozumiałą symbolikę ruchów potrzeba

mi tylko wskazać. Składamy ręce modląc się albo błagając; któż nie zrozumie, co znaczy upadek do nóg, dłoń konwulsyjnie ściśnięta lub ramię wzniesione w górę? Są to znaki powszechnie zrozumiałe, jakkolwiek należy przyznać, że niektóre z nich nie u wszystkich przyjęły się ludów.

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

Łatwo możnaby zapytać, w jaki to sposób rzeźba przy skrzepowaniu, w którym ją widzimy, zdoła wyrazić piękno? A przecież trzymając się prawideł tworzyła ona dzieła, które może najbliższej zetknęły się z ideałem! Niczem nie zachwycali się głębiej ludzie, jak olimpijskim Jowiszem i knidyjską Wenus; żadna sztuka nie potrafiła ubóstwić tak człowieka w przedstawieniu duchem prześląkniętego ciała, jak rzeźba grecka! Dotąd rozważaliśmy warunki płynące z materiału i techniki. Popatrzmy teraz na pracę wewnętrzną artysty. Kto pragnie stworzyć piękność, musi posiadać jej poczucie. Kto pragnie ciało przedstawić w jego spotęgowanej piękności, ten musi w pierw ją duchem odczytać. Głębokie uczucie pięknej formy musi tkwić w jego piersi; można je obudzić i pielęgnować, wpoić go nie można. Posiadając je raz, będzie zachwycał się pięknnością ludzkiej postaci, jako szczytem natury i nie spocznie, dopóki nie odtworzy tych form wspaniałych, tej falujące nabrzmiałości ciała, tej delikatnej gry linii, tej pieściwej giętkości i tego niewysłowionego językiem powabu! Byłoby próżnem usiłowaniem, przedstawić tu całą piękność ustrojowych kształtów, którą jedynie malarz, a przedewszystkiem rzeźbiarz godnie potrafi uzmysłowić. Nawet człowiek, którego oczy i dusza widzą, w niektórych tylko chwilach odczuwa w całej pełni tę piękność. Widok jej może



upajać. Oblicze, ciało, może zachwycać. Wyraz duszy blednie nawet czasami wobec form, czyniących wrażenie najgłębszej symfonii swą rytmicznością, swą nieskończoną grą kształtów okrągłych, smukłych, miękkich, twardych, potężnych, wiotkich, wobec tych, z pod matematycznej ścisłości uchylonych, a jednak tak pełnych miary linii! Przemawia z nich nieskończoność, której nie zdołasz objąć; każdy ruch zmienia i tworzy nowe kształty. Aby to wszystko poznać i odczuć, potrzeba mieć oko plastyczne, które czuje przedmioty, dotyka się wzrokiem, jak Winkelman i Herder, które odczuwa każdą zmianę, każdy wzniołość i każdą wklęsłość. Dla takiego oka niema płaszczyzny; wszystko się wznosi i ociera aż o głębię duszy. Są całe wieki i ludzie, widzący tylko wycieniowane szkice; spojrzenia ich ślizgają się po wierzchu kształtów, nie mając w sobie żywiołu równowagi i uspokojenia. Nie zdołają one zgłębić żadnego przedmiotu, zbacając nieustannie ku temu, co leży obok. Są to ludzie bez plastycznego zmysłu, smakujący w malowniczości; gdy zaś i dla niej zabraknie im uczucia, przepadają raz na zawsze dla sztuki i błędzą bez oparcia — dusze rozplątne jak woda. Każdy przedmiot odbija się w nich mocniej lub słabiej, w miarę przejrzystości lub zamącenia wody, ale wszystko drży, wiruje i zlewa się chaotycznie. Bez plastycznego wzroku, bez silnej, twórczej, w sobie skończonej duszy, w której potężnych formach odciska się, że tak powiem, wyrzeźbia obraz wszechświata, nie można być plastycznym artystą. Wzrok taki należy w sobie kształcić. Nabywamy go nader rzadko, bo braknie nam spostrzeżeń, któreby go budziły i kształciły. Z gorsetów i sznurówek, z wypchanych surdutów i strączkowatych pluderków, nie zdołamy nauczyć się piękna. Nie widząc nagiego ciała, nie poznamy tej muzyki form cudownych. Wszystko, co stworzymy, będzie klejonką. Dlatego poczucie plastyki tak mało dziś rozwinięte, o wiele mniej, niż malarstwo. Kto pragnie wykształcić wzrok swój, powinien długo i często przyglądać się rzeźbie. Chociażby w pierwszej chwili dostrzegł tylko, że coś jest pięknem, lecz w istocie nie uczuł żadnego podziwu, chociażby nie pojmował, co ludzie widzą w niem tak wielkiego, nie powinien się odstraszać. Niech tylko skupia coraz bardziej spojrzenia, nie patrząc na prawo ni lewo, a wnet martwe rysy nabiorą życia, linie poczną falować, a pod kamienną formą rozetną życie! Wtedy już myśli

czoło, już widzi oko, już oddechają usta i poruszają się członki — wtedy mam wzrok plastyczny! Suknie nasze, zakrywające ciało aż do głowy i dłoni, i pojęcia nasze o wstydlivosti, oburzają się takim widokiem. Widzieć nagą piękność płci drugiej bywa dla niektórych najrozpasańszą rozpustą. Nie wiedzą oni, że ukrywanie nagiego ciała rodzi daleko więcej zmysłowości, aniżeli poczucia piękna. I osoby płci własnej podziwiać możemy tylko we wspólnej kąpieli! Osłaniając zaś formy ciała tak, aby nikt nie poznał naszej piękności albo brzydoty, nie chodzi nam również o to, aby je za pomocą gimnastyki lub właściwego sposobu życia upiększyć. Skutkiem tego nie wykształcamy w sobie cielesnej piękności w tej mierze, jakby to czynić wypadało i jakbyśmy ją w innem ubraniu i z innemi zasadami obyczaju z łatwością wykształcili. Artyści nasi mają do zwalczania podwójną trudność. Muszą pomagać sobie modelami, które, szczególnie u płci żeńskiej, należą po większej części do przekwitłych raczej, niż rozwiniętych piękności. Na jakież to postacie patrzył rzeźbiarz grecki! Nadzy, wspaniale rozwinięci gimnastycy, ciała osłonięte poważną draperyą, u kobiet najczęściej biust, ramię i noga obnażone, kształty nie ściśnięte gorsetem ani wypchane watówką! Tu oko miało wyborną szkołę; tu objawiła się cielesność w najpoważniejszej formie. My zaś widzimy tylko twarze i wyraz duszy; skazani więc jesteśmy wyłącznie na malarstwo. Grek rozkoszował się powabami ciała, podczas kiedy my je trwonimy; odnajdywał tam boskość, gdzie my skrywamy oczy, bo patrzeć na to, co Bóg uczynił pięknem, byłoby grzechem! On uwielbiał, upajał się tem, co my osłaniamy milczeniem i — spodnicą. On pił z pełnego puharu, podczas gdy czas dzisiejszy rozdrażnia się bez potrzeby i więcej tęskni, aniżeli używa; piękna zmysłowość nie rozwija nas, ale stępia. W ogrodzie zbytku umieramy z pragnienia! Należałoby przeciwstawić greckiego Herkulesa w jego sile męskiej Faustom naszych poetów, ażeby się przekonać o chorobliwej zmysłowości czasu.

Pragniemy tu rozważyć kwestyę nagości i ubrania. Niema nic piękniejszego nad ciało. Klimat zmusza człowieka do przywdziewania sukien dla ochrony od żaru i zimna. Tam nawet, gdzie klimat czyniłby je zbytecznym, skłania nas ku temu poczucie wstydu. Nawet u plemion o najniższym stopniu cywilizacji widzimy po-



krycia niektórych członków. Przypomnijmy sobie, cośmy mówili w rozdziale o roślinności. Najdoskonalszym kształtem roślinnym jest kwiat. Jakże tryumfalnie rozgłasza on przed światem, że posiada rozrodczą siłę, która go wznosi ponad stworzenie, istniejące tylko, ale bezsilne! Co jest największą chlubą u jednych stworzeń, to bywa najtroskliwiej przysłanianem u drugich. Człowiek okrywając niektóre członki zdaje się wiedzieć, że takowe są podrzędnymi. Duchowość tylko należy odsłaniać, narzędzia zaś rodzenia i karmienia powinny być tajemnicą, bo przypominają zwierzęcość! Oto dzisiejsze pojęcia! Stąd rozwija się z czasem szlachetniejsza i rozumniejsza wstydlivość. Ona to wymaga poskromienia zwierzęcych popędów; zmysłowa namiętność ulega wtedy głosowi rozsądku, który ją uszlachetnia. Im bardziej upowszechniają się takie pojęcia, tem okrycie bywa troskliwszem. Gdzie jednak rozwinęło się prawdziwe uszlachetnienie duszy, gdzie zmysłowość występuje w całej naturalności, a mimo to oczyszczona, tam niema wstydu w pospolitem znaczeniu, któryby szat wymagał. Tam nagość czystą jest od okrycia, które przypomina raczej, niż pozwala zapomnieć, że coś ukryto! Artysta, który z czystym zamiarem (sztuka powinna być czystą!) dąży do wyrażenia piękna, nie troszcząc się o poziome, zmysłowe skłonności i cele, utworzy dzieło sztuki, które w najwstydlivszej duszy nie wzbudzi odrazy, a zdoła ją oduczyć jałowej przesady. On nie zważa na zwyczajne reguły przyzwoitości, ale tworzy człowieka w jego naturalnym blasku. Plastyk zatem, który ludzką istotę w najpiękniejszym uzmysłowił chce kształcić, rzeźbi człowieka nagim — mężczyzną czy kobietę.

Inaczej naturalnie musi postępować, jeżeli swego dzieła nie tworzy w celach idealnej prawdy, lecz je zastosowywa do czasu, obyczaju i nawyknięcia, lub jeżeli obok wyrazu pełnej, cielesnej piękności inne ma jeszcze na oku względy. Przypuśćmy, że chce przedstawić n. p. nie tylko pięknego człowieka, ale Boga. Jowisz, z którego głowy rodzi się Minerwa, Jehowah, który świat wywiódł z niczego, nie są istotami płodnemi, jak człowiek. U Minerwy, która nie ma kochanków, jak Wenus, należy ukryć wszystko, co wyraża płciowie popędy, głębiej, niż u Wenery albo śmiertelnej kobiety. Tu obowiązkiem artysty, osłonić szatą te członki, które uwydatniają płciowość. Dlatego rzucił Grek płaszcz na Jowisza,

który mu odkrył dolną połowę ciała, dlatego przysłonił Atenę, dlatego ubierał pierwotnie wszystkich bogów, nim z biegiem czasu począł coraz silniej uwydatniać w nich ludzki pierwiastek; wtedy to poczynając od owych bogów, którzy w ustach poetów wyśpiewali się najbardziej ziemsko, a kończąc na boginiach, pozrzucali wszystkie suknie. Dlatego przedstawił nago boginię miłości. Czasy, w których powstała knidyjska Cypris (Wenus), patrzyły na nią z pewnem ubóstwieniem; z czasem zmieniła się jednak w rozkoszną kobietę, u której bóstwo znikło poza pięknością. Taka Wenus musiała być nagą. I Michał Anioł, który nie wiele zabawiał się ubraaniem i patrzył raczej do wnętrza natury, wyobrażając Boga używał sukni. Co do nagości ludzkiej, łatwo zrozumieć, że kształty, które przez wiek utraciły swą pełnię i świeżość, należy pokrywać, chyba, że sprzeciwiają się temu osobne względy. Jeżeli piękne ciało młodej kobiety jest pięknem, rzadko niem bywa u starej matrony. Nagość wymaga kształtów idealnych, t. j. przedstawiających człowieka w całej prawdzie jego idei, a nie jako wytwór rozkładającego i niszczącego czasu. Sukni więc używać należy, albo ze wskazanego co dopiero powodu, albo dla uwydatnienia stanowiska, które zajmuje przedstawiony człowiek, doby dziejowej, do której należy i t. d. W tym wypadku chodzi o wierność historyczną sukni. Mogą nareszcie wpływać i względy czysto techniczne. Przypatrzmy się melijskiej Wenus (fig. 2.). Suknia pokrywa dolną połowę jej ciała i służy za podporę. Artysta nie chciał bóstwa obnażyć, ani go podierać (delfinem, kłosem drzewa i t. p.). Do czego służy szaty u Laokoona, Meropy i t. d., nie trudno zgadnąć. Gdy artysta chce użyć sukni za podporę, powinien tak ją złożyć, ażebyśmy zamiaru jego nie dostrzegli. Widz nie powinien dopatrzeć się niczego, prócz spływającej powłóczysto sukni. Wieleż to posągów zawdzięcza swą szatę jedynie względom technicznym! Przejdźmy do użytku, jaki dziś czynią z płaszczem. Gdyby dzisiejszy artysta osobę współczesną chciał przedstawić we współczesnym kostymie, raziłby nas widok rozpostartego jednostajnie na plecach sukna. Grzbiet nagi z barkami, kością pacierzową, mięśniami i t. d., jest obrazem wspaniałym. Przypominam tors, albo Iliończyka. Sztywnie zaś wygładzony, razi nieplastycznością. Tu przybywa w pomoc rytmiczny, piękny, fałdzisty płaszcz starożytnych. Sięgając aż do



ziemi, albo spierając się na podnózu, służy za doskonałą podpórę. Należałoby żądać raz na zawsze, aby płaszcz sięgał do ziemi — dla ukrycia cienkich i słabych nóżek, które potwornie wyglądają wobec potężnego roztoczenia się barków. Nogi wyglądają naówczas, jak laski. Płaszcz używają dziś dosyć często, nie mając jednak pojęcia o rzeczy. Widzimy posągi narzucone płaszczem, chyba dlatego, że płaszcz jest pięknem okryciem! Mówią, że stare i średnie wieki były naiwnymi; ja zaś twierdziłbym, że w ich sztuce było więcej myśli niż w naszej.

W przedstawieniu idealnych kształtów człowieka, nie przewyższono dotąd Greków. Nie tylko piękność całego ludu, ale i religia przyczyniła się do stworzenia kierunku, szukającego skończonych ideałów w plastycznych. Politeizm i wiara w bohaterów (heroów), popychała rzeźbę ku tworzeniu postaci bezwzględnie pięknych. Bóg chrześcijański usuwa się z pod dłuta; jest on za czystym duchem. W Chrystusie i matce jego mogą chrześcijańscy artyści przedstawić ubóstwienie człowieczeństwa. Aniołowie są zbyt rozplnini; za mało w nich krwi i mięsa. Najbardziej do bohaterów zbliżeni są Święci. Wyzyskali tę analogię wielokrotnie artyści, napotyając jednak na szkopuł stąd urosły, że u Świętych przeważa pierwiastek duchowy, a cielesna piękność usuwa się zbytnio na bok. Gdybyśmy mieli więcej Michałów Aniołów, skutki byłyby inne. Jego Chrystus w sykstyńskiej kaplicy, jego Mojżesz (fig. 41.), są dziełami fantazyi zupełnie oryginalnej, nie troszczącej się o powszechnie utarte prawidła. Słucha on tylko własnych podszeptów i tworzy bohaterskich półbogów, nie ustępujących w niczem herosom Grecyi. Zaglądnął on do biblii i spamiętał, że Mojżesz w gniewie zgładził Egipcyanina, że tysiące Lewitów kazał wymordować, że u Jehowy wyblągał pochłonięcie najpotężniejszych mężów Judy. Dlatego dał mu członki o tak olbrzymiej sile, że mógłby z nimi pomścić nie tylko krzywdę Żydów na Egipcie, ale pozbyć się opieki Boga i zmiażdżyć wrogów całego świata. A gdy malował w sykstyńskiej kaplicy Chrystusa, to nie kazał mu konać z cklivo-bolesnem obliczem na krzyżu, ale dał mu chłostę do ręki i rzucił go w przedsionku kościoła pomiędzy hałaśliwych przekupniów. Oto Bóg gniewny po ludzku! Michał Anioł nie zapominał nigdy o ciele, bo widział w niem boskość; wielu artystów siliło się bez-

owocnie o wyrzeźbienie cichego spokoju głęboko czującej duszy. Jakże to nieplastyczne! Wiele najpiękniejszych rzeczy można było utworzyć w tym rodzaju, ale pojęta w taki sposób rzeźba nie mogła się rozwinąć tak wspaniale, jak w Grecyi, która zlewała najprzedziwniej rzeczy boskie z ludzkimi. Świat bogów i bohaterów

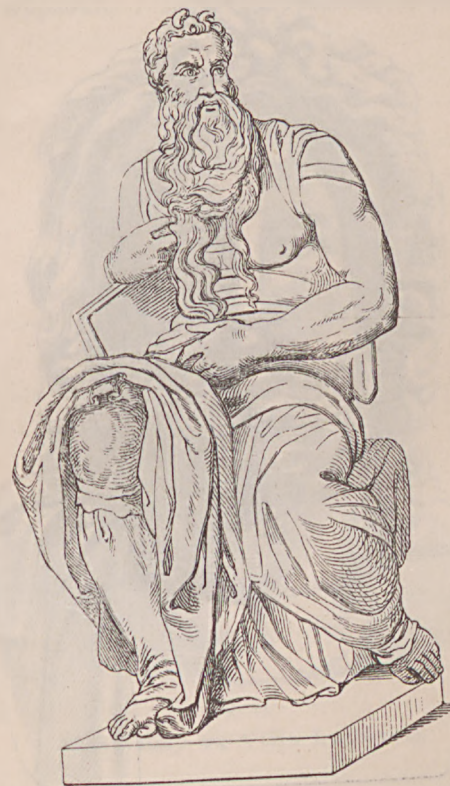


Fig. 41.

Mojżesz Michała Anioła.

aż nadto znany, abym tu potrzebował szeroko dowodzić, ile w nim było postaci, stanowiących w swej idealnej piękności wyborną ośnowę sztuki. Począwszy od młodzieńczego Erosa (Amor), aż do Baccha, Hermesa, Apollina, Aresa, Poseidona, Jowisza! A Pallas Athene, Artemis, Afrodite, Here, jakież bogactwo typów! Boskość



wymaga wyrazu ogólnego i to w najwyższej piękności; dlatego stworzyła Grecya ideał każdego Boga. Przypomnijmy tylko Zeusa i Athene, Phidyasza lub Here Polycleta. Znaną jest ich wspaniałość. Sądzą, że Jowisz z Otricoli (fig. 42.) ma pewne podobieństwo do Fidyaszowego. Wiele może być prawdy w tem przypuszczeniu,

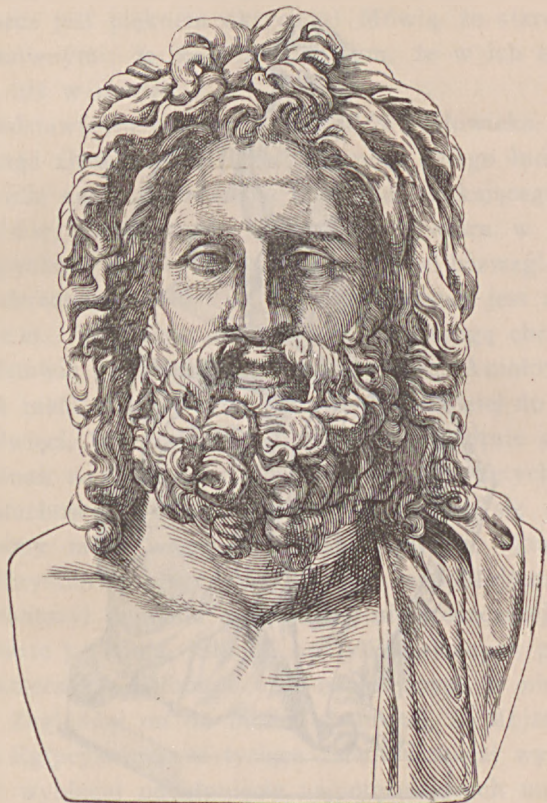


Fig. 42.  
Jowisz z Otricoli.

ale wąskiego czoła, jakie widzimy na tym biuście, nie radbym przypisać Phidyaszowi. Analogiczną z nim postać żeńską stanowi głowa Hery we Villa Ludovisi (fig. 43.).

Czas nasz rozwinął jednostkę; stąd i w rzeźbie pragniemy większego zindywidualizowania ogólnych typów, a ideały greckie,

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



Fig. 43.  
Głowa Hery we Villa Ludovisi.

który wszystko wymierza jednaką miarą, sądząc, że mało w tem różnicy, czy jakiś posąg stoi na rynku, czy w ogrodzie albo świątyni.

Najświetniejszymi były te czasy dla rzeźby, kiedy umiała boskość jednoczyć z pięknością, kiedy jedynie piękno miała na celu, a przecież boskie idee na wskrós ją przepęniały. Parę słów o idealnych kształtach greckiego oblicza. Czoło spływało się w niem, bez widocznego rozgraniczenia z regularnym, prostokreślnym nosem. Nabrzmięte usta i silna broda ożywiały dół twarzy. Łuki



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

W przedstawieniu idealnem człowieka nie dali się Grecy przewyższyć. Mniej szczęśliwymi byli w rzeźbieniu zwierząt; przynajmniej nie stanowią w tej mierze tak bezwzględniego wzoru. Chcę tu przypomnieć owe lwy i konie, których nie mogą się częstokroć nachwalić! Ież nie nawielbiono się koni na fryzie parthenońskim! Prawda, że niektóre z nich mają piękne głowy, ale trudno nie przyznać, że towarzyszą im złe szyje i złe grzbiety. Warunki płaskorzeźby skłoniły przytem artystę (albo artystów?) do przesadnego znizowania nóg pod ciałami, również nie nazbyt wysokimi. Jakkol-

wiek wiele użytych w czasie Panatheneów koni ćwiczone w tance, przedstawienie takich podrygów nie zdaje mi się szczęśliwem. Artysta uczący się z tych koni, powinien dobrze wybierać i nie dać się uwieść szyi wydłużonej na wzór jelenia, ani krzyżom sterczącym powyżej grzywy. Nie potrzebuje wprawdzie artysta, chcący utworzyć idealnego konia, dobrać kształtów modych, ale brzydkimi nie powinien być nigdy. Skoro wypracowuje człowieka z realizmem najwierniejszym epoce, nie ma prawa dowolnie postępować z koniem. Na posągu Fryderyka W. (Raucha) ganimy konia, który nie odpowiada w niczem postaci »starego Fritza«, mając kształty zupełnie nowoczesne. Czemu nie posadzono o ściętym ogonie zwierzęcia, naśladując tak wiernie kapelusza, łaskę i obcas jeźdźca? — I pojęcie lwa nie bywa u rzeźbiarzy greckich najlepszem. Zdaje się, że artyści rzeźbiący lwa, nie widzieli go w naturze, podobnie jak w początkach Thorwaldsen. Błędy ich uważają potomni za cechy stylu i naśladują; stąd widzimy dziwaczne bestye o kolosalnych grzywach i potwornych łapach, mające lwów przedstawiać, a niepodobne do prawdziwego zwierzęcia w żadnym rysie! Badajcie więc naturę! Starożytni czynili to wedle siły. Dzik florencki tego dowodem; opowiadania o krowie Myrona, wskazują niemniej, że istoty idealnego tworzenia nie pojmowano wcale w ten sposób, aby wyźłabiać kształty zrodzone we śnie. Uszlachetniać naturę, wydobywać i przechowywać co w niej pięknieszego, to znaczy idealizować; przemieniać ją podług zachcianek fantazji, na nic się nie zda; wyjdą stąd herbowe puklerze, ale nie dzieła pięknej, wspaniałej rzeźby.

Co do plastyki portretowej, najpierwszem jest prawem, że artysta powinien dobrać z oryginału wszystko, co w nim jest pięknego i znaczącego. Zresztą rządzą tu prawa stylu. Jak nie należy sztuką małpować włosów, tak nie powinien rzeźbiarz wyźłabiać lada brózdeczki, lada rowka, a przedewszystkiem takich nieprawidłowości, które same za siebie nic nie mówią. Tu jednakże powinien sam pociągnąć właściwą granicę. Nie da się dokładnie oznaczyć, kiedy rzeźbiarz poczyna być bezdusznym i drobnostkowym, a kiedy uwiecznia stałe rysy zjawiska. Jeżeli musi tworzyć postacie nieplastyczne, jeżeli suknie wręcz są przeciwne istocie rzeźby,



a mimo to muszą być nałożone, to nie można prorokować inaczej, jak tylko, że wypadnie stąd dzieło liche. Artysta i w takim razie powinien wszystkich sił dobyć, aby dzieło uczynił tak plastycznym i pięknym, jak tylko można. Kto chce tańczyć ze związanymi nogami, niech próbuje; kto potrafi najlepiej, ten zyska poklask. Że nie zdoła poruszać się tak zgrabnie, jak człowiek swobodny, to jasne. Sztuka nie pyta, czy konieczność zmusza do schlebiania smakowi? I tu zresztą przydałby się wpływ prawdziwych artystów, którzy nie dadzą się omamić i nie zważają na chwilowe prądy; mógłby on i zaszkodzić, gdyby znaleźli, jak Michał Anioł, małodusznych naśladowców, którzy ugrzęzną w przesadnym, bezmyślnym naśladownictwie. Wskażmy na konny posąg Ludwika Bawarskiego, jako na pierwowzór oryginalnego ujęcia rzeczy. Nie chodzi mi o jego osądzenie; ale że zdołano w nim uwydatnić duszę Ludwika w sposób zupełnie nowy i zbaczający z utartych kolej, to należy zaznaczyć, mówiąc o tej grupie, choćby nie jedno zresztą można jej zarzucić, jak n. p. osobę pazia. Pierwsze lepsze pojęcie rzeczy może popaść w trywialność. Wracając jeszcze do Michała Anioła zapytam, które ze zwyczajnych wyobrażeń proroków uderza tak potężnie i trwale, które podnosi się tak stanowczo nad zwykły poziom, jak ów Mojżesz, plastyką ciała? Artysta niechaj słucha własnego geniuszu i miasto się użalać na ciasne szranki, niech je gwałtownie przełamuje! Skargami i naśladownictwem nie stworzy nic nowego. Żaden potężny i płodny umysł nie zadowolili się tem, co znalazł. Phidiasz, Praxiteles, Michał Anioł, Piotr Vischer, Canova, Thorwaldsen, Rauch, to sami nowatorowie! Wielcy artyści tworzą epoki, nie idą za nimi ślepo. Do tego potrzeba więcej, niż talentu lub szkoły. Potrzeba ich połączenia; inaczej w pomyśle lub wykonaniu zawsze czegoś braknie.

Plastycy nasi muszą walczyć z wielkimi, częstokroć nieprzełamanymi trudnościami. Suknia, przewaga wewnętrznego życia, ogólny brak plastycznego zmysłu, niepokój i gwałtowne parcie naprzód współczesnej epoki, stanowiące kontrast ze skończonością rzeźby, jej harmonijnym spokojem, zamknięciem w sobie i uszanowaniem jednostki — oto przeszkody! Ale jakkolwiek niedobre są czasy, nie są one tak złymi, aby potężny artysta musiał się wahać. Jeżeli chce się skarżyć, niech przypomni chłopaka, który nosił ojcu,

pracującemu w okrętowym warsztacie strawę, a gdy ten jadł, porywał za siekiere i żłobił dalej zaczęte łodzie! Czy ów czas lepszym był od naszego? Czy nasz więcej zmanierowany? Czy tamten plastyczniejszy, mądrzejszy? Chłopiec zwał się Bertel Thorwaldsen; wyrósł i był rzeźbiarzem! Patrzył przez suknie; nie zważał na kupy plugastwa, na głupią przewrotność, na fałszywą pracę, na pocieszną zarozumiałość. Słuchał własnego ducha i greckich wzorów, — i oto zrodziły się arcydzieła rzeźby i świat utonął w zachwycie po raz drugi! Odrzucił on, czego nie mógł użyć, a stworzył lub dodał, czego brakło. Świat utyskiwał wiecznie, że to lub owo mu zawadza. A potem przychodził geniusz i przełamował albo usuwał zawady. Naturalnie potrzeba uzdolnienia i energii. Ale bez tych przymiotów nie stworzy się nic wielkiego, a co dobre, choć stare, zepsuje. Jakkolwiek więc trudnym zadaniem rzeźbiarza, hasłem jego niech będzie: »wbrew wszystkiemu!« A jeżeli dążeniem jego szczerem będzie piękność formy, ta jasna i silna piękność, jeżeli posiada przytem duszę i talent plastyczny, nie dający się ściągnąć na manowce, wtedy utworzy i upowszechni znowu, jak ongi, wspaniałe piękno dłuta.





przedmiotów, którychbyśmy nigdy nie zdołali odróżnić w chaosie, lub którebyśmy tylko ze spostrzeżeń innych zmysłów poczuli, wyjawia oku, a z niem całej duszy jeden promyk białego światła, — wielkie zjednoczenie przedmiotów obok siebie i w sobie, uporządkowane według ustaw odwiecznych».

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

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

Rzeźba wyosobniła przedmiot w jego czystej, właściwej formie, wykluczając obce przymieszki i wpływy. Czysty rysunek stoi najbliżej rzeźby. (Liczymy go do malarstwa; niektórzy upatrują w nim przedsiomek do całego obszaru sztuki obrazującej). Daje on wedle sił swoich najdokładniejszy wizerunek zewnętrznych kształtów przedmiotu, bez poddania ich wpływowi światła i barwy, które odmieniają gruntownie kształt obrazu. Jeżeli postępuje inaczej, jeżeli rysunkiem przedstawia takie kształty, jakie wytwarza działanie światła, cieniu i otaczających przedmiotów, wyrzeka się własnej natury. Rysunek zdjęty z rzeczywistego przedmiotu w chwili, gdy ten pozostaje pod wpływem rażącego jaskrawością barw uświetlenia, może wydać się ułamkowym, niedokładnym, a nawet brzydkim i nieartystycznym obrazem tegoż. Jeżeli malarz z całą potęgą odda grę barw na zjawisku, głęboki i soczysty koloryt może częstokroć za-



## VIII.

## Malarstwo.

## 1. Uwagi ogólne.

»Twoją namiętnością, objąć wesołem  
spojrzeniem wspaniałe postacie pięknego  
świata«.  
(Goethe).

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

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

Przestrzeń wypełnioną kształtami widzimy za pośrednictwem światła. »Wiele rzeczy na raz«, jak mówi Herder. Tłum zjawisk spleczonych obok siebie, na sobie, poza sobą, obejmujemy naraz okiem — w jednej chwili współczesną mnogość. »Cały wszechświat



trzeć wydatność rysów, jaką widzimy na szkicu. To znaczy, że rysunku Michała Anioła nie można powlec kolorytem Tycyana. Każde pojęcie ma swój styl własny, w którym jedno kojarzy się się z drugim, a eklektyczne składanie rzeczy sobie przeciwnych rodzi całość kłamliwą i wstrętą.

Tu już powiedzmy, że od malarza wymagamy miary i przejrzystości kształtów przy pięknym zestawieniu kolorów i światła, do czego znów potrzeba wielkiej zdolności w jednoczeniu pierwiastku idealnego z realnym, jeżeli obraz nie ma być lichym i zabazgranym. Pojęcia jednostronne: uwydatnienie kształtów obok zaniedbanego kolorytu, i pełny, łudzący koloryt obok zupełnego nietroszczenia się o wyrazistość rysów — stanowią dwa bieguny. Pierwsze więcej plastyczne, drugie nazwałbym dla zmieszania od cieni barwnych, muzycznym. We właściwych granicach każde z tych pojęć jest uprawionem i pożytecznem. Za wzór pięknej miary niech służy jednak Rafael po wieki. Stulecia po stuleciu sławią go największym!

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

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

ten pierwszy, z istoty rzeczy płynący warunek, praca ich jest bezowocną.

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

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

Chęć i konieczność spływają się w nierozdzielny sposób; jeżeli artysta chce tego, musi zrobić i tamto; jeżeli to wykonał, musi chcieć wykonać i tamto. I w tem jednak objawia się zarówno u artystów, jak u sędziów niezawodowych, dziwna niejasność



i niewyrozumiałość. Wszystko robimy na jedną modłę, a idealizm, realizm, naturalizm zlewamy i miętosimy razem, podczas gdy każdy z nich ma swe prawa i swoje granice. Obszar piękna jest wielkim; szczególniejszemu obszarowi malarstwa, gdzie byt skojarzył się tak ściśle ze złudą.

Przypuśćmy, że artysta ma dokładnie odtworzyć jakiś przedmiot malowniczo-piękny, leżący na zewnątrz niego; zdejmując on wtedy okiem fotograficznie wierny obraz, który potem na przeznaczoną ku temu płaszczyznę wypromienia ze siebie. W zwyczajnym, perspektywicznym rysunku nie trudno o dokładny obraz przedmiotu. Pomyślmy tylko, że płaszczyzna, na której ma się odbić, leży pomiędzy okiem a przedmiotem. Pociągnijmy od najważniejszych punktów jego linii do oka, a w miejscu, w którym przecinać będą płaszczyznę, wytworzy się zmniejszony obraz rzeczywistego przedmiotu. Nie należy jednak zapomnieć, że w swobodnym akcie twórczym, osnowa, chociażby nawet wzięta z rzeczywistości, ulega przetworzeniu i oczyszczeniu fantazją, odpowiednio do powszechnych warunków piękna i okoliczności, towarzyszących zjawisku; utwory zaś idealne, wylęgają się wyłącznie w artystycznej fantazji i stają gotowe przed okiem duszy. W tym razie obraz uderza oko z wnętrza, przenika je i uzmysławia się na płaszczyźnie pędzlem artysty. Co niby żywy utwór natury zrodziło się w oczach duszy, to przyjmuje widome, zmysłom dostępne kształty!

Rzeźbiarz na jednej postaci spełnić może najwyższe zadania sztuki; ale tę postać oddaje w całym jej ustrojowym składzie, w całym jej roztoczeniu przestrzennym; stąd wypływa różnorodność stanowisk przy jej osądzeniu. Piękność owiewa dokoła posąg, widz może ją oglądać i podziwiać z wszelakiej strony. Malarz przedstawia różnorodność w łudzącej współczesności, oblaną powietrzem i światłem, lecz ogranicza siebie i widza na jednym stanowisku i obejmuje przedmioty jednostronnie, a przynajmniej nie tak zupełnie, jak rzeźbiarz. Z jednego punktu widzenia, jednym kierunkiem spojrzeń, wśród okoliczności wywołanych stanowiskiem, oświetleniem i naturą wzroku, stwarza obraz urozmaiconej mnogości.

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

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

Toż samo powiedzieć mógłbym o wyborze najodpowiedniejszej do zdjęcia obrazu chwili. I tu wypada odnieść słowa, które umieściłem powyżej. Powinniśmy szukać chwili, w której przedmiot objawia się w swym kształcie najpiękniejszym i najcharakterystyczniejszym, ona wiąże nas bowiem z przeszłością, zarówno jak z przyszłością przedmiotu. Wszak tylko chwilę w najściślejszym znaczeniu słowa uwydatnia obraz. Chodzi więc o to, aby jak najwięcej mówiła. W przedstawieniu wypadków, działań, czynów i t. d., obierać należy moment, streszczający w sobie całą osnowę zdarzenia. Znaną jest naiwna swoboda średniowiecznych artystów, którzy sobie w ten sposób radzili, iż najrozmaitsze przejścia rozwijającego się toku zdarzeń przedstawiali na jednym obrazie. Patrz na rzeźbę Ghibertego (Fig. 38).

Skutki płynące z odmiennego materiału i sposobu przedstawienia, dają osobne piętno malarstwu i rzeźbie. Nie trudno je odgadnąć. Rzeźbiarz musi opracowywać kamienny, ciężki materiał, i to w rozpostarciu przestrzennym. Nie łatwo mu więc przedstawić w ciele stałym to wszystko, co z natury swojej niestałe; ratuje się symbolem. Zjawiska powietrzne, świetlne, ogniste i wodne uchylają się z pod jego władzy, ograniczonej na formy namacalne. Położenia i ruchy zależą ściśle od warunków równowagi, jakim ulega materiał, w którym rzeźbi. Nieokreślona i na powierzchni niespojona ze sobą mnogość nie może być przedmiotem sztuki plastycznej. Przed-



stawiając jednostkowe postacie w ich rzeczywistym roztoczeniu przestrzennem i pozbawiona miary płynącej z porównania stosunków, perspektywy i t. d., skazana jest wyłącznie na widok rzeczywistych rozmiarów przedmiotu, które odtwarza, pragnąc wywołać jak najsilniejsze estetyczne wrażenie, w naturalnej wielkości. Stąd posągi i biusty zachowują najczęściej rozmiary oryginału, a czasem je potęgują. Również i malarz portretowy, wyosobniający przedmiot, jak w rzeźbie, z tła, które samo nic nie mówi (szare, fioletowe, oliwkowe i t. d.), a tylko podnosi całość kolorytu, odtwarza zwykle rozmiary naturalne. Jeżeli zamiar zmniejszenia ich nie przeziiera dokładnie z portretu, nie możemy się ustrzec powątpiewaniu, czy artysta posiadał właściwą miarę w oku?

O ileż swobodniejszym jest malarz od rzeźbiarza! Przedstawia on tylko pozór; materiałem jego barwa i światło. Nieokreślona mnogość, niespojona różnorodność kształtów n. p. roślinności, drzew, zboża, włosów i t. d. — to wszystko, co w nieskończonej swej tożsamości, nie budziłoby dosyć zajęcia w rzeźbie, może się rozprzestrzenić w powabny i zajmujący sposób na rozległej płaszczyźnie obrazu. Będzie to złuda, ale najczęściej bogata wdziękiem, a nawet w zmniejszeniu kształtów, budząca żywe zajęcie. Byłoby rzeczą nierozsądną, gdyby kto dąb olbrzymi, z wszystkimi jego konarami, liściem, korą, i t. d. chciał odmalować w naturalnej wielkości. Byłoby to przesadnym trwonieniem powtarzających się w nieskończoność kształtów. Wielkość przedmiotu na obrazie ma bardzo względne znaczenie. Wszystko zależy na tem, jak daleko stoimy od przedmiotu. Jeżeli malarz przedstawia piękność, która nie wymaga przesadnej troskliwości w opracowaniu szczegółów, lub jeżeli odtwarza kształty, które przy zbytnej dokładności mogłyby razić, n. p. skóra z porami, potrzebuje zmienić tylko zajęte stanowisko, a szczegóły zdrobnieją. Czasem uwydatnienie pewnego stosunku pomiędzy dwoma przedmiotami, daje nam pożądaną miarę. Tak wystarcza n. p. przestrzeń, jak dłoń mała, do przedstawienia kilkumilowych krajobrazów; potrzeba tylko umieścić na niej człowieka, drzewo i t. p.

Ze względu na wielkość obrazu należy sobie zastrzedz, abyśmy go z pewnego punktu widzenia dokładnie w całej piękności rozpoznać i objąć mogli. Fryz, którego oglądanie wymaga kolejnego

obejścia całej budowy, ulega innym zupełnie prawidłom, nie odpowiadając warunkom jednolicie ześrodkowanego malowidła. Nie rządzi nim prawo współczesności, ale następstwa. Malowanie ściennie, niedające się przejrzeć z jednego stanowiska, n. p. malowidła kościelne obejmujące powałę i ściany, przekracza właściwe granice zakreślone istotą sztuki obrazującej. Pomagać sobie należy w takim razie podziałem całości na pojedyncze, zamknięte w sobie grupy, albo na samoistne obrazy. Podziały takie dokonują się według tych samych zasad, co rozczłonkowie najmniejszych całości.

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

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



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

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

Wyobraźmy sobie budynek pod względem architektonicznym, pozbawiony wszelkiego stylu, dziwaczny i nierozsądny. Przy oświetleniu jednak zachodzącego słońca, albo tajemniczego księżycy jest on klejnotem okolicy. Jak tu pogodzić sprzeczność? To dowodzi, że przy zupełnym nawet braku architektonicznej wartości, budynek może być malowniczym. Z tego stanowiska sądząc, ma on wysoką wartość. Oświetlenia jednak nie zna wcale rzeźba. Posąg przemawia kształtem, a nie barwą. Bezmyślność budowy i przystroju, nieprzydatność dla celów praktycznych (mieszkania, pracy i t. d.), cała przewrotność architektoniczna bydynkn, nie obchodzą malarza. Wolny od względów tego rodzaju, widzi on piękność swobodną i malowniczą w osłonie światła i cieniów, które na niej igrają, w harmonijnym zestroju z otoczeniem, zważa naturę usposobień, jakie obudza w duszy — i maluje! Usunięcie w tył frontów, kapryśny układ okien, chaos kominów, ozdób i wieżyczek, zawojów i t. d., potęguje grę barw i światła; wszystkie głosy, jakimi przemawia niedorzeczność i dziwotworność kształtów, nadają się wybornie do obudzenia pewnych uczuć i usposobień. Stąd wartość ruin, wywołujących obrazami światła i cieni tysiączne kontrasty

i uczucia, nęcących związkami architektury z roślinnością i unoszących w krainę marzeń. Treść nowa, z którą nie łączy się żadna historia, żadne powinowactwo wyobrażeń, nie bywa pożądanym przedmiotem malarstwa; ono szuka przeszłości historycznej, pamiątek, zwietrzałej tradycji. Ulubioną jego osnową jest piękność romantyczna. Jej ruiny budzą w nim wyobraźnię, usposabiają go poetycznie, unoszą w świat idealnego rozmarzenia. W ten sposób obraz bywa piastunem najwznioślejszych uniesień fantazyi. Całe życie rycerskie średnich wieków, jego ruiny, ogniska domowe, wojny i spustoszenia — wszystko nam staje przed oczyma, a ten urok rozbudzonych obrazem wspomnień podnosi jego wartość i nadaje mu olbrzymią, idealną potęgę.

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

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

U wszystkich pracuje fantazyja. Architekt osnuwa plan budowy i ustawia w nim wszystko w kształtach matematycznie-wymiernych, używając w tym celu tych samych środków pomocniczych, co malarz w pierwszej fazie swojego dzieła: w rysunku. Do



wykonania większej budowy potrzebuje on wielkich zasobów materiału i techniki. Sam jednak nie przykłada ręki; nie dotyka się ani razu siekiery, hebla, ni kielni. Rzemieślnicy wykonywają szczególnie zawilej budowy daleko lepiej, niżby to mógł uczynić sam artysta. Ciała przestrzenne, o które tu chodzi, dadzą się najdokładniej matematycznie wymierzyć. Tak stoi budowniczy obok swojego dzieła, jak Orfeusz. Jak żywioły natury, wykonywają podrzędne siły jego plany i wskazówki. I rzeźbiarz powierza znaczną część swojej pracy rękóm prostego rzemieślnika, n. p. przy ociosywaniu marmuru, przenoszeniu glinianego modelu, wylewaniu spizowej masy i t. p. Ale ostatecznie dotknięcie musi sam wykonać; gdyż przedstawione przezeń kształty, w ich swobodnej piękności nie dadzą się matematycznie odmierzyć i tylko wzrokiem artysty mogą być ujęte. Dzieło malarza wymaga mniejszych stosunkowo wysiłków, gdyż nie ma do czynienia z ciężkim, twardym materiałem. Ołówkiem ślizga się lekko. Ale od pierwszego do ostatniego musnięcia pędzlem, pracuje osobiście; niema jednego smugu na obrazie, któryby mógł rzemieślnik wykonać tak samo, albo lepiej, niż malarz. (Pomocą artystyczną n. p. przy wykonaniu rysunku według mniejszego szkicu i t. d., może posłużyć się i malarz; w każdym jednakże razie, dzieło jego straci już cechę oryginalnej wartości i będzie innem, niż gdyby je sam artysta wykonał).

Z tem wszystkim łączą się inne uwagi co do stanowiska sztuki malarskiej i malarza. (Patrz o tem pomiędzy innemi Ludw. Pfaua: Wolne badania). Tylko bogactwo i potęga mogą dostarczyć budowniczemu sił i środków do wykonania wielkiego architektonicznego dzieła: państwo, miasto, stowarzyszenia religijne, książę, bogata szlachta i t. d. Stąd płynie większa zależność jego od zapatrywania osób, stowarzyszeń, warstw ludowych i wogóle swego czasu. Bardziej, niż każdy inny artysta, objawia on smak ludu, społeczeństwa, epoki. Stąd dzieło jego ma wielką, historyczną wartość; styl budowy pozwala nam zajrzeć do wnętrza ludu. Toż samo jest i rzeźbiarz przywiązany do szlachetnego, a więc drogiego materiału i środków, których dostarcza tylko bogactwo; zanim rozpocznie pracę, musi zdobyć stosunkowy majątek. Często słyszemy, że się oddał w usługi panującego księcia, albo zamożnych warstw społeczeństwa; wtedy bywa odlaskiem ich smaku i kapry-

sów. Jakże swobodnym jest malarz! Jego środki jakże zwyczajne! Nie potrzebuje on pomocy. Czego potrzeba innym do pracy wstępnej, tem on się zadowala stanowczo; papier, ołówek, czernidło, kawałek płótna, pędzel, farb kilka — i całe przygotowanie skończone! — Wyposażony tak szczupłymi środkami, rzuca się w odmęt życia. Nie potrzebuje chwycić za klamkę zamożnych; sztuka jego, że użyję wyrazu dziś modnego, jest bardziej demokratyczną. Nie potrzebują dodawać, że panuje w niej najszersza podmiotowa samowola.

Nie moją rzeczą badać, czy pierwsza myśl obrazu zrodziła się z cienia, jaki rzucił świecący przedmiot na leżącą poza nim płaszczyznę, lub czyli człowiek spostrzegł, pełen podziwu, że jedna płaszczyzna zdoła odzwierciedlić kształty wielu przedmiotów i w miarę tego począł naśladować rzeczywistość. Względ pierwszy współdziałał może od początku, drugi zrodził się niewątpliwie później i stopniowo. Koniecznym nie był żaden. W człowieku tkwi cały popęd do odtwarzania rysunkiem rzeczywistości, usiłujący naśladować linie ciała, a szczególnie te ostre linie, które je odgraniczają od ciał innych. Zwyczajne koło przybiera z boku wypukłość nosa, otwierają się usta, podbródek przeciąga się nad szyją, ramię określają dwie linie: krótko mówiąc, bez napojenia rysów cieniem, powstaje rysunek wypełniony jedynie zasadniczymi liniami n. p. oczów. Z jednolitego koła, będącego dopiero symbolem, wytworzyła się rzeczywista głowa. Tak samo działa poczucie barwy; gdzie ono się zjawi, zadowala się początkowo jednostajnem zapuszczeniem ciał barwą, bez użycia gry światła i cieni. Na tym stopniu rozwoju malarstwa, żądza barwienia przechodzi zwykle w przesadę i rozmija się z granicami smaku. Jaskrawość i pstrokatość wówczas bywają poszukiwane; lżejszych odcieni nie widzą i nie pragną; jeden ton barwy zastępuje całą skalę pokrewnych. Skóra n. p. ludzka, ma odcień czerwony; każdy kolor czerwony jest naówczas dla malarza czerwonym; maluje więc człowieka purpurowym, albo ceglastym, a gdy chodzi o skórę białą, bierze rozczyn wapienny. O stopniowaniu, przejściach, łączeniu barw, nie chce nic wiedzieć. Rozmiłowanie w barwach jest niepohamowanym; o werność naturze nikomu tu nie chodzi, jak to widzieć można u dzieci, nie patrzących w naturę, tylko w swoje puzderka z farbami. O nic



im nie chodzi, jak o nałożenie barw najjaskrawszych. Jestto już wyższy stopień rozwoju, gdy człowiek samodzielnie kształtuje przedmiot i pragnie stworzyć obraz podobny sobie. Początkowo działa tu wyłącznie fantazyja, wskutek czego powstają kształty dziwaczne i nieprzystępne dla znających istotę rysunku. Ludzie i całe narody nie wychodzą częstokroć poza próg tego przedśmionka, nie znają natury. Krok nie dający się zmierzyć w swych skutkach uczyniono w tej chwili, poczęto porównywać i dokładniej odtwarzać naturę; wtedy runęły wszystkie zapory, mogące tamować wzrost sztuki. Pojęto teraz malarstwo, że przedmiotem jego powinien być obraz ruchu, podczas kiedy istotą rzeźby jest przedstawienie spokoju. Nie tamują go względy ciężkości, materyał jego nie zgruchoce się i nie potrzeba go podierać; wszystko jedno dla rysownika, czy ramię zwieszzone ku ziemi, lub odłączone od ciała, czy nogi kroczą, czy też stoją oparte na ziemi, czy płyną w powietrzu i t. p. Rzeźbiarz pomija najczęściej ręce i nogi, lub układa osoby w postawie siedzącej, z przytulonemi do ciała ramionami, rysownik przedstawia człowieka w ruchu. Skłoniła go ku temu własna nieporadność. Wiedział on, że człowiek ma po dwie ręce i nogi; byłby więc sądził, że rysunek jego nie jest zupełnym, skoroby jedną rękę przysłonił ciałem, lub gdyby jednej nogi nie dojrzano z za drugiej. Wówczas mogłoby się powtórzyć pytanie dziecka: »czy człowiek ma jedną nogę?« albo »gdzie druga ręka?« Dla tego nasza młodzież przedstawia w swych bazgraninach ulicznych najchętniej człowieka, podobnie, jak na egipskich i greckich płaskorzeźbach, w postawie półobrotowej, okazującej nam pierś potężną z silnemi ramionami i postępującą naprzód nogą.

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

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

Przesada w perspektywie szkodzi obrazowi. Malarz powinien strzedz względów przestrzeni i kompozycyi, tak, aby jego praca była utworem sztuki, nie sztuczny. Jakkolwiek trudno odbierać mu uciechę, jaką przynosi zawsze świadomość wirtuozostwa, to jednak sam największą ponosi szkodę, ilekroć mu pozwoli zatryumfować nad pięknem. Jeśli zdoła przełamać w taki sposób trudności, że ich nikt nie dostrzeże, a wszystko wyda się koniecznem i naturalnem, dowiedzie, że jest artystą; jeżeli zaś takowe uderzają wnet oczy i budzą niepokój, harmonijne wrażenie przepada. Świadectwo wielkości daje sobie artysta nie tylko pokonaniem stawionych przeszkód, lecz i ukryciem, że jakoweś były! W tem leży smak wykwinny, aby nie trwożyć widzów. Przedewszystkiem



należy unikać nazbyt śmiałych i nazbyt częstych skrótów, współzawodniczących ze sztuką rzeźbiarską. Ale na cóż tu długich wywodów? Wszak jest powszechnem prawidłem, że każdy szczegół podporządkować trzeba całości, że każde wydzieranie się na wierzch zamąca błogość powszechnej harmonii, że wirtuozowskie opracowanie przedmiotu, skoro jedynie biegiłość ma na celu, może zrodzić chyba dzieło sztuczne.

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

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

Wyobraźmy sobie twarz jednostajnie oświetloną. Jakiej potrzeba bystrości i delikatności spojrzenia, ażeby ująć jej wszystkie delikatne przejścia i wymodelować je na płaszczyźnie! Tak samo czułem powinno być oko na barwy, ich połączenia, ich spływanie

się i płowienie w miarę perspektywicznej odległości. I one mają swe świty i zmierzchy — i z ich kielichów ulatuje woń, jak z kielichów narcyza. Artysta musi posiadać najdelikatniejsze poczucie tej gry odblasków i tego falowania odcieni barwnych. Ileż to sztuki wymaga przedstawienie jedności i różności oświetlenia w obrazie. Z powodzi barw i blasków, jakie wysełają pojedyncze ciała, zlewając się i walcząc ze sobą, wzbić się powinna jednolita symfonia.

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

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



W miarę zdolności skierowanej bądźto ku plastycznemu ujęciu kształtów, bądźto ku przedstawieniu gry światła i ogólnego usposobienia obrazu zwraca się malarz to w tę, to w ową stronę; jeden odtwarza piękne chwile z życia natury, przedstawiając malowniczo i poetycznie przedmioty niezżyjące, inny wykrada szeptu tajemnicze ich sercu, trzeci maluje człowieka w spokojnym albo dramatycznym nastroju duszy. Jakąkolwiek obierze jednak osnowę, jest on przywiązany najściślej do zjawiska i porusza się w granicach swej sztuki. Piękno widzialne, którego jednak techniczne środki nie zdołają przedstawić — n. p. słońce w jaskrawym blasku — i wszystko zresztą, co w idei albo zjawisku nie odpowiada warunkom sztuki, wszystkie piękności, których na płaszczyźnie odzwierciedlić nie można, gdyż tracą na niej swe charakterystyczne własności, n. p. przedmioty, któreby się zgubiły w perspektywicznym zmniejszeniu — wszystko to jest nie malowniczem. Wiele jest piękności w naturze, których nie wolno dotknąć malarzowi. Zapominamy jednak o tem zbyt często i marnujemy siły na przedstawienie brawurowych obrazów, które są chlubą technika, ale z naturą nie znoszą porównania.

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

Jeśli istotę mamy wyrazić kształtem, powinien być tenże powszechnie zrozumiałym. Myśli oderwanych nie zdołamy odmalować, gdyż jedno i to samo zjawisko może być wyrazem najrozmaitszych. Z ludzkiego czoła nie poznamy, czy człowiek myśli, albo liczy albo jakąś logiczną formułę rozpatruje. Malarz przedstawia położenie, a ono każe nam samo dorożumiewać się dalszych związków. Człowiek badający z cyrklem w rękę geometryczne figury powiada nam, że tu chodzi o geometryę. Idealnie ujęta postać kobiety, z cyrklem i geometrycznymi przyborami w rękach bywa uosobieniem Geometrii. Zwyczaj i wiara pozwalają zatem przedstawić oderwane pojęcia w hieroglifowy, malowniczo-poetyczny sposób. Ale właściwą osnową malarstwa nie będą one nigdy! Ograniczenia, jakim ulegał rzeźbiarz party niezłomną koniecznością ku alegoryi

i symbolowi, nie krępują malarza. Pełne życie zjawisk jest polem jego sztuki. Może on przedstawić Zwycięstwo, albo Śmierć w postaci młodzieńca ze spuszczoną pochodnią; ale właściwem jego zadaniem będzie obraz chwili zwycięstwa. Arena, młodzieniec biegnący do mety, poza nim towarzysze, radość i oczekiwanie widzów, sędzia podnoszący w górę wieniec dębowy, — oto przedmiot obrazu. Bez względu jednak reguł i ograniczeń i tutaj niema.



Fig 44.

Madonna księcia Alby.

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

—Od czasów »Laokoonu« i objaśnień Herdera byłoby rzeczą



zbyteczną wykazywać różnice między poezją, ujmującą przedmioty w następstwie czasu, a sztuką obrazującą, która je przedstawia we współczesności czasu i przestrzeni. Nie zaszkodzi jednak przypomnieć, że malarstwo nazbyt często pozwala wpływać na siebie poezji, tam służąc za ilustrację, gdzie mogłoby rozkazywać.

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

Wielcy artyści uczą, jakimi są one. Słuchając z pełną swobodą reguł, jakie znajdują, tworzą nowe pojęcia i zapatrywania; są wypływem czasu i źródłem czasu. Zauważmy Madonny. Aby Rafael mógł pomyśleć i odmalować Madonnę della Sedia lub księcia Alby, jakiej odmiany usposobień całego ludu potrzeba było przedtem, a z drugiej strony, czy byłyby powstały te wzniosłe dzieła bez owej szlachetnej, prawdziwie artystycznej swobody, z jaką Rafael ovladnął swój przedmiot (fig. 44)? Jako wzór dalszy zauważmy »Stworzenie człowieka« przez Michała Anioła (fig. 45).

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

Kto jednak nie posiada tyle twórczości, ażeby ją ująć i opracować samoistnie, bez oglądania się na poezję lub inne środki, niechaj obiera taką przynajmniej osnowę, która nie została wyczerpaną już całkowicie przez inne sztuki. Malować obraz według poematu, który powiązał myśl za myślą z jak największą dokładnością, jest rzeczą trudną. Mimowolnie ulega wtedy malarz wpły-

wowi poezji i stara się, miasto uwydatnienia malowniczości przedmiotu, o odtworzenie poetyczne. Myśl jednak, rozwój w czasie, sto-

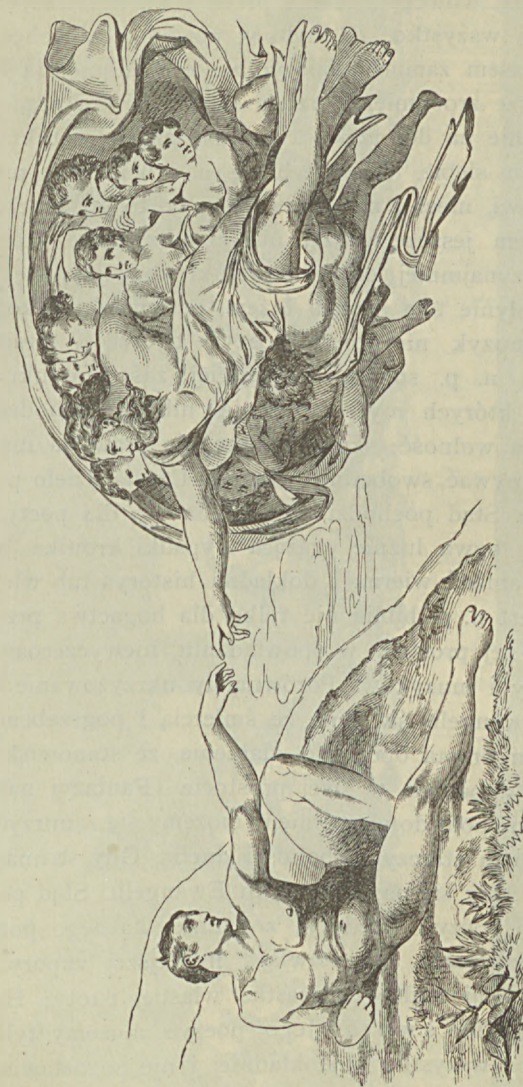


Fig. 45.

Stworzenie człowieka przez Michała Anioła.

pniowania i t. d., są to szkopyły dla malarza, których nie ominie; jeżeli będzie gwałtownie tego pragnął, jeżeli zechce wiersz każdy







stów. Malarzowi nie pomoże, lecz go skrępuje. Tylko stanowczość i energia, z jaką tworzyli artyści dawnej szkoły, zdoła z podobnej treści wysnuć swobodny i piękny obraz.

Później rozważymy kwestyę wyboru osnowy w malarstwie. Tu rzućmy tylko pobieżny wzrok na nią, jakoteż na kompozycyę i »porządkujące« działanie malarza. Możemy zacząć słowami Poetyki Arystotelesa, która mówi: »Jak w innych sztukach naśladowujących, najwyższem zadaniem jest przedstawienie jednego przedmiotu, tak i powieść (fabuła), będąc przedstawieniem czynności, jedną tylko a nie żadną inną powinna przedstawiać, a zdarzenia, które są jej częściami, takim sposobem powinna łączyć, aby, gdy przestawimy lub opuścimy jeden szczegół, całość wydała się rozdartą i rozprzężoną. Co może bowiem być albo nie być, nie wywierając wpływu na ogólne działanie, to nie jest wcale częścią całości«. Te słowa odnoszą się również do malarstwa. Niech malarz przeczyta dzieł wiąty i następne rozdziały z Poetyki, a korzyści w zastosowaniu pokażą się nieobliczone. Jedno tylko zdanie z nich wyjmę o wyborze przedmiotu: »Z rozmaitych powieści i działań, najgorszemi są takie, w których jest wiele epizodów. Nazywam zaś taką powieść epizodyczną, w której ani prawdopodobieństwo, ani konieczność nie wymagają, aby działające osoby w takim a nie innym porządku występowały«. Malarz przechowujący ten przepis w pamięci, nie przeładowuje swego obrazu bezpotrzebnemi wstawkami i ubocznymi szczegółami, które dzieło gmatwają, zamiast je podług zamiarów artysty wzbogacić. Zjawiska, będące w sobie skończoną, malowniczą jednostką, należy i w obrazie przedstawić oddzielnie i samodzielnie, odosobniając je od reszty n. p. ramami i t. p.

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

Chrystus usiadł w pośrodku dwóch grup ubocznych, z których każda złożona ze sześciu osób. Stanowiskiem pośrednim



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

W przedstawieniu jednej postaci na obrazie kierować się należy prawami, które objaśniłem w rozdziale o rytmiczności linii. Malarz dąży jednak zwyczajnie do zestawienia dwojga osób: zadanie to łatwiejsze dla niego, niż dla rzeźbiarza; może bowiem rozwinąć całą potęgę kolorytu i wzmocnić to, co w rzeźbie wydałoby się bladym i wątlę. Dwoistości tej może nadać wyborne powiązanie układem ostrosłupowym grupy, bądźto uwydatniając zbieganie się linii, bądźto każąc nam sobie dosnuć ich kierunek, n. p. w »Nawiedzeniu Najśw. Panny« Rafaela. Jakkolwiek w gronie dwóch postaci porusza się z całą swobodą, najpożądańszym dlań bywa układ troisty. Dla tego przepadają artyści za św. Janem, który w obrazie równoważy i oddziela Chrystusa od Matki. W »Madonnie księcia Alby« Jan z Chrystusem równoważą prawie postać Najśw. Panny. Mówiliśmy już dawniej, że matka i dziecię stanowią artystyczną przeciwwagę mężczyzny. Grupy złożone z trzech osób dają artyście pole do rozwinięcia największej swobody. Nie jest zresztą konie-

cznem, aby osoba duchowo najważniejsza tworzyła środek. Przypatrzmy się n. p. »Stworzeniu kobiety«, Michała Anioła (fig. 47).

Mamy tu trzy postacie w dwoistym podziale. Bóg tworzy jedną połowę obrazu. Wszystkie linie płyną ku niemu. Głowa jego panuje nad całością. Poważna, sztywna linia potężnego płaszcza, w którą przelewają się linie włosów i pleców, odcina postać. Ciało Adama rzucone na ziemię, tworzy podstawę obrazu; ale poczynszy od potężnego sklepienia piersi, przez ukośnie zakłętą głowę, dalej



Fig. 47.

Stworzenie kobiety przez Michała Anioła.

przez grzbiet i głowę Ewy, aż do ręki i głowy Boga, płynie jedna poważna linia. Ten sam kierunek przybierają ramiona Ewy. Postać otulonego w szeroki płaszcz Boga tak jest wspaniałą, że zjednoczone postacie Adama i Ewy zaledwo ją równoważą. Jaki duch, jaka potęga w obrazie, jakie poczucie linii, jaka moc artystyczna! Wogóle styl przestrzegający surowiej kształtów zestawia swe postacie i grupy z większą ścisłością architektoniczną. Im większą



zaś wagę przykładła malarz do kolorytu, tem chętniej rozgrzesza się od jej zachowania. Wszak on może farbami położyć nacisk, gdzie mu się tylko podoba! Zupełne jednak zaniedbanie kształtów, a wyłączna uwaga na koloryt, zamienia łatwo swobodę w brak stylu. (Porównaj z wszystkimi uwagami o kompozycji fig. 48).

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

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

W podobny sposób i z tych samych powodów porządkuje artysta osnowę, ilekroć z powodu głębokości obrazu niezbędną jest przejrzystość kompozycji. Daje on tłu malowidła troisty podział, ustawiając przedmioty na pierwszym, drugim lub trzecim planie. Główny nacisk w miarę potrzeby i natury przedmiotu, kładzie na jednym albo na drugim. Przypomnijmy osoby na krajobrazach, które mając największe wśród całości znaczenie wysunięte są na tło pierwsze, n. p. na obrazie Giorgiona »Jakób i Rachela«. Na pierwszym planie Jakób i Rachela, na średnim pasterze z trzodami, na ostatnim krajobraz. Na obrazie Schnorra przedstawiającym wejście Fryderyka Rudobrodego do Medyolanu, widzimy cesarza na planie średnim; toż samo na obrazie przedstawiającym spotkanie Fryderyka z papieżem Aleksandrem. Pierwsze tło zajmują tam

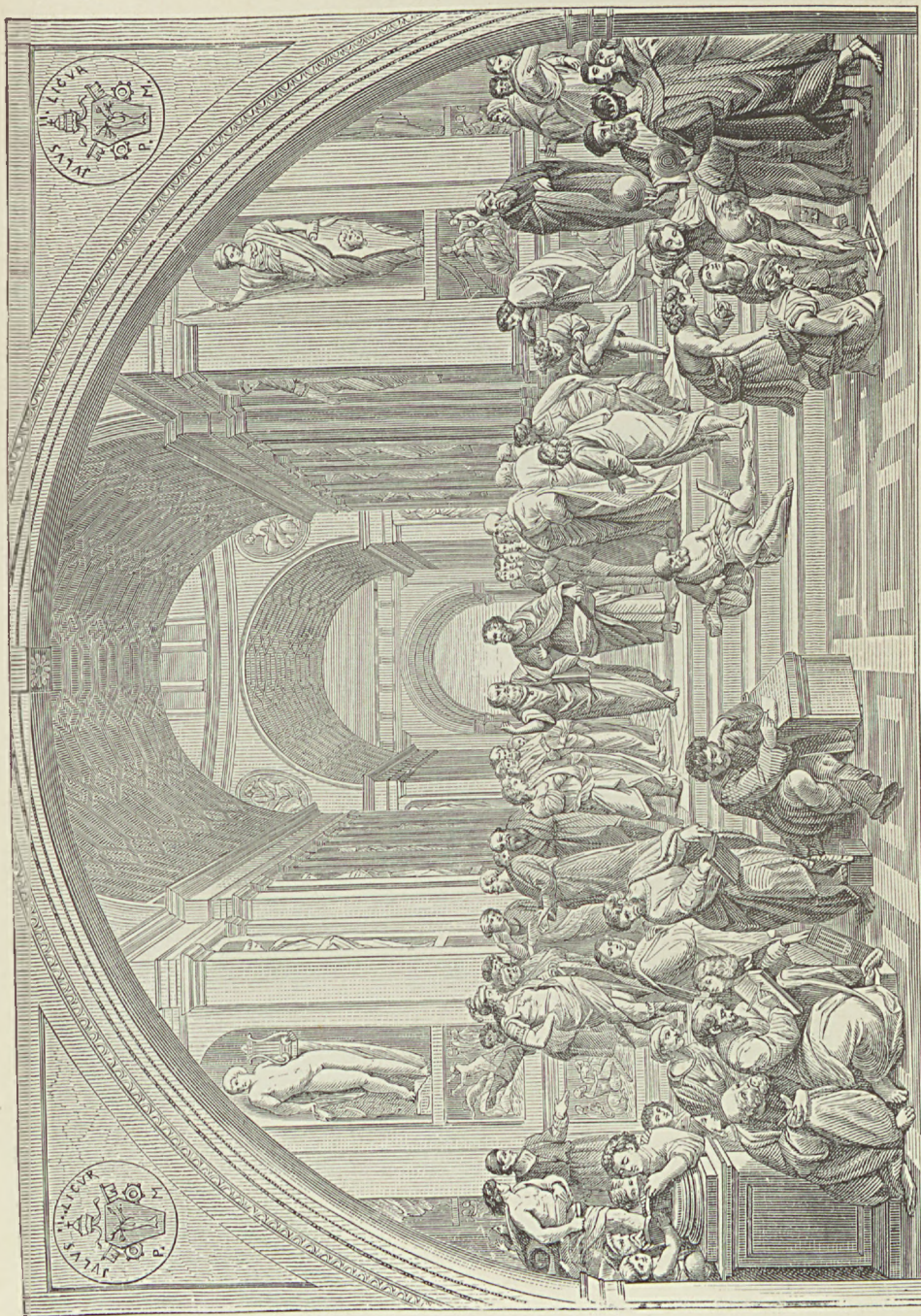


Fig. 48.  
Szkoła ateńska, Rafaela, do str. 408.



grupy niemieckich żołnierzy i Medyolańczyków, tu strojne łodzie; architektura stanowi tło ostatnie. Wstęga gór rozesnuta nad pła-



Fig. 49.

Koronacya Najśw. Panny, Velasqueza.

szczyznami nadaje mu częstokroć znaczenie pierwszorzędne. Jedność osnowy powinna uwydatnić się jaknajwyraźniej; takie podziały nie



powinny jej mącić, ale tem silniej spajać, a idea przewodnia tem jaśniej wystąpić. Tło trzecie, skoro ją wyraża, nie powinno ulegać gnio-  
tącemu naciskowi dwóch pierwszych, jak to widzimy n. p. w przy-  
toczonych powyżej obrazach Schnorra. W razie zaś, gdy posiada  
wartość dla osnowy podrzędną, powinno mieć wyraz jedynie dopeł-  
niający. Takież samo zadanie ma tło średnie w tym razie, gdy  
idea obrazu wyraża się w pierwszym, potęguje ono wtedy nastrój  
obrazu rzuceniem n. p. odbłasku słońca, mgłą powleczonej prze-  
strzeni i t. d. Ważną grają tu rolę proporcye odpowiednio ujęte.  
Widzimy tedy, jak utwór sztuki na pozór tak dowolnie rzucony,  
dzieli się według miar najściślejszych w kierunku długości, szeroko-  
ści i głębokości. Po wszystkim, co powiedziałem, nie trudnem  
będzie skutecznie podział obrazów grupowych, jak n. p. Zburzenie  
Jerozolimy Kaulbacha, jego Wieża Babel i t. d. Swoboda i porządek  
są ich cechą. Artysta powinien zważać, aby w obrazie jego pano-  
wała jedność nie tylko pomyślana, ale rzeczywista, od razu bijąca  
w oczy. Czy taka jedność uderza w Jerozolimie Kaulbacha? Grupy  
nazbyt odgraniczone tak rozrywają całość, że zdaje się, jakoby kilka  
obok siebie zestawiono obrazów. Taki bywa skutek, ilekroć jedną  
grupę tak szorstko wydzielimy z całości, że cały związek zostanie  
przerwanym i każda część istnieje dla siebie. Gdybyśmy taką grupę  
ujrzeli osobno, nie poznalibyśmy, że jest częścią szerszej całości.  
W swym »Wiek reformacyi« zjednoczył Kaulbach postacią Lutra  
wszystkich, nową epokę torujących ludzi, a tem samem główną ideę  
wyraził w przodującym zjawisku.

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

Parę jeszcze uwag technicznych. Malarz tworzy obrazy na  
płaszczyznach z drzewa, kamienia, wapna, kruszcu, porcelany, szkła,  
kości słoniowej, skóry, płótna, papieru lub innych materiałów.  
W miarę ich natury innem być musi jego postępowanie. Raz po-  
krywa grunt cały farbami, uważając go wyłącznie za tło przyna-  
czone do ich przyjęcia n. p. w malarstwie olejnym; to znów uży-  
tkuje zeń bezpośrednio; w akwareli n. p. pozwala przezierać białym

przestrzeniom papieru, a barwy kładzie przejrzyste, wskutek czego  
obrazy wodne wywiązują ze siebie tak silne częstokroć światło.  
Malarstwo pastelowe używa suchych, barwnych trzonków, których  
rysunek potem się zaciera. W malarstwie olejnym zlewają się bez  
trudu najodleglejsze barwy wskutek nasycenia olejem. Dawniej uży-  
wano w tym celu kleistej wody, bitego jajka, lub soku z delika-  
tnych latorośli figowego drzewa; malowano na drzewie i płótnie  
nasycanem w gipsie, toż samo na murze. Malowidło na suchym  
gruncie nazywa się w przeciwstawieniu do *al fresco* suchem (*secco*).  
W starożytności powlekano malowidła rozcynem woskowym; po-  
czem za przyłożeniem rozżarzonych płyt kruszczowych wtapiano  
wosk we farby, które nabierały przez to szczególnego połysku.  
Z powodu wypalania (ἐγκαυστήριον), jakie tu zachodzi, nazwano ten ro-  
dzaj enkaustyką. W malarstwie freskowym nakłada się farby na  
grunt mokry i delikatnie wapnem powleczony, który schnie razem  
z farbami, przez co takowe nabierają trwałości. W ostatnich cza-  
sach rozpowszechnia się bardzo stereochromia. Na suchy grunt  
nakładają się farby rozrobione w oczyszczonej wodzie; poczem na-  
tryskuje się obraz krzemianem potasowym, który go chroni od  
wszelkich wpływów zewnętrznych.

Każdy rodzaj ma swą właściwą technikę i swój styl osobny.  
Malarz freskowy maluje wielkimi pociągami i szybko, jest bowiem  
skrępowany wilgocią wapna i szorstkością muru. Skoro ten wy-  
schnie, zanim go pędzel wypełni, musi znów być otartym i świeżo  
pokostowanym. Stąd malarz freskowy powinien mieć szeroki i śmiały  
rzut pędzla, stąd uważa on tylko na rysy główne, a pomija pod-  
rzędne. Ramy freska stanowi architektura, stąd jego zależność od  
jej surowych prawideł. Dla tego powiedział Michał Anioł, że malo-  
wanie *al fresco* jest sztuką mężów, olejne, kobiet. Ograniczenie  
w użyciu barw, jakiemu ulega malarz *al fresco*, zmusza go do tro-  
skliwego względu na formę, do wydoskonalenia kompozycyi, do  
przestrzegania wymiarów, rytmiczności, grupowań i t. d. Jak zaś  
technika gry na organach nie przydałaby się dla fortepianu, tak  
samo zasady freska nie licują z prawidłami malarstwa olejnego.  
Wogóle, tak dziś odwykliśmy od freska, że na widok jego dozna-  
jemy częstokroć rozczarowania i zwiemy go nędzną sztuką, nie  
widząc zachowanych w niem zasad malarstwa olejnego (głębokości



kolorytu, troskliwego opracowania szczegółów i t. p.), a nie umiając ocenić śmiałości pędzla, wielkości i doskonałości kompozycji. Malowidła ściennie wymagają podobnie, jak rzeźba, dłuższego z niemi obcowania, zanim roztoczą przed widzem wszystkie swe wdzięki. (Na przeciwnym biegunie stanęło malarstwo miniaturowe ze swemi drobnouchnemi postaciami i szczegółikami zaledwo naznaczonymi). Gdzie malowanie *al fresco* wyszło z użycia, tam znajdujemy najczęściej skłonność do kształtów zdrobniałych a wystrojonych. Michał Anioł był herosem w swoim rodzaju; toż i freski, w których tak się lubował, są sztuką bohaterską. Dawał on wpływać szeroko na swój pędzel rzeźbie; myślący bowiem, w nieznaną głębie zanurzający się duch jego nie smakował w malowniczych »pozorach«. Stąd miara, jaką przykładał do rzeczy, o jeden stopień bywa za wielką. Malarstwo olejne, właściwie pojęte, skoro nie gubi się w drobiazgach, jest sztuką męską. Jedynie malowidła poświęcające się wyrazu delikatności, gładkości i wymuskanui, nazwać można sztuką niewieścią.

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

Malarz przedstawia na płaszczyźnie ciało. W tym celu, jak widzieliśmy, używa przejść od światła do cieniu, od kształtów nieokreślonych do wyraźnych i t. d., przez co otrzymujemy grę barw, cielesność, głębie przestrzeni, odmianę kształtów i t. d. Ta różnorodność jest istotą malarstwa. Wszystko, co jednostajne, co się powtarza, nie rzuca cieniu, i t. d., nie leży w jego zakresie. Gładkiego, jednolicie zabarwionego muru nienawidzi; rozpadłe gruzy, pełne załamów, z poszarpaną zębami czasu ścianą, obrosłe mchem i trawą — są rozkoszą malarza! Gładko leżący frak i naciągnięte strzemionami spodnie przepelniają go zgrozą; stu wymuskanych, mizdrzących się wykwintnie dandysów oddałby malarz za jednego ślepego żebraka w łachmanach! Wielkich jednostajnych płaszczyzn

również nie znosi; rozpadliny, bruzdy, choćby na twarzy, są mu o wiele milsze. Poznamy tę rzecz lepiej, zastanowiwszy się nad tem, dla czego malarz mniej chętnie od rzeźbiarza przedstawia nagość? Przedewszystkiem nie chce on tworzyć ogólnych, idealnych kształtów; woli przedstawić człowieka w jego powiązaniu ze światem zjawisk; to bowiem odpowiada snadniej istocie jego sztuki. W tym celu potrzebną a częstokroć niezbędną bywa suknia okrywająca człowieka, a w niektórych wypadkach historyczna jej nawet ścisłość. Pominąwszy to, występują trudności techniczne. Dla tego malarze z drobnymi wyjątkami unikają zupełnej nagości, a przynajmniej nie czynią jej głównym przedmiotem obrazu. Wielkich malarzów nagiego ciała można zliczyć na palcach — Michał Anioł, Correggio, Tycyan, Rubens i kilku innych — Michał Anioł tworzy swych ludzi i świętych nago, Correggio rozbiera Antygonę, Tycyan stawia Wenus nagą przed okiem zdumionego widza, Rubens pieści się nagiem ciałem. Czy zaś inni malarze unikali jej z poczucia obyczajności i wstydu? Nie mieliby powodu, skoro nie wstydił się Michał Anioł. Przyczyną najprostszą jest, że mało artystów umie malować nagość w szerszych rozmiarach i bez użycia kontrastów światła, a przy oświetleniu jednolitem uchodzi im owa lekka gra światła i cieni, którą pędzlem wyrzeźbić zdoła tylko głęboka znajomość formy. Tworzą zamęt półświatła i półzmków a nie dają prawdziwej cielesności; potrzeba znać dokładnie układ mięśni, ażeby odczuć i uwydatnić wszelkie najłżejsze wzniesienie, wszelką najłżejszą wklęsłość. Tycyan i Correggio umieją tysiące szczegółów uwydatnić w opracowaniu ciała; nie potrzebują pomocy jakrawego światła i malują tam ciało, żłobią tam formy plastyczne, gdzie inni widzą tylko grzbiet płaski, lub udo gładkie, jeżeli im nie pomoże bogate oświetlenie albo przesada w naładowaniu mięśni. Dla tego widujemy nagość tak opracowaną, jakby malarz chciał dawać lekcję anatomii; dlatego przenosi on skłębione lub atletyczne kształty nad łagodną, wdzięcznie nabrzmiałą ich piękność. Przyczyną wystrzeżenia się nagości bywa zatem brak uzdolnienia daleko częściej, aniżeli brak woli; dla niektórych jest ona niemalowniczą, gdyż nie widzą w niej dosyć odmian, a choć i widzą, nie mają uzdolnienia, aby ją odtworzyć. Chociaż zatem twarz ludzka byłaby sama przez się dla malarza nieskończenie wygodną, dostarczając mu szeregu



odmian w kształtach i oświetleniu (nos, oczy, wycięcie ust i t. d.), to przecież stara on się takie obrać stanowisko, na którym działa wpływ światła i cieniu. Dla tego nie lubi ani stanowczego profilu, ani pełnej twarzy. Portrety, jakie malował Hans Holbein młodszy, w pełnym świetle a bez malowniczych »efektów«, n. p. jego Erazm, byłyby dla dzisiejszych malarzów zadaniem tytanicznym. Ale i oświetlenie często nie wystarcza; dla tego przenosi malarz oblicza szorstkie, pomarszczone, zwiędłe, kończate, nad gładkie i wylizane; dla tego kładzie nad nimi kapelusze ocinające głowę, zawiązkę, długie włosy, brodę i t. p., przenosi jesienny obraz nad zielen wiosny, ruinę nad gładki pałac, dla tego szuka fałdów u sukni, dla tego żebrak strojnijszym jest od modnisia, a weteran 30-letniej wojny albo maroder lub wreszcie rozbójnik z lasu pożądańszym dlań od wymuskanego oficera gwardyi. Największą trudnością jest piękna prostota (fig. 50). Wielu gorszy się w obliczu Madonn Rafaelowskich tą ich prostotą. Jak one jednostajnie oświetlone, jak ubogie w efekta kolorytu. A czy wiedzą ci ludzie, że takie malowanie jest najtrudniejszym? Że obraz przepełniony grubymi, od razu wzrok rażącymi efektami jest próżną zabawką? Nie w szorstkiej zmianie światła i cieniu tkwi Rembrandtowska sztuka, ale w tem, jak on mistrzowsko je zlewa i stapia! Im silniej przedmiot ęci do kontrastów, tem bardziej strzedz się powinien artysta, aby nie uległ, ale zachował miarę i uniknął »malowania na efekt«, najniebezpieczniejszej ze skał podwodnych, które leżą na dnie jego prądów. Woda ociera go nieustannie o tę fatalną skałę; niechaj więc baczy i dobrze steruje, aby nie zeszedł z właściwej drogi! Nie jeden sądził, że płył na głębszą wodę, tymczasem napotkał rafy, albo ugrzązł w mieliźnie. Wiele dumnych okrętów utonęło w odmęcie!

Tak więc malarstwo otwarło sztuce cały świat zjawisk. Architektura stanowi grunt jej, pełna cielesność kryje się poza szatą »pozoru«.

Swoboda jego olbrzymią. Tylko, co jest bezwzględnie brzydkiem, skoszlawionem, okropnie-straszliwym, uchyla się na zawsze z pod pędzla, chyba gdy je zwiążemy z jakąś inną, szlachetną, żywotną ideą. Wstrętu, ani okropnej grozy nie powinien w nas budzić żaden obraz. Polem jego właściwem są za to wrażenia straszliwe. Wszystko, co potężne, wspaniałe, przerażające, tra-



Fig. 50.

Powrót z Golgoty, Krudowskiego, do str. 414.



giczne, wzniosłe, piękne, wdzięczne, miłutkie, dalej przechodząc na pole komiczności, cały obszar zjawisk codziennych i płaskich, tworzy osnowę, z którą malarstwo może poczynać dowolnie, uczucia nasze stopniując od strachu i wewnętrznego dreszczu aż do żartobliwego podrażnienia. Malarzowi wolno strącać do piekła i dzwonić zębami potępionych; groby otwierają się przed nim i okazują umarłych; maluje on boleść, męczarnię, śmierć i zwątpienie — ale wskazaną wyżej granicę musi zachować. Okropności w rodzaju »Męczarni św. Bartłomieja« Ribery, postacie wstrętne, nadgniłe trupy, przesadne okrucieństwa i rozbestwiona brutalność scen katowniczych, jak wogóle wszelkie obłąkanie, wszelki rozkład uczuć i życia, nie leżą w zakresie malarstwa i wogóle, sztuki. Dostarczyć już nieszczęścia, że dzieje apostołskich męczarni dostarczyły tyle osnowy dla obrazów budzących więcej wstrętu, niż smutku i tragiczności.

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

## 2. Podział malarstwa według treści.

Robią mnóstwo podziałów malarstwa. Kwiaty i owoce, życie w cichej ustroni, architektura, krajobraz, dzieje, zwierzęta, sceny rodzajowe, portrety i t. d. Każdy rodzaj ma swoje gatunki. Wogóle jednak podzielić je można według natury martwej i żyjącej. Jedna z nich, lub obydwie mogą być równocześnie osnową malowidła. Jest rzeczą malarza poznać, co kształtem albo barwą, lub kształtem i barwą nadaje się do przedstawienia; rzeczy nieznaczącej może on umiejętnym rozdziałem światła i cieniu albo stosownym kolorytem nadać pełne, artystyczne znaczenie, widzi bowiem zjawiska, nie jakimi są, lecz jakimi się zdają, a wskazaliśmy już, jak zajmującym i przyjemnym być może pod wpływem oświetlenia



i rozlanego nastroju, zjawisko pośród innych okoliczności nawet brzydkie. Na zachodnim niebie wloką się ołowiane chmury, po widnokręgu przeciągają wązkie, jednostajne, mgliste warstwy obłoków. Wszystko zimne, jednobarwne. W tem wschodzi słońce; mgła nabiera kolorów i żar się sypie po chmurach; ogniste ich rąbki tężeją, a szary fiolet wyiskrza się złotem. Przed chwilą było w duszy posępnie i chłodno, teraz rozplywa się błogą, szczęśliwą, rzewną tęsknotą. Ale słońce zachodzi, i co błyszczało purpurą i złotem — siwieje!

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

W każdym razie może artysta opracować swój przedmiot w sposób bądźto plastyczny, odtwarzając właściwą jego piękność, bądźto pojęciem i zestawieniem nadając mu właściwy nastrój, który staje się główną dzwignią jego wpływu. Zupełna przedmiotowość bez wszelkiej podmiotowej przymieszki malarza byłaby niepodobną, toż samo zupełna podmiotowość bez wszelkiego przedmiotowego

potrącenia, jeżeli dzieło sztuki ma być istic pięknem! Widzieliśmy, jak w oświetleniu i kolorycie podmiotowość malarza rozległe miała pole. Przekonać się łatwo, że artysta otoczony pięknymi kształtami w życiu, daje się popychać ku plastycznemu opracowaniu przedmiotów, podczas kiedy mniej od nich wspomagany przenosi malowniczość. Nie było przypadek, że w Rzymie i Florencji zważano bardziej na formę i rysunek, w Holandyi na koloryt, a n. p. w Wenecyi łączono obydwia kierunki. Artysta ćwiczący swe spojrzenia na potężnych liniach gór i mas kamiennych, na tak powabnych kształtach, jakich dostarcza Kampania rzymska, innego nabiera poczucia formy, niż mieszkający wśród płaskich, miękkich, lesistych krajobrazów. Wielka to różnica, czy monachijski artysta patrzy na góry Południa, czy wędruje po stepach omszałych Północy, napawając się tylko żarem słońca i wrażeniami smutnej melancholii. Kto nie widzi kształtów, stworzonych załomami (skał, gór, jarów i t. d.), jak Niderlandczyk, tego wzrok nie nabierze zamiłowania ani poczucia formy, jakie miał Rzymianin; architektura linii i plastyka kształtów będzie na zawsze dlań tajemnicą. Oko zaś jego, obejmujące dalekie przestwory, widzące wodę, powietrze, mgły, parę, które ożywiają jednostajność płaszczyzny, nabiera poczucia barwy i czułości na wszystkie najdelikatniejsze przejścia i związki światła. Przewyższa on tamtego w poczuciu kolorytu, zarówno jak pierwszy go przewyższył w poczuciu formy. Tam obrazy potężnych kształtów, rozległa kompozycja, piękne prowadzenie linii, silny, ale szorstko cieniowany koloryt, tu formy rozplynne, brak poczucia linii, a natomiast zrozumienie barwy, niezrównane ich połączenia i t. d., — tam Rafael i Michał Anioł, tu Ruysdael i Rembrandt! Nie trudno zgadnąć, dla czego malarze widoków morskich są kolorystami. Pomiędzy Michała Anioła i Rembrandta wstawmy Tycyana i postarajmy się wyjaśnić, skąd bierze się u niego tak piękne połączenie formy z kolorytem. Zagadka nie trudna. Poczucie formy przyniósł już z Cadore, a Wenecya napoiła go barwą. Na falach morskich rozesełane miasto nie ma w swoim pobliżu wspanialszych kształtów natury, oprócz gładkiej powierzchni Adryatyku i gorącego błękitu nieba. Ale jaki to błękit! Jak płonie to morze, sine i purpurowe, jak błyszczą laguny! A wschód i zachód słońca nad Alpami, a te światła i cienie rozwieszane od łagodnych przedgórz



aż do najdalszych cyplów lodowych! Kto tutaj nie nabierze poczucia barwy, ten nie zdobędzie go nigdy! A mimo to nie znajdziesz w Wenecyi łagodnego spływania się kształtów, jakie widzialesz na wybrzeżach Holandyi, gdzie ponad zwiniętymi we mgle dolinami chmura wydaje się jeszcze najwyraźniejszym kształtem, gdzie naga, falująca linia wydmy piaszczystej, wobec tumanów i jednostajnego zwierciadła fali, zalewających widnokrąg, stanowi potężne urozmaicenie! Dokoła Wenecyi piętrzą się wyniosłe, silne, potężne Alpy, szerokie łuki, wspaniałe linie, nieporównane formy! Nie dziw, że dziecię z Cadore wychowane w takiej Wenecyi wyrosło na Tycyana; dziwniejsza, że w młynie szlezwickim urodził się Carstens, co miał nauczyć malarzy pięknej formy i kompozycji!

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

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

Krajobraz należy do najświeższych zdobyczy artystycznego ducha. Dopiero od kilku wieków nauczył się artysta przenikać duchem i ovladnąć techniką większe przestrzenie natury. Krajobraz rozwinął się z tła, które podkładano portretom. Nie rozwinął go Tycyan, ale bezwiednie dawał mu początek. Rodzi on się z jasnego spojrzenia w naturę, z potężnej siły twórczej, która pośród obrazów, roztańczających się przed okiem, najpowabniejszy obiera za osnowę.



Byłoby zadaniem nader ciekawem, podsłuchać uczucie natury, jakie posiadały kolejno pojedyncze narody, szczególnie w starożytności. (Patrz Humboldta Kosmos II. i Jak. Burckhardta: Epoka renesansu we Włoszech, K. Woermana: O krajobrazowym poczuciu natury u Greków i Rzymian). Było ono bogatszem, niż sądzimy, nie miało tylko, jak łatwo pojąć, owej przymieszki czułości, którą je napojono od zeszłego wieku. Bardziej, niż brakowi głębszego zajęcia naturą, wypada przypisać spóźniony rozwój krajobrazu trudnościom wykonania. Prawdą jest, że człowiek widział tak długo w naturze wroga, jak długo jej nie pokonał, i że zwycięzca napawa się najchętniej obrazem zwyciężonego. Dla tego to Grecy w przedstawieniu ogrodów Alkinoosa, Laertes, wieszczki Kalypso, — i Rzymianie, a następnie wieki średnie, szczególnie pogromcy morza, Holendrzy, zachwycali się chętniej widokami natury uporządkowanej, prawidłowo ujętej, poddającej się przewadze człowieka, aniżeli potężnym dziełem jej swobody, i że człowiek, im srożej od przyrody naciskany, tem chętniej zamyka się w sobie, we własnej skorupie, malując izbę, dom, architekturę i t. d. Ceni on je daleko wyżej, aniżeli dziki, nieokiełznany krajobraz. Poczucie jednak dla uroków natury posiadał zawsze; Rzymianin podróżujący do Bajae lub Tiburu umiał ją cenić; nawet dzikim lodowcom częstokroć pobłażał, iakkolwiek w potężnej, surowej naturze podejrywał raczej swojego wroga. My ludzie zadymieni w izbach cieszymy się, gdy ją ujrzymy w pełni rozsróżenia. Starożytne krajobrazy przedstawiają widoki pełne stylu, ozdobne architekturą, zapełnione śladami ludzkiej ręki; szczególnie jednak miano zamiłowanie w obrazach morza, gór, ogrodów, budowli i t. d. Udoskonalenie krajobrazu wymagało rozwinięcia techniki w podwójnym kierunku. Chodziło o perspektywę linii i perspektywę powietrza. Przytem niezbędnym był popęd wewnętrzny. Człowiek musiał odgraniczyć się wpierw przesadnie od żywej przyrody miejskimi ścianami, tak że reakcja była konieczną. Ona to rzuciła go znów gwałtownie na łono przyrody, broniąc od jednostronności i osamotnienia. Mógłbym wskazać na dwa przykłady. Sokrates mawiał, że od przyrody nie wiele się można nauczyć, dla tego bada człowieka i mądrość; gdy go nie zmuszała potrzeba, nie wychodził nawet za mury miasta. I Michał Anioł szukał przedewszystkiem człowieka i odrzucał

w malarstwie naturę — istne dziecię starożytności! Ale jak Sokrates pod cienistym klonem nad wodami Illisu wybuchł zachwytem, tak i z Michała Anioła wydobył się głos uczucia na echo przyrody. Przypominamy sobie Mojżesza, spoglądającego na Obiecaną ziemię, gdy patrzymy na Michała Anioła, jak stanął na wzgórzach Spoletu i napawa się ciszą natury! »Odwiedziłem w tych dniach«, tak pisze, »z wielu kosztami i wielkim trudem pustelników, mieszkających na górach Spoletu i tyle tam doznałem rozkoszy, że zaledwo z połową



Fig 51.

Krajobraz Claude Lorraina.

serca wróciłem do Rzymu; zaprawdę, w lasach tylko mieszka prawdziwy spokój«. Kiedy to pisał, w oczach duszy musiał mu rosnąć krajobraz! Gdyby nie był już wtedy starcem, zgarbionym pracą, częstsze odwiedzanie leśnej przyrody byłoby nam zrodziło nowe dzieło geniuszu. Lecz stało się inaczej. Krajobraz czekał na *Mikołaja Poussina*. Następcy jego *Gaspard Poussin* i *Claude Lorrain* idąc śladem przezeń wskazanym i doskonaląc szkice rzucone przez



Leonarda da Vinci, Giorgiona, Tycyana, Rafaela i t. d. rozwinęli go do zenitu; na Północy Holendrzy w swych krajobrazach uczuciowych współzawodniczyli w najszlachetniejszy sposób z dziełami Południa. Szybko rozwinął się krajobraz w ciągu XVII wieku a *Poussin*, *Claude Lorrain* i *Ruysdael* stanowią dotąd niedoścignione wzory, Poussin w potędze kompozycji, prowadzeniu linii i szlachetności stylu, Ruysdael w sile uczucia i pojęcia ducha natury, Claude Lorrain (fig. 51) w harmonijnem połączeniu obu pierwiastków.

Nie tu miejsce zagłębiać się w szczegóły, jakkolwiek silną czujemy ponętę, podnieść zasługi tej, dziś tak zasłużonej gałęzi malarstwa, wskazać, jak szerokie otworzyła nam widnokreśli i jaką stała nam się potrzebą, — nam, którzy większą część życia spędzamy w miastach, a i w podróży nazbyt rzadko oddechamy świeżem, czystem powietrzem natury. Wogóle dwa są gatunki krajobrazu. Raz kładzie malarz główną wagę na kształty i barwę, a wtedy krajobraz przemawia pięknnością li przedmiotową, to znowu wiąże nas bezpośrednio uczuciem ze sceną krajobrazu, tak że, pogoda, niepokój, wdzięk, straszliwość i t. d. wyrażone w obrazie nabierają dla nas bezpośredniej ważności; naówczas czujemy upał południowego słońca, ołowianą atmosferę deszczową, burzę i blask piorunów, wesołość albo smutek natury. Tam realizm, tu idealizm. Tamten może być martwym, zimnym, ten trywialnym. Czysty naturalizm bez siły, uczucia i smaku, świadczy o wirtuozostwie w kolorycie — o niczem więcej! Jak cudownie może być pojętą osnowa najprostsza, dowiedzie nam pierwszy lepszy obraz Ruysdaela. Płaszczyna; we środku parę drzew, na prawo krzak, pomiędzy nimi droga w górę, gdzie komin; na lewo pole, na widnokreślu kościół i parę dachów; nad wszystkim płowe niebo — i cóż nas wiąże tak silnie do tak zwyczajnych widoków? Piękność ich i wieczysty powab stanowi obok doskonałości wykonania owa pierwotność uczucia, owa naiwność w poglądzie na przyrodę, prawie niepojęta u artysty, który tyle gruntownej pracy poświęcił na jej poznanie. Nigdzie tu nie przeziiera zamiar, nic tu nie przekształcono. Jestto oryginalność, której nabierają potężne tylko duchy, patrzące okiem dziecka na przyrodę, a mimo to stojące na wyżynach sztuki. Po-

dobnie, jak ów aktor z teatru Globe w Londynie, który całe swe życie spędził pomiędzy kulisami, w garderobie, na deskach sceny i w izbie do pracy, a wie lepiej od wszystkich, jak wichur jęczy po stepach, jak smętną jest noc na przygasłym pobojowisku, jak mroźnym wichur szarpiący włosami obłąkanego króla — po prostu, jak Szekspir albo Homer, tak samo czuje Ruysdael! Wieśniak, żołnierz, wędrowny rzemieślnik powierzający swe losy pogodzie, wiedzący lepiej od kogokolwiek, jak pali lub grzeje słońce, jak ochładza cień leśnych ustroni, jak przenika na wskroś wichur jesieni, jak widok nocy przeraża — te dusze oddechające naturą, nie mogą czuć głębiej od mistrza, który zna wszelkie wyrachowania rysunku, wszelkie tajemnice kolorytu i całą rafineryę sztuki. Ta naiwność obok sztuki tworzy prawdziwego artystę; szczególniej najprostszy nabiera u niego ważności, bo jest ujętym w swej wieczystej prawdzie. Dlatego nie zachwyca nas to, co tylko wielkie i piękne! Tam dopiero, gdzie istotę przyrody wypowiedziano w taki sposób, że czujemy ową pierwotność uczucia, witamy najgłębszy oddech sztuki. Naturalnie, że obydwaj rodzaje można połączyć, a u wielkich pejzażystów nawet się łączą; chodziło mi tylko o wskazanie, jak w najwyższej prostocie leży wieczysta piękność. Z szczerem, głębokiem poczuciem natury wita umysł artysty każdą zmianę przyrody: powietrza, okolicy, pory roku i t. d.; częstokroć zdolność jego artystyczna ogranicza się tylko do pewnych form i uczuć; jeden przedstawia tylko melancholijne krajobrazy Północy, inny pełne żaru widoki Południa; tu Backhuysen maluje nadmorski piasek, pędzony szorstkim oddechem wiatru, tam Salvator Rosa wiedzie do pieczar straszliwych, albo na skaliste, żłobione jaskiniami wybrzeża Italii,

Najnowsze czasy rozwinęły wspaniale krajobraz. Kto chce głębiej rzecz pojąć, niech bada Rottmana, Calame'a, Schirmera, Prellera, Lessinga, Achenbacha, Löfflera, Schleicha, Th. Rousseau'a, Gudina, Daubignego i t. d. Oni mu wskażą różnice stylów. Lubiący jednak przyrodę mieszczuch powinienby dla nabrania wzroku przyglądać się jak najwięcej żywym krajobrazom, i to nie w pełni słońca, ale w różnych nastrojach przyrody. Większa część ludzi patrzy na nią co najwięcej od wschodu do zachodu słońca i zna tylko niewielką część jej przedziwnego żywota.



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

W obrazach zwierząt usiłują malarze przedstawić nie tylko kształty, ale i duszę zwierzęcia. Zadanie to spełnić mogła i rzeźba, dla której wyosobnienie się duszy zwierzęcej było wyborną osnową, ale warunki równowagi stanęły na przeszkodzie. Obraz może przedstawić najszybsze ruchy, najrozmaitsze położenia z życia zwierzęcego, snując z nich nieskończony wątek poezji. Granice malarstwa



Fig. 52.

Wschód słońca, Adryana Van de Velde, do str. 425.



tam, gdzie granice ziemi! Obejmuje ono pędzlem lodowce północnego bieguna i ławy piaszczyste równika — noc i dzień; podobnie włada królestwem zwierząt; wypłasza białego niedźwiedzia z jego lodowej nory; dzikie bestye opadają łódź szybującą po skrępej wodzie, nóż, maczuga i lanca kruszą się pod łapami wściekłych zapaśników. A polowanie na lwa! Drapieżny olbrzym siły wskoczył na barki spiętrzonego rumaka; tam kona tygrys na trawie, chrapiąc przeraźliwie nożdzami! Człowiek i zwierzę pasują się i giną. Dzik wypada z ostępów. Dokoła rozszarpane charty; ale przed nim i za nim lecą nowe sfory — ile w tem wszystkim życia, wściekłości i energii! Inny znowu malarz nie lubi polować. Nie nęci go niedźwiedź, ani lew, ani wilk, ani orzeł. Jest on usposobienia łagodnego; woli zwierzęta ciche i domowe. I oto wyniosły jeleni wystąpił z lasu, wysmukłe charty igrają swawolnie; lis wyszedł z jamy i zabawia swe młode. Ale porzućmy zwierzynę dziką; oto bydło na łące; życie zwierząt splecione z życiem ludzkim; widzimy, jak się obydwaj snują z jednego kłębka; krowa i pasterz dwa druhy; powiastka wiejska sama się składa; na echo obrazu występują dawne wspomnienia! (fig. 52). Albo trzoda owiec na wzgórzu — nudny ludek te owce! Nudny? Stary cap wstrząsający dumnie rogami, a obok niego młode, hasają, szturchają się, jeżą ogonki! I tyle życia, tyle werwy miałożby nudzić? Albo kóz trzoda; albo Neptun brodzący po uszy w stawie, albo brytan pomrukujący gderliwie z budy, albo komiczny pudel, rozpieszczony a serdecznie brzydki mopsik i t. d. A stajnia, a ujeżdżalnia, a łąka, po której hasa koń, faworyt człowieka! Od wyścigowca aż do woziwody ileż odcieni! Albo ten staw z powłoczystą girlandą kaczek, lub dziedziniec nasiany kurczętami — czyliż to wszystko nie każe się kochać, podziwiać? Bądźmy spokojni. Znajdą się malarze, którzy to wszystko polubią, szczególnie u nas, ludów Północy.

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

Malarstwo biorące za osnowę człowieka dzieli się na r o d z a-



jowe, portretowe i historyczne. Portret daje nam wizerunek osoby. Obraz rodzajowy, także obyczajowy zwany, czerpie treść swą z ogólnych, stale powtarzających się rysów życia; historyczny przedstawia chwilę potężnego znaczenia, jedyną w swoim rodzaju, płodną w dalekie skutki, w której skupia się życie ludzkości, która oddziaływa na przeszłość i na przyszłość świata. Nigdzie określenie trudniejszym nie było, jak tutaj właśnie. Wszystko bowiem zależy od ważności przedmiotu i sposobu przedstawienia. Pomyślmy tylko, jak podobne do siebie historyczna nowella, historyczny romans, historia opracowana we formie nowelli, historia surowa i ścisła! Jakież tu zlewanie się form wzajemne! Tak samo dzieje się z malarstwem historycznym i rodzajowym. Obyczaj, myśl i wiara wytwarzają zjawiska, kryjące w swoim łonie najpotężniejsze idee, najdonioślejszą osnowę. Ażeby poznać znaczenie malarstwa rodzajowego, nazwijmy je tylko obrazem życia, a cała jego rozległość wnet się odłoni. Gdy spojrzymy na »Szajloka i Jessykę« Gottlieba, obaczmy tam tylko dwie urojone postacie, których los indywidualny nas nie obchodzi. A jednak obraz żywo zajmuje i wzrusza, dlatego, iż wyobraża jeden z prawdziwych faktów wewnętrznego życia, jeden z zasadniczych rysów natury ludzkiej, ojcowską tkliwość (fig. 53). Prawda, że malarz rodzajowy lubi się zwracać ku drobnostkom; treść powszednia, zwyczajna, nawet płaska, okraszona humorem, a podniesiona twórczością artysty do wyżyny typowej, w swoim rodzaju idealnej, bywa dlań najzwyklejszym pokarmem wyobraźni. Lecz i najpoważniejsze chwile codziennego żywota nie są tu wykluczone. Malarz rodzajowy opracowywał swój przedmiot w sposób wcale nie anegdotyczny; z całą powagą i żądzą prawdy przebywał na wyżynach sztuki. Przedstawia zjawisko jednostkowe, podczas gdy malarz historyczny streszcza w jednym, światodziejowym zdarzeniu treść powszechną, ogólnoludzką. Ten maluje Najsw. Pannę z dziecią Jezus wiernie podług tradycji; tamten przedstawia matkę z chłopięciem, ale że umie pojąć całą godność, słodycz i czystość tego stosunku, dzieło jego nabiera wartości najwspanialszego obrazu, jaki stworzyła artystyczna fantazja, obrazu pojętej prawdziwie po bożemu Matki Chrystusowej. Głębokością uczucia, zrozumieniem stosunku synowsko-macierzyńskiego,



Fig. 53.

Szajlok i Jessyka, Gottlieba, do str. 426.



a wreszcie czystością pojęcia stał się przedstawicielem idei żywotnej dla milionów.

Malarstwo rodzajowe objęło całe życie. Krotochwila, komedia, dramat, tragedia mieszczańska, wszystkie te rodzaje poezji dałyby się w niem zamknąć — nie prowadźmy jednak za daleko porównań. Od kolebki do grobu towarzyszy artysta człowiekowi wzrokiem poważnym, dobrodusznym albo figlarnym, obejmuje wszystkie stany i wszystkie usposobienia. Przedstawia dziecię w kolebce, pierwszą budzącą się samowiedzę, jak wyciąga do matki rączkę; uczy je chodzić, zna jego grzeczne i niegrzeczne psoty, zna dziewczynkę i chłopca w szkole i poza szkołą, w domu i na dziedzińcu. Oto tłum chłopaków pędzi ze szkoły i wpada odrazu w siano! Co za koziołki! Z boku dwóch »przywoitych« malców przygląda się hecy — jakaż tęsknota, jakie poczucie swobody w nich się budzi, jakżeby chętnie utonęli w szalonej rozpuście! Ale surowy nauczyciel powiada: To nie dla was, moi Panowie, to dla uliczników, co nie mają żakietu i kamizelki! I tak idzie artysta w ślad za człowiekiem przez całe życie; chłopak uliczny zostaje studentem. To już magnat kształtujący się pierwszym cygarem! Inny oddaje się rzemiosłu, a z czasem zostanie majstrem, trzeci pocznie kradzież jabłka, a skończy na kartach fałszywych i ostrym nożu leśnego mordercy. Albo rozwińmy sztandar i niech uderzą w bębny! Wiwat życie wojskowe! Niech żyje zwycięstwo nad wrogiem i dziewczyną, trąćmy w kielichy! — Zwierzę od urodzenia towarzyszy dziecięciu. Pies i kotka siedziały nad jego kolebką, kanarek śpiewał mu w klatce, gęś, kura, wół i osieł, patrzyły na pierwsze jego kroki. Niech duchy Gotów i Hunów biją się w powietrzu, niech aniołowie bujają po błękitach, a dziecko musi mieć swój fotelik i swego konia i swój dziedzińczyk ze stogiem siana i swoją jabłoń, albo cokolwiekbądź zresztą, byleby mogło hasać, kaleczyć się i grymasić! Wszystko zależy od ujęcia przedmiotu. Gdyby bohaterowie Caravaggia nie siedzieli w brudnej szynkowni i gdyby wieśniak Adryana van Ostade nie ułożył się na zwałonym koszu; gdyby malarz dał pierwszym arenę do idealnych potyczek, a drugiego posadził na idealnym odłamie freska, rzecz byłaby wcale inną. Wszystko tu zależy na dokładności. Aż do guzika od kamizelki i łąty na trzewiku wypracowuje rodzajowy malarz swój obraz. Czy Chriembilda



nosi wełnianą albo płócienną suknię, kogóż to obchodzi? Ale jaką sukienką otuliło się dziewczę Netschera (fig. 54), co z taką kokieteryą podaje kasek papudze, to jest rzeczą zarówno ważną dla nas, jak dla dziewczęcia. Każdy rodzaj ma swoje prawa. Szczegół nie mający znaczenia w obrazie historycznym, nabiera go w scenie rodzajowej. Tu wszystko ma swoją ważność, bo wszystko objaśnia, charakteryzuje. Malarz historyczny może zapomnieć, czy koń jego



Fig. 54.

Niewiasta karmiąca papugę, Netschera.

bohatera nie zgubił podkowy, albo Wouverman wie doskonale, na której nodze, na prawej czy lewej, na tylnej czy przedniej zabrakło jego szkapie żelaza. Miecz w rękach Archaniola jest obojętną drobnostką, chociażby miał nią pokonać Belzebuba; lecz stara miotła w dłoni parobka, który nią gnój wymiata, jest szczególnie tak doniosłym w obrazku rodzajowym, że warto nad nim trzy doby przesiedzieć. Gerard Dow czynił nie inaczej.

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

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



Fig. 55.

Biesiadujący pijacy, Adryana van Ostade.

wszystko, co powiedziałem o tym rodzaju zjawisk. Wejdźmy z Adryanem Brouwerem albo Adryanem Ostade do szynku. Oto siedzą pijacy z fajkami w gębach, albo fajkarze z kufkami w rękach (fig. 55). Jakież to gminne, plugawe twarze, jakie nosy obrzmiałe, jaki wyraz głupowaty oblicza! I oto kłóć się drągałe! Izba cała dudni; w grubych, opitych wejrzeniach pali się wściekłość, noże błyszczą w zabrudzonych łapach! Obraz rodzajowy, w którym jednej warstwie ludu postawiono przed oczy zwierciadło! Wyraz to pod-



rzędnej idei, ale w sztuce i w życiu takie burdy mają znaczenie, choćby jako przestroga przed wybujałym idealizmem, który pomija życie i prowadzi do chorobliwych, bezcielesnych mrzonek. Obok malowniczości ma więc przynajmniej znaczenie przeciwwagi. Albo odpnst, święto wieśniaków, cóż za kopalnia dla rodzajowego malarza! Zużytkowano ją tysiąckrotnie. Muzyka, taniec, biesiada, wiecznie też same; plugastwa nie brak. I malarz nie zapomina o niem; umie on wyborne podpatrzyć humorystyczną jego stronę, Rubens bierze za pędzel. Maluje kiermasz, a obraz jego staje się panoramą bachanalii flamandzkich. Ożywia go humor, a jeszcze bardziej dzika ochota i rozpasana wesołość, będące wyrazem potężnej siły ludu. Ten lud musi być jeszcze dzikim; na obrazie przynajmniej niema śladu ogłady, począwszy od dziewczki, co tak charakterystycznie przysiadła, aż do karmnika, skąd wieprze powystawiały swe głowy! Rozpusta, opilstwo i wyuzdanie, ale zarazem i zdrowa rzeźwość pierwotnego, nienadpsutego plemienia. Siła i polot artysty mogą podnieść taki obrazek wysoko ponad powszedniość rodzajowego malarstwa. Tylko artysta wielki umie tak zrozumieć i zatrzymać życie w jego rączym potoku. Nie potrzebuję wspominać o komicznej sile rodzajowego malarza; mógłbym go nazwać zarówno malarzem tragedii mieszczańskiej, patrząc na »Utopionego rybaka« Rittera. (fig. 56). Jaka boleść niewysłowiona w ojcu, który usiadł bez jednej łzy w oku, milczący a głośny — jakby cios przeznaczenia rozmiądzzył chciał w dłoni! Nieszczęście wstąpiło do chaty, którą opromieniał dotąd wysmukły, piękny młodzian. Lata wspomnień i nadziei zburzono ze szczerem. Oto prawdziwa śmierć i boleść! Patrz na tych ludzi. Poczieszy cię może chyba ów starzec siwo-włosy. Ale w jakiej głębinie zasnął syn jego na wieki? Wszystkim jednaki koniec grozi. Żywocie ludzki, żywy obrazie śmierci! — Albo ten król usiadł nad łóżem, gdzie skonała przed chwilą kobieta, będąca mu jedyną osłodą życia (fig. 57). I on milczy, jak rybak, a w tej ciszy zawodzą wszystkie pogrzebione marzenia i zbladłe ideały. Ten obraz, chociaż przedstawia osoby historyczne, jest rodzajowym. Smutek może być charakterystycznym wyrazem życia, podobnie jak humor i rozpusta. Spokojny i cichy smutek — melancholia — stanowi jeden z najpoetyczniejszych czynników malarstwa rodzajowego (fig. 58). Król z rękami załamanymi nad łóżem uko-

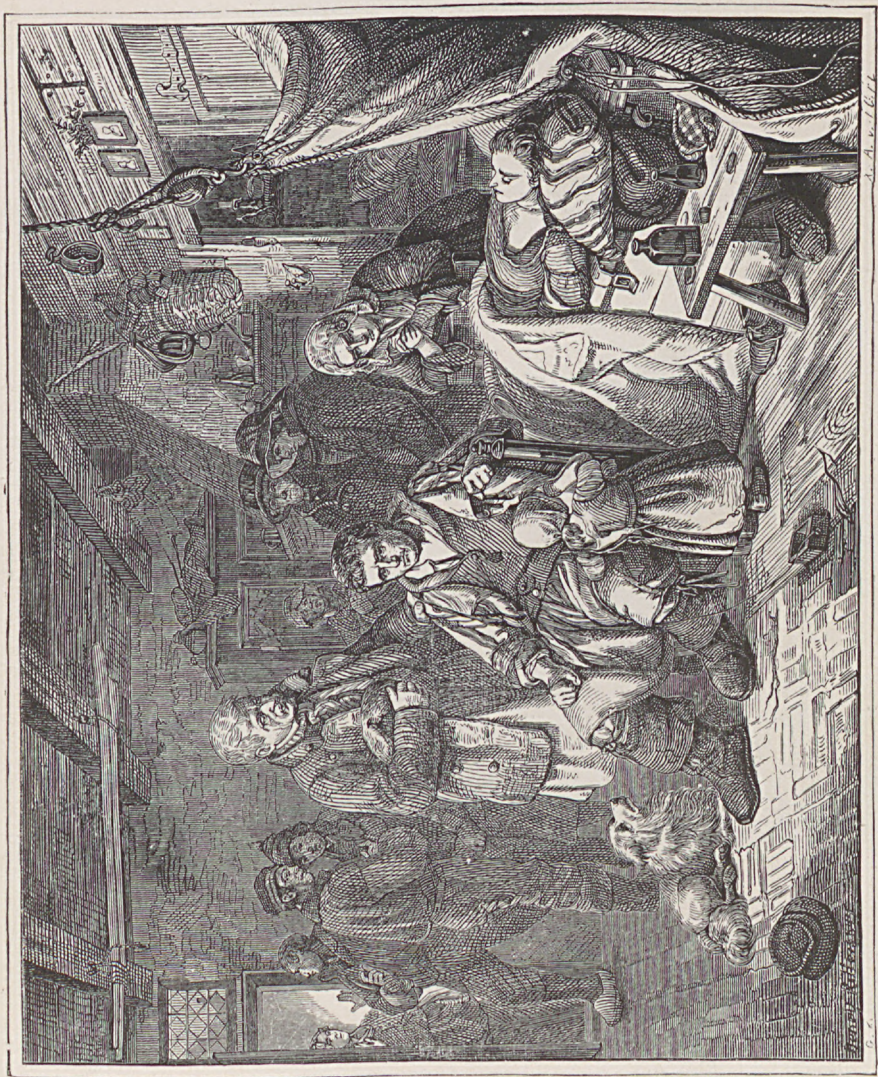


Fig. 56.

Utopiony rybak, Rittera, do str. 430.





Fig. 57.

Zgon Barbary, Simlera do str. 430.





Fig. 58.

Elegia, Siemiradzkiego, do str. 430.



chanej i karczemne sceny Rubensa przedstawiają zarówno ideę życia w jego prawdzie i wiecznej treści.

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

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

Portret odtwarza postać człowieka. Obranie stosownej chwili, uwydatnienie zasadniczych rysów jest warunkiem niezbędnym. Artysta, który wymalował twarz brzydzą, pospolitszą od rzeczywistej, jest partaczem. Malarz, co nie ukryje śladów, jakie ból głowy wycisnął dzisiejszej nocy na obliczu kobiety, albo pryszczyka na ustach, który od kilku dni ją martwi, jest pożałowania godnym; ale stokroć nędzniejszym byłby ten dziwak, coby skroń pomarszczoną Cromvella wygładził i owe bruzdy czcigodne usunął, w których wyżłobiły się bitwy, zwycięstwa i troski — myśli potężne i plany światotwórcze. Prawda jest hasłem malarza. Ale prawda tego, co jest istotną prawdą i prawdziwą istotą. Wszystko, co przypadkowe i nieważne, przepada w sztuce, jak w życiu. W pierwszym razie nie może on poświęcić włoska; najlżejszy załom fałdu może być niezbędnym; w drugim nic go nie wiąże.

W obrazie ideowym i historycznym (tak nazywamy rodzaje



malarstwa, będące piastunkami ogólnych albo dziejowych myśli), znajdujemy wiele analogii z dziejopisarstwem i, jak słusznie powiada Carrière, z filozofią historii. Już dawniej mówiliśmy o istocie stylu historycznego. Są to wielkie i ważne chwile powszechnego żywota, które uwiecznia rylec historii. Chodzi ona po szczytach, wskazując drogi wiodące w dół i na górę, ale nie mierzy ich krok za krokiem. Malarz przedstawia bitwę. Żołnierze Napoleońscy idą do szturm, grono niezłomnych weteranów — głębokie bruzdy wyorały się w ich szeregach, a mimo to pędzą naprzód odważnym krokiem. Śmierć szaleje, trupy dokoła. To obraz rodzajowy, scena, która zdarzyła się tysiąc razy i nie ma odrębnej dziejowej doniosłości. Ale oto widzimy też samo wojsko: wśród niego na spiętrzonej rymy spizowy człowiek w szarej kapocie. Za trzęsę pochwycili generałowie i błagają, aby się cofnął. Dokoła giną szeregi grenadierów, posełając ku niemu ostatnie wejrzenia. To już Waterloo i Napoleon — wielki dziejowy moment! Albo ten wieszcz kapłan Matejki, który zgromadzonemu w kościele narodowi zwiastuje bożą zemstę za grzechy (fig. 59). Cała epoka zebrała się pod stropami świątyni, w której brzmi słowo kaznodziei. Grzechy i losy narodu wypisały się na twarzach króla, księdza i dyplomatów. Czuć ducha dziejów skupionego w obrazie.

Pojedynczy człowiek należycie pojęty, może być także obrazem historycznym. Juliusz II przedstawia epokę; Karol I Van Dycka, Napoleon składający koronę, Pawła Delarocha, pierwszy pełen spokoju, drugi w położeniu głęboko dramatycznym, zamknęli w sobie okresy dziejów. Pierwszy jest historyczną biografią, drugi tragiczną katastrofą. W ten sposób nie tylko portret, ale i rodzajowy obrazek może nabrać znaczenia historycznego; portret kwitnących córek Palma Vecchia (fig. 60) stał się rozdziałem z historii włoskiej, przedstawiającym hoże, błyszczące życie ówczesnej Italii.

Obraz historyczny przez podniesienie w nim ogólnych rysów a usunięcie jednostkowości, przemienia się w obraz ideowy, że tu przypomnę tylko »Bitwę Konstantyna« albo »Jerozolimę« Kaulbacha. Jak się to stać może, wskazałem już mówiąc o Madonnie della Sedia; toż samo widzimy na »Św. Rodzinie« Rembrandta i tylu malowidłach, które wprowadzając osoby święte, uszlachetniają przedmiot i wznoszą nas ponad sferę codziennego życia. Niepoli-



Fig. 59.

Kazanie Skargi, Jana Matejki, do str. 432.



czonych związków, jakie zbliżają ku sobie malarstwo portretowe, rodzajowe, historyczne i t. d., nie możemy śledzić tu szczegółowo. Ile ich w życiu, tyle w sztuce. Mogę zaledwie wskazać, jak trudno oddzielić historię od mytu, podania i t. d., wcielających w siebie powszechno-dziejowe myśli. Żadne zresztą względy nie krępują artysty, chyba ten jeden, żeby nie wykrzywił w taki sposób historyi, iżby z najlepszą wiedzą kłamał, żyjącej albo umarłej postaci historycznej wstyd albo krzywdę przynosząc. Ogólne wymaganie



Fig. 60.

Trzy córki, Palma Vecchio.

prawdy w życiu stosuje się i do sztuki. Malarz ani poeta nie mogą, zarówno jak historyk, łotra uczynić bohaterem.

Rozważmy jeszcze kwestję t. zw. realistycznego, czyli wiernego naturze opracowania historyi. Jakich żądać mamy n. p. kostyumów? Jakiego wogóle przedstawienia? Tyle da się powiedzieć, że artysta powinien stać na wyżynie swojego czasu. Jeżeli zajmuje się jakimś przedmiotem, słusznie możemy wymagać, aby go zbadał. Inaczej da nam obraz idei, ale nie historyi. Rzecz ma się z nim, jak z poetą. Duch przedmiotu jest rzeczą główną; pojęcie całości



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

Co do poruszanego tylokrotnie pytania, czy malarz powinien

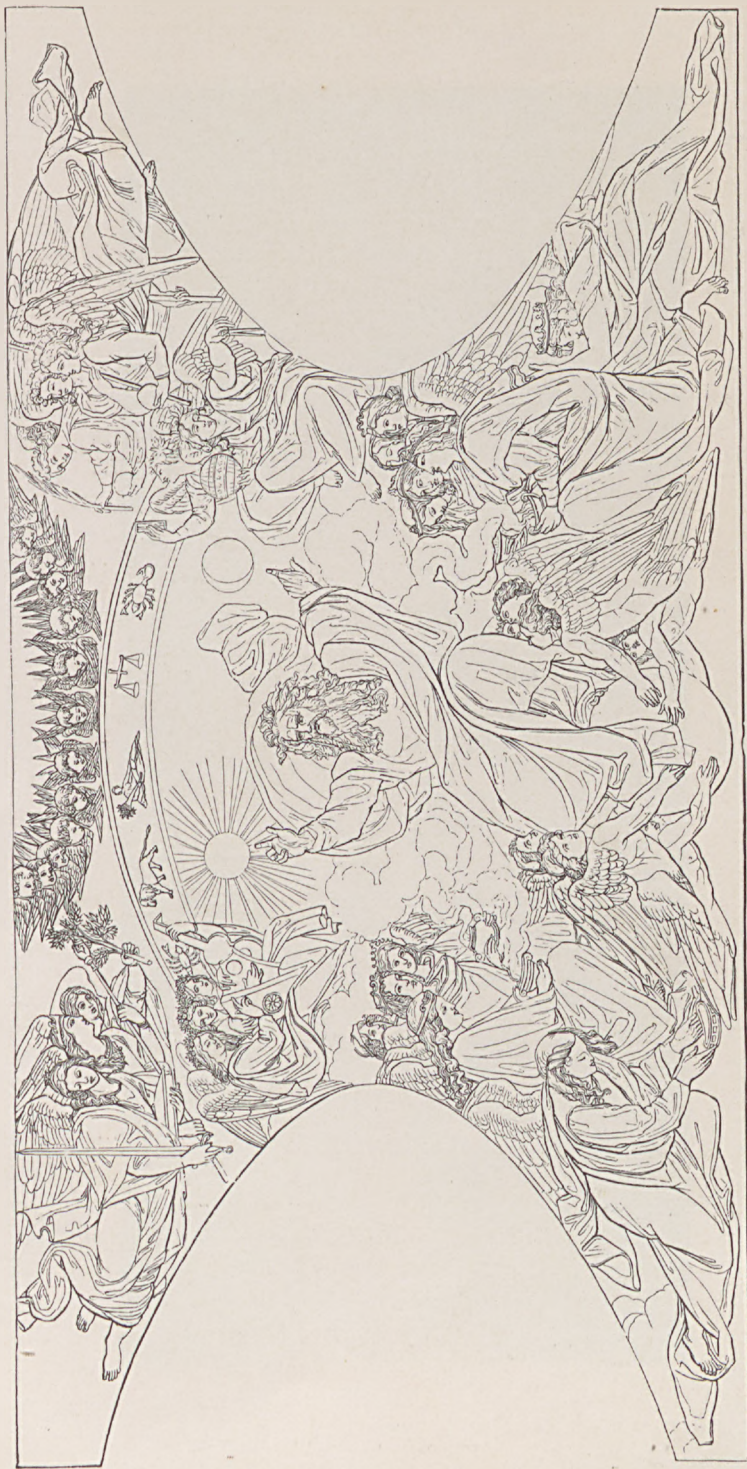


Fig. 61.

Stworzenie światła, Piotra Korneliusa, do str. 435.



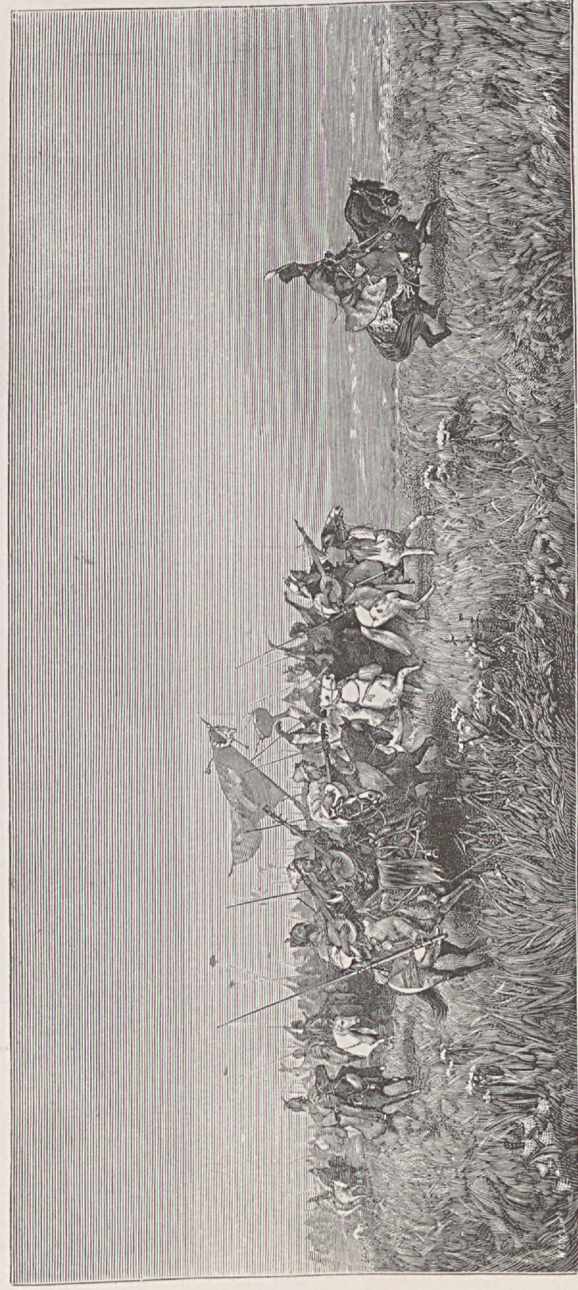


Fig. 62.

Powitanie stepu, Józefa Brandta, do str. 435.



przedstawiać rzeczy nadzmysłowe, odwołam się do uwag, które wypowiedział w tej mierze Lessing, a uzupełnił Herder. Dla tego, że malarstwo przedstawia wybornie rzeczywistość, zamykać mu idealny świat czystej fantazyi ze wszystkim, co pięknego, wzniosłego dokonała w tym względzie ludzkość, pętać swobodę artysty i ograniczać sztukę na małą przestrzeń zostawioną jej przez naturę, byłoby jednym z owych potężnych zboczeń, do których policzyć można sławną n. p. za Gottscheda teorię: jedynie rzeczywistość jest przedmiotem poezyi. Nie przeczę, że styl musi zastosować się do idei. Przedmiot czysto-idealny nie ścierpałby opracowania naturalistycznego. Cornelius n. p. był w malarstwie nowym Klopstokiem; tworzył wielkie, potężne dzieła idealne wśród społeczności poruszanej drobnymi chuciami i bieżącymi sprawami chwili (fig. 61). Złe to świadectwo dla fantazyi ludu, gdy się zadawała jedynie rzeczywistością, a nie pragnie uzupełnienia w świecie ideału; źle również, gdy jedynie w nim szuka oparcia, a z rzeczywistości nie umie wydobyć treści poetycznej.

O pojedynczych gatunkach malarstwa ideowego i historycznego muszę zamilczeć, gdyż suche wyliczanie byłoby bezowocnem. Wspomnę tylko imiona Corneliusa, Schnorra, Genellego, Overbecka, Kaulbacha, Delaroche'a, Matejkę, Verneta, R. Fleury, Gallaita (streszczam chwilę obecną albo najmłodszą przeszłość), a różnice kierunków zaraz uderzą. Przebieżmy tylko myślą »Fausta« Corneliusa, jego widoki z »Campo Santo« i »Sąd ostateczny«, obrazy »cesarskie« i »biblijne« Schnorra, malowidła święte Overbecka, ideowe kartony Kaulbacha, kompozycje oparte na starożytności Genellego, obrazy historyczne Delaroche'a w stylu Macaulaya, szerokie wizerunki życia stepowego Brandta (fig. 62) — a niemożebność wykazania po krótku ich różnic aż nazbyt się wyjaśni. Każdy wielki artysta i każdy wielki przedmiot mają styl własny. Nadmiar określić mało-by pomógł. Zostawiam szczegóły osobnym badaniom czytelnika, i to tem chętniej, że zamiarem jest moim, nie zacierać słowami wrażeń, jakie każdy z bezpośredniego oglądania dzieł sztuki może odnieść, i że celem podręcznej książki bywa wskazywanie kierunków a nie każdego jasnego punktu na widnokręgu sztuki. Własna nauka, własny sąd, a przedewszystkiem zapal artystyczny, muszą dokonać reszty.



W malarstwie dzisiejszem, szczególnie w Niemczech, widzimy przewagę techniki, realizm kolorytu w zupełnem przeciwieństwie do wszechwładzy myśli, jaka panowała w szkole Corneliusa, i kierunku idealizującego, który uprawiali malarze dysseldorfscy, czerpiąc osnowę z poezji romantycznej. Wiek nasz rozwinął olśniewającą technikę. Francya i Belgia, a w najnowszych czasach i Niemcy są jej mistrzami. Szczególna zasługa należy się w tym względzie Pilotemu. Mało któremu z mistrzów powiodło się wykształcić w tak prędkim czasie tylu wybornych uczniów. Wogóle, ilekroć chodzi o to, aby charakterystycznie i rzeźwo przedstawić naturę, ilekroć potrzeba tylko świeżości pomysłu i biegłości wykonania, sztuka dzisiejsza współzawodniczy z epokami najwyższej świetności. Natomiast brak jej głębszego idealnego tchnienia. Masy a nie artyści, są temu winny, jeżeli przewaga realizmu potęguje się w stosunku przerażającym. Trywialność i brak wyższej myśli przy świetnej technice grasują dzisiaj wszechwładnie. Genialne tymczasem, do wielkich celów dążące umysły, w których wyraża się potęga współczesnej fantazyi w przeciwstawieniu do pospolitości i ubóstwa pomysłów, popadają częstokroć w przesadę i mrzonki, albo nie mają owej pewności, którą nam wpaja ciche i rozległe pojęcie świata, nie małpujące idealizmu dawnych epok, ani wyrzekające się energii dla nerwów. Na jego tylko łonie, wypiastrować możemy wielkie i potężne dzieła.



Fig. 64.

Portret H. Sienkiewicza, Kazimierza Pochwalskiego.





Fig. 65.

Ucieczka grzesznika, Piotra Stachewicza.



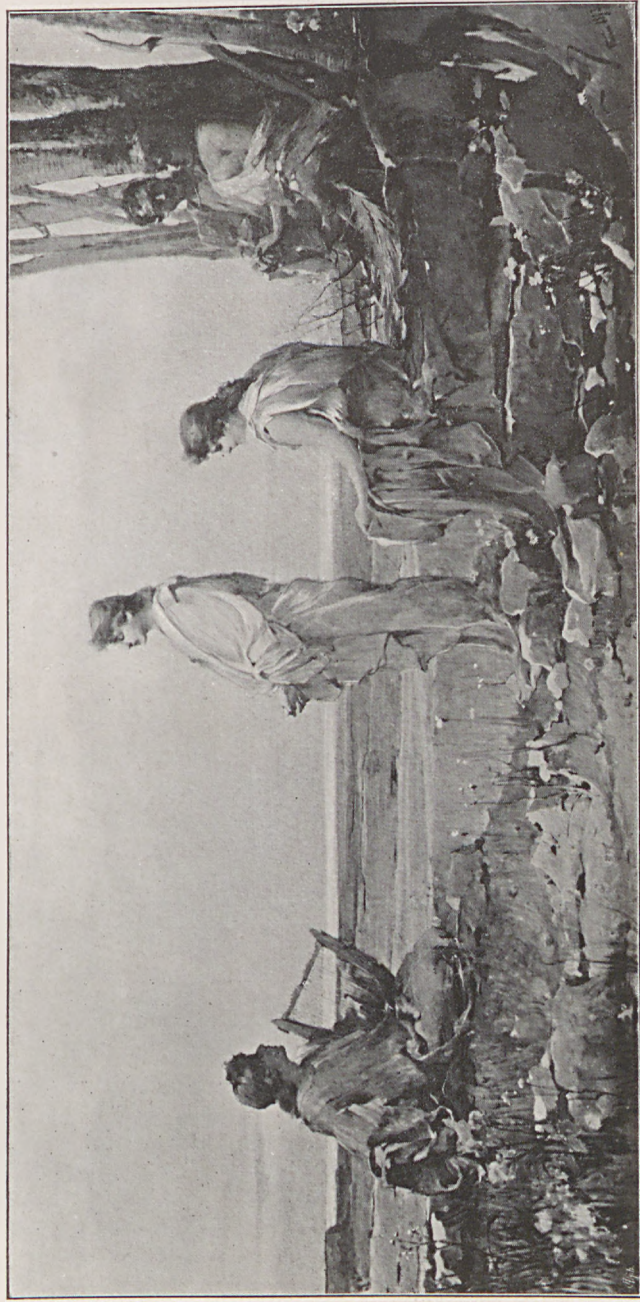


Fig. 66.

Pieśń wieczorna, Franciszka Żmurki.

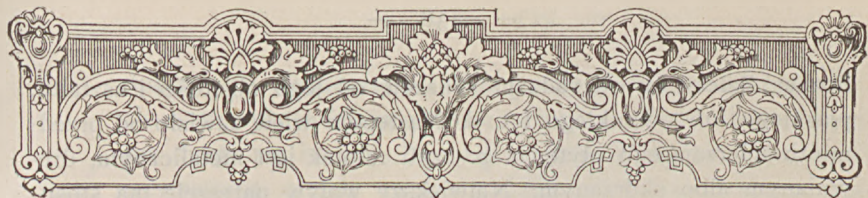




Fig. 67.

Dwór Kazimierza Sprawiedliwego, Wojciecha Gersona.





## IX.

### M u z y k a.

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

Słyszymy dźwięk. Powstaje on wskutek drgania najsubtelniejszych cząstek pewnego ciała. Powietrze, czułe na ruch najlżejszy, przenosi go aż do nerwów naszego ucha. Ruch brzącający jest mniej albo więcej regularnem wahanem się owych cząstek. Ono to budzi w nas poczucie tonu. Złanie się kilku tonów tworzy dźwięk, będący, jak widzimy, następstwem szybko i peryodycznie powtarzających się wstrząśnięć powietrza. (Patrz głębokie dzieło Helmholtza: »Nauka o odczuwaniu tonów, jako fizyologiczna podstawa teorii muzyki«). Tu odnajdujemy nasze stare prawo — porządek i prawidłowość. Szelest powstaje wskutek ruchów nieperyodycznych. Ruch wewnętrzny, rodzący brzmienie, a gdy jest prawidłowym, tony, zależy od najrozmaitszych warunków: od wewnętrznego układu cząstek brzącającego ciała, od ich własności, wzajemnych związków, siły, elastyczności, równości i t. d. Wszystkie te przymioty mają swoje znaczenie, a łączą się z nimi różne okoliczności zewnętrzne, stosunki, w jakich ciało pozostaje do swego otoczenia i t. d. Zauważmy dźwięk uderzanej płyty meta-



licznej. Zależy on od rodzaju kruszcu, od jego objętości i kształtu, płaskiego lub wypukłego i t. d. Następnie wiele zawisło od przedmiotu uderzającego płytę, n. p. czyli młotek jest metalicznym, drewnianym albo skórzanym. Największy wpływ nareszcie ma stosunek płyty do ciał ją otaczających: czyli płyta przypiera do ziemi lub spoczywa na innych ciałach, czyli przestrzeń sprzyja ruchowi powietrza, czy przedmioty na płycie tamują lub osłabiają drganie? Wreszcie, jak często płyta bywa uderzana, czy leży pod sklepieniem, czy w miejscu źle odbzmiewającym i t. d.? Widzimy, jaki szereg stosunków łączy się z brzmieniem, i jako świat wewnętrzny i zewnętrzny zarazem warunkują rodzaj i siłę dźwięku.

Rozważając istotę tonów, odróżniać je należy miarą wysokości, nizkości, siły i barwy dźwięku. Już dawniej oznaczono wysokość tonów za pomocą liczby drgnień na sekundę i obliczono takowe. Wogóle ucho nasze pewną tylko ilość drgnień zdoła odróżnić i pochwycić. Poniżej 8 (16?) niepodobna odróżnić tonu, liczba zaś 40.000 jest niedostępną dla ucha; ton staje się odtąd mętnym. Tony w muzyce używane składają się z 30 do 4.000 drgnień, pomiędzy którymi tony poniżej 40 brzmią nieczysto i mętnie. Im liczba drgnień wyższa, tem jest ton wyższy; szybkość więc ruchu jest miarą tonu.

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

Siła dźwięku jest czynną albo bierną; głośnym być może ruch tylko wtenczas, kiedy spotyka opór. Ciało martwe, spoczywające, musi być poruszonem, obudzonem jakąś przyczyną zewnętrzną. Dźwięk bowiem tkwi w ciele uspiony, rozproszony. Niema w nim

duchowego zjednoczenia, niema ześrodkowania ogólnej siły, która się następnie rozkłada na swe czynniki. W istotach mających duszę dzieje się inaczej; za pośrednictwem duszy objawia się życie wewnętrzne z całą swobodą, jakkolwiek ta swoboda zależy od mnóstwa okoliczności wynikających ze związku z ciałem. Z życiem łączy się zwykle władza samoistnego wydawania głosu, będącego świadectwem ruchów i wstrząśnień duszy. Ilekroć zetkną się ciała pokrewne, drganie jednego wprawia w tenże sam rodzaj ruchu ciało drugie. Jeżeli wyraziło się w niem pewne usposobienie duszy, przepływa ono w ciało współczujące, i obudza w niem toż samo usposobienie. Istoty wyższe posiadają głos.

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

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



z całą ścisłością myśli stany zewnętrzne i wewnętrzne. Duchowe pojmowanie zastąpiło tu bezpośrednio uczucie.

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

W muzyce uzewnętrznia się za pomocą tonów niezgłębione życie wewnętrznych uczuć od form ich najpierwotniejszych aż do najwyższego natchnienia, jakie opanować może ludzką duszą. Tony są materialem. Ład i ścisłość były pierwszym wymaganiem, jeżeli wrażenie miało być przyjemnem. Współbrzące tony wymagają pewnego stosunku w układzie, aby zrodziły w uchu poczucie harmonii. Występuje tu znowu tak często wspomniane poczucie porządku połączonego ze swobodą, wymaganie jedności w urozmaiceniu, aby się wszystko nie rozpadło w chaos!

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

tercy (4:5); małej tercy (5:6); wielkiej sexty (3:5) i małej sexty (5:8).

Chcącego poznać bliżej naukę tonów, odsyłamy do dzieł specjalnych. W niektórych późniejszych uwagach oprzemy się na znakomitem dziele A. B. Marxa: »Nauka muzyki i kompozycji«.

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

Należy odmierzyć czas trwania każdego tonu ma stanowcze znaczenie w muzyce. Mówiliśmy już o wpływie podniecającym szelestu, dźwięku, krzyku i t. d. Życie spotyka się tu z życiem i wywołuje współczucie w najszerszem znaczeniu słowa. Ruch obudza ruch w ciele drugim, chociażby obudzone wcale inaczej brzmiało od budzącego. Takt, tempo, rytm brzmienia rodzą też same formy współczucia, wstrząśnieniem ciała wprawiają je w ruch odpowiedni; prawidłowość rytmu przenosi się, owłada i kieruje ciałem, na które dźwięk natrafił. Wiadomo, jaki wpływ obudza rytm na człowieku wrażliwym, jak on go lubi, jak na echo jego dygoce. Nie tylko podług niego układa tony, które posłyszysz — nawet sam porusza się w rytmie! Odczuwa go tam nawet, gdzie go niema, n. p. w zgrzycie kolei żelaznej. Jesteśmy wówczas twórcami



cami rytmu. Młocarze, kowale i t. d. młóca, kują w takcie. Nie wymagamy nawet, aby rytm się połączył z prawdziwymi dźwiękami, których czystość i pełnia mogłyby się podobać. Bęben działa jedynie brzmieniem i rytmem; nie ma właściwych tonów, a tworzy cuda! Ponurej potędze jego niepodobna się oprzeć. Niepokoi nas, wprawia w dygot; brzmienie jego przenika nas, porywa; idziemy, zachowując takt niewolniczo! Mnóstwo jest narzędzi podniecających w podobny sposób. W ostatniej potrzebie zastąpić je mogą oklaski i tupanie. Im niższy stopień wykształcenia, tem snadniej zadowala samo brzmienie rytmiczne; ludzie duchowo nierozwinięci nie pragną zmiany tonów. Zmysł ich estetyczny zadowala się wyrazem życia, objawionego już w głośnym ruchu, i ładem jego. I na wyższych stopniach cywilizacji wymagamy porządku w ruchu; tam nawet, gdzie pożądanie tonów już obudzone, ale toniczna zdolność jeszcze nie rozwinięta. Ogół nie pozna się na dziele sztuki, jak długo nie dostrzeże w niem krępujących więzadeł. Słyszy je najdobitniej w muzyce tańca. W takcie i rytmie znajduje grunt stały, na którym każdy może się oprzeć; sonata, której porządek wewnętrzny bardziej ukrytym, wydaje mu się kapryśną; jej prawidłowość, jej piękny, stopniujący się rozwój myśli odczuje tylko znawca. Im jaskrawiej występuje takt w muzyce, tem gwałtowniej porywa nasze ciało do odpowiednich ruchów; wyższe porządki melodi i harmonii działają zaś na władze duchowe. Zachwywanie się brzmieniem jedynie rytmicznym zdradza pewne barbarzyństwo umysłu, pewien brak wyższego uobyczenia i wykształcenia; wogóle jednak można je uważać za wspólny przymiot nierozwiniętej ludzkości. W porównaniu z Grekami przytępiło się u nas wielce poczucie rytmu, czego najlepiej dostrzeżemy w tańcu. Może usiłowania muzyczne nowszych czasów n. p. Ryszarda Wagnera wykształcą nowy kierunek rytmiczności, skrępowanej przesadnie surowymi prawami.

Rozważmy inny rodzaj tonicznego ruchu. Każdy ruch składa się z szeregu faz pojedynczych, które w najrozmaitszy sposób mogą się ujawnić. Przypuśćmy, że jakiś ruch się począł. Musi on przebyć swoją drogę i dopiero po wszystkich zmianach i przeobrażeniach, jakie mu były przeznaczone, umilknąć. Naówczas otrzymamy całość. Inaczej ruch uwiśnie nagle przerwany w powietrzu; dzieło

nie będzie skończonem, zupełnem. Ruch uczuć tego rodzaju wyrażony dźwiękiem, rozwiązujący się pasmem swobodnych, pełnych i rytmicznie złożonych tonów, rodzi melodyę. Jak nieskończonem jest życie duszy, tak nieskończoną sfera melodi. Ona jest życiem rosnącym, kształtującym się i ginącym w czasie, ona jest właściwą duszą muzyki. Ogólne prawidła stosują się i do niej. (Muzyk nazywa melodyą uporządkowane i rytmicznie w pewną myśl muzyczną składające się następstwo tonów). Treść jej musi być ważną, w układzie jedność połączona z różnaitością, całość złożona z wstępu, środka i zakończenia, rozczłonkowanie i t. d.

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

Ze współbrzmieniem tonów otwiera się jeden z najprzedwniejszych zakresów muzyki. Kilka tonów brzmi razem. Współbrzmienie ich podoba się, to znowu razi. Tam spływanie się harmonijne, tutaj wzajemny rozstrój i rozdarcie. Nie możemy rozbiierać bliżej zasad harmonii; ciekawszy niech zaglądnie do Helmholtza: »Nauki o odczuwaniu tonów i t. d.«

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



kwinty, tercyje i t. d. Z tych zgodności i niezgodności wylewa się szerokie morze harmonii.

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

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

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

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

I najnowsi muzycy — poprzestać można na wymienieniu najwybitniejszych, jak Mascagni, Leoncavallo, Puccini we Włoszech,

Humsperdinck i Kienzel w Niemczech, Grieg i Swendsen w Skandynawii, Charpentier we Francji — dają nam w swych dziełach doskonałe odbicie prądów panujących wszechwładnie w obecnej chwili. Szukanie nowych dróg, pogoń za efektem, podbijającym na razie słuchacza, wreszcie silenie się na oryginalność formy — oto cechy współczesnego kierunku; jesteśmy więc w epoce przejściowej, która ostatniego wyrazu na skreślenie swych idei jeszcze nie znalazła.

Rozważmy następnie, jakich materiałów używa muzyk. Głos ludzki i narzędzia gędziebne wydają tony. Każdy ton musi być zaokrąglonym, ociosanym, jak sztuka marmuru. »Architektura jest skostniałą muzyką«, powiedział Schlegel. Dzieło muzyczne podobnem bywa do przejrzystego budynku, którego wszystkie wiązania są widoczne; ton każdy musi być czystym, jasnym, należycie spojonym, chociaż tysiące ich się wiąże; przeciwnie w architekturze widzimy tylko powierzchnię i z niej musimy wnioskować o wewnętrznem spojeniu, trwałości i t. d. W dziele sztuki najłżejszy błąd układu, najmniejsza nieprawidłowość drobniczej części daje się dostrzedz świadomemu oku. Nieczysty ton zgrzytnie jak rys po szkle w uchu! Dlatego wymagamy od wirtuoza mistrzowskiej wprawy w sztuce. Nie może on być nigdy pospolitym kamieniarzem, ale skończonym artystą.

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

Świat kopalny i roślinny dostarcza najrozmaitszych narzędzi, toż samo materiały zwierzęce. One to musiały wejść najpierwej w użycie; w surowym już bowiem kształcie zdradzają swe przymioty. Ponurym jest ryk bawołu, jak dźwięk jego rogu; ponurym szcęk próżnej, napiętej skóry, z której poczęto z czasem robić struny. Z tą chwilą zrodziła się nowa epoka — ze strun przemówił dopiero całem gardłem świat dźwięków. Za dalekoby nas odwiodło, zagłębiać się w estetyczne znaczenie rozmaitych narzędzi



gędziebnych. Dzwon, piszczałka organów i skrzypce, te ostatnie w zastępstwie skorupy żółwiej z nawiązanymi strunami, przedstawiają trzy światy: kopalny, roślinny i zwierzęcy. Wielką różnicę wytwarza sposób użycia narzędzi. Przyjrzyjmy się bliżej ważniejszym.

W niektórych wypadkach sam kształt i położenie ciała za wpływem czysto naturalnych środków obudzały w niem siłę dźwięku. W arfie eolskiej n. p. muzykiem jest wiatr trącający struny i wydzierający z nich dźwięk tak naturalny a tak przedziwny! Toż samo piszczałki organów rozbrzmiewają jedynie za dotknięciem powietrza; pośrednio gra na nich człowiek. Stąd to arfa eolska nie należy do sztuki; dźwięki z niej wykrada sama, bezwiedna natura; organy zaś są jednym z najpotężniejszych narzędzi muzycznych. Artysta kieruje i zestraja ujarzmione żywioły, nie oddziałując jednak bezpośrednio. Niezwykły czar i niezwykła siła tkwi stąd w organach. Surowe, potężne, głębokie, żadną przymieszką ludzką nie zamącone, w najłżejszych tonach i w burzliwym ich rozpasaniu zawsze samoistne! Grający otwiera przystęp fali powietrza i kieruje prądem wiatru, ale samych tonów odmienić nie zdoła, własną siłą ani własną miękkością nie wzmocni ich, ani złagodzi. On każe im brzmieć i szaleć, ale on rozwiązuje tylko język natury, ażeby rozlała strugę czystych tonów. Siła i współczesne ich brzmienie, dalek łatwość w odmianach barwy, czynią organy jednym z najpotężniejszych instrumentów; dźwięk ich owłada masą, zalewa przestrzenie oceanem harmonii. Jak orkan wściekły przygłusza śpiew człowieka, tak i potęga brzącego powietrza! Na związek pomiędzy czcią Boga a natury zwrócę tylko uwagę. Człowiek uwielbiał zawsze Boga w naturze i jej potężnej, rozlewającej się wszechświatem potędze, stąd to służą organy, jako wyraz przedmiotowej, wieczystej natury, do oświetlenia religijnych obrządków. Żaden instrument nie zdradza takiego wyswobodzenia się z pod ludzkiej podmiotowości. Człowiek przemawia z fletu, skrzypców, rogu; w organach grzmi jakaś wyższa, w swej sile prześcigająca, rzekłbym, gniotąca ludzką siłę potęga. Religie pojmują tam podmiotowo, czule i miękko, gdzie używają narzędzi dętych lub rżniętych. Pojęta czysto humanistycznie posługuje się ludzką piersią: śpiewem i mową. Gdzie panuje pierwotna cześć natury, tam przestają na dźwiękach najpodrzedniejszych; dzwonki, bębny, kruszcowe drażki, hałas, koła-

tanie, szcęk, łomot i szum ponury — oto odgłos uniesień religijnych u ludów pierwotnych; tony czyste, melodia pełna duszy, harmonia, porządek, piękność i sztuka jednym słowem, są właściwością wyższej oświaty. Nie trudno dopatrzeć w brzmieniach, towarzyszących obrędom chrześcijańskim głębszego duchowego znaczenia. Spiżowa pierś dzwonu odzywa się z wieży; przejdź po łąkach i polach, czy nie poczujesz rozmodlenia natury? Prosty, naturalny dźwięk dzwonu, zupełnie wolny od ludzkiej przedmiotowości, dostraja się najśladniej do szerokiej, pierwotnej przyrody. Dzwon jest głosem natury, ale prosty i piękny ład jego dźwięków czyni go tak ponętym dla ludzkiego poczucia piękna. Niech poeta objaśni bliżej, co powiedziałem:

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

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

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

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

W organach brzmi podobnie jak w dzwonie głos czystej natury, ale bogatszy, sztuczniej zestrojony i o wiele artystyczniej użyty. Dzwon rodzi piękne dźwięki — organy otwierają piękny wszechświat. Podobne do dzieł potężnej, groźnej architektury. Rzeźba i malarstwo posiadają więcej podmiotowości. Muzyka organów nie godzi się z Bogiem rzeźby i świętymi. Na co jej ludzi i ziemskich kształtów, gdy ona brzmi głosem uwielbienia dla samego Bóstwa? Organy są pośrednictwem niebios i ziemi, raz pocieszają, jakby echo boskie, to znowu szlą prośby, niby piersią człowieka. Tę

<sup>1)</sup> Przekład Ernesta Buławy.



gotycki i one wystarczają sobie! Cześć boska, oddawana postaciom ludzkim, zrodziła śpiew i narzędzia, w których człowiek jest grającym podmiotem; trzeźwy racjonalizm zadowala się prozaiczną mową i rzadko wlatuje śpiewem w krainę wyobraźni. Oparwszy się na idealnym pierwiastku muzyki, ciekawe możemy rzucić spojrzenie w krainę tych idealnych, najwyższych pojęć, którym, jako Bóstwu, poświęca muzyka swoje tony. Gdzie obrzędy religijne według naszych wyobrażeń są bezmyślnymi, tam i muzyka bywa czcza, drażniącą nerwy, bezmyślnie namiętą. Fetyszyzm nie zna wzniolejszej muzyki nad łomot kamieni, zamkniętych w próżnej skrzynce, albo zgrzyt skóry rozciągniętej na bębnie. Najpospolitszym jest odkradanie dźwięków naturze: ryk fali, turkot grzmotu, szum lasu. Lecz dosyć, połączenie organów, śpiewu, muzyki instrumentalnej, mowy i t. d. w obrzędach religii chrześcijańskiej świadczy o wszechstronności jej ducha.

W narzędziach dętych oddech człowieka jest źródłem tonu. Natura instrumentu wchodzi tu w bezpośredni związek z właściwościami charakteru człowieka. Z pomiędzy brząających narzędzi blaszanych wymieniamy wrzaskliwą trąbę, której przenikające dźwięki płoszą wszelkie uczucie spokoju; róg miękki, przeciągły, jakoby uczucie rozlewający w przestrzeń, a wreszcie gromki, głęboki puzon. Narzędzia drewniane i piszczalkowe bywają mniej dźwięcznymi, lecz bardziej pieściwymi i czulszemi na oddech. W narzędziach blaszanych płynie pełny, niezłamany prąd fali powietrznej; chwilowo uwięziona, wydziera się następnie szorstko i namiętnie. Z narzędzi piszczalkowych można ton łatwiej dobyć, ale zbywa mu zwykle na jędrności i mocy. Tutaj miejsce miękkiego, czulego, bezbarwnego fletu, tu ostrego piccolo o spiczastych tonach, które złączone z bębenkiem, kłują jak szpilkami; dalej zmysłowego, a przytem pełnego wyrazu klarnetu, przenikającej, nerwowej oboi i t. d. Pomiędzy narzędziami dętymi osobny dział stanowią smyczkowe. Struny napięte na dnie odbrzmiewającym, pocierane smyczkiem albo szczypane palcem wydają rozliczne odcienie tonów. Materiałem brząjącym jest skóra zwierzęca, wpływ człowieka pośredni; jedynie bowiem dotknięcie ręką wywołuje ruch brząjący. Z drugiej strony wpływ ten może być nader swobodnym i rozległym. Flet zależy od ludzkiego oddechu, którym nie tak łatwo

można owładnąć, jak lekką, do służby wzwyczaioną, od funkcji żywotnych niezależną ręką, która podług rozkazu skrzypka prowadzi smyczkiem. Naturalnie potęgi dźwięku, jaką posiada narzędzie dęte, tu całkiem braknie. Narzędzie smyczkowe nie wydaje owego tonu o metalicznej świeżości, która objawia się tak pełno, radośnie i przeciągle; tu bywa ton kapryśnym, niechętnym; upór zwierzęcy, jęk, wymuszenie dźwięczy w tych tonach, i tylko prawdziwi mistrze zdołają tak owładnąć skrzypcami, że dźwięk ich bywa czystym, swobodnym i jasnym. Zamiast pełności brzmienia posiadają za to narzędzia smyczkowe niezwykłą przenikliwość i siłę uczucia. Pomimo bezpośredniego zetknięcia pomiędzy artystą a instrumentem, nie zdołają kruszec ni drzewo przemówić tak czule i tak rzewnie, jak skrzypce lub wiolonczela. Niewysłowiona radość i niewysłowiona boleść mieszkają na dnie ich. Wielką korzyścią w użyciu narzędzi smyczkowych jest możność dowolnego rozciągania, wiązania i stapiania tonów, a dalej łatwość w prowadzeniu smyczka. Ale i tu bywają trudności; artysta nie ma tonów gotowych. Żaden instrument nie bywa tak opornym, tak fałszującym, jak skrzypce źle użyte. Mimo to królują one wespół smyczkowych narzędzi. Trudno je scharakteryzować. Niema nic wstrętniejszego nad dźwięk ich, niezdarną dobyty ręką; tarcie, drapanie, zgrzyt ich, przywodzą do rozpacz; ale toż samo krnąbrne, chrapliwe narzędzie, ujęte ręką mistrza daje przykład rzadkiego posłuszeństwa. Miękkie, słodkie, czyste, powietrzne ich tony za chwilę zdolne przedzierzgnąć się w szaloną burzę dzikich namiętności — wpadają w gniew, zwątpienie, skargę i jęki! Wszystkie namiętności i wszystkie uczucia artysty pierś ich odbrzmiewa. A potem tony radosne, srebrne, wesołe! Skrzypce brzmią najlepiej w połączeniu z innymi instrumentami. Wtedy objawia się dopiero cała ich wartość. Czule tony unoszą się tak lekko, tak skrzydłato ponad ociężałymi dźwiękami narzędzi towarzyszących, a wrodzona ich szorstkość topnieje. Miększą w tonie, ale silniejszą i mniej gwałtowną w przejściach jest t. z. altówka. Nie wpada ona tak namiętnie w rozpacz i wesele; ma w sobie raczej coś refleksyjnego. Pełną uczucia, ale przytłumioną i w tonach wysokich nosową jest wiolonczela. Przeziara z niej tajemnicza, pełna siły głębokość. W namiętnych ustępach wstrząsa do głębi słuchaczem. Jakby silny



mężczyzna pasujący się z wielką boleścią — tak brzmi wiolonczela! Namiętność jej, zwątpienie i skarga — wszystkie brzmia męsko. Stąd może być komiczną, gdy żartuje.

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

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

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

Pomińmy jednak lutnię, arfę, cytrę i gitarę, a przejdźmy co prędzej do fortepianu. Młotki wprawione w ruch przez klawisze, uderzają w kruszcowe struny. Stąd już widzimy, że fortepian jest instrumentem bardziej przedmiotowym; nie pozwala on nigdy objawić się duszy grającego tak bezpośrednio, jak skrzypce albo klarnet. Ton w nim gotowy. Nie można go za pomocą nacisku, przewlekania, zatrzymać. Tem samem nie wiąże się tak szybko z innymi — nie spływa. Wiele jednak zależy od grającego; prawdziwy artysta znajdzie tysiące sposobów do przeprowadzenia elektrycznej potęgi swego uczucia po przez wszystkie pośredniczące czynniki. Tony fortepianu są krótkie i szybko przebrzmiewają;

stąd nie może rozwinąć się melodia, gdyż braknie mu wewnętrzznego powiązania w następstwie tonów. Pod pewnym względem wynagradza się brak ten wielkim zasobem harmonii. Znaczna ilość strun, użycie wszystkich palców, pewność w równoczesnem uderzeniu wielu klawiszów, dla których tony drzemią gotowe, umożliwiają wydoskonalenie harmonii. Przez to, że wszystkie tony czekają tylko na uderzenie, aby się ocknąć, bywa fortepian bardzo wygodnym, ale częstokroć zwodniczym. Kto zdoła wygrać czystą gamę, już myśli, że jest artystą! Stąd gra bywa tak często mechaniczną palców i prowadzi do spłaszczenia muzycznych pojęć. Zręczność w czytaniu nut, biegłość palców i gra pozbawiona uczucia uchodzi za sztukę. Artystyczne przeniknięcie osnowy zdaje się niepotrzebnem; brak jego dostrzeże tylko znawca.

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

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

Barwa głosu ludzkiego zależy od płci i wieku. Kobieta i mężczyzna nierozwinięty (dziecię, młodzieniec) śpiewają sopranem (discantem) lub altem. Tenor i bas są głosem dorosłego mężczyzny.



Dalej odróżniamy tony piersiowe i z głowy (falset, fistała). Pierwsze są pełne i swobodne; nimi wyraża się codzienna mowa i słowo śpiewane; drugie wydobywamy za zwięzieniem szpary głosowej. Gardło zostało tu narzędziem samoistnie muzycznym, stąd należą do drugich szczególnie tony bez słów. Sopran jest wyrazem kobiecości, posiada on wszystkie jej błędy i zalety — czysty, jasny, łagodny, ostry, namiętny, łączy wszystkie sprzeczności kobiecej natury. Głębszym, trwalszym, poważniejszym jest głos altowy. TONY dziecięce odznaczają się czystością i niewinnością; naiwność i burzliwość połączona z ograniczeniem czynią z dzieci wyborne instrumenta muzyczne. Tenor jest wyrazem ognistej, młodzieńczej siły; bas bywa grzącym, ponurym i surowym. Pośredniczy pomiędzy nimi baryton, jak między sopranem a altem mezzo-sopran. Najczęściej łączy się z rozwinięciem tonu słowo; rzadko objawia się on samoistnie n. p. w trylu, ćwiczeniach głosu i t. d.

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

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

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

W muzyce wokalnej głos podnosi się do potęgi śpiewu; spotęgowane uczucie podwyższa albo zniża, przedłuża albo skraca głoski wyrazów; wewnętrzne wstrząśnienie objawia się wyższą albo niższą, krótszą albo dłuższą falą głosową. Powiedzieliśmy, że stan duszy, odkąd został pojętym, wyraża się w słowie; ogólne zaś,

nieokreślone uczucie objawia się w ruchu tonów czystych n. p. w śpiewie dziecka jeszcze nieświadomego mowy t. j. pojęć, w nucienu człowieka, którem tenże chce wyrazić jakieś ogólne, nieokreślone w słowie, dotąd nie skryształizowane usposobienie. Gdzie zaś mowa oblekła się we formę śpiewu, tam podstawą i źródłem jego musi być pewne, ściśle określone uczucie. Jeżeli ze słowami nie da się połączyć uczucie, natedy wyraz jego, t. j. muzyka, nie ma dla siebie pola; muzyka nie wyrażająca uczuć jest czystem niepodobieństwem, chyba, że świadomie pragniemy niedorzeczności! Abstrakcja wszelka, myśl czysto rozumowa, leżą poza jej sferą. »Logika jest nauką o prawach myślenia« — takiemu zdaniu nie podłożyłby żaden Berlioz melodyi, chyba, żeby swój kłopot wyraził w rozpaczliwym chaosie niezrozumiałych tonów! W całym zdaniu niema ani jednego słowa przystępnego dla muzyki. Jej potrzeba wzruszenia, namiętności. Gdzie nie dosyć jest czuć, ale potrzeba myśleć, tam opadają jej skrzydła. Ludzie zamiłowani w ostatecznościach dowodzą tem najlepiej mętności swych wyobrażeń, że nie uznają żadnych granic. Wkrótce usłyszymy logikę albo elementarz wygrany na fortepianie.

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

W najrozmaitszy sposób łączy się muzyka z mową. Nadajemy jej śpiewność. Pierwiastek uczuciowy słowa wybijamy silniej, wydłużając i potęgując muzykę nieokreśloną, która tkwi w każdej mowie. Słowo będzie naówczas nie tylko pojęciem, ale i uczuciem. Ruch muzykalno-dramatyczny ożywi mowę. Albo nie wykraczając poza granice zwykłej deklamacji, dodajemy tylko instrument. W akordach odbija on usposobienie deklamującego; rzucony czasami ton ponury albo jaśniejszy, przyspieszony lub zatrzymany, fala jasnej harmonii albo zgrzyt cierpki dysonansu — oto cała



przymieszka muzyczna, a przecież nieskończenie potęgująca wrażenie! W słowie wyraża się myśl, a w muzyce ogólny nastrój. Albo głos wzbiera śpiewem: towarzyszenie instrumentu trwa ciągle. Muzyka poczyna współzawodniczyć z ludzką piersią, towarzysząc jej krok za krokiem. Głos nabiera tem samem wzmocnienia; coś nadludzkiego łączy się z ludzkim! Albo muzyka wyswobadza się całkowicie i rozwija całą potęgę zamkniętego w sobie uczucia. Korzysta z polifonii. Podpiera śpiew, towarzyszy mu, uzupełnia, objaśnia, stopniuje, owija się jak sznur pereł; melodyę łączy z harmonią. Mowa jest ograniczoną; jeżeli ma być jasną, musi być ścisłą. Muzyka uzupełnia ją dźwiękami o naturze nieokreślonej, ogólnej. Śpiewak n. p., który śpiewa: »Ach! moje serce jest wzruszonem!«, pomimo najlepszej chęci wyraża jedno tylko uczucie, n. p. miękkiej boleści. Muzyka w swej niezgłębionej potędze wypowiada od razu siłę, miękkość, wesele, czułość, ucisk, niepokój i to wszystko, co z któremkolwiek z tych uczuć się łączy; otwiera, że tak powiem, wszechświat uczucia. Około śpiewu, niby jądra, skupiają się wszystkie tony serca.

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

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

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

W muzyce instrumentalnej używamy tonów zrodzonych przez narzędzia gędziebne. (Mówiliśmy dawniej, że i głos ludzki można uważać za także samo narzędzie, skoro nie wyraża się w słowach, lecz poprzestaje na gwizdaniu, nuceniu i t. d.; tam nawet, gdzie słów śpiewanych nie możemy zrozumieć, bądźto z powodu nieznamomości języka, bądź dla niewyraźnej wymowy; szczególnie śpiew chórów zaliczyć można nieraz do muzyki instrumentalnej). Tu najdokładniej poznajemy różnicę mowy i muzyki. Żadna, chociażby najwiernej stan duszy malująca muzyka, nie zdoła naśladować mowy — chyba ją zmałpuje! Nigdy muzyka nie zastąpi ścisłości mowy, i na odwrót, nigdy mowa nie wyrazi nieokreślonej uczuciowości muzyki. Tony są materiałem artysty, który on według idei i praw muzycznych kształtuje. Nie wchodząc w to, czyli go ożywiają w chwili tworzenia pewne określone uczucia i myśli, muszą one wyrazić się sposobem jedynie muzyce właściwym, to jest nieokreślonym. Dzieje się tu podobnie, jak w architekturze. I architekt przekłada w swojej fantazyi wszystkie uczucia, pojęcia i t. d. na formy architektoniczne. Zdania jego n. p. o wzniosłości powołania monarchy, o jego potędze, bogactwie i t. d. przerabiają się w jego fantazyi we wielkie, potężne, bogate formy, w najszlachetniejsze stosunki, najświetniejsze ozdoby i t. d. Wyraźniej przemówić nie może architekt, ograniczający się ściśle na własnej sztuce i nie radzący sobie symbolami, plastyką lub malarstwem. Tak samo przenosi muzyk uczucia; stosunki tonów, ich nizkość i wysokość, ich barwa i kolej następstwa są jego materiałem. Nie potrzebuje



on brać za punkt wyjścia pewnych określonych myśli. Częstokroć wysnuwa się żądza twórcza z najogólniejszych uczuć i wzruszeń: spokojna wesołość wytwarza ruch spokojny, radość, przyspieszony bieg pulsu wyraża się szybciej; niepokój, pośpiech, rozstrzelenie, zamęt rodzą właściwe ruchy; toż samo siła spętana i wyswobodzona, moc, łagodność, surowość, pomieszanie, jasność i t. d. Wszystko to odbija się w rodzaju i ruchu tonów. Jak długo ogólne te stany duszy tkwią w nieokreślonej uczuciowości, kiedy przeobrażają się w jasne i ścisłe uczucia i myśli, to nie da się obliczyć. Muzyk obrawszy piękną, muzyczną formę, może okazać na niej w najprzedziwniejszy sposób za pomocą fugi, jak różnaitość wywija się z jedności. Jestto najprostsza a zarazem najgłębsza forma muzyczna; składaniem kształtów harmonijnych a odtrącaniem dysonansów uzmysławia kolej powszechnego tworzenia!

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

I tu odnajdujemy nasze stare prawa. Symetria, równowaga, rozczłonkowanie i t. d. mają tę samą ważność, to samo narzędzie. Wskażę tylko na mistrzostwo w grupowaniu rozległych całości u wielkich kompozytorów. Podczas kiedy utwory mniejsze, w których twórca przewija myśl krótką przez wszystkie jej przejścia i związki, złożone są z pojedynczego pasma melodyi, rozpada n. p. symfonia na wielkie, bogato rozczłonkowane grupy. Tam całość składa się ze zdania i przeciwzdania; uczucie przechodzi w pokrewne albo przeciwne sobie, tak długo, aż zleją się harmonijnie. Przez wszystkie ogniwa tego pasma przesnuta, powraca melodia do swego początku. W ten sposób wszystko zamyka się w całość i po burzliwych walkach odpoczywa uczucie. W dziele grupowem to samo przejście odbywa się w każdej grupie, ale z b i o r o w e uczucie nie może się wyrazić w tak prosty sposób. »W sonacie ujawniają się dwa żywioły. W pierwszej części spotykają się one i przenikają, w drugiej walczą ze sobą, pasują się w najrozmaitszych zwrotach muzycznych, zmieniają swą naturę i charakter, aby się w trzeciej połączyć. Obok nich płyną introdukcyje, finały i t. d., wszystko się rozplata z osobna, a przecież wszystko stanowi ca-

łość i za taką powinno być uważanem« (Marx). W czterech, czasem w mniej albo więcej częściach zawiera się cała idea symfonii; *allegro*, *adagio*, *scherzo* i *finale* są temi częściami; ruchoma siła, myślący spokój, wesoła igraszka następują po sobie. Finał potężny łączy i zamyka wszystko. Jakiem bogactwem środków muzycznych rozporządzać może artysta, wskazaliśmy w charakterystyce pojedynczych narzędzi. Cała pięknie brzmiąca natura zdaje się być jego materiałem. Jak on ją składa, wiąże i buduje z najwyższą matematyczną ścisłością, mogę tu jedynie zaznaczyć; wogóle w muzyce instrumentalnej daleko surowszy porządek, niż we wokalne.

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



sie tonów: każdy przemawia swoim językiem, a przecież nic nie wykracza poza granicę tonów, chociaż błagania matki, upór syna, śpiew Nereid i t. d. pragnęłyby się gwałtownie wysłowić. Muzyk czyni to — lecz tonami. Gdy nam jednak nie powie, co go wzruszyło, nie odpoznamy z muzyki przedmiotu. Będziemy tylko przypuszczać bez końca. Nie usłyszymy Achilla, Thetidy, Greków, ale wzniosłe, łagodne, błagalne, wojenne tony... Odgadnąć ze samej muzyki osnowę poezji, bywa rzeczą niemożliwą; tak samo czytając poemat nie podobna przeczuć, co zeń uczyni muzyk. Tyle o przekładach poezji na język tonów.

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

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

Pod względem formy podlega muzyka najsurowszej prawidłowości. System toniczny ułożony jest z matematyczną ścisłością; pracowały nad nim wieki bądźto uczuciem, bądź namysłem. Z odczutych i obmyślanych prawideł można wywołać każdą formę

piękna. Mogę uderzyć w jakąś harmonię i przeprowadzić ją przez wszystkie tony. Będzie w tem piękno, chociaż martwe. W ten sposób można dowieść znajomości i fantazyi formalnej. Każda harmonizacja wymaga znawstwa formy. Życia nie wywołamy jednak z takiej muzyki. Jest ona raczej podstawą dla muzyki ożywionej, melodyjnej, przyczem naturalnie pod melodią rozumiem więcej, niż śpiewną zwrotkę.

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

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

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

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

Nie! bez ratunku nie bądź moja trwogo!  
Drżę cały, gromki trafił mię głos ojca! —  
O! wolnym będzie mi skon,  
Gdy szorstki dech zaprze sznur.



Zanim to łono  
 Skłęta przez Bogów tknie dłoń,  
 Raczej mi zostać srogą pastwą śmierci!  
 Gdzież znajdę miejsce w powietrznej otchłani,  
 Kędy obłok wilgotny śniegiem się roztapia,  
 Kędy złom suchej skały, stromy, dech tłumiący,  
 Orłów i kóz gniazdo dzikie,  
 Skąd jeden krok do błękitów, —  
 Zanim serce przekleństwu tej nocy ślubnej ulegnie? <sup>1)</sup>

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

»Uszedłbym jak czarny dym«

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

»Zanim to łono  
 Skłęta przez Bogów tknie dłoń« —

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

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

Przypatrzmy się niektórym rodzajom melodramatu. Wpierw jednak słów parę o tekście. Śpiew rozwinął się ze spotęgowanej, głębokiem uczuciem nabrzmiałej mowy. Tony zaś same w sobie są również wyrazem ogólnych uczuć. Pomiędzy tymi zatem biegunami: dramatyczną, ze słowem ściśle związaną namiętnością a wyrazem nieokreślonych uczuć steruje muzyk. Usposobiony dramatycznie uderza najchętniej w ton wyraźnej, sformułowanej namiętności, dobierając potężnej, wstrząsającej, oryginalnej mowy. Namiętnemu tekstowi dopomaga następnie instrumentami, wydającymi szereg

<sup>1)</sup> Przekład Ernesta Buławy.

pokrewnych lub wrogich sobie uczuć. Im większym jest kompozytor z natury, im chętniej unosi się falami nieokreślonej, marzącej uczuciowości, im usposobienie ma liryczniejsze, tem chętniej używa tekstów niejasnych i mglistych. Muzycy lubują się zazwyczaj w ogólnych, nieujętych uczuciach; stąd unikanie tekstów silnych i jędrnych, a popęd za poezją nieokreśloną i mglistą. Mają w niej danem uczucie, to im wystarcza; z wieloznaczącymi słowami mogą zrobić, co im się podoba. Najsuchszą gałązkę poezji można obwinąć splotami bluszczu. Mimo, że tekst najgłupszy, najtrywialniejszy, kompozytor łączy z nim najlepszą muzykę, a śpiewacy radzi ją śpiewać najchętniej. Ilekroć mowa nie wiąże się z muzyką, ilekroć muzyka zdoła na pierwszy plan się wysunąć, tylekroć chwyta kompozytor za sposobność do rozwinięcia wszystkich zalet swojej pomysłowości. Szuka on w tekście ogólnych uczuć, któreby mógł w najrozmaitszych odcieniach i przejściach wyrazić. Tekst bywa dobrym, gdy go co kroku można rozłożyć, gdy uczucie pędzi w nim za uczuciem. Weźmy n. p. słowa: *tra cento affetti e cento vamm' ondeggiando il cor* (wśród sta a sta boleści drży serce moje). Gdyby Donna Anna i Don Ottavio jeszcze więcej razy powtórzyli te słowa, aniżeli to czynią, nie byłoby dla muzyki trudnem ciągle nowe podkładać im uczucie.

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

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

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

Podniosła, uroczysta, głęboko odczuta mowa może być podniesiona muzyką. Tego wymaga n. p. Goethe w scenie snu Egmonta.



Uczuciowość muzyki przydaje się jednak tylko do scen pojedynczych. Czasem natchniona mowa wybuchnie nagle śpiewem, któremu towarzyszy orkiestra. W dramacie konwersacyjnym, wśród powszedniego działania, przeskok taki od prozy do śpiewu byłby komicznym. Co innego, gdzie sama poezja zbliża się do muzyki. Mowa podniesiona i rytmiczna, idealny koloryt całości nie tylko przypuszcza, ale domaga się śpiewu. Takim był dramat grecki. Taką — pominiawszy już »Narzeczoną z Messyny« — jest »Marya Stuart« Szylera. Weźmy pierwszą scenę III-go aktu. Tutaj uczucie rozlewa się tak hojnie, że słowa:

O! daj mi użyć nowej wolności,  
Pozwól być dzieckiem i t. d.

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

»Wzrok mój wolny swobodnie  
Kąpie się w przestrzeniach bez końca i t. d.«

uczucie wzmaga się coraz wyżej. Tęsknota, nieukojszona żądza! Wiazanej mowie rosną skrzydła do śpiewu:

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

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

»Słyszysz róg łowów? Słyszysz jego brzmienie  
Przez góry, lasy i dolin przestrzenie?«

są znowu pełnym śpiewem; odgłos rogów dodaje całemu ustępowi niepokoju, miękkości, a w ostatnich wierszach potężnej siły. (Szylera natchnęły do takiego liryzmu — patrz »Dziewica Orleańska« — greckie chóry, a może najbardziej ów chór Aeschyla)

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

Dotąd mowa przeważała nad muzyką; teraz przejdźmy do właściwej opery. Tu stosunek odwrotny. Czasem tylko wplata się mowa. Bywają ustępy, konieczne dla całości, które nie znoszą melodyi i śpiewu, czasem zaś wywierają podobne przeskoki wrażenie komiczne i dlatego są pożądanymi. Ażeby jednak całość nie postradała stylu, należy im nadać rytm wolny i podniosły. Taka muzykalna, patetyczna mowa nazywa się *recitativem*. Zauważyć wypada przytem, że *recitativo* opracowane we formie śpiewu może być często przewlekłem; wtedy lepszym bywa już samo podniesienie głosu. Inaczej bowiem czynnik, którego przeznaczeniem było popychać akcję, wstrzymywałby ją i opóźniał. Wymaga on przeto jędrnego, naprzód pracę tekstu, któryby odpowiadał wzrostowi obudzonych namiętności, albo jest ociężałym i nudnym.

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

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



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

Jako najnowszą a najsilniejszą reakcję w dziedzinie muzyki poważnej, wspomniemy tutaj oratorya Perosiego, młodego kompozytora włoskiego, odrodzenie muzyki religijnej w klasycznych formach, od dawna zaniedbanych — oto cel i ideał utalentowanego muzyka. Reformatorów opery współczesnej wymieniliśmy już poprzednio; wystarczy w tym miejscu dodać jedynie nazwiska Bizeta, Thomasa i Masseneta, ażeby obraz uzupełnić.

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

Ryszard Wagner przeniósł prądy nowego czasu do muzyki.

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

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

W ten sposób patrząc na rzeczy, wyjaśni nam się walka najzawilsza a pozorne sprzeczności spłyną do harmonii. Poznamy fałsz i prawdę, ale pojmiemy zarazem, jak wszystko walczyć i znosić się musi. Coś isticie wspaniałego jest w takim boju, w którym po obu stronach walczą potężne duchy. Wszakże, gdy pod murami Troi ścierali się Grecy, sami bogowie zstępowali z Olimpu. Pomimo, że w dzisiejszym turnieju muzycznym nie wielu jest bohaterów, pomimo, że nie widzimy natchnionych mowców, a za to wiele pustego brzęku i tumanów kurzu, pomimo to wszystko obraz jest ciekawym. Heraklit powiedział: walka jest matką rzeczy.

Ten pogląd ogólny musi wystarczyć. Nie możemy badać wzruszeń, jakie rodzi muzyka. Nie mogliśmy podsłuchać ani czuć jej



piosenki miłującego serca, ani pastuszego zachwytu nutą tęsknej fletni, ani tonów liry Demodokowej, gdy wstrząsał duszą straszego Laercyady —

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

Nie słyszeliśmy fletów, które wiodły Spartanów do boju, ani dzikiej muzyki barbarzyńców, ani orkiestry pułkowej, ani bębnow grzmiących do szturm —

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

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

Parę słów jeszcze na zakończenie.

Bywały czasy, w których umiano lepiej cenić kształcący wpływ muzyki, niż dzisiaj. Widzimy to w starożytności, w wiekach średnich, a nawet w czasach nowszych aż do naszego stulecia. Zapytajmy się, czy wpływa dziś muzyka na wykształcenie ludu? Wiele kłopotu w uszach, a mało muzyki w głowie i w sercu! Należałoby troskliwiej uprawiać ją w szkołach ludowych, szczególnie wiejskich. Zdolniejszych można uczyć gry na instrumentach. Jak wiele muzyki śpi w duszy ludu, świadczy jego podziw dla organów, jego pociąg do harmonijki ustnej i t. d. Wiadomo, jak chętnie śpiewa. Należy rozwijać te skłonności. Ale nie bierzmy się za uczenie do rzeczy, i nie wkładajmy mu do głowy najwyższych zasad! Potężny

skutek wywiera muzyka kościelna. Ona to rozwinęła u niejednego ludu jego zmysł muzyczny. Szczególniej u Słowian muzykalne skłonności ludu bywają potężne. Lubi on zarówno muzykę, jak pieśni. Wiele wart jest właściciel wioski, który swoim pastuszkom daje do rąk fletnię. Gdy na dziesięć prób dobrze powiedzie się jedna, zrównoważy dziewięć nieudanych; od jednego wiejskiego wirtuoza wyuczy się z czasem tamtych dziewięciu. To prawdziwe nieszczęście! Lud (chłopcy i dziewczęta) szaleje na odgłos muzyki; cuda można nią działać; widzimy to w każdym tańcu, gdzie chłop niezgrabny nabiera ognia i staje się żywym srebrem, gdzie za pierwszym pociąganiem smyczka palą się oczy dziewczek i drepcą nogi chłopców — a mimo to nic się nie robi; co najwięcej daje się pozwolenie i to bardzo urzędowe do sprowadzenia na święto lub niedzielę kilku szynkowych grajków. Jak urabiać ten materiał, jak przelewać go w ścisłe formy, to nie należy do mojej książki. Chcę tylko zrobić uwagę: cieszymy się nad miarę odkrywamy nowy skarb w ziemi, rzucamy się z namiętnością do kopania nafty. A skarbów, które w łonie ludu, nikt się nie dokopuje. Są one — a nikt ich nie szuka! Nadejdą czasy roztropniejsze. Potomkowie nasi podejmą szeląg ze ziemi <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Nie można słów autora dzisiaj powtórzyć bez zastrzeżeń; w tym kierunku ruch panuje w całej Europie, a my poszczycić się możemy wspaniałym zbiorem melodyi ludowych, dokonany przez Kolberga. Z kompozytorów naszych spożytkował te skarby nader umiejętnie Władysław Żeleński w swej najnowszej operze p. t. »Janek«. Również Jan Gall, znakomity i rozgłośny pieśniarz, ułożył cały zbiór pieśni ludowych umiejętnie do śpiewu.







## IX.

## P o e z y a.

## Uwagi ogólne.

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

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

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

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

Mowa, o ile jest wyrazem słyszalnym, podlega wielu prawom, które rządziły już muzyką. Bardzo to rzeczą ważną, czyli dźwięki, z których się składa, dla ucha brzmią przyjemnie, czy są cichymi, głośnymi, ponurymi, syczącymi, prędkimi, czy ruch ich jest rytmiczny

i t. d. Sztuka posługująca się dźwiękami, złożonymi w słowa, musi uwzględniać wszystkie te warunki. Pewne dźwięki rodzą w duszy słuchacza pewne pojęcia, na których oznaczenie służą, przyczem się przypuszcza, że słuchacz rozumie duchowe znaczenie brzmiących albo widomych (pismo) znaków t. j. rozumie mowę. Poezja zatem jest ograniczoną w swej swobodzie względami tego czysto-zmysłowego narzędzia. Jeżeli w treści jest najogólniejszą, to we formie najbardziej skrupowaną. Aby zrozumieć pierwszą, potrzeba znać wprzód drugą, ażeby pojąć sztukę, potrzeba ovladnąć narzędziem. Mieści ona w sobie najwyższe skarby moralne ludów; trudności mowy nie pozwalają jej upowszechnić się w obcym społeczeństwie tak szybko i bezpośrednio, jak muzyce lub malarstwu. Natomiast przechowuje ona w sobie najwierniej narodowy charakter, będąc idealnym wyrazem ogólnej duszy. Architekturę, rzeźbę, malarstwo, muzykę, można przesiedlić łatwo na obcą glebę. Wpływ ich na społeczeństwo rozpocznie się zaraz. Nie można tego uczynić z poezją, której niepodobna zrozumieć, jak długo się nie zna języka. Przekłady z obcych języków nie są zadaniem łatwym. Żywy materiał mowy stawia silniejszy daleko opór, niż martwy kamień. Potrzeba częstokroć zupełnej przemiany ludowych wyobrażeń, zanim obca poezja będzie zrozumiała.

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

Musi ona wystarczać osnowie; musi być tak bogatą w pojęcia, w ścisłość i delikatność, w giętkość i t. d., jak tego wymaga przedmiot. Gdy jest niewykształconą, gdy widnokrąg jej uczuć i wyobrażeń za ciasny, a przeto materiał jej niewystarczający, w swej składni sztywny i kruchy, nie może być wyrazem szerokiej osnowy, a wszystko co sięga wyżej, nabiera w niej formy ułomnej, skostniałej i przewrotnej. Przykładem są poezye ludów średniowiecznych w początkowej dobie ich cywilizacji. Ciekawem byłoby śledzić, jak ciż



sami poeci w udoskonalonej i urobionej mowie łacińskiej daleko lepiej i dzielniej pisali, aniżeli w rozwijającej się dopiero z pieluch oczystej.

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

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

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

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

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

Zmieszanie dwóch żywiołów nie pozwala uwydatnić się dokładnie żadnemu.

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

W czasach, w których istotę poezyi zapoznają, goniąc za treścią i wpływem fałszywymi drogami, wdzierają się poeci nierzadko w obce, chociaż do gruntu wstrząsające umysłami dziedziny pojęć. W najlepszym razie mieszczą na miejscu skończonych ideałów zaledwo blade ich szkice. Takie bezkrólewie rzeczywistej poezyi widzimy zawsze, ilekroć następuje rozbrat z panującymi ideałami a nie nadchodzi geniusz, któryby wykluwające się nowe idee z szybkością błyskawicy wcielił w żywotne kształty i rzucał spragnionym umysłem, a w braku niego ślęczą duchy podrzędne, aby za pomocą doświadczeń krytyki i rozumu wydobyć nowe pojęcia i kształty. Szczególnem znamieniem takich usiłowań jest silne uwydatnienie *tendencji*. Czegóż nie dokona uczciwa *tendencya*! Jak często przenosimy poezję, wymęczoną rozumem nad czyste dzieło sztuki, nad żywy, swobodny, jednolity utwór fantazyi! Ale jak szybko znika w powodzi zapomnienia taka »mądra« poezya! Wszystkie te szwy, spoidła, kliny, podpory, któremi posklejano utwór fantazyi, pryskają, rozchwiejają się, rdzewieją, przynosząc upadek całemu dziełu, podczas gdy czysta piękność promieni wieczyście. Co żyje w sztuce, musi żyć pełną duszą. Spoetyzowane dzieło rozumu jest utworem pozbawionym siły do życia. Sztuka jest ciąglem uzmysławianiem.

Odróżnić należy ściśle wyosobnienie sztuki a zwłaszcza poezyi, od wielostronności skutków, jakie wywiera, budząc w człowieku siły nie mające z fantazyą nic wspólnego. Chociaż w pojęciu swoim jednolita, a we formie swoich objawów ograniczona, chociaż najściślej przywiązana do zjawiska i zmysłów, oddziałuje jednak wszechstronnie. Im gwałtowniej porywa i unosi całą istotę człowieka, im większą jego część ogarnęła, im szerszy skutek wywiera na wszystkie czynności jego duszy, tem potężniejszym jest jej znaczenie.



Od prawdziwej poezji nie tylko możemy, ale musimy żądać elektrycznych wstrząsów całej duszy ludzkiej. Poeta n. p. nie może dać pełnego ideału człowieka, nie mając go w całości przed oczami swej duszy. Każdemu ideałowi ludzkiemu w poezji właściwymi są pewne rozumowe idee i obyczajowe zasady. Filozofia i etyka szukają ich w zjawisku, pragnąc je choć w przybliżeniu odnaleźć, choćby nie zdołały same utworzyć ideałów, ani poeta nie utworzył ich z pełną samowiedzą. Wszelka poezja jest, jak obaczymy, pewnym poglądem na życie; toż jak wytrysła ze zjednoczenia wszystkich duchowych sił poety, tak owładnąć powinna całą istotą słuchacza.

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

Ten ogólny charakter mowy wpływa pod wielu względami na stosunek poezji do sztuk innych. Kształtów układających się w przestrzeni z właściwą naturze swobodą niepodobna za pomocą mowy dokładnie uprzytomnić zmysłowemu objęciu wyobraźni. Ciało n. p. lub oblicza żadna poezja nie wyobrazi tak dokładnie, jak obraz. Pomyślmy o szczegółach; powiadamy, że nos długi, zgięty, szeroki u korzenia, chrząstkowy i t. d.; w granicach tych określeń znajdziemy tysiąc jeszcze rozmaitych nosów!

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

Dalsza różnica między poezją a innymi sztukami polega na tem, że ostatnie przedstawiają zjawiska w przestrzeniem współistnieniu, pierwsza zaś w czasowem następstwie wyrazów. Uzmysłómy sobie to zdanie, przypa-

trując się obrazowi rosnącemu stopniowo w chwili, gdy go maluje poezja. Przedmiotem niech będzie twarz ludzka. Wydobywają się kolejno włosy, skroń, oczy, nos, usta, policzki i t. d. Zakrywamy obraz twarzy, występują włosy, nikną one, wychyla się czoło. Oto jak buduje i usuwa swe utwory poezja. Oddech jej tworzy i zwiewa osnowę w tej samej chwili. Jakże innym będzie na końcu zbiorowy obraz, gdy go budujemy słowami, od prawdziwego obrazu, który w przestrzeni, w związku i współczesności przedstawia malarz.

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

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

Duch myślący pojmuje zarówno byt, jak tworzenie się i wyraża obie te formy życia słowami. To wznosi poezję nad inne sztuki. Co jednak zyskuje na rozszerzeniu osnowy, to traci na wątpliwości swego narzędzia. Nie może działać bezpośrednio na zmysły. Język i jego sztuka nie zastąpią wzroku i słuchu.

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

Sztuka obrazująca przedstawia powierzchnię rzeczy, a istoty duchowości pozwala nam się tylko domyślać. Poezja pojmuje istotę



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

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

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

Jeżeli natura ludzka stanowi tło poezji, to szczytem jej dążności jest przedstawienie ideału człowieka, jakim się okazuje w życiu. Tam tylko, gdzie prawdziwe ideały człowieka i ludzkości były podstawą natchnienia, może być mowa o istotnej poezji. Czego zaś potrzeba, aby je zdobyć, jak wszystkie siły należy zestroić do najwyższej zgodności i najwyższego zadowolenia, to nie moją rzeczą wyjaśniać. Zrozumiemy to, badając głębiej historję, w której się wywiązuje, rozwija i ginie wszystko.

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

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

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

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

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

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

Poezja przenosi wyobrażenia za pomocą mowy. Słowo będące ich zmysłowym znakiem, budzi je w cudzej duszy. Jeżeli wyobra-



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

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

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

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

Przypuśćmy, że słuchacz pobudzony został do współczucia z poetą; teraz jednak nadchodzą wyobrażenia, których nie pojmuje, które w nim leżą bezsilne, nieprzystępne jego fantazyi, zbyt nadmysłowe i t. d., wtedy musi pomódz sobie poeta użyciem obrazów i porównań, podających słuchaczowi wyobrażenia zmysłowe

i przystępne. Gdzie naród nie dźwignął się do wyżyny nadmysłowej, tam poeta używa wyobrażeń jedynie zmysłowych. Przede wszystkim powinien starać się o ich ożywienie. Nie tylko wzmacnia on wrażenie silnymi przymiotnikami, ale wybiera i podsuwa ze zbiorowego pojęcia te szczególne, które mają najwięcej życia, martwą naturę przedstawia ożywioną i t. d. Chcąc pewne wyobrażenia szczególnie wpoić słuchaczowi, pobudza najpiękniejsze, najsilniejsze, najwdzięczniejsze z tych, które ten już posiada, i z takich układa obrazy i porównania.

Takiem jest znaczenie i doniosłość obrazów i porównań w poezyi, wszystkich t. zw. figur krasomowczych, uzmysłowień, przenośni, uosobień i t. d.

Okręt nazywamy »narzędziem krającem morze«. Charakterystyczną wielce czynnością jest żeglowanie; stąd miasto okrętu, mówimy »żagiel«. Oto jest porównanie. Metafora kładzie przedmiot porównania w miejsce porównanego. Zamiast »okręt pędził po falach, jak morski olbrzym«, mówi od razu: »morski olbrzym pędził po falach«; zamiast: »bohater skoczył, do lwa podobny«, mówi: »lew skoczył«. Wilk jest wieczyście głodnym, hyena drapieżną. Poezya ożywia ich własności i zamiast powiedzieć: »człowieku nienasycony!« »kobieto drapieżna« powiada: »Wilku! Hyeno!« Z uosobieniem pojęć łączą się porównania; tutaj należy »uśmiechnięte słońce« »jezioro wabiące do kąpieli« i t. d., tu wszystkie zwroty, które ozywają przyrodę: »wypadła gniewna strzała« zamiast: »wypuścił w gniewie strzałę«; »wściekłość grotów łamie silne tarcze«, »miecz bieży za raną« i t. d. Wyobrażenia nadmysłowe zastępuje poeta zmysłowemi (*metonymia*); n. p. zdanie: »człowiek w żaden sposób nie może ująć przed Bogiem«, »Ująć« jest pojęciem zmysłowem, przypomina chód, ruch i t. p., a więc czynność dostrzegalną zmysłami. Ale »w żaden sposób« jest pojęciem wyłącznie zmysłowem. Poeta więc przerabia takowe na język zmysłów; przedstawia nam szereg usiłowań daremnych, jakiego człowiek mógłby przedsiębrać dla ujęcia przed bożym gniewem. Psalmista mówi: »Jeżeli bym wstąpił do nieba, jesteś tam; i jeżeli bym sobie łożę uścielił w piekle, i tamesz przytomny. Wziął bym skrzydła rannej zorzy, abym mieszkał na końcu morza. I tamby mię ręka twoja prowadziła, a dosięgłaby mię prawica twoja«. Bóg jest potężnym



i wielkim. Pojęcia niejasne; oto ich uzmysłowienie: »niebiosa są jego stolicą, a ziemia nóg jego podnóżkiem«. Takie przemiany wyobrażeń następują co chwila. Są one wyborynym środkiem nauki. Miast długich wywodów i napomnień, powiadam: kto weźmie do rąk smołę, ten się powala. To wystarcza. Wchodzimy w dziedzinę przysłów, zdań obyczajowych i t. d. Gdzieindziej uzmysławiamy znowu myśl alegoryą; naukę objaśniamy porównaniem, parabolą, bajką i t. d.

Przesada razi, tamuje, tamuje, zniechęca. Ciągłe porównania, przenośnie, obrazy mogą człowieka niecierpliwego przywieźć do rozpaczy. Celem ich, ożywianie, uwydatnienie; gdy przekroczymy granicę, następuje skutek wprost przeciwny celowi. Obrazy niewyraźne zostały wykluczone, lecz i najlepsze mogą być chwastem, który potrzeba wypleniać. Poezya wschodnia i północna grzeszą w tym kierunku najczęściej; w północnej niewtajemniczony musi żmudnie częstokroć przedsiębrać badania, aby dowiedzieć się w końcu, że gdy:

»pogromca życia bodzie pierś rycerza«,

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

Takie chorobliwe umiłowanie malowniczości widzimy u poetów niemieckich drugiej szląskiej szkoły (wiek XVII). Nie dosyć, że gromadzenie obrazów stało się modą, ale były one jedynym celem niektórych całych poematów! Wszystko kręciło się koło nich.

Tysiące zawojów i floresów gmatwano tak bez końca, że wszystko jednym stało się floresem. Nazwać różę »królową kwiatów«, któżby się wahał? Ale gdy Kasper Lohenstein tak zaczyna: »Oto królowa ziół i kwiatów, narzeczona niebios, obrona świata, dziecię gwiazd, za którą wzdycha miłość, do której tęskni słońce, chodząca w koronie złotej, w liściach z jedwabiu, w łodydze ze szmaragdów, której blask wstydzi rubin, której sok czyni gorzkim cukier i t. d.«, i z takich porównań układa poemat, to znajdujemy się jakby w tartaku.

Przedewszystkiem unikać należy porównań fałszywych i niejasnych:

»Żałość płynie ku niebiosom, jak cienie drzew letnich«.

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

Gdzie tłum był najgęstszy,

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



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

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

Wszystko to wiąże się najściślej z potęgą fantazyi i siłą pojęcia, jakie lud każdy posiada. Na ogólne więc tylko znaczenie i zwyczajne bezdroża, w których pograżają poetów te »pokusy fantazyi«, chcę tutaj wskazać. W uosobieniach (*personificatio*) przedmiot nadzmysłowy bywa uzmysłowionym, martwy ożywionym, nieosobisty zabiera osobistości. Młodzieńczy duch ludu, w swoim prądzie ku powszechnemu uzmysławianiu lubuje się w tej figurze. Uosabia on wszystko. Jak długo siła wiary tkwiącej w piersiach ludu, który wydał poetę, albo siła jego własnego przekonania była źródłem ogólnej personifikacyi, tak długo jest ona kształtem poezyi wdzięcznym i pożądanym. Czemże bowiem jest pojęcie mądrości wobec Pallas Atheny? o ile wyżej od zwyczajnej idei burzy, stoi Thor z gromowładnym młotem? Ileż poezyi zawiera się w Panie! Wogóle są bogowie, boginie i bohaterowie wspniałymi utworami fantazyi. Ale gdy życie z nich ustąpi, stają się podobnymi do masek i figur woskowych; Juno zachwycająca u Homera, nudzi u poety XVII w. Ares, Apollo, Dyana, Hefaistos, zalotna i wdzięczna Kypri! Ile na echo tych imion rodziło się wyobrażeń u Greka! A jak nędznemi poczwarkami już były u Rzymian! Cóż dopiero, gdy bawią się niemi poeci »Zopfu«! Czy jest rzecz komiczniejsza, jak człowiek mówiący o Dryadach, a nie zdolny zapomnieć, ile kosztował go sążeń drzewa? Tak samo rzecz ma się z alegoryą, będącą wyrażeniem obszerniejszego pomysłu za pomocą uzmysławiających wyobrażeń. Niema w niej ani jednego porównawczego wyrazu, a przecież całość jest porównaniem, uzmysłowieniem oderwanej idei. Każde pojęcie wchodzące w skład obrazu jest zmysłowem, przystępnem, naocznem. Jako przydawka poetyczna nie stanęła ona nigdy wysoko. Kiedy zaś bywa dodatkiem, a kiedy samoistną, wyższą,

najgłębsze pojęcia wyrażającą formą, to jest rzeczą osobych badań. Zawsze jednak powinna mieć samoistną, poetyczną wartość, powinna, jak to mówią, »stać sobą«. Gdy jest dziełem rozumu, gdy aż pojęciowymi manowcami potrzeba jej dochodzić, przestaje być poezją. Burza w postaci gwałtownego ale dobrego Boga, jest uosobieniem pełnem jędrności. Ale z drobnostkową ścisłością przemieniać wszystkie przejścia szalonego orkanu w sztuczne, wymuszone, nienaturalne opowiadanie o emanacyach Boga, byłoby to, wymuszać wstrętną alegoryę i na młodzieńczą fantazyę wylewać co chwila ceber zimnej wody.

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

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

Spółeczność niewzwyczajona do czynnego życia, zajmująca się przeważnie pojęciami oderwanymi, postrada szybko zmysłowość mowy, tem bardziej, gdy używa słów obcych, które pośród obcego ludu tracą z a w s z e swój charakter zmysłowy. Wyrabia się wtedy



mowa bezbarwna i sucha. Niech się potem Bóg wie jak sztucznie zaplata i zdobi; gdy niema w niej soku i świeżej siły, nie wyda żywej poezji. Dla tego poeta musi ocierać się o świeższą, zmysłowszą mowę ludu, i z jego poezji albo życia czerpać nowe zapasy natchnienia. Inaczej wyschnie mu w gardle. Ona jest żywym źródłem i jedynym puharem odrodzenia. Język piśmienny i wykształcony musi odświeżać się nieustannie dopływami z mowy i narzeczy ludowych. Gdyby pominąć już zapłodnienia duchowe, jakie stąd płyną, to sama potrzeba obrazów i form zmysłowych powinna być dostatecznym bodźcem.

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

Tyle o zmysłowości, trafności i przenikliwości wyobrażeń.

Mowa jest wyrazem i składem pojęć. Spostrzeżenia i uczucia znalazły w niej również stałe i ściśle sobie właściwe wyrażenia. Pytanie, jak się to stało? należy do najgłębszych i najbardziej zajmujących poszukiwań umiejętności. Narzędzie mowy u człowieka tak zostało utworzonym, że bez trudności wyraża wszystkie potrzebne odmiany tonu. Najstarszemi samogłoskami są *a*, *i*, *u*. Możliwość porównać z czerwoną, żółtą, niebieską barwą, jako zasadniczemi. Tutaj możemy zbadać różnice tonów; *a* jest pełnym i jasnym, *i* cieńszym, ostrzejszym i jaśniejszym; *u* ponurem i przytłumionem. Z niemi łączą się *o* i *e*; *o* pełniejsze od *a* i *e* jaśniejsze, ale bezbarwne. Na jednym ze źródłosłów niemieckich wybornie możemy odczytać charakter wszystkich samogłosek. *Sticken* oznacza mały, cienki a ostry kołek (*i*), *Stecken* cienką laskę (*e*), *Stacken* drąg (*a*), *Stock* i *Stuck* ciała zbite i jędrne (*o*, *u*), swoją drogą także laskę w codziennym znaczeniu. Czy samogłoski te samą różnicą swojego tonu nie uwydatniły rosnących stopniowo kształtów? Czyż nie zastąpiły wybornie przyrostków oznaczających spotęgowanie albo zdrobniałość? Podobne jednak manewry językowe, jak ten, któryśmy wykonali, sprowadzają częstokroć komiczne skutki; mowa jest pełnym i skończonym ustrojem, który domysłów i mrzonek

nie znosi, Tylko zawodowi badacze języka mogą sobie pozwalać takich analogii. Powróćmy do samogłosek. Wyraz, w którym przeważa dźwięk *a* n. p. brzmi wcale inaczej, niż gdyby w nim przeważało *au*, *ai*, *eu*, *i*, *e*, *eu*, *ej*, *o*, *oj*, *u*. Poeci korzystają z tej barwy dźwięku, jaką posiada każda samogłoska i wiedzą dobrze, jakich używać dla nadania zasadniczego tonu uczuciom w swoich utworach. Częste używanie *u* czyni mowę posępną, groźną, tajemniczą. Przewaga samogłoski *e* pozbawia ją dźwięku i charakteru; *o* rodzi nastroj uroczyści i pompatyczny, ale trochę ponury; *a* rozjaśnia horyzont i jest pełnym siły; *i* ma podobieństwo do barwy żółtej; raz bywa jasnym, twardo albo rozciągle wypowiedziane wydaje ton ostry i przeciągły. Ażeby wrażenie było harmonijnem, samogłoski muszą się zmieniać; wogóle jednak należy unikać niemego *e*. Jaki wpływ mają samogłoski, wskaże nam każdy wiersz dobry. Jak falisto i uroczyście rozbrzmiewa n. p. wiersz następujący, przeważnie ze samogłosek *o* i *u* złożony:

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

Samogłoski *e*, *i*, *a* kilkakrotnie powtórzone rozpogadzają nastroj poezji, w której czuć kołysanie się męskich wiosłarzy. Że nawet *e* z umiarkowaniem i w harmonii z innymi samogłoskami użyte brzmi wcale przyjemnie, przekonywa nas wiersz następujący:

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

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



Komu zaś ołowiana atmosfera nie osiedzie na duszy wobec wiersza, który się tak poczyna:

»Ponuro wiszą chmur płowe całuny« i t. d.

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

»Z nizin wieje, cichy wiaterek wieje«? i t. d.

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

»Raz leśnych jezior szmerem szeleści«,

lub niepokoju morskiego przedburza —

»Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei« i t. d.

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

»I wre i kipi i huczy i pryska«.

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

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

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

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

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

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



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

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

W pełnej poezji wszystko jest uświęcone sztuką, od wyobrażeń aż do dźwięku najkrótszej zgłoski.

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

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

Najzwyczajszym podziałem wiersza jest rozczłonkowanie go na zgłoski. Pewna ilość zgłosek stanowi jego miarę. Każdy wiersz dłuższej całości musi posiadać równą liczbą zgłosek. Gdy zaś porządek taki byłby jeszcze zbyt wątkiem znamieniem wiersza, uwydatnia go się wyraźniej końcówką równodźwięczną z końcówkami jednego, dwóch albo trzech wierszy następnych. Tak powstał rym. Częstokroć nadaje się dłuższemu szeregowi wierszy pewien wspólny charakter za pomocą aliteracyi. Jeden dźwięk powtarza się w kilku po sobie następujących wierszach n. p. samogłoska *a*. To całemu utworowi nadaje osobny, przez poetę zamierzony nastrój. Najpotężniejszą jednak siłą poezji jest rytm, czyli prawidłowe następstwo długich i krótkich, akcentowanych i nieakcentowanych zgłosek. Powtarzają się tu prawa muzycznego taktu.

Mowa składa się z dźwięków, które w następstwie zgłosek, przy sobie ustawionych, w czasie rozbrzmiewają. Powtarzanie się tegoż samego brzmienia byłoby nużącym. Akcentuacja, podnoszenie się i opadanie głosu, pauzy, skracanie i rozciąganie tonów czyli zgłosek tworzą powabną różnorodność. Kładziemy nacisk na zgłoskach i słowach najważniejszych; samogłoski złożone z natury już są długimi; podobnie przedłuża mowę przesadne skupienie spółgłosek.

Niektóre ludy wydoskonaliły do wysokiego stopnia zasadę akcentuacyi i wybijania głosem ważniejszych zgłosek. Grecy obrali za podstawę rytmu długość i krótkość tychże Skłoniły ich może do tego dźwięczne a brzemienne samogłoskami końcówki n. p. w deklinacyi; zgłoski źródłosłowowe zginęłyby pod ich ciężarem, gdyby się zadowolano podniesieniem głosu (akcentuacją). Mierzyli zatem słowa, rozkładając je na długie i krótkie głoski. Nie tu miejsce, aby wykładać obszernie rozległą metrykę Greków. Powiedzmy krótko, że jedna zgłoska długa równoważyła dwie krótkie. Najzwyczajszymi stopami wierszowymi były  $\cup \cup$  albo  $\text{— —}$ . Z niemi łączyła się jednak akcentuacja; a zatem  $\cup \cup$ ,  $\text{— —}$ . Najprostsza odmiana leżała w  $\text{— } \cup$  albo  $\cup \text{—}$ . Stopa oznacza stosunek wzajemny zgłosek ze względu na ich miarę (długość lub krótkość). Ona jest podstawą rytmu. Następstwo kilku stóp rytmicznie złożonych, stanowi wiersz. Jest on zatem zaokrągloną w sobie całością, złożoną z pewnej liczby stóp rytmicznych. Po jednym wierszu poczyna się drugi, najczęściej z tych samych stóp ułożony.



Nazwijmy kilka stóp najważniejszych: *trocheus*  $\underline{1} \cup$ , *jambus*  $\cup \underline{1}$ , *spondeus*  $\underline{1} \underline{1}$ , *dactylus*  $\underline{1} \cup \cup$ , *anapaestus*  $\cup \cup \underline{1}$ , *amphibrachus*  $\cup \underline{1} \cup$ , *bacchius*  $\cup \underline{1} \underline{1}$ , *pacon*  $\underline{1} \cup \cup \cup$  i t. d. Łatwo poznamy, jakie wrażenie może sprawić kolejne następstwo stóp rytmicznych. Trochej chyli się i upada. Wiersza nim pisanego słuchamy jakby rozmotywaną przędzy na kołowrotku:

Święć się, święć się, wieku młody,  
Śnie na kwiatach, śnie mój złoty i t. d.

Szeroki, potoczny prąd mowy dobrze się nim wyraża; stąd używamy go chętnie w epicznym opowiadaniu. Podczas, gdy trochej spływa na dół, jamb  $\cup \underline{1}$  wznosi się do góry; krocząc nie wstecz, ale naprzód, ma naturę zaczepną, wyłaniającą się ze siebie. Dla tego bywa używanym w rozmowie i uroczystych przemowach. Spondej  $\underline{1} \underline{1}$  toczy się ciężko, poważnie, dosadnie; ciężar jego zwiastuje ważność osnowy. Rączy i ruchliwie pomyka daktyl  $\underline{1} \cup \cup$  rozlewając się szeroko do koła. Anapest  $\cup \cup \underline{1}$  pędzi gwałtownie w górę. Z połączenia stóp rytmicznych wywiązuje się niewyczerpane bogactwo.

Opowiadanie czyli powtórzenie słowami z zewnątrz odebranych wrażeń jest najprostszą, najłatwiejszą czynnością mowy. Gdy chodzi o żywe opowiadanie, przydaje się najlepiej chyży, przestronny, falisty daktyl  $\underline{1} \cup \cup$ . Tworząc zeń szereg, należy unikać układu dwoistego, odpowiedniejszym bywa układ z trzech albo pięciu daktyłów. Ale i tutaj należy zachować symetrię. Składając grupę z trzech daktyłów, należy mu przeciwstawić drugą grupę, również troistą. Otrzymamy stąd wiersz homerowski sześciostopowy (*hexameter*). Grupa z pięciu daktyłów dałaby w takim razie wiersz dziesięciostopowy. Dla Greków był on za długim; przenieśli więc porządek pierwszy. Mamy zatem wiersz daktyliczny:

$\underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \mid \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup$

Szereg ten zaczepiając o wiersz następujący, złożony również wyłącznie z daktyłów, mógłby nas łatwo znużyć. Należy go zatem odciąć; wtedy rozczłonkowanie będzie istotnem. Dochodzimy do tego rozmaitym drogą, najłatwiej skróceniem ostatniej stopy; Grekowi nie trudnem było takie ucięcie. Zamiast  $\underline{1} \cup \cup$  kładł  $\underline{1} \cup$  albo  $\underline{1}$ , i to wystarczało. Wtedy jeden szereg daktyłów odgranicza

się wybitnie od następnego, powstaje rozmaitość, napływa życie! Wiersz każdy stanowi zamkniętą, skończoną w sobie całość.

$\underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \mid \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup$   
 $\underline{1} \cup \cup$  i t. d.

Nie jest rzeczą konieczną, ażeby koniec stopy spływał się z końcem słowa. Byłoby w tem przesadne skrępowanie i jednostajność. O wiele piękniejszym jest przewijanie się stóp i wyrazów. Łączą się one swobodnymi sploty i pędzą naprzód. Chodzi jednak o ład w tej wolności. Obie połowy wiersza zupełnie sobie równe raziłyby tożsamością układu. Umieszczamy więc przekrój nie w połowie tegoż lecz po akcentowanej zgłosce trzeciej stopy. Taki podział na dwie części nierówne posiada więcej życia. Wzór nasz dawniejszy:

$\underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \mid \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup$

opiewa tak obecnie

$\underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \mid \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup \underline{1} \cup \cup$

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

$\underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup \underline{1} \cup$

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



Ażeby wiersz każdy nie był odsobnionym, należy go myślać wiązać z następnym. Nie można jej przerywać z każdym wierszem; wypadłaby stąd całość niespojona i luźna. Oto n. p. wyborne wiązanie strzegące się zawiłości i rozproszenia:

Tehmina stała przed nim: od złota i drogich kamieni  
Błyszczy jej szata, nad szatą jaśniej jej oko promieni,  
Wdzięk młodości na twarzy z wstydu wdziękiem połączony  
Jak lilia, która przy róży, rozkwita w ogrodzie, wonnej.  
Rubinowy ust jej zamek tajemnicę jakąś chowa.  
Kto jesteś? zadziwion wielce łagodnie Rustem rzekł słowa.  
Tehmina moje imię, rzeknie dziewica, król ziemi  
Ojcem mym; ale smutna, losy dotknięta ciężkimi.  
Nie prześcignęła wiotką sarna ni wietrzyk wiośniany,  
Dośćcignęła tęsknota, strogie zadając mi rany.  
Słyszałam ja o tobie, wszędzie i zawsze słyszała,  
Jaki waleczny z ciebie, a niema, kogoby się bała  
Dusza twa, jako Iran twemi zasłaniasz ramiony,  
Widziałam, jak drży Turan, gdzie oszczep zabłyśnięty twój wrony.  
Pragnęłam widzieć ciebie, ujrzałam dzisiaj. O Panie,  
Chcesz mię za żonę? Wola twa niechaj we wszystkim się stanie,  
Nikt nie dotknął zasłony, co czystą dziewicę kryje,  
Dzisiaj mi rozum wzięła miłość, co w sercu mem żyje.

(«Schach-Name», przekład *Józefa Szujskiego*.)

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

Ale gdy wzejszło słońce, zagrziała pobudka kręconych  
Muszli i bębny zagrzmiały i wozów turkoty pędzonych  
I rzenie się koni rozległo i słońców przeciągłe krzyki,  
Hasła wojenne słyhać i głośnie dowódców języki.  
I stanął przeciwko sobie tłum niezliczony narodu,  
Na wschód Pandawów wojsko, Kurawów zaś od zachodu.  
Gorzały zapalem szyki, pełne zwycięstwa pewności:  
A gdy się słońce podniosło, stanęły w słońca światłości  
Piechota, konnica i słońie i wozy stanęły bojowe:  
Ów ostrze oszczepu jasne wzniosł zamaszysto nad głowę,  
Ten w dłoni miecz dźwierzyl gromki, maczugę inny, ten ścisnął  
Sztylet, ówdzie piorunem strzał celnych wojownik błyskał.  
Wiały książęce chorągwie świecące znaki jasnemi,  
Ale nad wszystkich rycerzy Fiszma zajaśniał, cud ziemi,  
Na srebrnym starzec stał wozie, śnieżnego włosa i brody,  
W białym turbanie jechał, a z wiatrem niebios w zawody

Biała się z ramion szata, niby dwa skrzydła rozwiała.  
A srebrną była zbroja, która pod szatą mu lśniła.  
Białe go konie uniosły, że wydał się górą śnieżystą,  
Na wzniosłym palmy sztandarze pięć gwiazd się świeci srebrzysto,  
Więc do rycerzy obrócon, rzuci im słowa z wysoka,  
A słowa wydały się grzmotem z czarnego na niebie obłoka;  
»Dzisiaj wam, mężo waleczni, na ścięzaj otwarte wrota,  
»Któremi chadzali ojcowie, gdy bojów zawrzała ochota,  
»W rozkoszne światy Indry, które wam stoją otworem,  
»Chwałę unosząc wieczystą pradziadów pójdziecie torem.  
»Nie chcecie śmierci w doma, wyście waleczni i młodzi,  
»Na polu bitew jedynie, Szatryo, umierać się godzi!«  
Tak stary wołał Fiszma. Toż krzyk zapału się mnożył;  
Wtedy złocistą do ust swych, kręconą muszlę przyłożył,  
Zadał policzki dwoma; głos wielki z muszli wypada,  
Huczy, a wróg z daleka takimże odgłosem zagada.  
Ruszyły oba zastępy, ziemia zajęła pod nimi,  
Piesi zmieszali się z końmi, słońie z wozami strasznemi,  
Niby ocean w burzy, co rzuca szalone bałwany,  
Tak na równinie bitwy dwu wojsk zderzyły się ściany,  
Chwiały, łamały z sobą, a miecze, oszczepy i strzały  
Nad czarną odmętów falą, błyskawicami się zdały.  
Tam wozy leciały bojowe, tam słońie dwa zbrojne na siebie,  
Ówdzie z jeźdźcami jeździec w wojennej się spotkał potrzebie,  
Tu piesi dwaj walczą ze sobą, tam wozy opadła piechota,  
Ówdzie zwycięski wóz środkiem przez trupy piechurów grzmota.  
Tu jeździec strojnego konia woźnicę obciął toporem,  
Tam rycerz z wozu waleczny, łukiem władający sporym  
Napastników potraçał celnymi strzały z wysoka.  
Ówdzie szalone słońie na kształt rwącego potoka  
Lecą, trąbami biją, kłami płatają, nogami  
Miażdżą konie i ludzi. Ale z strasznymi słońiami  
Nie waha się walczyć waleczny, wymija, tłucze maczugą,  
Razi oszczepem zwierza, że krwawą posoki swej strugą,  
Wyjąc żałobnym głosem, laniebny odwrót swój znaczy.  
Ale w okropnej bitwie, w której los szczęścia majaczy,  
Wysoki Fiszmy sztandar zawsze wśród wrogów połyskał:  
Od słońca strzał chmura go strzegła, które na Pandów wyciskał,  
A pod pocisków chmurą, sam jaśniał jak słońie na ziemi.  
Gdzie konie poniosły go białe, tam z wozy goniły próżnymi  
Przestraszone rumaki, padały głowy tysiącem,  
Ciemnością wydało się wszystko, on ciemność płoszącem był słońcem<sup>1)</sup>.

1) Przekład *Józefa Szujskiego*.



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

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

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

○ / ○ / ○ / ○ / | ○ / ○ / ○ / ○ /

Skrępowanie, jakie widzimy w tym wierszu, uchylano przesuwaniem średniówki. Najbardziej niewolniczą formą trimetra była t. zw. *aleksandryjska*.

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

○ / ○ / ○ / ○ / ○ / ○ / ○ / ○ /

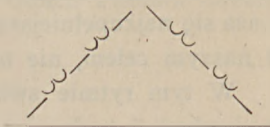
Teraz wszelka jednostajność stanowczo uchylona.

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

/ ○ ○ / ○ ○ / / ○ ○ / ○ ○ /

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

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



/ ○ ○ / ○ ○ / / ○ ○ / ○ ○ / / ○ ○ / ○ ○ /  
/ ○ ○ / ○ ○ / / ○ ○ / ○ ○ / / ○ ○ / ○ ○ /

Tutaj myśl kończy się z dwuwierszem. Stąd urosła z wrotka czyli strofa. Niema tu już owego nieskończonego powiązania ogniwem jednej myśli. Każda zwrotka stanowi całość. Oto jej przykład:

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

Albo:

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

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



odpowiadała przeciwzwrotka (*Antistrophe*) i dośpiew (*epode*). Podobne kształty znano i w poezji średniowiecznej.

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

W tym rytmie swobodniejszym wyręcza się trochej z daktylem, jambem i t. d.

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

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

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

Od Sandalu<sup>1)</sup> wonny cały, w żółtą szatę obleczony,  
W wieńcu kwiatów, wisiorami trząsa w tańcu na wsze strony,  
Z dziewcząt gronem i t. d.

(»Gita Gowinda« — przekład J. Szujskiego.)

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

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

— / — — — | / — — — / — — —  
— / — — — | / — — — / — — —

<sup>1)</sup> Kadzidło.

— / — — — — | — / — — — —  
— / — — — — | — / — — — —

W niektórych odach i hymnach rytm bywa jeszcze bardziej ożywionym. Ale najdłuższe nawet zwrotki zbudowano tu z prawidłowością, która zdumiewa. Tak n. p. w Odach Pindara odnaleziono ład prawie architektoniczny.

1.

O! promieniu słońca, ty!  
Któryś dziś rozświecił nam  
Ponad siedm tebańskich bram  
Najpiękniejszy z pięknych dni:  
Złote oko dnia! twój bieg  
Złotem barwi Dyrcei brzeg<sup>1)</sup>;  
Jako spieszny pochód twój,  
Tak w ucieczce ów potężny  
Pierzchał od nas wróg orężny,  
Biało-tarczny Argów rój.  
Gwoli Polinika zdrađ,  
W przeraźliwy okrzyk z góry,  
Jako orzeł śnieżno-pióry,  
On na ziemię naszą padł.  
A wystąpił groźny, zbrojny;  
A hełm jego włosem strojny.

2.

On przy murach naszych stał,  
Dzid morderczych stawiać wał  
Koło siedmiu miasta bram;  
Lecz nim krew wytoczył nam,  
Nim płomieniem buchnął w gród,  
Sam haniebnie umknął wprzód.  
Tak Haresa, grzmiący krok  
Rzuca na wstecz wrogów szyk:  
Nieprzyjaciół pierzcha smok.  
Pyszny język — Zeusa gniew;  
Więc on widząc złota blask,  
Ich orężów dumny trzask,  
Ich przedwczesny chluby śpiew,  
Zionął grom — wróg runął z góry  
I ucichły zwycięstw chóry.

<sup>1)</sup> Dyrceja, krynica czyli strumyk sączący się u podnóża Teb.



3.

Zadrzał ów witeź, co z ogniem stał  
I rozjuszony na ziemię legł,  
A złością wściekłą na miasto ział,  
A tchem przekleństwa powietrze siekł.  
Na innych inne rozrzuca klęski  
Z bojowej dłoni Hares zwycięski.  
W siedmiu, przed siedmią Tebów bramami  
Cięli się wodze z siedmią wodzami;  
I wszystkich zbroje i wszystkich broń  
Przeszła, jak trofej na Zeusa dłoń.  
Lecz najbiedniejszy dwaj zapaśnicy  
Z jednego ojca, jednej rodzicy,  
Co długo walcząc o ojców tron,  
Wspólny w zwycięstwie znaleźli zgon.

4.

Zwycięstwo!... huknie radosna wieść  
Na wozo-słynny tebański gród.  
Ucichły klęski i cały lud  
Ciągnie do świątyń; bogom na cześć  
Przez noc, noc całą płąsy zawiedzie,  
A Bach rozkoszny Tebom na przodzie.  
I otóż właśnie zbliża się sam.  
Zbliża się Kreon, syn Menajkow.  
Królem tej ziemi przysądzon nam  
Według niedawnej bogów umowy.  
I coś ważnego w myśli mu ciąży,  
I coś nam zjawić pewnie tu dąży.  
Gdy tę poważną starców gromadę  
Głośnym rozkazem wezwał na radę.

(»Antygoną« Sofoklesa, w przekładzie K. Kaszewskiego).

Jakież to potrzeba było wymowy dla uwydatnienia trudnych i zawikłanych miar w niektórych odach i hymnach, tak, ażeby się budowały przed wyobraźnią słuchacza w rytmiczne gmachy, nie zadając gwałtu naturze języka. Czy mamy dzisiaj choćby pojęcie owego zamiłowania i rozumienia formy, owej czystości i głębokości, jaką posiadano w Grecyi?

Nie przemawiamy za powrotem do metryki greckiej. Trudno jednak nie przyznać, że ona stała się najpotężniejszym czynnikiem udoskonalenia nowożytnych form poetyckich. Kłopot odrzucił

rym i śpiewał ody w stopach klasycznych, a »Messyadę« napisał w rytmie starożytnego eposu. Za nim poszedł Goethe. To sprowadziło w Niemczech odmłodzenie języka i obudziło poczucie subtelności rytmicznych. Dorównać Grekom nie zdołają nasze języki w owej dźwięczności, która z taką swobodą, lekkością i pełnią sączyła się z ich rytmów. Nasze formy językowe, nasze bezbarwne i nieme końcówki zamknęły nam po wieki wrota do krainy greckiego dźwięku.

Dalszym czynnikiem poezji ze względu na jej formę jest rym. Wiąże on muzykalnie. Polega na jednakowym brzmieniu zgłosek zamykających dwa albo kilka wierszów. Rym, u którego akcent leży na zgłosce ostatniej nazywa się męskim albo tępym n. p. bój, waśń; jeżeli na przedostatniej, tak, że ostatnia, nieakcentowana zgadza się z taką samą ostatnią drugiego wiersza, żeńskim czyli dźwięcznym n. p. czara, wiara. Częstość zgadzają się trzy ostatnie zgłoski n. p. waleczny, stateczny.

Po zniknięciu tak rozpowszechnionej ongi aliteracji (dwa albo trzy najważniejsze wyrazy jednego wiersza poczynają się jednakową głóską), poczęto używać w poezji epicznej wiersza złożonego ze sześciu stóp i związanego rymem z następnym, takimże samym wierszem. Dwuwiersz ten łączy się potem z drugim i tworzą zwrotkę; w czasach skłonniejszych do liryki, poczęto ostatni półwiersz przedłużać o jedną zgłoskę akcentowaną dla wydatniejszego odgraniczenia zwrotek.

Hexameter ożywił się bardzo od czasu, kiedy dwie zgłoski krótkie daktylu poczęto zastępować jedną długą. Poeci średnio-wieczni inną poszli drogą. Im chodziło jedynie o to, ażeby wiersz liczył sześć zgłosek akcentowanych  $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ , ostatni zaś we zwrotce siedem:

$$\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$$

Pomiędzy nie zaś wstawiali tyle zgłosek nieakcentowanych, ile się komu podobało i t. d. Stąd wytwarzało się wielkie urozmaicenie we formach i łatwość w uwydatnieniu myśli; każdą osnowę można było wyrazić w takim wierszu, począwszy od lekkiego potoczystego opowiadania, a kończąc na gruchocącym łomocie żywiołów. Taki rytm znajdujemy w pieśni o Nibelungach, cho-



ciaż największą część jej przełożono, niby dla oczyszczenia miary wierszowej, w jamby, tworząc wzór taki:

u l u l u l — | u l u l u l

Nie było w tem jednak oczyszczenia a raczej oschłość i monotonia! Jak hexameter nie powinien się składać wyłącznie z daktyłów, tak nie należy ożywionego wiersza Nibelungów zakuwać w pęta jedno-stajnych jambów.

Duchowi języka polskiego odpowiadają następujące cztery stopy wierszowe: trochej pojedynczy (— u) i podwójny (uu — u), daktyl (— uu) i amphibrach (u — u). One stanowią podstawę i siłę rytmiczności naszego języka; wszystkie inne miary tworzą połączenia zgłosek nienaturalne i wymuszone.

Oto wiersz trocheiczny:

Modre tonie i kipiele,  
Gdy zagrają wkoło ciebie,  
Tak ci porwą duszę śmieie,  
Jakbyś skrzydła miał, i w niebie  
Miał się oprzeć na tej łodzi!  
Jakbyś w chmury z tej powodzi  
Miał wylecieć z łódką społem  
Nie żeglarzem — lecz Aniołem.

Wiersz daktyliczny:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,

albo:

Tutaj Kasztelan poprawił wylotów.

Widzimy tu na końcu trochej w miejsce daktylu. Wiersza czysto daktylicznego trudno odszukać w naszej poezji; natomiast przyjmuje on chętnie wszelkie połączenia.

Wiersz amfibrahiczny:

O! widać i słyhać w ogródku skowronek,  
Z piosenką podleci, upadnie;  
I moje kwiateczki z rozpukłych nasionek  
Jak wschodzą zielono i ładnie!  
O! miłsze krosienka  
I milej z okienka  
Zadzwni piosenka  
La la la piosenka!

Łatwo pojąć, że zasadnicze te stopy mogą się wiązać naj-rozmaitszym sposobem pomiędzy sobą, tak, że nie powinniśmy narzekać na rytmiczne ubóstwo języka.

Języki nowoczesne oparły swą rytmiczność bądźto na długości i krótkości zgłosek, bądźto na zasadzie akcentowania. Rymu używają również po większej części; muzykalny jego pierwiastek ujawnia się szczególnie w utworach przeznaczonych do śpiewu. Zarówno poezji metrycznej o pojedynczej budowie, jak opartej na akcentowaniu oddaje on niespożyte usługi. W ostatnich czasach robiono próby zespolenia rymu z trudniejszymi i zawilszymi formami rytmu. Zamierzano z takiego związku wywieść nowe zasoby dźwięku. W licznych wypadkach nic temu nie przeszkadza; widzieliśmy tę zasadę już w poezji rymowanej, w której obliczono jedynie zgłoski akcentowane (Nibelungach). Ale tam, gdzie wiersz zbudowano z całym wysiłkiem artystycznym, gdzie architektonika rytmu, oparta na metryce greckiej, przedstawia skończone dzieło sztuki, gdzie wszystko się równoważy albo układa w symetrię, tam połączenia rytmu z rytmem zrodziły wiersz nienaturalny i w sobie sprzeczny. Rym wzmacniający zakończenie wiersza zwichnąłby całą budowę opartą na równowadze i przeciwwadze. Wtedy należałoby chyba rymować początek wiersza z końcem, aby nie burzyć symetrii. W środku wiersza przypuszczamy powtarzanie się pewnych dźwięków, podobne do starożytnej aliteracji — ale nic więcej! Rym na końcu zgruchotałby wszystkie podstawy rytmiczności.

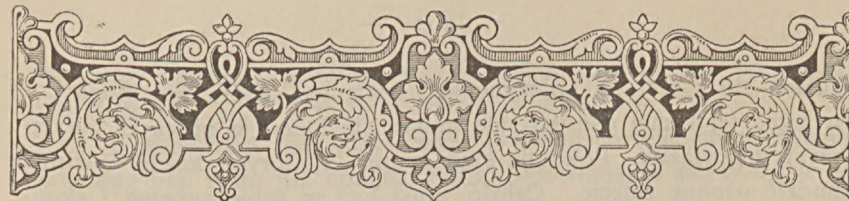
Wskazaliśmy powyżej na trzy wielkie dziedziny poezji.

Duch ludzki pojmuje drogą myślenia życie wewnętrzne i świat zewnętrzny; obojga wyrazem jest mowa. Obydwa światy wywierają wzajemny wpływ na siebie. Tam gdzie słyszemy echo jednego, przebrzmiewa tajemniczo i drugi. Zarówno uczucia własnej duszy, jak przedmiotowe objęcie świata zewnętrznego może być osnową poetycznego dzieła. Uczucia i spostrzeżenia są treścią poezji. Ażeby jednak obydwie światy stopiły się harmonijnie, aby nie przeważała uczuciowość wewnętrzna, ani wpływy zmysłowe, należy okazać, jak ostatnie wpływają na pierwszą, jakim poddają przekształceniom duszę i jakie nawzajem od niej odbierają wpływy. Tak powstał dramat. Nie uczucia, nie zdarzenia są jego treścią,



ale duch ludzki w działaniu, we walce ze światem zewnętrznym; charakter i czyn dopełniający się w oczach widzów są żywiołem owego pogodzenia.

Poezya zatem, przemierzając trzy owe zakresy ludzkiego ducha, dzieli się na opisową (epos), uczuciową (liryka) i dramatyczną. Objęcie świata zewnętrznego wyprzedza u dziecka i u ludzkości poznanie własnej duszy; powieść epiczna wyprzedziła zatem lirykę i dramat.



## XI.

### Poezya opisowa czyli epiczna.

Wszystko jest działaniem i postacią.

*W. Humboldt*: »Herman i Dorota«.

**W** epopei czyli powieści opowiada się pewne zdarzenie (ἔπος, słowo).

Ażeby powieść (rozumie się poetyczna) stała się dziełem sztuki, musi odpowiadać warunkom piękna. Ważność osnowy, jedność w różnorodności, piękny związek, rozczłonkowanie, skończona w sobie całość, dokładne uwypuklenie szczegółów, zgodność osnowy z formą i t. d. — stanowią jej podstawy.

Im osnowa jest ważniejszą, tem większą chwała poety, gdy chlubnie dokona dzieła. Najwyższą osnową dla człowieka jest człowiek: on to w swym najwspanialszym zjawisku, w swych najważniejszych uczuciach, poglądach i działaniach, przedstawiony we formie opowiadającej a poetycznej, stanowi przedmiot najgodniejszy prawdziwego poety. Gdzie tego wymaga natura osnowy, należy uzupełnić go podmiotowymi rysami do wysokości ideału. Trywialność nie budzi zajęcia i jest wykluczona z zakresu poezyi; płaskość obudza wstręt jej; ale humor może zawładnąć obiema i nadać im estetyczne znaczenie, a szlachetna namiętność może je nawet wybrać za osnowę, a żeby je pokonać. W końcu bywają one doskonałym kontrastem i służą do jaskrawego uwypuklenia piękna i wzniosłości.

Dalej żądamy jedności urozmaiconej. Opowiadanie



składa się z szeregu pojedynczych wydarzeń, które nie mogą powtarzać tej samej osnowy, ale muszą się łączyć w pięknym i przejrzystym związku. Powstają stąd grupy, z których każda powinna budzić osobne zajęcie. Całość musi być w sobie zupełną i skończoną; powinna składać się zatem ze wstępu, środka i zakończenia.

Kompozycja taka w szerszych epopiejach, jak łatwo pojąć, bywa nie łatwą. Pierwszy błąd ten popełnia, kto przeocza, że ma przedstawić zdarzenie rozwijające się w czasie. Uwiedzeni przykładem historyków, krępują się częstokroć poeci jednością czasu. Już Arystoteles przestrzegał ich przed tem, powiadając: »epopeja nie powinna iść torem zwyczajnego dziejopisarstwa, które musi przedstawiać nie pojedyncze działanie, ale pewien okres czasu i wypadki, które się w tymże wydarzyły bądź to jednej, bądź więcej osobom, a z których każda pozostaje do drugiej w stosunku przypadkowym. Jak bowiem w tym samym czasie odbyła się bitwa pod Salaminą i z Kartagińczykami w Sycylii, które nie miały wspólnego celu, tak wydarza się w ścisłym następstwie czasu jeden wypadek obok drugiego, chociaż z obu nie można wysnuć jednego celu. Mimo to wpadają poeci w ten błąd najczęściej. Dlatego i pod tym względem uważać należy Homera za poetę przed innymi boskiego, że nie zamierzył w swym poemacie opisu całej wojny, która przecież miała swój początek i koniec — byłby wtedy za długim i nie dosyć przejrzystym — albo innej, co do rozmiarów miernej, ale dla rozmaitości wydarzeń zawikłanej. On jednakże wyjął z niej tylko pewną chwilę, a inne użył do epizodów, którymi urozmaicił osnowę poematu. Inni natomiast poeci obierają za przedmiot jedną osobę, jeden czas a rozgałęzioną czynność, jak autorowie *Kypryi* i *małej Iliady*«. Ze słów Arystotelesa przekonywamy się, że rozumne ograniczenie stanowi prawdziwą siłę artysty.

Homer opiewa w *Iliadzie* wypadki, wiążące się ze sporem Agamemnona z Achillesem i z tegoż gniewem, a w *Odysei* powrót Odyseusza. Gdyby chciał opowiedzieć całą wojnę Trojańską, byłby musiał uczynić bohaterami epopei Helenę, Menelaosa i Parysa, a postacie Achilla, Patrokla, Hektora, które podczas wojny umierają, zastąpione innemi, zeszyłyby na plan drugi. W *Odysei* uderza jedność mniej w oczy; poeta wplata w swoją opowieść rozmaite

wypadki podróży, a mimo to wszystko zmierza ku powrotowi do Itaki.

O zgodności pomiędzy treścią a formą po tem, co powiedziałem dawniej, mało już dodam. Forma opowiadania zależy ściśle od osnowy, tak w ogólnem ujęciu rzeczy, jak nawet w rytmicznej stopie. Opowiadający powinien dojść do wyżyny przedmiotu, rzecz wielką wielkimi przedstawić rysami, piękną obejrzyć czułym na piękno wzrokiem, pojąć ją w istocie i kształcie, a następnie odtworzyć. Sztuka jego zawisła od natury przedmiotu. Gdy chodzi o osnowę z życia powszedniego, której potrzeba jedynie lekkiego oczyszczenia, forma nie tylko powinna, ale musi być w dobrem znaczeniu słowa zwyczajną. Należy użyć prozy. Poezja w tym razie byłaby niesmaczną. Romanse, których treść chociaż wzięta z fantazyi, ugrzęzła w płaskości codziennego żywota i ubiera się we wszelkie pozory rzeczywistości, wymagają niezbędnie formy prozaicznej. Im więcej ma przedmiot znamion idealnego dzieła fantazyi, im wyżej wydziera się ponad rzeczywistość w swobodną krainę poetycznej prawdy, tem potrzebniejszą mu jest forma poezyi. (Najpowszechniejsze formy opisowe mogą najrozmaitszą osnowę wyrazić; hexameter n. p. może opowiadać rzeczy najpospolitsze i nadzwyczajne; opisuje on chatę Eumeosa i Olimp; natomiast romanse fantastyczno-rycerskie, dla których forma poezyi tak była odpowiednią, zeszyły w prozie do śmiesznego bezsensu, który okazał i pokonał humorem i przeciwstawieniem urojeń prawdziu Cervantes. Wobec »Orlanda szalonego« i »Jerozolimy wyzwolonej« cały humor Don Kiszota okazał się bezsilnym. Pragnąc uwidocznic sobie różnice między poezją a prozą, przeczytajmy Homera w przekładzie prozaicznym, albo pierwszy, już w zabarwionej poezją mowie napisany plan »Ifigenii« Goethego. Poezję przełożyć na prozę, częstokroć znaczy tyle, co wyskubać pióra błyszczącemu ptakowi.



»Naówczas tylko, kiedy zdarzenie całe tak jest poecie widocznem, jakby mu był przytomnym, odnajdzie właściwe dlań kształty i ustrzeże się wszelakiej niestosowności«. Stąd płynie plastyczna siła poezji. Co się w ten sposób wyraża, staje przed fantazyą słuchacza, jak żywe.

Demodoku! jać wyżej nad śmiertelnych cenię —  
 Czy Muza, czy Apollon dał ci to natchnienie?  
 Żeś tak dokładnie nasze Achiwy wyliczył.  
 Gdzie byli, co robili, i jak los ich ćwiczył,  
 Iście, byś z ust im wyjął, lub razem był z nimi. (*Odysseus*).

Do tego potrzeba zupełnego przeniknięcia przedmiotu i czystej, głębokiej wrażliwości; ożywiona zmysłowość, umysł panujący przedmiotowo nad zjawiskami, równowaga duszy, spokojny i niezamącony pogląd na rozwój natury i zjawisk, są podstawami epicznego uzdolnienia.

W opowiadaniu poeta używa największej swobody; oprócz potrzeby związku nic go nie krępuje w kształtowaniu osnowy. Wszystko zależy od jego woli i estetycznego sądu. (Inaczej rzecz ma się z dramatem, który przedstawia działanie z całym pozorem rzeczywistego faktu; tutaj wszystko powinno się wiązać ogniwem przyczyny i skutku). »Przez dni dziewięć błąkałem się teraz, dziesiątej nocy zawiedli mię bogowie do Ogygii, tam, kędy mieszka bujnowłosa Kalypso«. Po dokładnym i wykończonym obrazie burzy ta krótka wzmianka! Ponieważ nie widzimy w eposie osoby działającej (t. j. nie widzimy oczami, a tylko fantazyą), można wmówić w słuchacza rzeczy nadzwyczajne. Inaczej w dramacie. Zdarzenia, które wydałyby się śmiesznymi, gdyby je ze świata urojeń przeniesiono w sferę rzeczywistość, gdyby je n. p. aktor przedstawił na scenie, są wyborną, pożądaną a częstokroć niezbędną osnową dla fantazyi i jej idealnej, poza szranki rzeczywistości wyrwywającej się, estetycznej siły.

Biorąc wzory z Homera, żądano od eposu cudowności, t. j. całej, tak wydoskonalonej w Helladzie maszyneryi bogów. Już Arystoteles zajmował się tem pytaniem i twierdził, że w eposie przedstawiać można rzeczy nieprawdopodobne, mogące obudzić najwyższy stopień podziwu. »Co bowiem obudza podziwienie, rozwesela: to można już z tego poznać, że każdy opowiadający chętnie prze-

sadza w mniemaniu, iż tem się przypodoba. Homer jednak pokazał wszystkim poetom, jak się opowiada nieprawdę«. Cudu epos nie potrzebuje; kreśląc jednakże obrazy świata fantazyjnego, uwalnia się poeta od więzów rzeczywistości. Naturalnie, musi wtedy mieć wszystko prawdę poetyczną, życie idealne. Pomaga tu poecie przede wszystkim wiara. Nie potrzeba mi długo dowodzić, że Homer uważał swoich bogów nie za maszyneryę eposu, podobnie jak Edda; podobnie dla poety chrześcijańskiego Bóg, aniołowie i rzesza świętych i dyabłów nie jest koronką brabancką dla przystrojenia sukni. Stосуje on się do wiary ludu. W duchu tej wiary są to prawdy! Ale kiedy poeta idealnym postaciami, jakiegokolwiekby one były, nie umie wlać prawdziwego życia, i przedstawia nagie abstrakcje lub martwe lalki miasto żywych utworów wiary, przestaje być poetą i w miejsce osób wprowadza maryonетки.

Wymaganie to »boskiej« maszyneryi da się pojąć jeszcze inaczej. Dokładny obraz człowieka wymaga, ażeby go przedstawiono w stosunku do wszystkiego, co nazywamy światem, bóstwem, przeznaczeniem, do najwyższych pojęć o byciu ludzkim, o śmierci, o przyszłości i t. d.

Kiedy epos przedstawia ustęp życia w jego całej poważnej prawdzie, nie prześlizgując się z lekka po gładkiej powierzchni, lecz okazując wszystkie jego burze, natędy zetknie się nieochoybnie z najwyższymi tajemnicami życia, nie bezpośrednio-filozoficznie, ale pośrednio-poetycznie. Życie, śmierć, szczęście, cierpienie, albo, zbierzmy to wszystko w jeden wyraz: przeznaczenie, stanowi tło jego wieczyste. Najwyższe idee czasu wyrażają się w prawdziwym eposie, a zatem i wyobrażenia religijne, jakiegokolwiek byłyby rodzaju. Kto jest chwiejnym w swej wierze i w swoim pojęciu życia, ten nie utworzy charakterów silnych i wybitnych, bo nie zna ideału. Tej pewności i siły poglądów nie można zdobyć, wymusić, ani w sobie wyrobić; wola tu jest niepłodną; musimy się z nią urodzić, musimy ją posiadać we krwi i kościach. Czyj stosunek do życia niejasny, ten go nie zdoła idealnie odtworzyć; co najwięcej, weźmie zeń jeden albo drugi szczegół. W czasach, w których lud żyje w rozdwojeniu ze samym sobą, w których zwątpił o wszystkich podstawach życia, utrudnia się bardzo zadanie poezji; przeciwnie, gdy lud ma ufność do siebie i zgodę w sobie, poeta two-



rzy się sama. Sam on sobie wysnuwa ideały; poeta nadaje im tylko kształty. Streszcza, co rozproszone. Widzi jaśniej, co dla innych jest ciemnem i przedstawia w jedności i pełnem życiu to, co ułomne. Wtedy powstają wielkie, nieocenione dla ludów epepeje.

Gdy umysł potężny z namysłem rzuca na szalę swą podmiotowość i nie pozwala opowieści przemawiać samej za siebie, ale okrasza ją uczuciami swej duszy, epepeja przechodzi w opowiadanie liryczno-epiczne.

W prawdziwej opowieści epicznej, poeta, że tu użyję słów Arystotelesa, powinien »bardzo mało mówić za siebie; gdzie albowiem to czyni, przestaje być naśladowcą. Inni poeci wysuwają osobę swoją w całym dziele na sam przód, a naśladowają mało i z rzadka; Homer po kilku słowach początkowych wprowadza natychmiast męczyznę albo kobietę, lub jaką inną istotę, i każdą wyposaża osobnym charakterem«. Podobnie mówi Goethe: »Mówiąc o opracowaniu całości, rapsoda, opiewający przeszłość, wydaje się mędrcem, który spokojnym wzrokiem rozważa przeszłość; opowiadanie jego będzie dążyło do uspokojenia słuchaczy, ażeby mu wytrwale i chętnie towarzyszyli: rozdzieli on interes poetyczny jednolicie nie mogąc wywoływać nagle zbyt żywych wrażeń; podług upodobania sięgać będzie na prawo i na lewo; ma bowiem do czynienia tylko z wyobraźnią, która sama sobie tworzy obrazy i dla której bywa rzeczą obojętną, jak i e tworzy obrazy. Rapsoda nie powinien w powieści okazywać samego siebie, niby wyższą, z góry patrzącą istotę; niech czyta z poza osłony, tak aby nie widziano żadnej osoby, a tylko słyszano głos Muzy«. (Goethe: »O poezji epicznej i dramatycznej«).

Wielki poeta epiczny, który opowiada znaczące i rozległe zdarzenie sposobem wyżej określonym, bywa zwierciadłem zapatrywań swojego czasu. Wskazuje on żywe, a więc nie oderwane i martwe, lecz ludzkie ideały, potężne charaktery, ich myśli, uczucia, postęпки i zachowanie się pośród ważnych wypadków życia. Wszystkie piękne zjawiska ze świata zmysłów (słyszalne i widzialne) przywołuje w pomoc swojemu dziełu. Uczucie piękna, które ma w duszy, rozlewa na świat cały. W jego fantazji dokonywa się niestanna asocjacja najpiękniejszych wyobrażeń. Władza światem zmysłowym i nadzmysłowym. Życie i cały obraz piękna musi objąć,

duch iście boski! Rzeczy ziemskie i niebieskie przedstawiają mu się zarówno pięknie, zarówno jasno, zarówno silnie. Szczęśliwy naród, który wydał takiego poetę!

Tak owłada fantazja wszystkimi dziedzinami piękna. Doszliśmy do najwyższej, najrozleglejszej a czysto idealnej sztuki. Ponieważ jednak obrazy, jakie tworzy poeta, bywają natury czysto wewnętrznej i nie przeobiekają widomych kształtów, zakres jej nazywają sztucznie ograniczonym.

Dla lepszego zrozumienia staro-epickiej poezji i ogólnego rozwoju eposu, przyjrzyjmy się opowiadaniom dziecka i ludów dziecięcych.

Poeta (opisowy) ludu nierozwiniętego umysłowo i dziecko opowiadają rzeczy, które się wydarzyły. Dusza ich potrzebuje wyobrażeń płynących z zewnątrz, nie zastanawia się jeszcze nad sobą i nie posiada siły, ażeby siebie pojąć; zależy od świata zewnętrznego i nie umie się inaczej poruszać, jak w zawieszności; rzeczy zewnętrzne tak ją opanowały, że nie ma nawet pojęcia osobistej swobody. Czuje się częścią ogółu i niczem więcej; wolności ducha, która człowieka przeciwstawia całemu światu i rości sobie prawa u całości, nie posiada wcale. Fakta zewnętrzne, o ile dadzą się pojąć zmysłami, uważnie bada, aby zapobiedz ubóstwu wewnętrznej osnowy. Zdarzenia, których przyczyn poznać nie pragnie, gdyż jej są obojętne, o ile ich nie widzi, zestawia obok siebie, nie uwzględniając związku, którego częstokroć nie rozumie. Życie wewnętrzne, niepojęte, usuwa się zupełnie z pod jej uwagi. Nie bada przyczyn ukrytych, ale widoczne, powierzchowne. Tak u. p. gdy dziecię popełniło coś złego, co zasługuje na karę lub zły wzięło obrót. To nie dziecię zawiniło, lecz to lub owo! »Ono nie chciało tego uczynić, ale przyszło drugie i namówiło je lub uczyniło samo!« Bóg albo kawałek cukru winien wszystkiemu, co złe i zakazane. Dlatego dziecię i człowiek w stanie umysłowego dzieciństwa nie łamią się pod ciężarem winy; łatwo ją zmywają ze siebie. Cóż winien człowiek-dziecko, że był tak pożądlwym, gniewnym, zazdrosnym, nierozumnym? Czemuż go tak drażniono? Fatalne okoliczności! Zła bona albo Opatrzność nie uważały lepiej — i złe się stało! Duszy, charakteru nie uzna tam nikt za pobudkę, bo nikt ich nie zna. Fakta i formy, przyczyny zmysłowe i powierzchowne, zamilo-



wanie we wszystkim, co nadzwyczajne i nadspodziewane, co żyje, rusza się i podpada zmysłom, skłonność ku cudownemu plątaniu zdarzeń i wiara w cudowność, rozległa praca fantazy — oto podstawa takiego życia.

Taki poeta nie wiele bada. Wszystko stało się tak z pewnością, jak widział i słyszał. Nie rozważa on, nie zagłębia się w siebie; opowiada tylko, co mu wpadło pod zmysły, przyczem wiele rzeczy nie w głowie mu wyjaśniać! Tak posuwa się wielkimi krokami; po chwili zatrzymują go przedmioty uboczne, nad którymi się rozwodzi, bo swoją niezwykłością wzbudziły w nim zajęcie. Na to, co prawidłowe, najczęściej nie zważa; dziecię n. p. nie zajmie się nigdy obliczem pięknem, podczas gdy nos haczykowany albo wybite oko pochłoną wnet jego uwagę. Garbusa nigdy nie zapomni. Jeżeli nazwie cokolwiek pięknem, z pewnością będzie w zjawisku coś wyjątkowego, n. p. długie, żółte włosy, niezwykle oko, błyskotliwe zęby, potężne brwi, loki, broda i t. d. Strojna suknia wpada mu zaraz w oczy, toż samo ubiór dziwaczny, odważne zwierzę i t. d. To co słyszy, powtarza niewolniczo, przedmiotowo, machinalnie. Henryś powiedział: »ja tego nie zrobiłem!« a Tadzio mu zaraz na to: »to ty zrobiłeś!«

Wstępu nie wymaga opowiadanie. Najlepiej zaraz przystąpić do rzeczy. Żywo zająć fantazyę, nie ukrywać pokątnych celów, nie przerywać refleksyami, chyba tu i owdzie pouczającą uwagę, unikać wszelkiej nadzmysłowości, odrzucając ją albo uzmysławiając, oto droga, którą płynie opowieść epicznego poety. Jednolitość opowiadania przerywają obrazy przedmiotów albo zdarzeń, na szczególną zasługujących uwagę, nie mogących być jednak obrazem istotnym; poeta nie troszczy się bowiem o każdy szczegół, a tylko o przymioty stanowcze i znaczące.

Takie opowiadanie posiada olbrzymią siłę. Jego życie, koloryt zmysłowy, jedność poglądu nie zamącona refleksyami, wątpliwościami ani badaniem przyczyn, język obrazowy i malowniczy nadają mu niezgłębiony urok.

Słabe strony tej formy poetyckiej może łatwo pokonać umysł wykształcony i bystro wnikający. Nie podobna jednak wyszukać drogi pewniejszej nad tę, którą znaleźliśmy już u dziecka. Jestto, że tak powiem, wrodzona ludzkiemu rodzajowi forma epiczna.

Z tą samą naiwnością i z tej samej potrzeby wewnętrznej przemawia lud w swej pierwiastkowej poezji. Nie zna on zamiaru ani teorii. Opowiada, bo ma w duszy prąd ku wyjawieniu swej treści. Poezja ta w miarę usposobienia ludu może być silną, gwałtowną, płaczącą, piękną i t. d., ale naiwną musi być zawsze. Przypuśćmy, że temi samymi drogami chodzi wielki poeta, a obaczmy, że jego epepeja, arcydzieło sztuki, i proste opowiadanie wysączone z ust ludu zetkną się w głównych rysach. Pierwsza wyrzeźbi tylko delikatne pobudki i charaktery.

Ażeby opowiadanie (epos) zadowoliło słuchacza, powinno mieć zajmującą ośnowę i piękną formę. Przebieg jego powinien być takim, abyśmy zeń poznali przyczyny zdarzeń, pobudki działań i związek wypadków. Uczone objaśnienia nudzą albo gniewają; samą treścią należy objaśnić wszystko; ukryty związek rzeczy, którego nie dotkniemy rękami, ani nie wyczytamy wzrokiem, powinien odsłonić się własną przejrzystością. Gdzie takowy odkrywa się bezpośrednio n. p. za pomocą monologu osoby działającej, tam poeta może być tylko sprawozdawcą. Jeżeli stoi na stanowisku naszym i zajmuje się z równym zapałem powieścią, tem lepiej. Ale nauczać nas, bakałarzyć, nie wolno mu nigdy!

Osoba poety nie powinna się narzucać, ale usuwać; nie chodzi bowiem o niego, lecz o historię, którą opowiada. Że opowiada ją wiernie, przypuszczamy; że dobrze, to jego zasługa. Ażeby dobrze opowiadać, niezbędnym bywa spokój. Zarówno potępiamy dobrze opowiadać, niezbędnym bywa spokój. Zarówno potępiamy dośpiech i przesadną zwięzłość jak chłód, rozwlekłość i częste odstępowanie przedmiotu. Nie jesteśmy ciekawi oblicza poety. Więcej chwały dla niego, jeżeli powiemy, że umie wybornie opowiadać, niż, gdy dowiedzie, że jest człowiekiem szlachetnym, roztroptym lub dobrodusznym.

W najdawniejszych czasach opowieść miała formę, jakąśmy opisali powyżej. Opowiadano zdarzenia. Przeważała treść zmysłowa, oparta na spostrzeżeniach; sama w sobie była już poetyczną. Podanie żyło przekazywane z ust do ust słowem. Pomagano pamięci uporządkowaniem wyrazów; wrodzone zamiłowanie porządku, poczucie pożytku i piękna pomagały sobie nawzajem. Z czasem tworzy się odpowiednia forma, miara, stopy, rytm, akcent, podług usposobienia i potrzeby ludu. Tak to przelewa się pierwiastkowa



tradycja w poezję. Zmysłowy koloryt fantazyi, malowniczość i stała forma zapewniają jej byt w pamięci; forma wierszowa, nie łatwo się przetwarzająca, tkwi w niej przez długie czasy. Stąd zdanie, że poezja była najstarszym językiem ludów.

Jak długo opowieść nie wychodzi poza usta ludowe, nie znajdziesz w niej ani jednego rysu, któryby nie był wysnutym z natury ludu; obszar myśli, mających ogólne wzięcie, jest wyłączną osnową takiej poezyi. Ożywiona wyobraźnia ludu pomija wszelkie badanie myślące, lekceważy wszelkie związki, a podnosi do przesady wszystko, co już z natury cudowne i nadzwyczajne. Stąd wytwarzają się wszystkie właściwości mytu. Dajmy na to, że chodzi o przedstawienie historii; nie rozumiano jeszcze przyczyny i skutku; stąd wytwarzają się błędne połączenia; wiele rzeczy ważnych i rzeczywistych pominięto; najróżnorodniejsze stosunki powiązane; cud wydaje się rzeczą codzienną i naturalną, jak długo rozum nie odkrył powiązania wszech rzeczy; toż nie zapominają o cudzie nigdy, on jest źródłem każdego ważniejszego zdarzenia. Życie tej poezyi nie samowiedne, nie zna istoty poetyckiego zmyślenia. Tworzy z wrodzonego popędu, nie w artystycznym zamiarze. Ożywia wszystko, poczynawszy od Boga a kończąc na sprzęcie domowym. Miecz jest dla niej istotą osobną i żywą.

Podanie opracowuje w sposób ludowo-poetycki osnowę historyczną, ześrodkowaną w osobach i bohaterach. Jestto zestawione obok siebie, częstokroć zupełnie luźne, albo gwałtownie nawiązane pasmo wypadków, częstokroć niejasnych, dziwacznych, nadnaturalnych, wyjętych z duszy ludu; jako najwyższy wyraz ich właściwości w zakresie uczucia i myśli. Natura takiego ludu jeszcze pierwotna i nie złamana, zarówno w złem jak dobrem. Powieść wykształca się albo przetwarza opowiadaniem tak długo, dopóki nie skryształizuje się w kształty, jedynie odpowiednie charakterowi ludu; poeta jest lud i czas. Oto najstarsza historia.

Od początku świata uderza nasz umysł niejedno wrażenie, które najpłytszego człowieka nęci do szukania objaśnienia. Skąd bierze się to lub owo? Skąd ten przypadek? to szczęście? to nieszczęście? Skąd pochodzi to, a skąd owo? Dlaczego to tak działa, a to inaczej? W ten sposób rozwija się pierwsza filozofia natury i pierwsza religia ze wszystkimi swojemi dziwactwami, jak nauka

o bogach i początku świata, pojęcie nadzwyczajnych wypadków natury i t. d. Gdy wyobrażenia takie zapragną wyrazu, powstaje myt. Ci bowiem ludzie nie znają pojęć, wszystko przekształca się u nich w poetyczne wyobrażenia. Myt jest najstarszym kształtem filozofii, objaśnieniem zjawisk, pierwszym spekulacyjnym usiłowaniem nie rozumu, jak być powinno, ale fantazyi. Jak długo myt znajduje u ludzi wiarę, jak długo uważają go za prawdę a przynajmniej za prawdopodobieństwo, tak długo jest mytem.

Gdy jednak czynność myśli zastąpi fantazyę i używa jej kształtów do przyoblekania swoich idei, powstaje symbolika, która wkrótce przemienia się w skostniałą alegoryę. Co dla jednych bywa symbolem, to uważają inni przez czas jeszcze długi za myt najczystszy. Każda mitologia daje tego dowody. Jak tłumaczą n. p. burzę? Oto Bóg jakiś grzmi, błyska, uderza piorunem i t. d. Jestto więc czynność samowiedna myślącej istoty, Bóg — to burza, burza — to Bóg! Otóż uosobienie! Jowisz błyska, a Thor kuje młotem. W zimie burz niema. Cóż więc robi Thor w zimie? Kędy młot jego? Fantazyja objaśnia to mytem. Z czasem Thor i wszystkie olbrzymy, niewiasty górskie i t. d. przekształcają się w burzę, w deszcz zapładniający przyrodę, w grotty skaliste, w gwałtowne przeobrażenia natury i t. d. Myt poetyczny przekształcamy w dydaktykę lub alegoryę.

Często myt i podanie zlewają się razem. Myt uważają za podanie, a na podaniu haftują mityczne kwiaty. Tam, gdzie myt ustępuje z pola stopniowo, wypierany przez rozumną oświatę, przybiera charakter warstw, u których ostatnie znachodzi schronienie, a zatem dzieci i tym podobnych istot. Przeradza się w bajkę (powiastkę). Odróżnić od niej należy opowiadania cudowne, w których snuje stubarwną przędzę dobroduszną fantazyja.

Powieść zwierzęca sięga do najdawniejszych czasów łowieckiego życia, opowiada właściwości i obyczaje zwierząt. Posłuchajmy dzisiejszego strzelca, albo pastuszka trzody, a przekonamy się, do jakiego stopnia panuje dotąd skłonność przypisywania zwierzętom ludzkiej natury, celów, zamiarów, usposobień i t. d. Szczególniej odnosi to się do zwierząt podstępnych i drapieżnych. Naturalnie, że taki popęd inaczej się wyraził w zacisznej głębi północnych lasów, a inaczej pod niebem Grecyi. Ten lub ów bóg posyła silnego



Iwa albo dzika do lasu, aby wielkością i srogością przeraził ludzi. Gdzie ludzie mieszkają obok siebie, n. p. w miastach, zwierzę zostaje zwierzęciem; gdzie żyją z niemi pospołu n. p. na pustyni, zwierzę nabiera wyższego znaczenia. Dla mieszkańca lasów jest wilk i niedźwiedź równym jemu w godności rabusiem, rywalem, pełnym odwagi, chytryości, żądzy zemsty, myślącym i rozważającym, jak człowiek. Powieść zwierzęca nie opisuje łowów — te będą po wieki osnową myśliwskich opowiadań — ale charaktery i życie zwierzęce.

Rozkwit epopei zwykł następować wówczas, kiedy fantazyja ludu przeniknęła w podaniach i mytach do gruntu naturę i historię, gdy uzyskała zatem bogatą osnowę w odpowiedniej zmysłowej formie, a nadszedł wielki poeta, albo wielcy poeci i jęli się wielkich przedmiotów. Wschodzą oni na barkach śpiewnych i radośnych czasów, pośród natchnionych usposobień ludów, jakie n. p. kreśli Homer opowiadając, jak tłumy z podziwieniem słuchają Demodoka.

W takich czasach kształtują i opracowują podania o bogach i bohaterach. W pierwszym razie nie działają pobudki artystyczne; religia, hierarchia i filozofia są piastunami podań o stworzeniu, życiu bogów i t. d. Drugie są pierwszą historią ludu. Pewne podanie, pewien bohater, albo bohaterowie wzniesli się ponad rzeszę, która ich czci nadewszystko i losów ich słucha najchętniej. Takie powieści są rdzeniem dla nowych cyklów epicznych. Przedstawmy sobie n. p. epokę, w której pieśń o Nibelungach przyjęła swój kształt dzisiejszy. Jakież głębokie poczucie i znanstwo sztuki rozlewało się wówczas na wszystkie warstwy ludu! Budowano jasne, wspaniałe katedry — taki duch czasu potrafił wprowadzić architektonikę i do poezyi; toż niema w tej powieści luźnego, przymusowego zestawienia pojedynczych ustępów; wszędzie najdoskonalsza kompozycja, wszędzie splatanie się części w całość, podporządkowanie szczegółów, umiejętne i zręczne wykonanie, baczność na względy piękna, a częstokroć mistrzowstwo, którego możemy tym czasom pozazdrościć!

Homer, śpiewak Nibelungów, Firduzi tworzyli w ten sposób. Nie chodzi mi o to, ile osnowy znaleźli twórca czy twórcy Iliady, Odysei, Nibelungów, pragnąłbym tylko zauważyć, że poe-

matów, o których mowa, nie zestawiono z luźnych, porozrzucanych okrucichów. Są one płodem jednolitej pracy fantazyi. Treści nie wzięto z głowy, formy również, przynajmniej nie u Homera; (zwrotka Nibelungów była oryginalną, przedtem znano tylko aliterację); ale twórców tych epopei zniżyć do rzędu sklejaczy również niepodobna. Może być, że tylko kleili, ale trudno im odmówić, że kleili genialnie! Są inne epopeje składane, ale w nich niema sztuki. Te zaś są budowane, jak gotyckie katedry, przez wielkich architektów. (W szczegółach może wydać się niejedno, jakby wtrąconem bez zastanowienia; wydarza się to zawsze w czasach tak naiwnych). Aby utworzyć epopeję, potrzeba wyższej sztuki, długiego ćwiczenia, poetyckiej szkoły. Homer (uważajmy go za jednostkę) miał wielu śpiewaków przed sobą. Już pamięciowe o władnięcie przedmiotu wymagało od poety, który tworzył i śpiewał, długich lat wędrówki po nauczycielach. Mistrz nowych tonów i nowych powieści znajdował, gdy tego pragnął, rzesze łaknących uczniów.

Greya dała nam dwie wspaniałe i nieśmiertelnie piękne epopeje. Najdoskonalsze połączenie natury ze sztuką!

W Iliadzie obrał poeta za osnowę zdarzenia wiążące się ze żywym podaniem Greków o wojnie Trojańskiej i gniewie Achilla, tego ulubieńca mytu helleńskiego, ideału młodości i siły. W tych, bezpośrednio ze sporu pomiędzy Achillem i Agamemnonem płynących wypadkach, zamyka się osnowa powieści. Z wybuchem gniewu poczyna się opowiadanie. Początkowo zwyciężają Grecy bez Achillesa. Wkrótce jednakże widzą, że gniewny bohater wstrzymuje się od walki. Trojańczycy biorą przewagę; już wtargnęli zwycięsko aż do środka greckiego obozu. W najrozpaczliwszem położeniu zezwała Achilles Patrokłowi dać pomoc zwątpiałemu ludowi. Patroklos, serdeczny przyjaciel Achilla, ginie w chwalebny boju z Hektorem. Dumny i niegodnie z Achillem postępujący Agamemnon odbiera karę w klęsce swojego wojska; podobnie Achill za gniew swój zapalczywy i upor przesadny. Teraz porywa za broń, chociaż za późno dla Patrokla; do czego nie mogły go skłonić prośby i zaszczyty, ku temu popycha go zemsta. Za nim idzie zwycięstwo, jak to przepowiedział Jowisz Tethydzie; klęski Greków świadczyły o jego wartości. Po walce, w której bogowie sami biorą udział, zabija Hektora. Pełen boleści, w poczuciu, że doko-



nana zemsta nie zwróci mu przyjaciela, grzebie Patrokla. Piękny i spokojny dośpiew poematu, po tylu namiętnościach i krwawych zapasach, stanowią igrzyska na cześć Patrokla i opowiadanie, jak Pryam u Achilla błagał zwłok Hektora. Znanem jest bogactwo wypadków, z którymi się wiąże owa historia Achilowego gniewu. Całe życie bohaterskiej epoki rozwija się przed nami, rzesze trojańskie i greckie — pojęcia, wyobrażenia, uczucia, czyny, wiara osób i całych ludów. Stapają przed naszym okiem jak żywi; znamy ich postać, ubiór, zbroję. Cudowne spojrzenia na przyrodę, na życia zwierząt; pojęcia artystyczne swojego czasu, a potem cały świat idealny bogów — wszystko jak piękne, jak pełne życia, jak sztucznie zbudowane! Poemat zaczyna się od sporu Achilla z Agamemnonem. Achilles ustępuje zadąsany. Po kolei przesuwają się bohaterowie: Agamemnon, Menelaos, Dyomedes, Idomeneus, Ajaxy, Odyseus i t. d., dokonują każdy z osobna bohaterskich czynów. Ale mimo tego nic się nie wie dzie w nieobecności rozgniewanego. Potężny Hektor z trojańskimi bohaterami zwycięża. Walka na okrętach wydaje się szczytem zamętu i powikłania. Ale po śmierci Patrokla, za pojawieniem się Achilla, ruch jeszcze większy: bogowie sami rzucają się w zamęt walki — potężny Pelida odnosi zwycięstwo! Poseidon burzy wodę, ogniem zionie Hefajstos, tak że Nereidy wydają krzyki zwątpienia, a fale głuchną... Ziemia rozpada się, góry dygocą — istny sąd ostateczny! Z olimpijskiego tronu przygląda się obrazowi uśmiechnięty pogodnie Jowisz, ale gdy ambrozyjskie loki opadną mu na czoło i kiedy brew swoją zmarszczy, to czuć łomot po całym Olimpie!

Iliada była od wieków pierwowzorem epicznej poezji. Homer jest naturą, a natura Homerem! Nigdy nie pojęto tak poetycznie, nigdy nie wyśpiewano tak pięknie rozleglejszego, potężniejszego, wspanialszego przedmiotu! Osoby, natura, wypadki — kreślone nieporównanym pędzlem. Pomiędzy największymi, nieśmiertelnymi utworami ludzkiego ducha, zajmuje Iliada najpierwsze miejsce.

Treścią Odysei jest powrót przemyślnego króla do ojczyzny. Wysnuwa się ona z Iliady, okazującej wszędzie swe tło bogate i wielobarwne. Wiedzie nas przez morze trojańskie do Tracji, Egiptu, Krety, do kraju cymmaryjskiego i królestwa cieni. Wszystkie cuda fantazyi występują przed nasze oczy. Widzimy obce ludy,

potwory, olbrzymów, boginie na swoich wyspach, szczęśliwych, wiecznie wesołych ludzi. Obok cudowności wierna rzeczywistość; tam Kalypso, tu bolejąca małżonka, tam Cyklop, tu powabna sie-lanka pasterza świń Eumea, tam Scheria i Alkinoos, tu Laertes, tam Feacy i śnieżnoramienna królewska praczka Nausikaa, tu zalotnicy w królewskim pałacu, roztrwaniający mienie Odyseusa. Poemat zaczyna się od tego, że Jowisz daje Odyseowi na przekór woli Poseidona pozwolenie do powrotu. W Itace nie spodziewają się króla. Butni zalotnicy otaczają jego żonę Penelopę, dręczą i przesładują jego syna Telemaka i wyjadają jego zapasy w komorze. Po wielu przygodach przybywa Odysej do kraju i mści się na nikczemnikach. Po strasznej rzezi na nich dokonanej, urywa się nagle opowiadanie. Szkoda, że poeta, który wyczerpał swą osnowę, nie wprowadził jeszcze choćby powracających przyjaciół Odyseusa, dla zaokrąglenia całości. Na Itace śmierć grasowała również za srogo.

Wobec Iliady, epopei iście bohaterskiej, zbliża się Odysea do nowożytnego romansu. Niema tu owej wyłączności wojennego życia. Obraz całego ludu, poczynszy od króla a kończąc na żebraku. Ujawniają się zalety, skłonności, cnoty i występki całego społeczeństwa. Podanie bardziej ucłowieczone, niż w Iliadzie; pojęte w duchu zapatrywań późniejszego czasu. Poeta nadaje przygodom jedność i powiązanie. Lud morski lubi się przysłuchiwać morskim powieściom, przyglądać czarodziejskim wyspom, Kannibalom, bitwom, rozbitkom okrętowym, cudownym ocaleniom. Kupiec, któremu kot wyjednywa u obcego monarchy bogactwa lub Robinson Crusoe — byli utworami tej samej fantazyi, która stworzyła Odyseę. Tylko że w Grecyi lud wyniosły i chciwy piękna wyjmuje ze skarbcza swoich podań bohaterskiego króla, który w każdej potrzebie i w każdej przeciwności zachwyca męską odwagą, który wszędzie, kędykolwiek porzucą go losy, jest wzorem, ideałem. Poeta nie wybiera zwykłego wojownika, nie Menelaja w jego powrocie! ale uosobienie greckiego charakteru — jego śmiałości, podstępny, siły, zuchwalstwa, wytworności. Odyseus jest obrazem duszy i wesołej natury greckiego ludu — aż do jej stron najciemniejszych.

Jak hożo i swobodnie spoglądał Grek na życie, nigdzie lepiej nie poznamy, jak w Odysei. Z boskich ramion Kalypso do wiernej Penelopy — krok jeden!



Germanie stworzyli epopeję podobną greckiej, choć nie tak doskonałą. Jestto powieść artystyczna, podobnie jak Odysea. Wskazemy tylko na dwa wspaniałe poematy, które tylokrotnie porównywano z obu greckimi: Nibelungi i Gudrun, pieśń wojenna i pieśń morską!

Pieśń o Nibelungach wysnuła się z tradycji śpiewanej i opowiadanej od wieków. Myt i podanie widzimy tu powiązane; myt przeobraził się w podanie, a podanie stało się mytem. Odnosimy te słowa do Sygfryda (Baldur?), Hagen (może echo Hödura?), Dietricha z Bern (myt Odyna?), Brunchildy i t. d. Naturalnie, że pod wpływem chrześcijaństwa, zarówno myt, jak podanie, spłwiały; poeta niemiecki nie miał pod ręką, jak Homer, jasnej, skryształowanej, cudownie pięknej mitologii, z którejby czerpał ideały bogów; krępowały go sprzeczności pogańskich i nowochrześcijańskich zasad wiary. Potężne rysy, przekazane w podaniach Północy, musiał opuszczać albo gładzić. Dlatego w pierwszej części, opartej przeważnie na mycie, nie umiał zachować jednostajności, ani zestroić niezgodnych żywiołów. Wiele tu rzeczy niejasnych i słabych. Może były nawet wytworem czasów późniejszych. Druga część, która nie miała już takich trudności do pokonania, stanowi posąg z jednego głazu.

Całość jest w porównaniu z Homerem chropawą i szorstką; nadmiar aliteracji. Pogląd na życie o wiele ciasniejszy i wyłącznie germański, niema tu owej szerokiej, ludzkiej, wesołej swobody, jaka cechuje Grecyę. Wogóle nikomu na myśl nie przyszło porównywać epopeje germańskiej z greckimi. Pod wielu jednak względami posiadają Nibelungi niezrównane zalety. Założenie poematu, dramatyczny obraz germańskiego zuchwalstwa, charakterystyka pojedynczych postaci, nie mają sobie równych. Sygfryd nie dorównywa za to Achillesowi. Natomiast Hagen z Tronje może się mierzyć w potęgę i dzielność z wszystkimi bohaterami, jakich kiedykolwiek stworzyła poezja. Niema postaci, któraby go przewyższyła od chwili, kiedy się dowiaduje z ust wodnych dziewic o losie Burgundów. Malowidło charakterów i scen wspaniałe. Budowa z małymi wyjątkami, wyborna. Wina snuje się przez cały poemat, Sygfryd za wstąpieniem na arenę bojową szydzi z Burgundów; odtąd Hagen i Ortwin są jego wrogami. Brunchilda ściągą na siebie karę, bo nie umie poskromić gniewu. Szczęście

Chriembildy jest źródłem walki. Królowie i Hagen mieszają się do niej. Śmierć bohaterskiego Sygfryda boleśnie rani serce Chriembildy. Stąd jej pragnienie zemsty; spełnia ją, jako żona Ezla. Zuchwalstwo Hagen i Volkera roznieca powszechny ogień, porywa w odmet walki wszystkich bohaterów i prowadzi ich do powszechnej zguby; z pogromu wychodzą cało tylko Ezel, Hildebrandt i Dietrich.

Czas, w którym pieśń o Nibelungach nabrała kształtu, miał już tak wiele, niestety! dworackiego charakteru, że i poezja przesiąknęła współczesnym smakiem. Ustępy, prawiące o strojach, dworskim przepychu i t. d. są rozwlekłe i nudne, toż samo tyrady, w których poeta wysławia książąt. Obyczaje panujące na dworach możnowładców, i formy rycerskiego życia zlewają się niezgrabnie z rysami bohaterskiej epoki. Poeta nie ma częstokroć epicznej siły, niezbędnej do przedstawienia rozległego obrazu; nie umie odmalować tła jego, wyosobnić i wyrzeźbić postaci. Zamiast pokazać nam ludzi w działaniu, w ruchu, pomaga sobie cudzemi pochwałami: »mówią, że dzielnym był jeźdźcem« i t. d. Prawi o sile, odwadze, dzielności bohaterów, zamiast ich przed oczy postawić. Tam zaś, gdzie chrobra, germańska natura występuje w całej ochoczości wojennej, poemat nie ma sobie równego.

W podobnym stosunku, jak Odysea do Iliady, stoi Gudrun do Nibelungów; powieść pełna powabnych, iście ludzkich ustępów, które były wskazówką, jakimi torami powinna chodzić niemiecka epopeja.

Obok powieści kształciła się stopniowo inna forma poezji. Był to obraz obyczajowy, malejący czasami w sielankę. Jednym z najwspanialszych obrazów tego rodzaju jest »Herman i Dorothea« Goethego. Opowieść jego (podług prawdziwego zdarzenia) przedstawia nam cichy a jedyny żywot mieszczańskiego zakątka, z jego szczęściem i biedą, jego uciechą i smutkiem, jego uczuciem i myślą, jego podwórzem i ogródkiem, jego rolą i bydlętem, rodziną i sąsiadami. Epoka wypadków dziejowej natury, w jaką przeniósł poeta swe opowiadanie, dodaje całości poważniejszego znaczenia i wyższego nastroju. Wzorem sielanki, obrazka skromnego życia na łonie natury, pozostanie na zawsze poezja Teokryta. Jakkolwiek istotą jej malowidło życia, uwięźłego na miejscu, niech się uczą



poeci od niego, jak przeplatać opisami wypadki bez przerywania ich toku! Sielanka rośnie częstokroć w epopeję (Diòskury Teokryta), przybiera formę dramatyczną, daje się wreszcie opracować lirycznie i dydaktycznie. Oto najczystsza jej forma:

Pospiesza Wiesław i lasem i polem,  
Ale się ostać nie może przed bolem;  
Bo kiedy miłość raz w sercu osiedzie,  
Daremny namysł i rozsądek będzie,  
Przeto, co myślał, co czynić przystało,  
Stanowi wyznać i szczerze i śmiało.

Oczekiwany wjechał do podwórka,  
Wybiegł gospodarz i matka i córka,  
Głaszcze koniki i wiąże u płotu,  
Cieszą się wszyscy z rychłego powrotu,  
Z tanioci kupna i z koników radzi;  
Ojciec do stajni wraz je sam prowadzi,  
Prędką wieczerzę rozkazuje matce.  
Skoro milczący Wiesław usiadł w chatce,  
Matka go z córką o zdrowie pytały;  
Milcząc, Bronice dał gościniec mały.

Przybył też razem i sąsiad ciekawy,  
Dobry do rady, dobry do zabawy,  
Jan, co za stołem niejednym już siedział,  
Mądrze pomyślał i prawdę powiedział;  
Ale się wszystkim dziwnie wydawało,  
Że Wiesław smutny i mówił tak mało.  
Wszedł i gospodarz — do stołu zasiedli,  
Skromną wieczerzę przy rozmowach jedli i t. d.

Gdy już pismo zastąpi tradycję, a rozumne badanie fantazyę, lud nie przestaje powtarzać i przekształcać powieści; rodzą się wówczas ludowe pieśni. Rozwojowi literatury gminnej staje na przeszkodzie współczesny rozwój piśmiennictwa. Fantazyja ludu wątleje za dotknięciem się książki, dziennika i t. d. Zawsze jednak żyje ona w powiastkach o bohaterach i wielkich ludziach współczesnych, które lud sobie układa i z ogniem powtarza. Każdy naród ma takich ulubieńców ludowej wyobraźni. Książkę Eugeniusz, »stary Fryc«, Napoleon, Blücher, Wellington i t. p.

Pierwotna powieść zwierzęca rozwija się w osobną artystyczną formę po dobie najwyższego rozkwitu epopei. W tych jednak

czasach zaciera się już najczęściej naiwny stosunek człowieka do zwierzęcia. Rzecz ma się podobnie, jak z mytami i podaniami. Poeta szuka formy, w którejby się wyraził dobry jego humor; trudniej mu to uczynić w opowieści o bogach i bohaterach, które lud przywykł uważać za religię, obiera więc powieść zwierzęcą. Poezja ta bywa humorystyczną, czasem ironiczną, a nawet sarkastyczną. Pierwszy odcień znajdujemy w greckiej »Wojnie myszy z żabami«; drugi w średniowiecznym poemacie przez Goethego przyswojonym literaturze współczesnej: »*Reinecke Fuchs*«.

Z podania chrześcijańsko-religijnego, wykształciła się w średnich wiekach legenda, czyli poetyczna opowieść ze życia świętych i religijnych bohaterów.

W dobie najwyższego rozkwitu epopei, poczyna się przejawiać żywioł podmiotowy. Taka kolej zwyczajna rzeczy. Gdy poezja epiczna rozwinęła się do najwyższej doskonałości, rozbrzmiewa nieśmiały głos liry; gdy zakwitnie poezja liryczna, wykłuwają się formy zespalaające przedmiot z podmiotem — dramat.

Późniejsza epika skłania się zwyczajnie do liryki i dramatu. Ten ostatni kierunek dostrzegamy w nadmiarze dyalogów; poeta przestaje opowiadać, a objaśnia wszystko ustami mówiących osób (w idylli greckiej, balladzie szkockiej i t. p.). Tak samo przeplata liryka epos. Tu należy opowiadanie we formie pieśni, gatunek ballady (n. p. król z Thuli), właściwa ballada (pierwotnie pieśń taneiczna) i romanca. O tem wszystkim obszerniej w rozdziale o poezji lirycznej. Wiersz epopei wymaga budowy prostej; liryka lubuje się w sztucznym układzie zwrotek, wiersza i rymu.

Epopeja artystyczna (w przeciwstawieniu do ludowej) wywodzi swoje dobre i złe przymioty od »Eneidy« Wirgilego. Błędy rodzą się tam najczęściej, gdzie nie usiłujemy zaczerpniętej osnowy odpowiednio do warunków czasu i społeczeństwa przekształcić. Gdy poeta obiera starożytną osnowę, myt, podanie, lub cokolwiek bądź zresztą, a nie zdoła jej artystycznie przeniknąć, tak aby zjawisko odpowiadało istocie, jeżeli nie umie się przenieść w ducha epoki, którą przedstawia, utworowi jego zabraknie zdrowego gruntu. Sprzeczność będzie w nim leżeć. Wirgiliusz obiera podanie z czasu bohaterskiego, a wypełnia je duchem epoki rzymskiego cesarstwa. Postacie jego jakkolwiek w swoim rodzaju tak wybitne, nie odpo-



wiadają nigdzie imionom; bywają ogólnymi typami, to znowu ludźmi rzymskimi. Porównajmy tak uwielbianą scenę Nisosa i Euryala, z nocną wycieczką Odyseusa i Dyomedesa! Wzór Wirgilego był zabójczym dla poetów, którzy wzorem Homera uważali mieszanie bogów do epepei za rzecz konieczną. Co u Homera było bóstwem, to u Wirgilego maską. Czas jego wymagał nowych kształtów, nowych ideałów; na rozdrożu między Homerem a oświatą współcześnie rzymską, nie umiał on pogodzić sprzeczności, ani postaci swych napoić życiem. Pomiedzy treścią a wykonaniem, na które wpłynęło naśladownictwo i refleksya, otwarła się przepaść, z której chłód wieje. Wszystkie piękności, cała plastyka zmysłowa »Eneidy« nie mogą zatrzeć przykrego wrażenia.

Firduzi roztapiał się zupełnie w swoich postaciach. Jego Szach-Nâme jest epopcją wspaniałą.

Jako osobny rodzaj poezyi epicznej uważać należy opowiadania średniowieczne t. z. dworskie. Kwitły one szczególnie w Niemczech. Była to epoka najwyższego rozkwitu Niemców. Ich cesarze od Fryderyka Rudobrodego począwszy, pracowali gorliwie nad rozwojem ojczystej poezyi! Jakże wspaniałym byłby polot epoki, która wydała Nibelungów, gdyby poeci tak potężni jak Wolfram z Eschenbachu, Gotfryd ze Strassburga i inni, osnowę do swych powieści czerpali ze życia! Lecz działo się inaczej. Przenosili oni treść obcą, dla której naród był obojętnym. Opowiadali cudze powieści, tu i owdzie tylko napawając je podmiotowym kolorytem, przez który, jak przez szybę, potrzeba zazierać do wnętrza.

Podmiotowość ta średniowieczna była niezupełną i jednostronną. Umieli oni malować czułość, łagodność, dowcip, zatopienie się w Bogu, wesoły uśmiech, jędrne i szorstkie rysy; ale ogólnego nastroju lirycznego jeszcze nie znali. Kilka uczuć malują do znudzenia: czułość, zachwyt wiosenny, miłość Boga i t. d. Podmiotowość ta była dla owych czasów czemś nowem; stąd popisują się nią co kroku. Pasma wypadków najczęściej rozwlekłe i nielogiczne przerywają co chwila ustępy liryczne; działanie wlecze się, a związek przepada; żywioł opisowy ponosi srogą klęskę.

Jedynie wówczas ożywia poetę siła prawdziwie epiczna, gdy opiera się na własnym społeczeństwie, na jego potrzebach i obyczaju. Naród sam powinien tworzyć osnowę do swych epepei. Ina-

czej będzie to poezya pewnych warstw, a nie ludu. Poezya mody! Dziś rodzi się, a jutro umiera!

Z potężną podmiotowością tworzy Dante swoją »Boską komedję«. Ale treść jej poważna i surowymi kreślona rysami, nie znająca igraszki, ani kaprysów, a wyrażająca się przeciągłą lawą namiętności, czyni pomimo tego wrażenie przedmiotowe. Treść poematu, nieprzystępną z natury dla ludu, częstokroć oderwaną, usiłuje mu zbliżyć poeta namiętnymi wylewami swej duszy, skierowanymi ku przedmiotom ogólnej miłości lub nienawiści. Te ustępy, wiążące się z epoką, są najsilniejszym urokiem Dantejskiej »Komedyi«. Pisaną jest w tercynach, wiążących się rymami:

Hrabia Gualandi, Sismondi, Lafranchi,

Szczują na czele: zdobycz będzie łatwa!  
Już wilk znużone zatrzymuje kroki,  
Upada wreszcie i ojciec i dziatwa,

I widzę kłami rozprute ich boki...  
Budzę się! Jeszcze noc nie zesła z nieba,  
Już moje dziatki, współniki niewoli

Szlochają przez sen i wołają: chleba!  
O! jeśli dotąd serce cię nie boli,  
Kiedy pomyślisz, co się we mnie działo i t. d.<sup>1)</sup>

»Boskiej komedyi« braknie rozwijającego się stopniowo działania. Dlatego nie jest prawdziwą epopcją. Układ jej równoległy: pochód przez piekło, czyściec i niebo. Jednostajny tok całości potęguje się jeszcze mocniej bogactwem opowiedzianego materiału. Tylko olbrzymia śmiałość, energia i siła tej poezyi pozwalają zapomnieć jej niedostatki.

Aryosto zaczerpnął osnowę do swego poematu z kopalni tak utartego w średniowiecznych oświeconych kołach podania o Karolu Wielkim i jego Paladynach, i stworzył powabną całość: »Orlanda szalonego«. I on nie przenosi się w czas bohaterski, lecz opracowuje swój przedmiot podmiotowo. Sprzeczność tę wyraża sam w dobrowolnem, komicznie ułożonem zrzeczeniu się. Poemat jego, rozkoszny i żartobliwy jest wzorem epepei humorystycznej,

<sup>1)</sup> Przekład Adama Mickiewicza.



ze wszystkimi błędami i zboczeniami humoru. Gdyby mniej był rozproszył osnowę i artystycznie ją ograniczył, jego świat idealny byłby jeszcze piękniejszym.

Tasso obiera wielkie dziejowe zdarzenie; jak Wirgili założenie Latium, tak on opracowuje swą »Wyzwoloną Jerozolimę«. Naśladuje Wirgilego. U Aryosta za wiele dobrego; ale romantyczna osnowa i śmiałość w opracowaniu usprawiedliwiają się nawzajem; historia nigdzie nie staje na drodze. U Tassa razi nas ciągłe przewijanie się historii ze światem wyobraźni i maszynerya bogów, naśladowana z Wirgilego. Tasso kreśli postacie historyczne, a mimo to mało w nich rysunku; sam koloryt liryczny. A czułośćkowość i malowidło duszy nie są przedmiotem epopei; szkodą jej nawet. Formą wierszową Włochów, używaną w poezji liryczno-opisowej była *stanca*. Dwa szeregi po trzykroć rymujących się wierszów postępują obok siebie, kończąc się rymowanym dwuwierszem. Każda zwrotka tworzy organiczną całość. Wzór zatem taki: ab, ab, ab, cc:

Skłonił się nisko Anioł, i ochoty  
Pełen, tak rąco niósł pióra pierzchliwe,  
Że myśli ludzkiej niedościgłe loty  
Z nim porównane, zwać można leniwe.  
Wprzód empirejski przeszedł pałac złoty,  
Tam, kędy dusze mieszkają szczęśliwe:  
Więc kryształowe, więc gdzie jasne koło,  
Gwiazdami wite obraca się wkoło.

Potem przechodził sferami różnemi,  
Wprzód Saturnową, potem Jowiszową,  
Które Anieli, rękami własnemi  
Sprawują, choć je ludzie błędne zową.  
Stamtąd się puścił polmi przestronnemi,  
Gdzie grom się rodzi i śnieg z wodą dżdżową,  
Gdzie świat sam siebie żywi i pożera,  
I w swej się zwadzie rodzi i umiera.

(Tassa »Jerozolima wyzwolona« — przekład Piotra Kochanowskiego).

Pomijając Milтона, słów parę o wielkiej epopei, jaką wydały Niemcy, o »Mesyadzie« Klopstoka. Osnowa była powszechnie znaną, w znaczeniu religijnem olbrzymią; wybór o tyle szczęśliwy. Samym przedmiotem przemówił Klopstok do całego ludu. Ale przedmioty takie bywają niebezpieczne z powodu uniesienia religijnego czysto

podmiotowej natury, jakiemu w takim razie ulegają zazwyczaj poeci. Kto się tutaj zawróci z bystrego prądu epicznej opowieści na mierzliwy podmiotowego rozczulenia, ten nie dobieży wytkniętego celu. Rozległy przedmiot »Mesyady«, ukrzyżowanie i apoteoza Chrystusa, nie wiele przedstawiają różnaitości, tak niezbędnej w obszernej epopei, pragnącej współzawodniczyć z eposem greckim. Poeta, który nie usiłuje zastosować rozmiarów do treści, musi rozwlekać, naciągać i wypełniać. Z rzeczy ziemskich nie wiele miał Klopstok do opowiedzenia; bierność uczniów, z których jedyny Piotr zdobył się na rąbniecie pałasem, tamuje postęp zdarzeń; nawet charakterystyka ich nie wykończona; dlatego usuwa się poeta co prędzej do nieba (podobnie jak Homer) i kreśli obrazy nadziemskie. Ale tu traci powinowactwo duchowe ze życiem ludu; stwarza szereg postaci, mających kształty czysto podmiotowe; z pewnego gruntu epickiego gubi się w dowolnej fantastyczności. Po ruchliwym początku opowiadanie przybiera krok coraz leniwszy. Czuje to sam poeta. Pomaga sobie zatem ekstazą religijną i wysokim nastrojem uczuć; ruch epopei zastąpiła namiętność liryczna. Raz popadłszy w ten błąd zasadniczy, grzęźnie w nim coraz głębiej. Wyraz uczucia religijnego poczyna być wyłączną osnową poematu; marzenie i zachwyty niebiański unoszą epopeję w powietrze. Takie zachwyty, takie niewysłowione uniesienia w krainy nadzmysłowe, gdzie poetę porywa »święta drzączka«, nie mają żadnego związku z kształtami i wypadkami epopei.

Nie mogę bliżej podnosić wielkości i znaczenia Mesyady. Ona to w swoim czasie dźwignęła jednym zamachem poezję z jej płytkiego poziomu; ona i dzisiaj unosi wzrok nasz od rodzajowych obrazków ku widokom szerokiej fantazyi. Dziś tak często szubujemy po ziemi, albo robimy połowiczne skoki! Od Klopstoka należy uczyć się, jak ma latać poeta; błędów jego naśladować nie trzeba.

Jednem tylko słowem wskażemy na epopeję humorystyczną, którą obdarzył nas, wierny oryginalności swojego umysłu Wieland, na »Oberona«. Najwspanialszym poematem humorystycznym naszego stulecia, noszącym na sobie ślady ułomności wielkiego twórcy, jest »Don Juan« Byrona. Usiłowań bieżącej epoki w kierunku epickim i liryczno-epickim, nie mogę zgłębiać. Wymienię tylko pokrótce Walter-Scotta, Byrona, Mosena, Anastazego Grüna, Rud.



Gottschalla, Wilh. Herza, który mistrzowskim językiem, z głębokim zrozumieniem i gorącą namietnością odtworzył podania średniowieczne, Roquette'a, Grossego, P. Heysego («Narzeczona z Cypru» we wdzięcznej formie stanców), Geibla, Lenaua, Bodenstedta, v. Schalka, Roberta Hammerlinga, największego poetę dzisiejszych Niemiec, Jordana i Hermana Lingga, którego »Wędrowniacy ludów« należy do najwspanialszych utworów bieżącej chwili.

Żywioł naukowy, jak wiadomo, wykluczono z poezji. Poezja dydaktyczna jest rodzajem poronionym i połowicznym. Jak długo nauka nie roztopiła się w kształtach fantazy i nie postradała cechy zamiaru, tak długo czujemy sprzeczność pomiędzy osnową a właściwą istotą poezji. Są utwory ślizgające się na samej granicy dydaktyczności, są inne przekraczające naumyślnie zakres właściwej poezji; twórcy ich bowiem sądzą, że osiągają doskonałość, łącząc poezję z moralnością. Są to hermafrodyty należące na poły do poezji, na poły do umiejętności.

Bajka, zamiast podawać suchą naukę, opowiada wypadek, z którego możemy ją wysnuć. W tym celu wymyśla krótką, bezpośrednio i ściśle do przepisu obyczajowego zastosowaną historyjkę, osnowy czysto zmysłowej. Lecz toby jej nie odróżniło od zwyczajnego opowiadania. Poetyczną zatem stroną tej formy jest przeniesienie wypadku z codziennego życia w krainę fantazy, to znaczy: w krainę niemożebności, bajeczną, jak to zwyczajnie mówimy, w której zwierzęta i nieżyjąca przyroda myślą i mówią, jak ludzie. Już to samo wskazuje, że bajce nie chodzi o samą opowieść; z drugiej znowu strony opowiadanie ma wszelkie pozory rzeczywistości, a ta naiwność wiary w prawdę niemożliwych wydarzeń, usuwa wszelkie przypuszczenie, jakoby celem była wyłączna, kapryśna gra fantazy. Z powodu tej właśnie naiwności w opowiadaniu wymaga bajka formy niewymuszonej i zadowala się nawet prozą. Przyczepiać na końcu morał, byłoby poetyckim grzechem; jest to najprostszy sposób rzucania mostu pomiędzy fantazją a rozumem i że tak powiem, uderzenie nosem o naukę moralną, która wpływa z opowieści.

Przypowieść (*παραβολή*) uzmysławia naukę obyczajową przykładem z ludzkiego życia, opracowanym w kształcie samoistnej, artystycznie zaokrąglonej powieści. Kształt jej zmysłowy uprzy-

stępnia ją ogółowi; osnowa jej tem lepiej dobraną, im zrozumialszą dla wszystkich. Wymaga prostoty w pojęciu i wykonaniu. Swobodnej fantastyczności, będącej podstawą bajki, nie znosi; cel jej wymaga przedewszystkiem jasności zmysłowej.

Obydwa te rodzaje, należycie pojęte, należą do poezji: żywioł naukowy roztopił się w nich zupełnie; w każdym razie jednak poetyczna ich doniosłość ograniczoną. Są to drobnostki, ale pożyteczne.

Przysłowie stanowi najwzięlejszą naukowo-poetycką formę. Zmysłowość, obrazowość wyrazu jest niezbędnym jego warunkiem. Gdy osnowę zupełnie prozaiczną wtłoczmy w ramy wierszowe, aby ją zachować tem łatwiej w pamięci, nie będzie w tem jeszcze poezji. Gdy naukę uprzystępnimy dla umysłów słabszych lub takich, których abstrakcja nudzi, uzmysłowieniem osnowy i ożywieniem poetyczną barwą, a zostawimy przytem wiele żywiołu naukowego, wytworzy się kształt połowiczny, zawieszony między poezją a umiejętnością, który już nieraz uważano błędnie za wyższe zjednoczenie obu. W miarę osnowy utwór taki bywa mniej albo więcej poetycznym. Zamiast szerokich i abstrakcyjnych opisów, lepiej przedstawić stosunki oparte o bezpośrednią zmysłowość. Zamiast opisywać istotę rolnictwa, poetyczniej będzie przedstawić wieśniaka w różnych porach roku.

Rolnicze pieśni Wirgilego mogą być wzorem. Napisać poemat naukowy o Alpach, układający wszystko w surowy porządek, nie znaczy utworzyć poezję. Za to podróż przez Alpy może być poetyczną. Forma obrana przez Hallera, opisująca życie alpejskich górali w rozmaitych porach roku, była zręczną, chociaż opracowanie podobne nie zdoła nigdy dorównać poezji, pomimo pięknych ustępów. Będzie to zawsze nizanie piękności na jeden sznurek, ale nie dzieło sztuki. Porównajmy z tem czarujące opisy Byronowskiego »Childe Harolda«.

Kiedy zamiar pouczający, poprawczy, występuje pod formą satyry, prawidła nasze stosują się do niej. Dowcipkowanie, krytykowanie, ściąganie z piedestału, tu nie wystarcza. Wyższego polotu nabiera ona wtedy, gdy, jak to pięknie powiedział Szylar, ma przed oczami ideał i z nim porównywa poważnie lub wesoło przedmiot ganiony. W takim razie urasta namietnością w niej tkwiącą do



rzędu istotnej poezyi. Ognista namiętność, zapal dla ideału, są czynnikami najwyższej poetyczności.

Przechodząc do poezyi we formie prozy, należy przypomnieć wymagania zgodności pomiędzy osnową a formą, jakieśmy określili wyżej. Forma nie bywa tu rzeczą obojętną, jak tego uczy sztuka krasomowcza. Im osnowa uboższą, tem poetyczniejszym powinien być język. W obszernym romansie całość jest zawsze poezją; pojedynczy ustęp stanowi cząstkę tak małą, że nie wchodzi w rachubę. Myśl, układ artystyczny, zmysłowe przedstawienie całego przedmiotu, stanowią poetyczną istotę romansu; zresztą nie pogardza on żywiołem naukowym ani obyczajowym; im więcej zawiera podobnych ustępów, tem język powinien być prozaiczniejszym, aby do błędów osnowy nie dodawał sprzeczności formy.

»Proza«, jak mówi Arystoteles w swej Retoryce, »nie powinna być mierzona, jak poezya, ani pozbawioną wszelkiej miary — wszystko bowiem, co nieoznaczone i nieprawidłowe, jest niepochwytne i nieponętne«. Liczba prostuje i układa wszystko; dlatego iloczasy<sup>1)</sup> czyli miara czasu oparta na liczbach, stanowi podstawę każdego wiersza. Dlatego i mowa niewiązana powinna mieć swój iloczyn.

Podstawą jego nie jest krótsza lub dłuższa wymowa zgłosek, ale zwięzłość i przejrzysta budowa zdań, z których każde stanowi pełny, samoistny obraz. Poetyczna proza nie powinna zawierać zdań długich, jak historia albo nauki ścisłe; wtedy przepada rytmiczność języka. Proszę sobie przypomnieć jakąkolwiek powiastkę, przysłowie albo bajkę, jak ona bywa zwięzłą! »Był raz król mający trzech synów, których gorąco miłował. A gdy miał umrzeć, pierwszemu darował państwo i wszystkie swe mienie ruchome i t. d.« Wszystkie wywody umiejętnie, wsuwanie morałów, przerywanie myśli, definicye, zamykanie w nawiasy i t. d. obciążają język; używać wypada ich nader rzadko i to, jedynie w zamiarach komicznych. Zarówno należy unikać stylu przeładowanego obrazami i przenośniami, jak zbytniej dramatyczności.

Dowiedliśmy, jak się warunkują osnowa z formą. Kto opowiada prozą, wyrzeka się naprzód wszystkiego, co jedynie we for-

<sup>1)</sup> Krótkie lub długie wymawianie samogłosek. (Przyp. tłum.).

mie idealnej odpowiedni znajduje wyraz, chyba, że chce obudzić wrażenie komiczne, albo ma tyle naiwności, iż nie rozumie różnicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością. Inaczej mówiąc: opowiadanie przedstawiające zwyczajną prawdę życia, powinno mieć formę prozaiczną.

Romans, najpowszechniejsza forma nowoczesnej opowieści, rozwinął się z poetycznej epopei. Przez długi czas tkwił on w niezgodności pomiędzy fantazyjną osnową a prozaiczną formą, która dla poczciwego Don Kiszota i jego współczesników była tak niebezpieczną; podobne bowiem pomieszanie rzeczywistości z cudem, zamiast fantazyi rodziło niedorzeczność i zawile fantasmagorye, usuwające ziemię z pod stopy temu, kto się niemi rozmarzał. (Zwracam uwagę na wiele płodów rozpasanej romantyki niemieckiej, gdzie ujawniła się najjaskrawiej sprzeczność pomiędzy fantazją a prawdą). Z czasem rozdwojenie obu żywiołów poczęło się zacierać i powstała nowa, prozaiczna epopeja, mająca te same podstawy, co właściwa, ale zastosowane do warunków prozy: Ze świata fantazyi przeniesiono nas w pełną rzeczywistość. W jej obrębie włada z całą swobodą fantazyja. Nadnaturalne stało się tylko nadzwyczajnem. Nigdzie rozbratu z rzeczywistością, czyli, co na jedno wychodzi, z możebnością!

Co romans utracił na swobodzie formy, to powetował sobie w kierunku innym. Nie może on latać po wyżynach fantazyi, ale tem szerzej rozpościera się po obszarach życia. A życie jest szerokiem! Nie ma tej siły idealnej, którą posiada epos, ale ma więcej przedmiotowej osnowy, będąc zwierciadłem bezpośrednim życia. Prawda, że to go uwodzi częstokroć na manowce dydaktyki, przesadnej rozwlekłości albo modnego wyzyskiwania pewnych »interesujących« stosunków społeczeństwa. Czytelnik może łatwiej wcielić siebie w bohatera romansu, gdyż ten odegrywa się na gruncie rzeczywistym, podczas gdy ideały epopei unoszą się ponad nim, tak że pomiędzy człowiekiem a światem epicznego zmyślenia, roztwiera się zawsze przepaść budząca (to prawda!) szlachetną tęsknotę i dążenie do ideału. Rozumie się przeto, że romans powinien czerpać siłę ze życia, strzegąc się płaskości a wyzyskując w sposób godziwy cały obszar rzeczywistych stosunków.

Romans rozwinął się z poematów owego czasu, w którym



serdeczna miłość dwojga istot była głównym przedmiotem fantazyi: tajemnice serca, jego tęsknoty, cierpienia, pasowanie się z losem, oto jej wieczysta osnowa. Miłość i niezwykle, częstokroć cudownością nacechowane wypadki tworzyły od najdawniejszych czasów najulubieńszy przedmiot romantyczności. Romanse owe ograniczały się pierwotnie na prostem opowiadaniu, jak obudziła się i jak zakończyła miłość, t. j. czy kochankowie się połączyli, czyli nie, ślubem dozgonnym? Weselem albo śmiercią kończył się każdy romans.

Miłość, wiążąca mężczyznę z kobietą jest najważniejszym pierwiastkiem ludzkiego życia; jest ona sama w sobie potęgą idealizującą<sup>1)</sup>, i dlatego zostanie po wieki najulubieńszą osnową poezyi. Nie może być jednak osnową jedyną dla prozaicznej opowieści, najmniej zaś ograniczać na gruchaniu dwojga dusz młodych. Treścią romansu może być zarówno pożycie małżeńskie, jak wszelki inny stosunek ludzki. Dziś wychodzi już nawet z mody romans uczuciowy; zastępuje go społeczno-historyczny.

Wszystkie reguły powszechnej kompozycyi odnoszą się do romansu: zajmujący przedmiot, ważność, jedność urozmaiconą i t. p. Trywialność bez fantazyi wyklucza się, jak z każdej dziedziny sztuki. Dlatego tak wielka liczba romansów przedstawiających codzienne, powszednie, nudne stosunki życia, nie zdoła przetrwać doby. Romans, jako dzieło sztuki, powinien zachować jedność. Nie zadowala nas jedność bohatera. Sto powiastek o jednym człowieku nie stworzy jednolitego związku. Splatanie więc anegdot i przygód nie wyda dzieła sztuki, które wymaga jedności wyższej, duchowej. Weźmy za przykład Odyseę. Tęsknota Odyseusa do kraju i jego usiłowania powrotu, stanowią podstawę i siłę popychającą naprzód zdarzenia. Ale w obrazach przygód zachowano miarę i rozmaitość, która nie jest luźną wielością; okazują one powracającego do żony i domu tułacza w najpiękniejszym świetle; nic go nie może powstrzymać, ani walka z rozpasanymi żywiołami, ani dzikie ludy, ani rozkosze boskiego życia na łonie pięknej Kalypso i Circe, ani szczęśliwość ludzka w krainie Feaków. Poeta ustrzegł się pokusie

<sup>1)</sup> Ktoś wybornie powiedział: *«L'amour c'est l'echange des deux fantaisies»*. (Przyp. tłum.).

opowiedzenia dwudziestu jeszcze zdarzeń, które nie byłoby trudnem, a rozprzęgłoby jedność. Dążeniu Odyseusa przeciwstawił przeznaczenie, gniew Poseidona i t. d. Wywiązuje się stąd powabna rozmaitość. Tym sposobem powinna się rozwijać każda jedność w pasmo różnorodnych zdarzeń. Przytem baczyć wypada, że owo przewlekanie ostatecznego rozwinięcia nie może przedłużać się nad miarę, a bohater powieści nie powinien być narzędziem opóźnienia wypadków.

Może być niem czasami: ale wówczas poeta powinien tak układać wypadki, aby go parły naprzód i wywoływały ruch odpowiedni. Może być jednak energicznym, a naówczas wypadki powinny przelewać się tem szerszem korytem, dla okazania go w najrozmaitszych położeniach. Ostatni bieg rzeczy należy przenosić, ma bowiem więcej ruchu; pierwszy popada najczęściej w rozwlekłą dydaktyczność, przeciwną duchowi poezyi. Goethe przedstawił w swym poemacie *«Wilhelm der Meister»* bohatera pełnego bystrych dążeń; ale chęci jego nie miały jasnego, spokojnego oparcia; zamiast, przebywszy zawód aktora, rzucić się z całą siłą w odmęt czynnego, prawdziwego życia, którego scena jest pięknem zwierciadłem, on popada w usposobienie bierne i przestaje być bohaterem. Z powodu tego błędu, jak i sposobu opracowania przedmiotu, które raz przypomina ubiegłe stulecie, to znów je wyprzedza, poemat Goethego nie może być wzorem. A niestety! był nim tak często!... Jak rzeźbiarz, który tuie kamień za głęboko i nie tak często!... Jak zdarzyło się i Goethemu, który zamóże się już poprawić, tak jeszcze sposobu rozwiązania. Jak nie czynając romans, nie znał jeszcze sposobu rozwiązania. Jak nie zdołamy naśladować nienaturalnego, przypadkowego zacięcia, tak i błędu poety.

Wybór osnowy romansu jest w zakresie powyżej wskazanych warunków dowolnym. Można obrać przeszłość i terażniejszość, obraz ciaśniejszy lub szerszy. Wogóle gdzie wprowadzamy świat pospolity (w estetycznym znaczeniu), opracowanie humorystyczne albo komiczne bywa niezbędnem; inaczej nie można zdobyć upodobania; romans rzezimieszków musi być komicznym, codziennym, pozbawionym stosunków idealnych, humorystycznym. Życie powszednie pojęte idealnie wydaje rodzaj podobny do sielanki. Romans familijny, salonowy i t. d. jest obliczonym na pewne warstwy;







jakąż potęgę wyższą wskazuje tu poeta, oprócz wytwornego tonu światowego człowieka, który pomimo że zubożał, olśniewa ogładą? O powieściach genialnej G. Sand zamilczę. Opracowuje ona zagadki, których nikt rozwiązać nie zdoła i to najczęściej z fałszywego punktu widzenia. Mąci a nie oczyszcza, drażni a nie uspokaja, pobudza a nie wyjaśnia. Więcej sprawia zamęt, niż przysparza jasności nowym drogom. Ci bohaterowie idealni francuskiego romansu, których siła leży w przekroczeniu ludzkiego obowiązku, niechaj się mają na bacności przed ludźmi, którzy go wypełniają i którzy wielkich potrzeb świata nie lekceważą dla własnych namiętności lub interesów. Na francuskie romanse spada wielka część winy za ostatnie klęski. Co do arystokracji angielskiej, ostatni romans d'Israelego był bardzo złą wróżbą. Ci ludzie, którzy nic nie robią, a udają, że robią, lub co najwięcej szukają za ideałami, aby rozerwać znudzone życie — to już nie ludzie ambitnej, ruchliwej, w polityce jądro bytu widzącej arystokracji, która była tak potężną właśnie dlatego, że była czynną.

Nie możemy się zastanawiać nad pojedynczymi rodzajami opowieści, jak anegdota, fraszka i t. d. Słowo jeszcze o noweli. Powstała ona we Włoszech w przeciwstawieniu do opowieści bohaterów, rozległych, opisowych. Była pierwotnie opowieścią świeżego zdarzenia i wykluczała wszelką opisowość, wszelkie obrazy natury, ludzi i t. d., tak niezbędne w rozległym romansie. Ciągły postęp opowiadania, prostota jego i przejrzystość, stanowią probierz dobrego nowelisty.



## XII.

## Poezya liryczna.

**W** poezji epicznej poeta opowiadał zdarzenia, kryjąc poza niemi własną osobę. Wypadki i przedmioty stanowiły jej główną osnowę. Był on tylko ustami, które posiadają dar pięknego i wierzonego przedstawienia. Miodem ich karmią się pszczoły Hymettu. W liryce natomiast wszystko jest wyrazem uczuć. Tam nawet, gdzie pozornie zależy na wypadkach, przedmiotowe ich opisanie usuwa się na plan drugi, a podmiotowe pojęcie i zrodzone niem usposobienie jest rzeczą główną.

W liryce człowiek wypowiada sam siebie. Występuje w niej cała jego istota z właściwościami nie dającymi się określić ani całkowicie wysłowić, widzimy, jak cieszy się i smuci, jak przeciwstawia własne uczucia zewnętrznym wpływom świata. Uczucie, jako wyraz istoty człowieka, podniesione sztuką, stanowi poezję liryczną. Przemawia w niej dusza ludzka, wsiąkająca i wypromieniająca ze siebie świat cały a składająca przytem świadectwo swojej odrębności. Potrzeba mieć siłę uczucia i potrzeba ją w sobie obudzić! Najwyższem jej spotęgowaniem jest namiętność.

Obszar to niezmierny; byłoby próżną troską, określać go, dzielić, opisywać! Widzieliśmy już nieraz, jak niełatwą bywało rzeczą wyznaczać granice. Świat wewnętrzny i zewnętrzny warunkują siebie nawzajem; częstokroć niepodobna rozstrzygnąć, gdzie ten lub ów się kończy, ani czy mamy przed sobą epopeję czyli poezję liryczną? Poeta może usunąć wszystko oprócz swych uczuć, ale



może przemawiać również samemi pojęciami, a pomimo tego mówić tylko o sobie, albo przeplatać je echem uczuć! Może nareszcie zlewać obydwa żywioły.

Epopeja, przedstawiająca obcą nam osnowę, bywa częstokroć nieprzystępną pojęciu; liryka jako treść duszy, jest mową powszechnie zrozumiałą. Sprawdzają się tu bardziej, niż kiedykolwiek, wyrazy Goethego: »Treść poezji jest treścią własnego życia«. Piękna liryka wymaga pięknej duszy.

Liryk oddziaływa własną osobą. Gdy ona nie jest szlachetną, silną i głęboką w uczuciu i namiętności, umysł jego nie wzniosłym i nie rozległym, jednym słowem, gdy nie posiada własności nadzwyczajnych, brakuje mu lirycznego uprawnienia. Człowiek popolity nie ma prawa zatrudniać sobą drugich. Należy zapamiętać uwagi Szylera o Bürgerze, z których przytaczamy niektóre ustępy: »Słusznie wymaga on (człowiek ukształcony) od poety... ażeby stał z nim na jednym poziomie wykształcenia i moralności, gdyż i w godzinach użycia nie chce spaść niżej siebie. Nie dosyć podniosłemi barwami malować uczucie, potrzeba czuć podniośle. Natchnienie samo nie wystarcza; wymagamy natchnienia wyższego umysłu. Poeta daje nam swoją jednostkę. Musi ona być godną przedstawienia światu i potomności. Tę to jednostkę, wedle sił uszlachetnić i oczyścić, niech będzie pierwszym staraniem człowieka, który ludzi doskonałych zachwyca i wzrusza. Najwyższą wartość poematu stanowi to, że zawiera w sobie skończone, pełne odzwierciedlenie zajmującego stanu duszy, zajmującego pełnego, ducha. Taki jedynie umysł powinien się odzwierciedlać w utworze sztuki; poznamy go po najlżejszym rysie; kto zaś go nie posiada, napróżno będzie sztuką pokrywał niedostatek pierwotny«.

Liryka przybiera najrozmaitsze formy. Raz przedzierga się w opisowość, innym razem przybiera odcień dramatyczny, a nawet (ale wtedy usuwa się poza obszar poezji!) dydaktyczny. Wogóle można powiedzieć: namiętności uczucia, na której polega, odpowiada forma ruchliwa. Epopeja stąpa mierzonym krokiem i zachowuje ton jednostajny, o ile na to pozwolą: różnorodność wypadków, niezbędne ożywienie i t. d. Podobnie poezja dramatyczna i dydaktyczna. Prostota i jednolitość mają tu być rękojmą przeciw zboczeniom. Liryka zaś wymaga nieustannego ruchu; ciągła zmiana

form krótkich i długich, niskich i wysokich, to przydaje się wybornie do śpiewu i muzyki z odmianami tonów, to silnych i słabych i t. d. Epopei odpowiada spokojna (śpiwna) mowa, formie dramatycznej (jambów) deklamacyj, złożonym kształtom lirycznym śpiew. Tam, gdzie liryka kojarzy się z poezją opisową, dramatyczną lub dydaktyczną, kształty bywają jednostajniejsze (ballada, pieśń ludowa, dyalog), niż w liryce właściwej.

Żywioł liryczny odłączył się zwolna od opisowego. Długiego potrzeba było czasu i wytrawnego dojrzenia podmiotowości, zanim wydzieliła się zupełnie ze świata zmysłów i uznała jego samorząd. Wówczas dopiero mogła przyoblec szatę czysto-liryczną. Dlatego przez długi czas używa liryka miary i kształtów epickich, zarówno w skardze żałobnej, w apoteozie hymnu, jak w rozkwilezarównu miłosnem. Słowo nie umie tu jeszcze w sposób liryczny odmalować stanu duszy, a tylko we formie opisowej, w czynach i cnotach podnosi pierwiastek uczuciowy. Głębszemu wzruszeniu służą mimiczne i muzykalne środki: radośny wykrzyk, taniec, jęk, płacz, łamanie rąk i t. p., a obok tychże muzyka: flet, lira, skrzypce, cytra i t. d. Częstokroć poezja sama wystarcza sobie na wyrażenie wewnętrznego ruchu, w miarę tego, im swobodniejszy wyraz osiąga uczucie. Forma epicka łamie się w liryce. Grek n. p. obok heksametry stawia pentameter, albo szeregi mieszane jambów, spondeów, daktyłów, anapestów i t. d. Wiersz liryczny może przybrać formę wręcz opisową, naówczas i treść bywa pozornie taką, n. p.:

I często cichym, gwiaździstym wieczorem,  
Gdy swoim blaskiem księżyc do mnie wchodzi,  
Gdy anioł ciszy na mem sercu chorem  
Kładzie swe dłonie i boleść łagodzi,  
Czuję, jakobym już był tylko cieniem,  
Ulatującym z księżyc promieniem.

Wtedy, ach idę po srebrzystej fali  
I całą drogę minioną odnawiam,  
Pozdrawiam ludzi, co mnie dzieckiem znali,  
Gaje i łąki i pola pozdrawiam,  
I zatrzymuję się nad każdą miedzą,  
Gdzie złote mary lat dziecinnych siedzą.

albo następujący nokturn Or—ot'a, rzucający melancholię nastroju lirycznego na epicki prawie obraz romantycznego środowiska:



Pamiętasz ty wieczorne ciche zmierzchy,  
Gdy legion gwiazd błękitne srebrzył tonie,  
Gdy księżyc wszedł nad drzew szumiących wierzchy,  
W anielski blask twe białe strojąc skronie?  
W oddali drżał piosenki ton echowej,  
Uroczą woń rozkwitłe siały bzy —  
Miniony już ten wieczór księżycowy,  
Pamiętasz ty?

Pamiętasz ty ten stary dworek biały?  
Pod cieniem lip pamiętasz dwie altany?  
Szeroki staw, gdzie wodne lilie drżały,  
Wzorzysty klomb, z pachnących kwiatów tkany?  
Słowiczy śpiew, tęsknotą rzewną tchnący,  
Co w jasną noc, jak srebrny dzwonek drży —  
Ten marzeń świat, kolorem tęcz błyszczący,  
Pamiętasz ty?..

Ach, widzę cię w koronie twych warkoczy,  
Ach widzę cię w śnieżystej twej sukience,  
Perłami łez wezbrały modre oczy,  
Gdy kibić twą oplotły moje ręce.  
W ten senny zmierzch, w tęczową jedną chwilę:  
»Ja kocham cię!« — szepnęłaś cicho mi —  
Ach, naszych snów i złotych marzeń tyle  
Pamiętasz ty?..

Przeminął czas... Przeminął... i nie wróci,  
Skonała baśń, poezji czarem tchnąca,  
W gęstwinie drzew ptaszęcy chór nie nuci,  
Szumiący wiatr pożółkłe liście strąca,  
W powietrzu mkną jesiennych burz lamenty,  
Stęskniony wzrok srebrzyste mącą łązy...  
Zamierzchły dziś świat rojeń, świat zaklęty,  
Pamiętasz ty?..

(Or—ot.)

Niema tu osnowy istotnie epicznej, a pomimo to forma opowiadająca z posagowym spokojem duszy, która błądzi po niwie wspomnień.

A oto formy krótsze, ruchliwe, pełne niezliczonych odmian, w wyrażeniu stosunku przyrody do nastroju duszy ludzkiej:

Przez kępy traw,  
Moczarów mchy,  
W falistych ruchach wciąż —

To tu, to tam,  
Jak złoty wąż,  
Przelata ognik zły.  
Już masz go, już!  
Ach pierzchł z pod nóg —  
Więc gonisz go co tchu,  
To tu, to tam,  
To tam, to tu,  
Przez tysiąc krętych dróg.

A on, jak z tęcz  
Uwity szal,  
Blaskami nęci wzrok,  
Zapierasz dech,  
Podwajasz krok —  
On dągle płynie w dal.

Dotyka traw,  
Całuje mchy  
W falistych ruchach wciąż —  
I pełza tak,  
Jak chytry wąż,  
To jasne rzuca skry.

»— Kto jesteś ty,  
Z tych światel grą  
Z tysiącem złotych drzeń?«  
»— Jam zwojny duch,  
Czarowny cień —  
Mnie ludzie »szczęściem« zwą«.

(K. Gliński).

albo z liryków K. Tetmajera:

Samotna limba szumi  
Na zbocz strzemem,  
U stóp jej czarna przepaść  
Zasłana złomem.  
Wkoło się piętrzy granit  
Zimny, ponury,  
Ponad nią wicher ciemne  
Przegania chmury.  
W krąg otoczona taką  
Pustką okrutną,  
Samotna limba szumi  
Bezdennie smutno.



albo:

Zaszumiął ciemny, głęboki las:  
 Żałość się po nim niesie,  
 Niezmierny smutek, ogromny ból  
 Zaszumiął w ciemnym lesie.

Czemuż, o lesie, konary twe  
 Tak smutną pieśń zawiodły?  
 Czy piorun spalił, lub topór ściał  
 Twe najpiękniejsze jodły? *(K. Tetmajer.)*

albo:

Czy widzisz światła rzut?  
 Który w błękitów przestrzeni  
 Wśród nocy niebo rumieni,  
 Zwiastujące słońca wschód,  
 Czy widzisz? widzisz — tam w dali  
 Jak księżyc igra na fali  
 Spokojnych wód?

Czy widzisz w blasku promieni,  
 W grze światła lekkich i cieni  
 Wiecznej piękności cud?  
 Czy serca twego nie pali  
 Płynący w wianku koralu  
 Jutrzenki wschód?

Jeżeli w sercu twem  
 To wszystko słyszysz i czujesz,  
 Jeżeli rozkosz zgadujesz,  
 Co świat ożywia tchem,  
 Jeżeli twe usta różane  
 Gonią pragnieniem owiane  
 Za jakim snem,

Jeżeli się w niebo wpatrujesz  
 I wonne kwiaty całujesz  
 Z wzruszeniem walcząc swem,  
 Zejdź do mnie dziewczę kochane,  
 Kończyć marzenia wiośniane  
 Na sercu mem! *(El...y)*

Jeżeli chodzi o wzór opisowości lirycznej, to zapewne od czasów nieśmiertelnego poematu Słowackiego »W Szwajcaryi«, nie rozwinięto jej wdzięczniej i bogaciej, jak w tym poemaciku Bożydara:

Pamiętasz?...

Jeszcze jedno rzucę ci wspomnienie,  
 Jak złotą gwiazdę w błękit majaczącej dali.  
 Gwiazda błysnie i wskrzesi przelotne widzenie,  
 Potem spadnie, jak perła, w głąb zazdrosnej fali.  
 Pamiętasz?...

Wiejski ganek winem oplatany,  
 Ciemną masą zieleni dzielił dworu skrzydła;  
 Biła istna kaskada liści z białej ściany,  
 Dziwaczne z arabesek znacząc malowidła.  
 Gdy wiatr szarpnął, kaskada z głuchym szumem drżała,  
 Miotając koronkowy szlak cieni na murze,  
 Zielonych pasem siatka zrywała się cała,  
 I, jak węże Meduzy, wiła się ku górze.  
 Ganek był wtedy straszny — myśmy go lubili —  
 Bo, kiedy przeszła burza, ta masa zieleni  
 Znowu słodko i cicho szeptała po chwili.  
 I nieraz tuśmy śnili w gąszcz liści wtuleni.  
 Pamiętasz?...

Zmierch już minął i słońca blask złoty  
 Zgasł dawno na zachodzie w różowej przezroczy.  
 Noc cicha rozpinała błękitne namioty  
 I gwiazd się otwierały brylantowe oczy.  
 Z klombów płynęła tutaj woń upajająca,  
 Tysiące sennych szeptów w nocnej ciszy drżało,  
 Z za drzew wyrzała nagle srebrna twarz miesiąca  
 I oprawiła w srebro ścianę dworu białą.  
 Ulewa srebrnych blasków spłynęła ukradkiem  
 Na ganek, przesiąkając przez liściaste zwoje...  
 Pamiętasz? — myśmy w ganku zesłi się wypadkiem...  
 Pamiętasz?... Oh, przestraszył księżyc nas oboje...  
 Jeszcze się usta nasze razem nie spotkały,  
 Chociaż z nich, jak woń z kwiatów, spłynęło zwierzenie,  
 I jak kwiaty w słoneczne i skwarne upały,  
 Nosiliśmy na ustach milczących — pragnienie.  
 Pamiętasz, żeśmy nawet oszukać się chcieli?...  
 Jam do ust kwiat przytulał już zwiędły i blade,  
 Bo kwiat ten był wyjęty z włosów twych kąpieli  
 I twego pocałunku nosił jeszcze ślady...  
 Naprawdę! Kwiat spaliły ust spieczonych żary,  
 I usta moje ust twych więcej pożądały...  
 Oh, bo te usta twoje takie miały czary,  
 Taką woń, taki płomień!...  
 Tak spłynął dzień cały.



Pamiętasz ten na ganku wieczór księżycowy?  
 O, nie płoń się! Pamiętasz?... Nagła błyskawica  
 Kołem srebrzystych blasków oplotła nam głowy...  
 Drgnąłś i wstyd ci było bladego księżyca.  
 O nie płoń się! Wszak myśmy nie zgrzeszyli sami.  
 I księżyc choć nas podszedł, sam nie był bez winy —  
 W klombie całował róże srebrnymi ustami  
 I śpiące, rozmarzone całował krzewiny.  
 Całowały się róże, wiatr, gwiazdy, błękity,  
 Liście dzikiego wina ponad naszą głową —  
 A był to pocałunek, na cząstki rozbity,  
 Ten — który z ust nam sływał w tę noc księżycową...  
 Pamiętasz? Myśmy w ganku zesłi się niechcący.  
 Żegnaliśmy się przedtem długo, bardzo długo.  
 »Dobra noc!« — rzekłaś wreszcie, i z dłoni gorącej  
 Wypuściłem twą rękę jedną, potem drugą;  
 Oddalaliśmy chwilę rozstania najdłużej —  
 Rozstaliśmy się wreszcie.

Jam moje pragnienie

Poszedł zwierzyć tej wonnej, purpurowej róży,  
 Którą muskały z okna twojego promienie.  
 Widziałem, światło błyszczyci jeszcze i nie gaśnie...  
 Nie spisz? Marzysz? Czy o mnie? Próżno gwiazdy płoną.  
 Światelko w twojem oknie lśni żywiej i jaśniej...  
 Wracam... Wtem w ganku widzę — ciebie, rozmarzoną...  
 Mdlejące róże w klombie piły srebrne rosy  
 I na skrzydła wietrzyka kładły słodkie wonie — —  
 Myśmy stali zmieszani. Nagle, twoje włosy  
 Uczułem na mej skroni, spotkały się dłonie,  
 Serca zabiły mocniej, żywiej obok siebie,  
 I oblały nas warem — krwi gorącej strugą —  
 Droga, myśmy na ziemi jeszcze, czyli w niebie? —  
 Usta!... Czuję twe usta!... długo... długo... długo...  
 O nie płoń się! Wszak myśmy nie zgrzeszyli sami!  
 Bez winy nie był również i ten gość niebieski,  
 Co nas spłoszył, zniemacka syjąc tu iskrami,  
 I w ganku rozpalając srebrne arabeski.  
 Księżyc ci aureolę rozpiął ponad głową,  
 I stałaś, niby święta, z tem srebrzystem kołem,  
 Byłaś czysta, jak przedtem, w tę noc księżycową.  
 Byłaś tylko kobietą razem i aniołem.  
 Pamiętasz? To ostatnie rzucam ci wspomnienie.  
 Gwiazdę pochłonie błękit, perłę — modra woda.

Zniknie też i wskrzeszone przelotne widzenie...

Tak przeszedł i przeminął dzień jeden...

Oh, szkoda!

Oto wzór, jak w prostocie formy można wyrazić niezmierzone bogactwo treści lirycznej:

Szkoda kwiatów, które więdną  
 W ustroni  
 I nikt nie zna ich barw świeżych  
 I woni;  
 Szkoda pereł, które leżą  
 W mórz toni,  
 Szkoda uczuć, które młodość  
 Roztrwoni;  
 Szkoda ofiar, które nie są  
 Rozkoszą,  
 Szkoda marzeń, co się w ciemność  
 Rozproszą;  
 Szkoda pragnień, co nie mogą  
 Wybuchać,  
 Szkoda piosnek, których niema  
 Kto słuchać;  
 Szkoda męstwa, gdy nie przyjdzie  
 Do starcia,  
 I serc szkoda, co nie mają  
 Oparcia. (El...y)

Każdy wiersz z dośpiewką jedyne go wyrazu zawiera całkowitą myśl, którąby można rozesnuć w poemacik liryczny; a całość owiana jedną atmosferą elegijnej rzewności.

Ruchliwość formy odpowiada ruchowi uczuć. Na wyżynach liryki treść i forma składają się w doskonałą zgodność i żadna nie przeważa. Gdy umysł osiągnął swobodę już w tym stopniu, że poczyna kapryśnie igrać z własnymi uczuciami, gra ta ujawnia się i we formie. Poeta wydoskonala ją, chociaż treść już poczyna wysychać. Aby zatem wypełnić wyśrubowaną, przesadną, wymizdrzoną formę, stara się obudzić gwałtowne uczucia. Wtedy powstaje liryka bogata w sztuczne formy, dźwięczna w wyrażenia, a goniąca za przesadną i nienaturalną uczuciowością. Poczynają się wówczas igraszki z formą, rodząc bezmyślne dytyramby, sztuczne rymowanie i t. p.



Oto przykład, jak przeplatanie wierszy mniej albo więcej stopowych nadaje właściwe piętno charakterystyczne wierszowi:

Na kwiatach śni czarnobrewa  
Anielskich czarów sny —  
Nad nią gdzieś ptaszę śpiewa,  
W łąkach wonne kwitną bzy...  
Nad nią lutnia Eola  
Ponad łąki i pola,  
Żałosny wieje ton  
Gdzie on?! gdzie on!?

A jej się śni mazurek,  
Jak z lubym idzie w tan,  
I dał jej pereł sznurek  
Jej serca drogi pan...  
I śni jej się, w kościele  
Że z lubym bierze ślub,  
W koło ludzi tak wiele,  
Ojcu się chyli do stóp...

.....  
A jemu pod dębami  
Tam między żołnierzami  
Krucy grzebią grób i t. d.

Wiersze skrócone czynią nastrój liryczny tej poezji czulszym, elegijniejszym; rytm płynny, jednolity, nie zatrzymywałby uczucia na każdej fazie rozwoju; tutaj zaś każdy dwuwiersz tworzy pewną liryczną całość, nad którą możemy się chwilę zadumać.

Wielkiego i charakterystycznego urozmaicenia dodaje poezji powiązanie na przemian rymowanych i nierymowanych wierszy.

Już dawniej mówiliśmy o zwrotce lirycznej. Szczególnie zwracamy uwagę na t. z. refren, to jest powtarzanie się po każdej zwrotce jednego albo kilku tych samych wierszy. Zwrotki przewijają uczucie w jego najrozmaitszych odcieniach i przejściach, refren zaś wyraża i z naciskiem uwypatnia raz po raz ideę przewodnią, ton zasadniczy uczucia:

Mów o ruinach, że im czas nie szkodzi,  
Że każda wiosna okrywa je kwiatem,  
Tkaniną bluszczów i maków szkarłatem,  
Na które pszczoła złotoskrzydła godzi;  
Mów, że na gruzach słowiki wciąż dzwonią  
Nie hymn pogrzebu, lecz weselną odę,

I że po liściach wonne wiatry gonią  
W tę południowych stref dziwną pogodę;  
Mów mi o słońcu, że jedno nie ludzi  
Nie pożyczanym paląc ogniem czoła,  
Albo mi swojskie przypominaj sioła,  
Tylko mi nie mów o miłości ludzi!

Mów o czarownej potędze natchnienia,  
Co z kilku tonów świat muzyki tworzy,  
Z liter niewielu ogrom myśli bożej  
I ożywione istoty z kamienia;  
Mów mi o liczbie i wadze i mierze,  
Że w nich spoczywa równowaga ziemi,  
Że kto w nich mistrzem, ten zwycięstwo bierze  
I policzony między potężnymi;  
Mów mi o sławie, co do czynów budzi  
I o zdobyczach na martwej naturze,  
Lub śpiewaj białe konwalie i róże,  
Tylko mi nie mów o miłości ludzi...

albo w takim rodzaju:

Zasnęła cicho i nic jej nie zbudzi,  
Ani płacz siostry, ani matki łkanie,  
Ani gwar obcych a ciekawych ludzi,  
Co otoczyli śmiertelne posłanie,  
Już jej dosięgnąć żaden ból nie w stanie,  
Zasnęła cicho i nic jej nie zbudzi.  
Na zawsze swoje zamknęła powieki,  
Spokojna, blada, smutna narzeczona  
Anioła, co ją poślubił na wieki;  
Jakoby w jasny posąg zamieniona,  
Zaziemskich widzeń jasnością olśniona  
Na zawsze swoje zamknęła powieki.

Są jeszcze rodzaje zawilsze, n. p. pantum:

O, graj, śpiewaku młody, graj!  
Czy słyszysz życia nowy dech?  
Zaszumił gaj — zaszumił gaj  
W tysięczny chór radości ech.

Czy słyszysz życia nowy dech?  
Łączy się gwar zbudzonych żąd  
W tysięczny chór radości ech!  
Spójrz! Gołębica leci, drząc!



Łączy się gwar zbudzonych żądz  
W szmer cichy fal — w szum cichy drzew.  
Spójrz! Gołębica, leci drząc,  
Nucąc miłosny cichy śpiew.

W szmer cichy fal — w szum cichy drzew  
Słoneczny blask wlał życia ruch!  
Nucąc miłosny cichy śpiew,  
Uściskiem drży gołębi puch.

Słoneczny blask wlał życia ruch  
W zielone kręgi leśnych tchnień:  
Uściskiem drży gołębi puch —  
To życia dzień — miłości dzień.

W zielone kręgi leśnych tchnień —  
O, graj śpiewaku młody, graj.  
To życia dzień — miłości dzień —  
Zaszumił gaj — zaszumił gaj!

(A. Langie)

Tu należy również powtarzanie pewnego zwrotu, będącego punktem wyjścia dla całego szeregu budzących się, różnorodnych uczuć:

Jej portret śpiewam, gdy na łąkach kwiaty  
Czoła schylają bieżącej z uśmiechem,  
Jej portret śpiewam, gdy włosy i szaty  
Wiatr muska gajów wiosennym oddechem —  
Jej portret śpiewam z ptaszkami poranku,  
Kiedy jej nucą w słońcu bezustanku,  
Jej portret śpiewam, kiedy zbyt szczęśliwa  
Ma dusza, duszę jej w tęczę odziewa,  
Jej portret śpiewam, kiedy za nią gonię,  
Kiedy ucieka w skaliste ustronie...  
Kiedy się żegnam, kiedy się spodziewam,  
Kiedy całuję ją — jej portret śpiewam!

Jedność epopei stanowiło pewne wydarzenie, około którego owijało się pasmo szczegółów i epizodów. Duch poety był dla niego zwierciadłem, które oczyszcza, upiększa, uwydatnia. Z jedności wysnuwała się różnorodność. W liryce tę jedność stanowi uczucie, które wyśpiewuje poeta. Gdy jest prawdziwym i silnym, odtrąca wszystko, co obce i nienaturalne, a przyciąga magnetyczną potęgą pokrewne sobie usposobienia. W obrębie rozległego uczucia albo jednej, lirycznej myśli wytwarza się piękna różnorodność, którą poeta wygrywa w kształcie fugi, przemierzając cały obszar uczuć

współależnych, ażeby po tysięcznych zwrotach powrócić do pierwotnego, ale oczyszczonego i podniesionego uczucia. W to koło uczuć tajemnicze, głębokie wciąga poezja liryczna wszystko, co jej się przedstawi w postaci zmysłowej; zanurza je w sobie, aby odrodzić w nowym, piękniejszym kształcie. Jak roślina wyrasta z ciemnego gruntu, aby się rozprzestrzenić u góry, tak z uczucia lirycznego poemat, tkwiąc w niem, rozradzając się zeń i żywiąc jego sokami; jakbądź tam świetnie roztoczy się jego korona, choćby najgwałtowniej rozszalał burzą dytyrambicznego uniesienia, tak że niepodobna odnaleźć w nim związku, zawsze źródłem pierwotnym jest uczucie. Wszystko się zrasta i łączy — najdrobniejsza gałązka i pączek. Zamęt korzeni, bogaty ustrój korony, a mimo to jedność wszędzie!

W poezji opisowo-lirycznej, osnowa epiczna powinna się kształtować według przepisów epopei, ale pierwiastek liryczny musi w niej znaleźć szerokie pole rozwoju, inaczej widać, że treść nie nadawała się do lirycznego opracowania.

Oto przykład poezji na pozór opisowej, a w założeniu i nastroju swoim lirycznej:

Był wieczór Paschy: w milczeniu głębokiem  
Siedli napoju pożywać i jadła —  
Wieczernik szarym napełniał się mrokiem,  
Pół-jasność zmierzchu, mglista i wybladła  
Na stół białymi zasłany rańtuchy  
I na ich twarze łagodnie się kładła  
I cisza była; a w tej ciszy głuchej  
Przez kratę okna powiew coraz rzadszy  
Gnał z pól zielonych wiosniane podmuchy.

Pośród rybitwów tych ubogich siadszy,  
Chleb w obie ręce wziął i kielich wina  
I zadumany w twarze uczniów patrzy.

A w tych źrenicach Człowieczego Syna  
Mistycznych brzasków grała jasność złota  
I myśl ogromna jakaś — i jedyna...

Z ich oczu — serca patrzyła prostota:  
Pierwsi pić mieli z Kielicha Miłości,  
Pierwsi pożywać mieli Chleb Żywota,  
Iż byli, jako ptaki leśne — prości.

(L. Rydel)



Parę przykładów lirycznej formy. Przedewszystkiem krótki a najodpowiedniejszy wierszyk liryczny, piosnka ludowa, jakich stworzono miriady:

Rosła kalina z liściem szerokiem,  
Nad modrym w gaju rosła potokiem,  
Drobny deszcz piła, rosę zbierała,  
W majowym słońcu liście kąpała.  
W lipcu korale miała czerwone,  
W cienkie z gałązek włosy wplecione,  
Tak się stroiła, jak dziewczę młode,  
I jak w lustro patrzyła w wodę,  
Wiatr co dnia czesał jej długie włosy  
A oczy myła kroplami rosy.  
U tej krynicy, u tej kaliny  
Jasio fujarki kręcił z wierzbiny —  
I grywał sobie długo, żałośnie,  
Gdzie nad krynicą kalina rośnie.  
Kalina liście zielone miała,  
I jak dziewczyna w gaju czekała.  
A gdy jesienią w skrzynkę zieloną  
Pod czarły krzyżyk Jasia złożono,  
Biedna kalina snąc go kochała,  
Bo wszystkie swoje liście rozwiąta.  
Żywe korale rzuciła w wodę,  
Z żalu straciła swoją urodę.

Zwykle poczyna liryk pieśń swoją uczuciem, które ma być tonem zasadniczym całości. Powinien strzedz się jednak, aby go nie uzupełniał stopniowem objaśnianiem, rodzajem poetycznego komentarza. Podobna kompozycja pomimo olśniewającego bogactwa szczegółów, zasługuje na potępienie. Ułomność jej artystyczną poznajemy po tem, że każdą część pojedynczą możemy wyjąć bez uszczerbku całości. Obierzmy przykład sam w sobie wspaniały: »Bogów Grecyi« Szylera — poznał on z czasem błędy młodocianej twórczości! Poeta rozpoczyna myślą zasadniczą: Gdyście jeszcze tym światem rządziły, piękne bóstwa świata bajecznego, jakże inaczej tu było! Myśl tę rozprawdza następnie długim szeregiem obrazów szczegółowych tego, co i dlaczego było pięknem w przeciwstawieniu do trzeźwej krytyki naukowej: gdzie my widzimy zakrzepłą materję, tam promienił się Helios, kąpały Najady i t. d.; wszędzie bogowie i boginie, zstępujący do ludzi; wszystko hoże,

radośnie; gry, zabawy bacchijskie na ziemi; nawet śmierć była piękniejszą i niebo weselsze; człowiek mógł zostać półbogiem! Po tem rozczłonkowaniu pierwszej myśli, następuje część druga: dzisiaj powiew północy rozwiął te uroki; w jaki sposób? dowiadujemy się znowu w szeregu obrazów. Trudno uwierzyć, ażeby takie systematyczne opracowanie mogło płynąć z natchnionej prawdziwie duszy. W świetnym dośpiwiewie powraca znowu poeta do myśli początkowej i stopniując ją, stawia ze smutkiem wieczysty pewnik: wszystko, co jest, musi zginąć. Co ma nieśmiertelnie odżyć w poezyi, powinno przepaść w życiu! Głęboki ten rozłam pomiędzy pięknym, bóstw pełnym światem greckiego ideału, a trzeźwym, rozkładowym poglądem umiejętności, opiewał także Arystophanes w »Chmurach«; podziwiać należy, jak poeta myśl tę (sposobem komicznym na tle poważnem) przyoblekł w krew i ciało. Tak zwana poezya rozumowa naraża się na niebezpieczeństwo popadnięcia w także samo zboczenie.

Wzór pięknego układu podał znowu Szylar w swojej: »Przechadzce«. Poeta wstępuje w świat przyrody; radośnie napawa się jej wdziękami. Ale wdzięk ten jeszcze niewyjaśniony; jedna piękność ujrzana za chwilę ustępuje drugiej; nowe nadchodzą; wreszcie unosi się poeta; smutne, straszliwe myśli nacierają na jego duszę, chcąc ją pogrążyć w odmęcie zwątpienia i potargać pierwotną harmonię uczuć. Tu zwrot poezyi; harmonia zwycięża i wypływa z wiru burz jaśniej, wyżej, szlachetniej; z niw i łąk wchodzi poeta do lasu; ścieżka prowadzi w górę, nagle otwiera się widok na daleką okolicę. Wsie i pola budzą w nim sielankowe usposobienia; droga kieruje w dal wzrok i duszę. Miasto rozległo się przed jego oczyma. Ludzkość w niem zamieszkała, jej życie polityczne, społeczne, artystyczne (tu znowu szeregowanie) pobudzają go do rozmyślań. Rozum roztacza w niem swoją siłę wyjarzmiającą, rozkuwa więzy ciemnoty i barbarzyństwa. Ale tu wynurza się znowu posępna myśl poety; ile to nieszczęść przyniesie niezrozumiana, żądzami rozpasana wolność? Z przerażeniem odwraca się od czynów ludzkości natchnionej szaleem zbrodni i nędzy, w której nic już nie pozostało z pięknej, łagodnej, prawdziwie ludzkiej natury. Pełen trwogi obaczył się nareszcie w kamiennej przepaści, pośród dzikiej, straszliwej, osamotnionej przyrody — on sam jeden!



Ale przychodzi do siebie, straszliwe obrazy były snem tylko! otacza go wieczysty ład harmonijnej natury; pomimo zmian, walk i wzruszeń, jakie przebywa jej łono, zawsze powraca ona do harmonii; radość, z jaką poeta rzucił się w jej ramiona, rozbrzmiewa silniej i wznioślej; pewniej spogląda w życie. Wszystko, co piękne, opasane jednym pierścieniem: pod tym samym błękitem i po tej samej zieleni przechodzą pokrewne sobie i obce pokolenia, a słońce Homera świeci naszemu wiekowi!

Oto przykład wyborny, jak szereg walk i sprzeczności zakończyć potężną harmonią. Podobnie »Eufrozyne« Goethego. Z najwyższych szczytów pasma lodowego ustępuje purpura zachodzącego słońca, — tem rozpoczyna się elegia a kończy: łzy nocne płyną, a ponad lasem przeciera się poranek!

Rytmiczny zestrój liryki można wyjaśnić po tem, co powiedzieliśmy, łatwo; chodzi o właściwy i zgodny rozwój uczucia i myśli. Sztynnego połączenia, jakiego wymaga logiczny związek pojęć nawet we formie, nie znosi poezya; tam chyba, gdzie sama jest refleksją myślową n. p. w sonecie; im wyżej potęguje się uczucie, im bezwiedniej wytryska z duszy, tem połączenie myśli bywa swobodniejszym. W natchnionej ekstazie, wybucha niby szałem bacchijskim, ale szal jej piękny i poetyczny! Ze stopnia na stopień, z jednej myśli na drugą, skacze, unosi się, przelatuje, że niepodobna jej towarzyszyć, a człowiek wlokący się za nią leniwą wyobraźnią, utyka co chwila: nie wie, gdzie odszukać zagubioną drogę. Ale prawdziwe, jednolite natchnienie, zachowuje wieczyste związki; tylko fałszywe, sztuczne, naśladowujące polot rodzi połączenia rozbieżne, albo kulawą niedorzeczność. Gdy uczucie głębokie przelewa się w piosnkę, melodia bywa ogniwem jednoczącym; z niej wytryska myśl jedna po drugiej. Słuchacz dotwarza sam połączenia, jak to często widzimy w naszych śpiewach ludowych.

Że i w liryce części powinny zachować piękny stosunek do całości i odpowiednią miarę, nie potrzebują szeroko dowodzić!

Najłatwiejszym jest podział liryki według treści: epiczno-liryczna, czysto-liryczna i myślowo-liryczna; a zatem opowiadanie przesiąknięte usposobieniem poety, tak że opowieść stanowi jądro; albo uczucie posługuje się przedmiotami w celu uzmysłowienia formy; albo myślowa przedza wypowiada się zwrotami lirycznego

umiesienia. I tu, jak zwykle, najdoskonalszemi są czyste formy, ale z równo w teorii, jak w rzeczywistości niepodobna wyznaczyć granic. Zauważmy usposobienie duszy; ileż to z odmian jego wyłoni się form lirycznych: dusza natchniona, ulatująca w niebo, szerokiemi łozem rozlana uczuciowość, równowaga, nastrój surowy, poważny, smutny; niejako przytłoczony swą treścią i t. d.

Poezja epicko-liryczna nie wymaga długich objaśnień, po tem, co powiedziałem o epepei. Poeta występuje z poglądami i uczuciami własnej duszy na scenę epickich wydarzeń. Nie pozostawia czytelnikowi zupełnej, przedmiotowej swobody umysłu, nie pozwala nam sądzić wypadków miarą własnych uczuć, ale przymusza patrzeć przez barwne szkło własnych uczuć. Kto tak czyni, powinien mieć ważną ośnowę. Należy obierać przedmiot wysoce uczuciowy, ruchliwy, niespokojny. Harmonia leży naówczas w pięknym roztożeniu przelewających się uczuć, które pomimo wszelkich kontrastów, powinny się splecać w jedność. Wiele poezji średniowiecznych liryczno-epickiego zakresu, nosiło tę wadę, że płytka a rozwlekła opowieść za szczupły wymierzała zakres uczuciom. Byron umie wygrywać najpiękniejsze symfonie namiętności z epepeją. Podczas gdy epik właściwy przechodzi *in medias res* od razu, tu wielkiego znaczenia nabiera uczuciowe, nastrój duszy tłumaczące preludjum. Oto »Karton« Ossyana:

Powieść lat dawnych, czynów dni ubiegłych —  
Szmier fal twych Loro! tę przeszłość mi wskrzesza,  
Garlmalar! — lasów twych szum mię pociesza!

Tu dopiero roztacza się pierwszy krajobraz:

Widzisz Małwino! tam z nad błoi rozległych  
Skałę, co hardo wyrasta w niebiosy,  
Jej czoło w zmarszczkach, lecz wyższe nad losy!  
Trzech sosen grzywy u jej bioder trzmielą,  
W dół się łagodna ściele połonina,  
Od szczytów ryczy spienioną gardzielą  
Górski zdrój i t. d.<sup>1)</sup>

Z tego ustępu już czuje się, że to nie będzie poemat czysto-przedmiotowy, ale że co chwila wybuchnie liryczny wulkan poety.

<sup>1)</sup> Przekład Ernesta Buławy.



Albo:

Odkąd zniknęła, jak sen jaki złoty,  
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.  
I nie wiem czemu ta dusza z popiołów  
Nie wylatuje za nią do aniołów?  
Czemu nie leci za niebieskie szranki  
Do tej zbawionej i do tej kochanki?

Po tej przegrywce poczyna się dopiero:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,  
Gdzie Aar wody błękitnymi spada i t. d.<sup>1)</sup>

Każdy poemat epicko-liryczny poczyna się taką uwerturą. Poeci lubią nawet każdy nowy ustęp nawiązywać w podobny sposób.

W rozdziale o poezji epicznej omawialiśmy bliżej pieśń gminną, 'opisową. Tu dodamy balladę i romanę, jako kształty epicko-liryczne. Balladą była pierwotnie piosnka, śpiewana do tańca; pieśnią taneczną był śpiew Demodoka o miłostkach Marsa z Afrodytą. Przy pieśniach epickich tańczyli do najnowszych czasów mieszkańcy Faeroer. Z biegiem czasu przeniosła się nazwa na pieśni liryczno-epickie w ludowy sposób opracowane i wymagające śpiewu, w których przedstawiano ciekawe i znaczące wydarzenia, przystępne wyrazom uczuć. Różnica pomiędzy balladą a romaną polega na tem, że ballada nosi charakter bardziej ludowy, podczas kiedy romanza przechowała spuściznę romantyczno-rycerską w pojęciach poświęcenia, miłości i nabożeństwa. W obu przebija się usposobienie poety, pomimo zachowanej przedmiotowości. Ballada północna, będąca wzorem tej formy, lubuje się w opracowaniu zwięzłym, treściwym, mieszczącym czyn obok czynu. Jakkolwiek w czytaniu ma wiele podobieństwa do liryczno-epickiej opowieści, nie wypada zapomnieć, że śpiew i melodia były podstawą jej formy i sposobem wygłoszenia.

Na rozwój romanzy nowoczesnej wpłynęła przeważnie romanza hiszpańska, która pozostanie na zawsze jej wzorem, podobnie jak wzorem ballady jest angielska i szkocka. Romanza wyróżnia się

<sup>1)</sup> Daleki jestem od zamiaru szukania w najkapryśniejszym utworze Słowackiego pierwowzoru jakiegokolwiek formy, ale początek powyżej przytoczony nadawał się wybornie do wskazania, jak w powieści epicko-lirycznej pierwsza myśl poety musi trysnąć z serca. (Przyp. tłum.).

od ballady większą melodyjnością, bardziej południowem, rycersko-dworskiem pojęciem honoru i miłości i t. d. I ona jest ruchliwą, opowiada w sposób dramatyczny, ale ma więcej powiązania i gładkości w formie. W balladzie uczucie wre niespokojniej; romanza wylewa się jednostajniejszą i poważniejszą falą:

Od ołtarza i z kościoła  
Orszak ciągnie się weselny,  
Don Rodrygo i Ksymena;  
Uroczyście przy Ksymenie  
Szedł król, opiekun małżonków;  
Po Rodryga zasię stronie  
Zacny biskup, a za nimi  
Długi orszak włókł się węzem...  
Jasnym łukiem tryumfalnym  
Orszak zmierzał ku zamkowi,  
Z wszystkich okien złotolite  
Wiały strojnie wywieszone  
Z pompą kobierce, makaty...  
Ziemia była potrząśnięta  
Gałęziami ziół wonnemi,  
Cała wonnym rozmarynem...  
Po ulicach i po placach,  
Wzdłuż i wszere aż do pałacu  
Brzmiały chórem jednogłośnym  
Struny ciche, melodyjne,  
I krzykliwe też cymbały,  
Winszowania, śpiewy, płąsy,  
Śmiechy, dygi i ukłony,  
Wkoło pompa — wkoło wrzawa...  
Alwar Fannez wśród przyjaciół  
Cyda, zawsze był najpierwszy,  
Teraz w licznym sług orszaku  
Ozdobiony rogi dwoma,  
Patrz! udawał sam bawoła!  
Antolin zaś, sam na osle  
Był za konia tak przebrany,  
Ze się zdało w krotchwili,  
Jakby koń na osle jechał.  
Marcin Pelez miał zaś pęcherz,  
Z którego na wszystkich miotał  
Twardym grochem pośród wrzawy —  
Do rozpuku król jegomość  
Śmiać się raczył i paziowi,



Co na postrach dam udawał  
 W maskaradzie tej szatana,  
 Dał garść pełną Marawedów,  
 By je między lud rozrzucił  
 I prowadził król po prawej  
 Sam Ksymenę a królowa  
 Jejmość sama w swej osobie  
 Podejmować ją raczyła,  
 A za nimi dworskie pany.  
 Dwór był głośny i wesoły —  
 I pszenicy złote ziarna  
 Tak miotano, że królewski  
 Pełny ziarna był kapelusz,  
 I Ksymena pełno miała  
 Ziaren takichże za gorse —  
 A król ziarna jej wybierał  
 Z śmiechem wobec swojej pani;  
 Alwar Fannez, co to widział,  
 Jako bawół ryczał głośno:  
 — »Zamiast głowy króla pana  
 Wolałbym mieć jego rękę!«  
 — »Dajcie koszyk mu pszenicy!« —  
 Wołał król — »a ty Ksymeno,  
 »Gdy przybędziesz do pałacu  
 »To uściskaj go dla żartu!«  
 Ale od Ksymeny duszy  
 Dalekim był śmiech wesela,  
 Zbyt się dziś szczęśliwą czuła,  
 By wesołą się okazać —  
 Wymowniejsze jej wesele,  
 Niż wesołość najgłośniejsza!

Właściwe opowiadanie, chociażby najpełniejsze dramatycznego ruchu, nie przedstawia nigdy osób mówiących, bez poprzedniego wprowadzenia: »On rzekł«, »na to ona«, i t. p. Ballada dramatyczna rozwija się najczęściej w ten sposób, że wszystko, zdarzenia, czyny i t. d. wyrozumiemy z dialogu. N. p. owa sławna ballada szkocka: »Edward«, roztaczająca szereg wypadków, o których dowiadujemy się wyłącznie z rozmowy matki ze synem.

Niełatwym jest podział ballad i wykazanie, na czym polega ich nastroj podmiotowy i przedmiotowy. Czuć w nich częstokroć daleko więcej poetę, aniżeli na pozór widać. Wpływ jego duszy

odpoznajemy w całej formie opowiadania, w podniesieniu i przemilczeniu niektórych ogniów, w układzie całości i t. d.

Nad wieloma najpiękniejszymi utworami n. p. Szylera, można długo rozmyślać, czyli są romanzami, czy balladami? Szylerski »Walkę ze smokiem« romanzą chyba dla rycerskiego tonu, jaki w niej panuje i romantyczności wypadku. »Rękojmię«, »Pierścień Polykratesa« nazywa balladami; inni zważają je natomiast romanzami dlatego, że sceną ich Południe. Niemniej uznać należy zdanie, że niektóre ballady i romanze Szylera (»Nurek«, »Rękojmię« i t. d.) nie są właściwie ani jednym, ni drugim; tworzą one osobny, z bądź nad starożytnością uzyskany rodzaj opowiadania, który nie ma żadnego związku z balladą, ani romanżą. Należy je nazwać powieściami.

Opracowanie bardziej podmiotowe dla podniesienia uroku prawdy i uzmysłowienia wydarzeń, opowiada we formie terażniejszości:

Rzekłszy, twarz chustką zasłoni,  
 — »Aneto! która godzina?«  
 — »Pół biło«, — spojrzę po błoni  
 I znowu płakać zaczyna.

Ten sposób użycia współczesności ożywia, ale nie potrzeba zapomnieć, że rozmią się z istotą opowiadania. Obrazuje on raczej, niżeli opowiada.

Nie mogą przywodzić tu z osobna nieskończonego szeregu form epicko-lirycznych, nie będących romanżą ani balladą. Obszar tego malarstwa rodzajowego liryki, nieskończony! W ostatniem właśnie dziesięcioleciu nie było w historii ani życiu obyczajowem jednego rysu, któregoby lirycy nie użyli za osnowę swojego malarstwa.

W liryce właściwej wszelka przedmiotowość opiera się na uczuciu. Nie gra ono już tutaj roli pomocniczej, ale jest źródłem i celem poezji. Tam nawet, gdzie podniętą był fakt zewnętrzny, uczucie pochłania go natychmiast i odradza we formie wspanialszej, idealniejszej. Tam »gdzie potrzeba dokładnego, przedmiotowego wyobrażenia, liryka nie byłaby na miejscu«. Jest ona kwiatem, wonią, a nie korzeniem i łodygą rośliny; Pindar śpiewa swe hymny nie dla opowiedzenia bitwy. To byłoby zadaniem epeji. On przypuszcza, że zdarzenia są znane i wielbi bohatera: chwala



lebnem jest zwycięstwo, które twój trud nagradza! Przed całym narodem kwitnie twoja chwała! Uczyniłeś zaszczyt krajowi twemu i go dzien jesteś jego bohaterów! Obudzasz naśladowców męstwa! Wieniec ciągłego wesela zwycięstwo wkłada na twoje skronie. A mój śpiew o tobie przekaże je późnym stuleciom! — Oto treść owych pieśni. Porównajmy z tą liryką, epicki (Igrzyska na grobie Patrokła, u Homera) albo epicko-liryczny (Dioskury Teokryta) opis takiego zwycięstwa.

Oto przykład, jak z najwęższej osnowy epickiej wytrysnąć może bogaty potok uczuć. Dziewczyna stoi przy klatce i odmyka ją leniwie rączką — ptaszę ulatuje — dziewczę osamotnione wylewa swoją skargę w elegii, która poza obrazem duszy maluje obrazek z powszedniego życia:

Leć, leć, ptaszyno! otwieram ci klatkę,  
Już moje szczęście z chmurami powiało,  
Ulatuj ptaszę! swobodnie i śmiało,  
Odzyskaj wolność — i braci — i matkę!

Przy pustej klatce zostaną, ziębnięce  
Będę w cichości podlewała kwiatki,  
Czasami dla mnie zaśpiewaj na łące,  
Serce me — na kształt twojej pustej klatki!

Leć, leć, o żegnaj! a gdy zejda śniegi  
I grób mój świeży porośnie fiołkami,  
To powróć, powróć nad tej rzeki brzegi  
I dawną piosnkę zanuć — nad grobami.

\* \* \*

I wolne ptaszę z szczęściem uleciało,  
Znikło w błękitach z wieścią o swym losie,  
I wszystkim gajom dzwoniło po rosie,  
A serce z klatką puste pozostało,  
Ach! i już nie wiem, co się dalej stało...

Ponieważ liryka powinna być zawsze wonią, wywiązaną z rzeczywistego kwiatu, przypuszczamy, że fakt, z którego wysnuło się uczucie, jest również znanym. Dlatego im ogólniejszą, im bardziej ludzką była pierwotna rzeczywista osnowa, tem potężniej rozwija się uczucie. Dusza poety jest podmiotem jego, tam nawet, gdzie zdaje się szybować uwisła w powietrzu. Nie potrzebuję wskazywać,

że prostota i przejrzystość uczucia jest gruntem liryki, na którym wschodzi najwspanialej. Wszystko, co niezwykle, misternie złożone i t. d. wymaga rozleglejszego pola, aby się rozwinęło przystępnie dla słuchacza:

Któż nie zrozumie tej piosnki?

Zapada wieczór — przed jesieni stworem  
Spłoszone listki ze szmerem uchodzą,  
Z dalekiej drogi, w noc, dębowym borem  
Trzej muzykanci wędrowni przechodzą...

Grajkowie kroczą, znużeni pochodem,  
A młody skrzypek boleścią złamany,  
Bo ledwie przebrzmiał dzwonów korowodem  
Pogrzeb bogdanki, tak mu ukochanej...

Z starego dębu zielonej dąbrowy  
Wygląda mały Jezusik drewniany,  
Kłęcząc, kędziory młodzian jasnej głowy  
Schyla w modlitwie za duszę wybranej...

I we trzech razem pieśń kościelną pieją  
I skrzypek pieśni przegrywa, a echo  
Niesie pielgrzymich pieśniarzy pieśń knieją,  
Ginące w pośród boru... cicho... cicho...!

O ileż więcej pracy refleksyjnej wymaga wiersz następujący:

Ludzkości! ty Atreusza rodzie,  
Wśród ciągłych walk idziesz naprzód niespokojna,  
I własną pierś ranisz w tym pochodzie,  
Głucha na łzy, nienawiścią zbrojna.

Przebyty ból płacisz nową męką,  
I chcąc się mścić — mścisz się wiecznie, lecz na sobie,  
Bo każdy cios twą zadany ręką  
Spycha cię w dół — we krwi i żałobie.

Tyś sama jest katem i ofiarą,  
I padasz w proch, kiedy kroczyć chcesz zwycięsko,  
I tryumf twój jest dla ciebie karą  
I zwycięstw szał jest dla ciebie klęską!

Lecz mimo kłatw, bólu i zwątpienia,  
Przeczuwasz cel, ku któremu dążysz zwolna —  
On czoło twe zawsze oprómienia,  
Choć ująć go jeszcze nie jest zdolna.



Pieśń wyśpiewana w szale natchnienia, w pijanym zachwycie, którą uprawiano w Grecyi na cześć Bacchusa, zowie się dytyrambem. Każdy wylew uczucia niezgłębionego, rozplywającego się we wzniosłej ekstazie, nazywamy dytyrambicznym. Duch uniesiony szczytnością przedmiotu, rzuca się w jego odmet; niema tu spoczynku, ani zastanowienia; nie poeta owładnął uczuciem, ale uczucie owładnęło poetą i uniosło go ponad ziemię. Musi to być umysł niepospolicie twórczy i wielką obdarzony potęgą, ażeby nas uniół w taki nastrój podniosły.

Oto dytyramb chrześcijański:

Pokłon Przczystej Dziewicy!  
Gwiazdami twój wieniec płonie,  
Nad niebiosa twoje skronie,  
Jehowie po prawicy.

Ninie, dzień tobie uświęcamy wierni,  
Śród twego błysnij kościoła!  
Oto na ziemię złożone czoła,  
Oto wśród niemej bojaźnią czerni  
Powstaje prorok i woła:  
Uderzam organ twej chwale,  
Lecz z bóstwa idzie godne bóstwa pienie,  
Wśród twego błysnij kościoła!  
I spuść anielskie wejrzenie!  
Duchy me bóstwem zapalę,  
Głosu mi otwórz strumienie!  
A zagrmię piersią, jako Cheruby  
Zagrmią światu na skonanie,  
Gdy proch zapadły w wieków otchłanianie  
Ze snu nicości wybiją:  
Takim grzmotem twoje chluby,  
Gdzie piekło, gdzie gwiazdy świecą,  
Nieskończoność niech oblecą,  
Wieczność przeżyją!

A któż to wschodzi? Wchodzi na Syon dziewica,  
Jak ranek z morskiej kąpieli  
I jutrznia Maryi lica;  
Śnieży się obłok, słońce z ukosa  
Smugiem złota po nim strzeli:  
Taka na śniegu, co szaty bieli,  
Powiewnego jasność włosa.

Pojrzał Jehowa i w Niej upodobał sobie;  
Pękły niebios zwierciadła,  
Biała gołąbka spadła.  
I nad Syonem w równi trzyma skrzydła obie!  
I srebrzystej pierzem tęczy,  
Niebianki skronie uwieńczy.

Grom błyskawica!  
Stań się, stało;  
Matką dziewica  
Bóg ciało!

Poeta opanowany tutaj szałem religijnej ekstazy<sup>1)</sup>. W hymnie, formie bardzo zbliżonej do dytyrambu, umysł przejmując się również przedmiotem wzniosłym. Wre w nim też sama siła dytyrambicznego uniesienia, ale okiełznanego miarą. Dusza jasna, rozległa, czysta, spogląda ku niebiosom i opiewa chwałę Boga albo najwyższych istot:

Od Ciebie moja niech zabrmi lira,  
Twoją na zawsze strojona wiarą:  
Znajoma Tobie moja myśl szczerą  
I nsta zgodne z serca ofiarą.  
Czem tchnę, co czuję, co mię wzbić może,  
Twoja to wola, Twoja moc Boże!

Hymn jest mową religii. Psalmi Dawidowe są hymnami:

Błogosław duszo moja Pana!  
Wielce wielmożnym jesteś Boże i oblokłeś się wielką chwałą i ozdobą.  
Przyodziałeś się światłością, jak szatą  
I rozciągnąłeś niebios, jako oponę.  
Zwierciadło wód stworzyłeś, a chmury Twoim podnóżkiem,  
Skrzydła wichrów, są skrzydłami Twemi i t. d.

Podnieść należy wspaniałe hymny staro-chrześcijańskiego kościoła.

Każda pieśń uroczysta, podniosła, mieści w sobie żywoły hymnu i dytyrambu. Pindar w swoich pieśniach zwycięskich (epinikie), łączy pierwiastek religijny ze wszystkimi wzruszeniami boju

<sup>1)</sup> »Hymn na dzień Zwiastowania Najśw. Panny« A. Mickiewicza, zowią powszechnie za poetą hymnem. Uważałem jednak za rzecz właściwszą okazać na nim wzór dytyrambu starożytnego. Zbliża on się doń potęgą uniesienia i zamętem formy. Hymn bywa spokojniejszym i prawidłowiej zbudowanym. (Przyp. tł.)



i zmysłową rozkoszą zwycięstwa. W chórach tragedyi greckich, w miarę osnowy, podobna forma:

Bachu, boże różnych mian!  
Matki cnej ozdobaś Ty,  
Córy Kadma; ojcem Ci  
Zeus nasz, gromowładny Pan.  
Czczonyś wśród italskich ziem,  
Głośny na wybrzeżu tem,  
Gdzie Eleusy wspólny gród  
Na dzień igrzysk zwabia lud.

Gościsz i w naszej ziemicy  
W Tebach, w Bachantek stolicy,  
Gdzie Ismenu lśni przezrocze,  
Gdzie nasienie wzrosło smocze.

Jasny płomień ku twej czci  
Na Parnasu wzgórzach lśni,  
Gdzie Kastalski bije źródł  
I gdzie nimf Korynckich<sup>1)</sup> rój  
Z Bachantkami idzie w tór.  
Ty z Nyzejskich schodzisz gór,  
Rzucasz bluszczów gęste stroje  
I zielone winnic zwoje;  
Słuchasz, jak Bachantek grono  
W Tebach pieśń grzmi nieskończoną.

Ty, coś widzem gwiazd na niebie,  
Ty, co pośród nocnej pory  
Uroczyste zbierasz chóry;  
Synu Zeusa! prosim ciebie  
Zstąp do nas, zstąp ze swemi  
Tijadami Maksyjskimi<sup>2)</sup>,  
Co po grodzie w nocy całe  
Dziką pieśnią chorowodem  
Rozbrzmiewają Jacha chwałę,  
Który szaleństw ich powodem.

(Sofokles — przekład K. Kaszewskiego).

Zmieniły się czasy i nastroje; forma tażsama służyć może najodmienniejszej treści. Jak Psalmy Dawida i chóry greckie były

<sup>1)</sup> Grota w górach Parnasu.

<sup>2)</sup> Tijady, Menady, Bachantki, wszystko to kapłanki Bacha czyli Jaccha.

wyrazem swojego czasu, tak dzisiejsza doba znużenia, spłowienia ideałów i ratowania się z otchłani zmysłowością wyraziła się charakterystycznie w dwóch wspaniałych hymnach Tetmajera, w których forma Pindarowa służy nowocześnie odczutej treści:

(»Hymn do Nirwany«):

Z otchłani klęsk i cierpień podnoszę głos do ciebie  
Nirvano!  
Przyjdź twe królestwo jako na ziemi, tak i w niebie  
Nirvano!  
Złemu mnie z szponów wyrwij, bom jest utrapion srodze  
Nirvano!  
I niech już więcej w jarzmie krwawiącym kark nie chodzę  
Nirvano!  
Oto mi ludzka podłość kałem w źrenice bryzga  
Nirvano!  
Oto się w złości ludzkiej błocie ma stopa śliza  
Nirvano!  
Oto mię wstręt przepelnił, ohyda mię zadusza  
Nirvano!  
I w bólach konwulsyjnych tarza się moja dusza  
Nirvano!  
O przyjdź i dłonie twoje połóż na me źrenice,  
Nirvano!  
Twym unicestwiającym oddechem pierś niech syce  
Nirvano!  
Żem żył, niech nie pamiętam, ani wiem, że żyć muszę  
Nirvano!  
Od myśli i pamięci oderwij moją duszę  
Nirvano!  
Od oczu mych odegnaj złe i nikczemne twarze  
Nirvano!  
Człowiecze zburz przedemną bożyszczą i ołtarze  
Nirvano!  
Niech żywot mię silniejszych, słabszych śmierć nie uciska  
Nirvano!  
Niech błędny wzrok rozpaczy przed oczy mi nie błyska  
Nirvano!  
Niech otchłani klęsk i cierpień w łonie się twem pogrzebie  
Nirvano!  
I przyjdź królestwo twoje na ziemi, jak i w niebie  
Nirvano!

Albo (»Hymn do miłości«):



Tyś jest najwyższą z sił, wszystko ulega tobie  
Miłości.

Życie jest żądzą, a tyś z żądz największą,  
Prócz samej żądz życia; duszą duszy  
I sercem serca życia tyś jest  
Miłości.

Jeśli najwyższem szczęściem zapomnienie,  
Bezwiedza i niepamięć własnego istnienia;  
Toś ty jest szczęściem szczęścia, ty co dajesz  
Omdlenie duszy i omdlenie zmysłom,  
I myśli kładziesz kres upajający  
Miłości.

Jeśli złudzenia są jedynem dobrem:  
Toś ty największem dobrem, najsilniejsze  
Ze wszystkich złudzeń, ty, moc mocy,  
Pierwotna, dzika, nie znająca kielzań,  
Święta potęgo  
Miłości.

Jeśli pragnienia są jedyną ową  
Poręczą, która chroni  
Od upadnięcia w przepaść rozpacz i wstrętu;  
Jeśli są jedynym  
Mostem, po którym można iść nad odmęt nudy;  
Jeśli jedynem są lekarstwem, które  
Broni od cierpień zwątpienia i zbrzydzeń,  
Pogardy świata i od samowzgardy:  
To ty, o matko pragnień, jesteś ową  
Poręczą, mostem i lekarstwem, jesteś  
Zbawczynią ludzi,  
Miłości.

Czas idzie i zmieniają się wiary.  
Bóstwa w proch upadają, jedne po drugich,  
Dziś czczone, jutro deptane,  
Przechodzą przed oczyma ludzkości,  
By więcej nie powrócić.  
Ty trwasz, wieczysta, jak strach, głód i zawisć,  
Pierwotna, tak jak one,  
Jak one tryumfalna,  
Nad wszystko wyniesiona, niepokonana.  
Niczem i nigdy, tak, jak one,  
Pierwotna, dzika potęgo  
Miłości.

Wdzięku, piękności natury,  
Kędyś jest wobec wdzięku i piękna miłości:

Jesteś, jak rama  
Do obrazu, jak otęcz promieni  
Skrzącemu kręgowi słońca.  
Kędyś jest, liściu róży,  
Wobec ust ukochanej?  
Kędyś szafirze niebios, morza błękitcie,  
Wobec ócz ukochanej?  
Kędyś szumie jaworów i spiewie ptaków  
W wiosenne rano,  
Wobec głosu ukochanej?  
Kędyś ciszo grot pośród paproci,  
Pod gęstemi zaplotami bluszczów,  
Wobec milczenia ukochanej?  
Kędyś jest śniegu, różowiony blade  
Od blasku słońca,  
Wobec koloru ciała ukochanej?  
Kędyście linie cudowne  
Gór i skał, kędy łuk tęczy świetlisty,  
Kędy przepysznych wodospadów wstęgi,  
Smukłe narcyzy, palmy wybujałe,  
Kędy obłoki lotne i powiewne,  
Wobec kształtów ciała ukochanej?  
Kędyś mchu miękki, liściu aksamitny,  
Wobec jej piersi dotknięcia i dłoni?  
Kędyś marmurze gładki, grzany słońcem,  
Wobec jej białych bioder, spływających  
Cudowną linią  
W odorzający wzrok, dech wstrzymujący  
Kształt, który rękę przykuwa do siebie?  
Kędyś jest czarze nocy księżycowej,  
Czarze poranku, kiedy słońce wschodzi  
Z za gór dalekich;  
Uroku jezior, co się nagle jawią  
Pośród skał, senne,  
I tej zieleni złocistej, ze szczytów  
Widzianej w dali,  
Wobec czaru ukochanej?  
Kędyś jest melancholio wieczorów jesiennych  
Wobec jej smutku?  
Kędyś wesele letniego południa  
Przy jej radości?  
Kędy o sławie sny, sny o potędze,  
Zwycięstwach dumy, odpłaceniu krzywdy,  
O nieznoszeniu niesprawiedliwości,







Jak określić ją bliżej? Czemże jest pieśń ludowa? Uczuciem oblekającym się w szatę zmysłową i budzącem nowe uczucie. Jest prawdziwie liryczną, a więc wymaga śpiewu:

Siwy koniu, siwy koniu!  
Coś tak zadumany?  
Nie wiesz drogi, nie wiesz drogi  
Do mej ukochanej.

Moja miła nas rzuciła,  
Nie wyrzekłszy słowa:  
Jak nie znajdziesz do niej drogi,  
Zginać nam gotowa.

Siwy koniu, siwy koniu!  
Ciężko tobie będzie,  
Przgonimy wiatr, co wieje,  
Nie spoczniemy w pędzie.

Siwy koniu, siwy koniu!  
Ciężej sercu memu —  
Bo straciło już nadzieję,  
Samo nie wie czemu!

albo:

Bodaj owa rzeczka szuwarem zarosła,  
Która mnie młodego w obcy kraj zanosła;  
Bodaj owa rzeczka rybek nie rodziła,  
Która mnie młodego z domem rozłączyła.  
Bodaj owa rzeczka wyschła do ostatka,  
Że mnie tam zanosła, gdzie nie znajdzie matka.  
»Nie trzeba ci było, o mój chłopcze młody,  
Puszczać się tak łatwo na wezbrane wody,  
Nie trzeba ci było z domu się wydzierać,  
Nie musiałyś teraz z tęsknoty umierać.  
Rzeczka będzie rzeczka i wciąż będzie płynąć —  
Wstecz nie wróci woda, musisz marnie zginać!  
A twojej mogiły nie obleją łzami,  
Tylko nad nią burze wyć będą nocami!«

Zauważmy tylko: wiecznie treść jednakowa; tysiąc lat przedtem i tysiąc potem! Lud zna tylko kochankę, dom rodzinny, dziarskiego żołnierza, mogiłę... Posłuchajmy go, a zaśpiewa nam jedną z tych rzewnych piosnek, niby starych a świeżych! Kto rozumie duszę ludu i zna jego serce, niech śpiewa za nim. Niech się nie rozpytuje długo, lecz słucha! A gdyby pragnął wiedzieć, czego mu

potrzeba, to powiem: prostoty uczuć, czulej miłości, bólu rozłączenia, szalu wesela, odwagi młodzieńczej, serca dla gwiazdzistego nieba i dla łąki majowej, gaju ze śpiewem słowika, muzyki leśnej i powiewów majowych i chmur, które płyną z ojczyzny. To wszystko!

Kto się nie nauczy w ten sposób, nie nauczy się nigdy! Prostota i szczerłość, oto kolebka pieśni. A nie należy zapominać o humorze!

Oto jest poezja ludowa. W podobny sposób rodzą się wszystkie dobre pieśni w miarę sfer ducha, w jakich żyje poeta. Uczucie przejmując duszę jego i wydobywa z niej wesela, tęsknoty, smutki, słowem wszystko, co jest w niej pięknem i silnem. Piękno wiąże się z pięknem. Poeta nie szuka i nie wybiera; jedno uczucie wabi magnetycznie drugie. On sam nie wie częstokroć, jak piosnka powstaje. Nie może obudzić usposobienia; ono spływa nań samo i ustępuje bez jego wiedzy i woli. Tworzenie się pieśni ludowej o tyle tylko jest różnem od kompozycji artystycznej, że śpiewak wygłaszający ją z pamięci i bez namysłu dorzuca myśl nową, żywym natchnioną uczuciem. Wykończony utwór poety nie znosi takich wstawek. Przytem inny sposób upowszechnienia za pomocą druku i książki.

Nie podobna omówić mi z osobna pojedynczych kształtów liryki ludowej i artystycznej (pieśń kościelna, towarzyska, okolicznościowa, taneczna i t. d.). W osnowie panuje najswobodniejsza rozmaitość; można ją znaleźć w każdym uczuciu, we wszystkim, co nabiera lirycznej barwy; również i forma tej poezji nie da się bliżej określić, prócz że powinna być śpiewną. Im nieokiełznańszym jest ruch uczuć, tem forma powinna być prawidłowszą, aby nie popaść w ogólny chaos.

Za wzór przytoczymy tu jeden ze ślicznych mazurów Bożydara:

Nuże, grajku, z mazowiecka  
Grać od ucha maśz!  
Z drogi ludzie! od zapiecka  
Grzmi już mazur nasz!...

Od hołupców lecą wióry,  
Idzie mazur w skrach —  
Jużci Mazur bije z góry,  
Że aż patrzeć strach!...



Przytupuje Mazur z nogi,  
Płomień w licu ma —  
Ejże, ludzie! ... Kto żyw z drogi!  
To mazur — hu! ha...

Otwórzcie się stare wrota,  
Gdy Mazurów grzmi ochota  
I cisowe białe progi  
Mazurowi dajcie drogi!  
Rozstąpcie się cztery ściany  
I ty dworze malowany!

Bo to mazur nasz da-dana!  
Bo to mazur nasz! ...  
A ty skrzypko czarowana  
Chyba ogniem grasz! ...

Lecą zuchy, lecą — płyną —  
Czapka w garści nad czupryną,  
Połyskują srebrne skówki,  
Skry się sypią z pod podkówki,  
W pół sukmana podkasana —  
Pójdź, dziewczyno ukochana! ...

Taki mazur nasz! ... da-dana!  
Taki mazur nasz,  
A ty skrzypko czarowana  
Chyba ogniem grasz! ...

Idzie dziewczę w tan zdradziecki,  
Płomienisty, mazowiecki,  
Skrami sypią śliczne oczy,  
Furczę wstęgi u warkoczy,  
Niby wstęgi kosy płyną —  
Choćby zginąć za dziewczyną! ...

Taki mazur nasz! — da-dana!  
Taki mazur nasz!  
A ty skrzypko czarowana  
Chyba ogniem grasz! ...

Przytupnęła — przystanęła,  
Fartuch wzięła — w bok się wspięła  
Przytupuje lekko z nogi,  
Bieży Mazur do niebogi —  
Ona stoi w żar odziana ...  
Hej, Mazury — na kolana!

Taki mazur nasz! — da-dana!  
Taki mazur nasz!  
A ty, skrzypko czarowana,  
Chyba ogniem grasz! ...

Niech się święci tan polisty,  
Mazowiecki tan,  
Co wychował zamaszysty,  
Ten siarczysty tan!

Rwie się długa nić przędziwa,  
Szara, senna nić,  
Gdy się skrzypka ozwie żywa:  
Dziś! dziś! żyć — żyć — żyć!

Przytupuje Mazur z nogi,  
Płomień w licu ma —  
Ejże, ludzie! kto żyw, z drogi! ...  
To mazur! hu! ha! ...

Słowo starego mistrza Goethego niechaj zakończy ten rozdział o poezji, a szczególnie o poezji lirycznej.

Goethe powiada w »Słowie dla młodych poetów«, że jak człowiek z własnego wnętrza działać, tak poeta zeń tworzyć musi, gdyż jakąkolwiek przybierał minę, zawsze tylko własną jednostkę wyrazi. »Gdy się przytem do dzieła zabierze ochoczo i raźnie, zdoła ujawić wartość swej duszy, jej wdzięk albo wzniosłość, albo ich połączenie, według tego, co mu dała natura. Zresztą nie trudno mi poznać, na kogo oddziałałem. W ten tylko sposób rodzi się poezja natury i tak tylko można być oryginalnym. Szczęściem technika naszej poezji tak jest wydoskonaloną, zasługa wyboru dobrej treści tak powszechną, że widzimy co chwila powstawanie najpiękniejszych utworów. Ten stan może polepszać się jeszcze i nikt nie wie, dokąd nas on zawiedzie; ale każdy powinien znać siebie, gdyż nie wystarczy żadna miara obca.

»Pokrótce jednak powiem, na czem głównie zależy. Młody poeta niech wypowiada to, co żyje i działa pod jakąkolwiek postacią; niechaj się strzeże ducha sprzeczności, wszelkiej niechęci, zwątpienia, negacyi: z niej bowiem nic nie powstanie! Nie mogę dostatecznie zalecić moim przyjaciółom, ażeby pilnowali siebie i przy



pewnej biegłości rytmu nie zapominali o treści, doskonaląc ją coraz bardziej.

»Osnowa poezji jest osnową własnego życia; tej nam nikt nadać ani odebrać nie może, co najwięcej, zasępić. Wszystko, co jest próżnością i bezpodstawnym egoizmem, straciło kredyt bardziej, niż kiedykolwiek.

»Powiedzieć: jestem wolny, byłoby zarozumiałością; gdyż to znaczy powiedzieć, że możemy opanować siebie, a któż to może? Do moich przyjaciół, młodych poetów, powiem co następuje. Nie macie w tej chwili żadnego prawidła, musicie je sami wyrobić; przy każdym nowym wierszu pytajcie, czyli zawiera treść przez was przeżyta, i czyli treść ta popchnęła wasz rozwój? Gdy opłakujecie kochankę utraconą przez rozłączenie, śmierć albo niewierność, czyli to sprzyja waszemu rozwojowi? To wszystko nic nie warte, choćbyście poświęcili, Bóg wie, ile zręczności i talentu.

»Należy opierać się o życie postępujące naprzód i badać je przy każdej sposobności: tak bowiem przekonywamy się co chwila, czy jesteśmy, albo czy byliśmy żywymi.«

W liryce myślowej źródłem natchnienia jest również uczucie; ale umysł, zamiast je własnym przepuścić łożem, więzi je i poddaje myślowej kontemplacji. W swej formie najdoskonalszej bywa ona czarodziejską grą uczuć i pięknych, w szacie poetycznej napływających rozmyślań.

Tak we właściwej elegii. Smutek nie jest warunkiem jej koniecznym; może ona wyrazić każde uczucie, byle miało charakter kontemplacyjny. Starożytność wytworzyła stałą jej formę: heksameter z pentametrem. Podczas gdy pierwszy pędzi naprzód, drugi zdaje się cofać albo ociągać. To ją uzdalnia do przyjęcia treści myślowej. Zresztą rozmiary elegii nie są ograniczone; obszar i rozmaitość treści jedynie rozstrzygają. Ogólny nastrój liryczny wymaga zwężłej albo rozległej formy, w miarę bogactwa wewnętrznego.

Oto wzory elegii sielskiej, napojonej uczuciem powszechnie zrozumiałem, i rozumowej, przelewającej uczucia w kontemplację:

Na dolinie, na zielonej  
Widzę w dali wioskę małą,  
Domek płótem ogrodzony,  
Na zakręcie brzozę białą,

Do gościńca droga długa,  
Na niej lipy i topole;  
Poza wzgórzem srebrna struga,  
A za strugą szczere pole.

Jaka cicha, szczęsna chatka,  
Przy niej matka, dziewcząt dwoje;  
Czemuż to nie moja matka,  
Czemuż to nie siostry moje?

.....  
Ptak powrócił w swoje gniazdo,  
Zwinął skrzydła utrudzone,  
Chmurna losów moich gwiazdo,  
Gdzież mię wiedziesz, w którą stronę?  
Płyńcie! płyńcie żyzy tęsknoty,  
Nie ulotne żyzy tułaczę,  
Może, jeżeli dzień przepłaczę,  
Noc przyniesie mi sen złoty.

Tęsknota jest uczuciem tu panującym. Wogóle zauważyć wypada, że właściwą istotę elegii stanowi nastrój rzewny, tęskny, rozpamiętujący dawne szczęście, dawną chwałę i dawną wielkość.

Oto elegia o treści szerszej:

Czemu mi smutno? Czy że wiatr jesieni  
Lasy i pola już odarł z zieleni,  
I tam wysoko po niebie nademną  
Dachem ołowiu rozbił chmurę ciemną,  
I w uszach skargą jękliwą przewiewa  
I pędzi tuman liści spadłych z drzewa,  
Jakby liść każdy był duszą człowieka,  
Co wirem szału i losu porwana  
Po szlakach drogi nieznannej nieznaną  
Leci, aż padnie smutna i daleka,  
Gdy wiatr ucichnie lub jej braknie siły,  
Nad brzegiem jakiejś tam obcej mogiły?

Czemu mi smutno? Czy że tu wokoło  
Żadne przyjaźnią nie promieni czoło,  
Żadna dłoń bratnia z podróży nie wita,  
Żaden głos chętny: co słychać? nie pyta;  
I że tak wszyscy w różne chodzą strony,  
Każdy ku swojej gwieździe obrócony,  
Każdy niedbały, co na drodze jego,  
Przepsać, czy kamień, czy serce bliźniego,



Czołga się podle, lub zuchwale leci,  
Byle tam stanął, gdzie ta gwiazda świeci,  
Co w oczach jego tak piękna, bo złota,  
A w oczach Bożych garść łez, krwi i błota!

Widzimy, jak wielki obszar wyobrażeń wciągnięto w koło elegijnych rozmyślań. To wyjaśni nam wielostronność elegii pod względem osnowy.

Elegią nazwać można »Bogów Grecyi« Szylera, albo wiersz następujący:

Psyche! ty stoisz w marmuru tunice,  
Wiecznie niewinna, wiecznie zadumana,  
Piers się nie wzdyma i nie chmurzy lice,  
Lecz jak cię mistrza uwięziło dłuto,  
Przetrwiałaś wieki natchnieniem owiana —  
I do białego marmuru przykutą  
Kołysze przeszłość jakąś tęskną nutą!

Na przechylonej z melancholią twarzy,  
Co czystych linii przyświeca profilem,  
Żadna namiętność usiąść się nie waży —  
I wzrok, co trzymasz spuszczonej ku ziemi,  
Najwyżej — gonić może za motylem,  
Co ponad kwiaty przebiegał wonnemi  
Przed chwilą wieków — i znikł między niemi.

Dotąd natchniona apostrofa. Tu następuje właściwa treść elegijna, rozpamiętywanie rozwoju ducha i piękna, owianego wonią fantazyi greckiej:

Kamienna sestro! przebudź się na chwilę,  
I sennych marzeń twoich treść opowiedz:  
Dzisiaj sama jesteś na plemion mogile,  
A nie znać w tobie sierocej boleści,  
Tylko jak urna zdobiąca grobowiec,  
Która już żadnych popiołów nie mieści,  
Zostałaś pełna tajemniczej cześci.

Kiedyś spoczęła na milczącym głazie  
Paryjskiej skały, inny świat cię witał i t. d.

Jaki był ten świat, który opisuje poeta, przepełniony tęsknotą za nim, to nas dziś nie obchodzi.

Wzorem powinny być »Elegie rzymskie« Goethego, kreślone na wzór starożytny.

Tu przytoczyć można elegię zmysłową Tetmajera, »Narodziny Afrodyty«, w której motyw klasyczny daje podniecie wzruszeniom i tęsknotom zmysłowym naszej doby:

Złocisty to był dzień. Błękitne zadumanie  
Objęło cały świat. Na modrym oceanie  
Słoneczny zasnął blask. Na ziemi i na niebie  
Cisza zdawała się wsłuchiwać sama w siebie.  
Omdlewał w okrąg świat od światła i gorąca,  
Różany płonął kwiat, srebrniała lilia drżąca,  
Nad cichą, modrą toń nieskończonego morza  
Płynęła kwiatów woń, jak lutni dźwięk, w przestworza.

Wtem — jakby zwiewny rój motyli skrzydłem drżącym  
Potracił śpiący blask i śpiącą głęb pod słońcem:  
Zadrzała senność sfer i kwiaty zaszeptały,  
Niepokój jakiś świat ogarnął nagle cały,  
Oczekiwanie — — cud jakiś się dziwny iści, — —  
Z błękitno-złotych wód, z zielono-złotych liści  
Dźwięczący wybiegł szmer, lękliwy i radosny,  
Zadrzała senność sfer, jak w narodziny wiosny.

I ze srebrzystych pian, co w słońcu nieruchomie  
W tęczach świetlanych skier leżą na wód ogromie,  
Wśród blasku, ciepła, mgieł złocistych, z wód kryształu,  
Nagi niewieści kształt wynurza się pomału — —  
Zdumienie zdjęło świat: przejrzyste milkną sfery,  
Drzeć przestał różny kwiat, liliowe ścichły szmery,  
Jakby zaklęta, woń stanęła skryształona  
I w zadziwieniu w toń spojrzęła nieb opona.

A ze srebrzystych pian Afrodis wyszła biała  
I naprzód słońcu swój promienny uśmiech słała,  
Potem przez modrą głęb powoli szła ku ziemi,  
Znacząc swej drogi ślad kroplami świetlisteni.  
I boski uśmiech śle niebiosom, łądom, wodzie,  
A świat dziwował się przecudnej jej urodzie,  
Blask ją osuszać biegł, woń obcierała z rosy,  
U nóg jej śnieżnych legł ocean modrowłosy,

A ona w słońcu swe suszyła ciało białe,  
Zefiry pieszczą ją z rozkoszy oszalałe,  
Ślizgają się od stóp po nogach jej do łona,  
Całują piersi jej i szyję i ramiona,  
Spijają perły pian z jej zagięć i lubieżne,  
W lotny okrążą tan jej uda smukłe, śnieżne,



Zwolna się suną wzdłuż jej pełnych biodr, a potem,  
Ku ustom z wonią róż wzlatają nagłym wzlotem.

Muskają włosy jej złociste, miękkie, śliczne,  
Złocisty szafir ócz owieją balsamiczne,  
I omdlewając już do stóp jej kornie padną...  
A ona rękę swą podniosła światowładną,  
I naga stała tam, a dziwna jej potęga,  
Aż do Hadesu bram nieprzekroczonych sięga,  
I zadrżał wszechświat w krąg, bo z morskich głębokości,  
Sprawczyńni wysła mąk najsroźszych dla ludzkości.

Potrzeba zważyć na to, że elegia przeobraża się raz w utwór czysto rozumowy, albo w czysto liryczny, albo w opisową powiastkę i sielanekę, w miarę tego, czy uczucia panują nad kontemplacją, czy kontemplacja pochłania uczucie.

Poezya, zamykająca się w krótkiej i zwięzłej charakterystyce pewnego przedmiotu, tworzy epigram, który początkowo nie był satyrycznym. Słowo greckie oznacza »napis«; formy tej używano pierwotnie do napisów na pomnikach świątecznych i t. d.; chodziło o przywiązanie pięknej myśli do pamiątki, zdarzenia; im była krótsza, tem pożądańsza. Zwyczajnie zamykała się w dwuwierszu. Z czasem postępowano swobodniej; ostra, dowcipna uwaga zastąpiła rozmyślanie i przeistoczyła epigram w satyrę. Odtąd bywa wierszykiem złośliwym, gryzącym, sarkastycznym. Liryk drażliwy, którego uczucie można łatwo zamącić, ma w nim broń straszną. Przykładów epigramu satyrycznego nie potrzebuję szukać. Tyle ich powstaje co chwila. Wzorami szerszych, poważnych były epigramy Szylera i Goethego. I one są formą bardzo rozpowszechnioną.

Nie szukaj nieba w górze, gdzie myśl się rozkruszy,  
Gdzie księżyc srebrny, gdzie słońce ogniste,  
Niebo mój synu, zamknięte w twej duszy,  
A raj, to serce czyste!

Nie mogę tu omawiać pojedynczych rodzajów liryki kontemplacyjnej. Parę tylko najpowszechniejszych jej wzorów przedstawię. Włosi — aż do Petrarki chodzący po zmroku — znaleźli w sonecie właściwą formę liryki myślowej, którą uważać można za rozszerzony epigram.

Sonet liczy zwyczajnie czternaście wierszy, podzielonych na

cztery zwrotki; dwie cztero- a dwie trójwierszowe. Najściślejsza forma sonetu daje wzór następujący pod względem rymu:

a b b a | a b b a | c d c | c d c | .

W ostatnich dwóch tercynach rym wiąże się również w ten sposób: c d e | c d e | . Poeci pozwalali sobie bardzo wiele wolności. Oto sonet Szekspira:

Na wiosnę właśnie byłem od ciebie daleki,  
Wtedy gdy kwiecień w szaty ubrany świąteczne  
Takim ogniem ożywił rzeczy podświeteczne,  
Że nawet Saturn ciężki tańczył pośród spieki.

A przecież ani ptaków śpiewy, ani rzeki  
Szemrzące, ani kwiatów urok niebezpieczny,  
Nie zwiodył mnie; z natury, szczęściem, byłem sprzeczny,  
Tworzył pieśń, lub pączki kwiatów rwać — daleki!

Ani się zachwycałem białą lili szatą,  
Ani podziwiać umiał róż wonne purpury,  
Cuda wiosny mi tylko posłużyły na to,

Bym je z tobą porównał myślą i wspomnieniem;  
Zresztą bez ciebie wszystko skrywały mi chmury  
I mówiłem z kwiatami — jako z twoim cieniem!<sup>1)</sup>

Szekspir rymował zwykle ostatnie dwa tercyny w taki sposób: a b a | b a b; dwa rymy naprzemian powtarzały się trzykrotnie.

Budowa sonetu łamiąca go na dwie połowy (cztero- i trójwierszową) mieści w sobie pewne formalne rozdwojenie, które powinno uwydatnić się również i w treści. Druga część sonetu powinna wyrażać osnowę (myśl, uczucie) porównawczą albo przeciwną pierwszej. Co w greckim dwuwierszu (*distichon*) wyrażał pentameter po heksametrze, to samo w sonecie końcowe tercyny. Liryka śpiewna nie umie się wyrazić w tej formie, natomiast wybornie kontemplacyjna; ona bowiem wymaga ścisłego powiązania myśli, przelewania się zwrotki w zwrotkę; gwałtowne skoki nie są jej do twarzy.

Kontemplacyjność może być tkliwa, łagodna, smętna, czasem nawet tragicznie ponura. Najgłębsza treść filozoficzna wyraża się

<sup>1)</sup> Przekład Wł. Orzona.



w formie sonetu z równą łatwością, jak pogodna obrazowość natury. Któż nie podziwiał »Sonetów krymskich« Mickiewicza? Na dowód, że sonet, ów uroczy fiołek poezji lirycznej, godzi się z najposępniejszą nawet treścią, niechaj posłuży następujący przedziwny sonet Or—ot'a p. t. »Czaszka«:

W całunie nocy świeci fosforycznie  
Wprost mojej głowy żółta czaszka trupia,  
I oczodoły szydersko wyłupia  
Śmiejąc się do mnie smutnie i cynicznie.

W mistycznym locie śniąc melancholicznie,  
Z pęt się zmysłowych dusza wyskorupia,  
A ona patrzy ohydna i głupia,  
W pomięte różę strojna fantastycznie.

W tej jam potwornych grobowej omroczy  
Widzę, tam moje paliły się oczy,  
Tam chciwe usta szalały rozrzutnie.

W otchłaniach nocy przeraźliwie jasna,  
Na wpół spróchniała moja czaszka własna,  
Śmieje się do mnie cynicznie i smutnie.

Oryginalną formę wytworzył Wschód — gazelę. Pierwsza zwrotka złożona z dwóch rymujących się wierszy. Od drugiej począwszy każdy wiersz pierwszy distichonu snuje myśl nie rymując się z żadnym, a każdy drugi wiąże ją z pierwszą zwrotką jej własnym rymem.

Oto wzór gazeli:

a a | b a | c a | d a | e a | i t. d.

Ciągłe tu powracanie do pierwszego motywu, który rozwija się i uzupełnia w każdym nowym dwuwierszu; zupełny brak dowolności.

Co do liryki myślowej, która z ramion fantazyi wydarłszy się ulatuje ku sferom czystej rozumowej abstrakcji, a znalazła potężnych przedstawicieli w Szylерze i Herderze, ale już za czasów pierwszego doznała potępienia przez Wilhelma Humboldta w jego przedmowie do »Hermana i Doroty«, przypominam wskazane powyżej prawidła. Gdzie ustępuje wyobrażenie zmysłowe, a rozpiera się samowładnie abstrakcja rozumowa, pogardzająca pośrednictwem

obrazów i barwy, tam kończy się poezya a poczyna retoryka, skrępowana miarą wierszową.

Taka retoryka w poetycznej szacie może być bardzo użyteczną, wszczepiając masom pojęcia, które w pierwotnym naukowym kształcie wydałyby im się suchymi, wyposażone zaś formą poetyczną, znajdując echo.

Poezya musi chłonać idee czasu, jeżeli pragnie stąpać po wyżynach i nie chce być w oczach ludzi dojrzałych igraszką wzruszeń młodości. Wcielać w zmysłowe kształty wielkie, nowe prawdy umysłu, należy bezwątpienia do rzeczy najtrudniejszych; jak długo poeta i czas walczyć muszą z prawdami i pojęciami, które dopiero się wyłaniają, zupełne owdanie ich wyobraźni jest niemożliwym. Pomimo to idee pragną się wyrazić. Gdy poeta je zdoła ucieleśnić, uwalniając od myślowej abstrakcji, dokona zadania najwyższego w ogólnej pracy społecznej. Ale gdyby go nawet nie dokonał w całości, gdyby stargał się bezowocnie z materją, gdyby pojęcia uosabiał tylko a nie ożywiał — i wtedy jeszcze powitają go wszyscy radośnie. Każdy umysł oświecony skieruje się ku niemu. Przedsięwzięcie jego olbrzymie; trud jaki podejmuje, niezmierny. Praca torująca ludziom ich drogi zasługuje na podziw ogólny. Szylер usiłował przyswoić poezji zdobycze osiągnięte w zakresie myśli. Poemat »Artyści« jest estetyką wypowiedzianą językiem poezji. Szczególnie w początkach swojego zawodu łamał częstokroć szranki, ale zawsze w godziwym i wzniosłym celu. Idea szuka ideału, a znajduje tylko wyobrażenie, przez które pojęcia przezierają. Mimo to należą utwory takie polotem i śmiałością idei do zjawisk najwspanialszych. Szylер był niedoścignionym w tej formie. Któż mu wyrówna tam nawet, gdzie zabrakło mu siły? Jakiegoż polotu dodał on epoce, ileż dróg nowych pokazał? Mimo tego wzorami te poezye nie są. Idea przeważała wyobrażenie; brakło harmonii pomiędzy osnową a zjawiskiem. Szylер czuł sam to i pracował nad pokonaniem błędów. Porównajmy »Artystów« z »Pieśnią o dzwonie«; ileż w niej usiłowań na rzecz wyobrażeń i warunków poezji! Forma »Artystów« jest bez wątpienia ponętną dla myśliciela z usposobieniem poety. Dlatego z tym większym naciskiem wypada zauważyć, że sprzeciwia się ona prawidłom istotnej poezji. Poezya filo-



zoficzna ociera się o samą granicę sztuki. Żywe i pełne wyobrażenie, oto wieczysty jej materyał, pojęcie stanowi podstawę filozofii.

Toż samo odnieść należy do poezji nauczającej. Któżby mógł pouczyć przyjemniej, jeżeli nie poeta, któremu świat i życie były księgą, który zbadał serce i rozwój rzeczy lepiej, niżli ktokolwiek inny? Dlatego poeta starszy wiekiem lubuje się we formie dydaktycznej. Złota nauka w złotej łupinie, czyż może być związek doskonalszy? Myśl łączy się wtedy z poezją w najpiękniejszą całość. Choćby nawet pierwiastek estetyczny nie objawił się w całej pełni, skoro moralny wyrażono, przebaczymy błąd formy. Jeżeli naukę zwiążemy z poezją, pierwszej to nic nie szkodzi. I owszem — doskonalsza, łatwiejsza do spamiętania forma podniesie jej wartość. Naturalnie poezji stąd nie będzie, jeżeli zdanie moralne wyrażono stopami — a nic więcej. Byłoby niedorzecznością, wierszowane uwagi podawać za poezję. Tam jednakże, gdzie moralność istotnie z nią połączono, należy strzedz się jednego. Starość, ten wieczny Nestor, każdy swój wyraz uważa za perłę i nie poświęci żadnego. Zapomina, że młodość nie zupełnie jest głupią, i zdaje mu się, że niczego za wiele!

Na badanie pojedynczych odcieni lirycznych — liryka naiwna, czułościowa, klasyczna, romantyczna — brakuje mi miejsca.

Nie trwożmy się o zasoby uczuć. Źródło ich nie wyschnie. Chore formy dekadentyzmu francuskiego, odpowiadające zwyrodnieniu pokolenia, które przeniosły się do poezji niemieckiej i polskiej, szczepiąc tu manierę dziwolężnego obrazowania a nie bogacąc duchowego wątku, ustąpią znowu miejsca formom jasnym i uczuciom w prostocie swej silnym. Bądźmy dzielnymi życiem i patrzmy w górę duchem, a pięknej liryki nam nie zabraknie.

Doba odrodzenia poezji lirycznej świata szczególnie Polakom. Posępna, ale namiętna melancholia Adama Asnyka (El...y) stworzyła szkołę, w której wykształciła swą formę i uskrzydliła wyobraźnię do najwyższych, prawie kresowych lotów Marya Konopnicka. Piętnem jej ducha, filozoficznie pogłębiającego każde wzruszenie indywidualne czy powszechne, znaczy się niewątpliwie chwila, w której żyjemy. Na widnokręgu stworzonego przez nią świata uczuć i myśli srebrzą się gwiazdy, po które sięgnąłby każdy z największych poetów obcych, gdyby przeczuwał, że ponad tem skro-

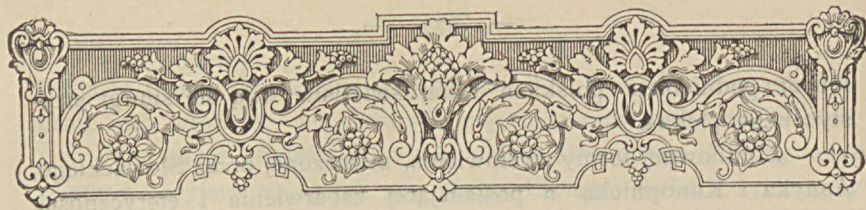
mnem podniebniem polskiem takie świetlane wiją się smugi artystycznego piękna.

Z cudownej formy wysłowienia, stworzonej przez Słowackiego, Asnyka i Konopnicką, a posiadającej zabarwienia i eteryczności, których żaden przekład w języku obcym nie powtórzy, z żywiołów walki toczącej się w dziedzinie pojęć obyczajowych i społecznych, która rozdziera łono naszej mętnej epoki, ze sztucznej symboliki dekadentyzmu zachodniego, który urósł przeciw w Verlaine'a i Maeterlincka, i z daleko prawdziwszych »nastrojów« własnej duszy i swojskiej przyrody urodziła się po r. 1890 na glebie polskiej nowa poezja, której sił ani pierwiastków lekceważyć nie można, bo siły są jędrne i czyste a pierwiastki świeże i twórcze. Zarysował się na widnokręgu szereg profilów charakterystycznych, z których każdy ma swą odrębność i wdzięk osobny.

Mistyczna zmysłowość Kazimierza Tetmajera, pięściwa romantyczność Or...ota, uczuciowa metafizyka Antoniego Langiego, wonejąca łąk zapachem i szumiąca borów szumem idylliczność Bożydara (Edmunda Bogdanowicza), plastyczna nastrojowość Łucyana Rydla, prześwietlona zdrową fantazją ludowość Kasprowicza, a wreszcie pełna chmurnych polotów i jaskrawych błyskawic, czasem niedość wyrzeźbiona w formie, rycerska na poły, na poły erotyczna pieśń, starszego nieco od nich Kazimierza Glińskiego — oto siły, fizyognomie i żywioły młodej poezji polskiej. Każdy dzień prawie wygrzewa na swoim słońku nowe, wyodrębniające się zdolności: coś zaszumiło w słowicznym gaju, jakiś dech twórczy powiał po kwietnej łące, wszystko wskazywać się zdaje, że nagromadziły się już pierwiastki, z których wyłonić i skryształizować się może nowy okres poezji polskiej. Nie podobna nie odczuć tego, że chwila, w której brzmiały pieśni Konopnickiej, Tetmajera i Or—ota, jest już kolebką okresu.







## XIII.

## D r a m a t.

**D**e świata pięknych spostrzeżeń i uczuć przechodzimy w sferę idealnej woli i rozwijającego się z niej działania. Człowiek jako współcześnie czynna jednostka stanowi przedmiot dramatu (δρῶν, działanie).

Przedstawia on zastosowaną do wymagań sztuki, działającą na wyobraźnię i ważną czynność we formie współczesności, z uchyleniem pośredniczącego poety, jak w epopei. Już liryka była bezpośrednio i zbliżała się do dramatu, ale dramat wyprowadza nas ze świata podmiotowych uczuć, w którym wszystko jednoczy się w ognisku jednej duszy, na szerokie pole jednego, przedmiotowego, z uczuciem w czyn przeistaczającego się życia. Dramat nie rozlewa się w szerz, jak epopeja przedstawiająca zmysłowy wszechświat, ale zagłębia w tajemnicę duchową, którą rozwija tu słabiej, tam potężniej, tu zwięźlej, tam swobodniej. Zawiera on w sobie lirykę i epopeję, po troszę z każdej tracąc, po troszę na obu zyskując.

Idąc za Arystotelesem (przytaczane tutaj ustępy bez podania autora, wyjęte z jego »Poetyki«), zakreślamy dramatowi tę samą ośnowę, co epopei: zdarzenie rozwijające się za pośrednictwem ludzkiego działania. Nie wykluczamy innych, ale ich nie zalecamy. Zniżają one poziom dramatycznej poezji.

Formą wyrażenia jest mowa. Każde więc dramatyczne zdarzenie, którego nie można wyrazić słowami, nie może być ośnową

dramatu. Tak n. p. pantomina, w której ludzie działają, ale nie mówią, albo przedstawienia li dekoracyjne i t. d. Zdarzenie, będące przedmiotem dramatu, musi przyoblec się we formę poezji. Czysta poezja — rymowany dyalog bez działania, n. p. kiedy się wszystko opowiada, lub kiedy jedna albo dwie osoby wyrażają swoje uczucia we formie lirycznej, — sprzeciwia się naturze dramatu. Liryczna wymiana myśli pomiędzy dwoma osobami obywa się bez działania i nie stanowi osnowy dramatycznej. Nieorganiczna plątanina zdarzeń, lirycznych wylewów i opowiadań jest również pierwszą fazą w rozwoju sztuki, która wymaga duchowej spójni. Kiedy zatem w dramacie żądamy poezji (mowy) i działania, rozumie się, że obydwa pierwiastki powinny się powiązać duchowymi węzłami przyczyny i skutku. Najmniejsze słowo i czyn najdonioślejszy muszą posiadać ten związek. Ponieważ słowo jest wyrazem pojęć i uczuć, a przeto charakteru, najzupełniejsza zgodność charakteru z czynami jest rzeczą niezbędną.

Epos opowiada. Dramat rozwija się za pośrednictwem ludzi w terażniejszości, ukazującej nam tajemniczą przyszłość. Nie patrzysz weń za pomocą medium; zwierciadło pokazuje ci zjawisko w jego współczesnym, artystycznym rozwoju. Następstwa bardzo ważne płyną z tej różnicy.

W epopei poeta — chociażby opisywał przyszłość — przegląda okiem wypadki, jako zdarzone i dla tego już na początku może objaśnić o rozwiązaniu. Przypuszczamy, że zna dokładnie wypadki, które przedstawia. Obejmuje on i opowiada całe zdarzenie ze wszystkimi szczegółami miejsca i czasu, gdzie takowe są ważne. Może dawać wskazówki, objaśnienia, przestrogi przed fałszywymi wnioskami. Rozporządza ośnową do woli; jedno przebiega skrzydłem błyskawicy, drugie opowiada z całą rozciągłością epicką. Wszystko trzyma w swej ręce. Może sięgnąć wstecz i naprzód, opowiedzieć późniejsze i wstawić poprzednie.

Jakże inaczej w dramacie! Poeta wyswobodził się w jednym kierunku, a ograniczył w drugim. Rozczłonkował siebie na całe grono działających osób i sam przytem — utonął. Rozpłynął się w dramacie i jako poeta nie może słowa powiedzieć. Oto prawdziwa przedmiotowość poezji. Ale nie sam on ginie poza sceną dramatu; i widz (słuchacz) nie doznaje żadnego uwzględnienia. Nic mu się











ściwą osnowę i połączenie zdarzeń«. Porównywa on charakterystykę pozbawioną działania z malowidłem pozbawionem rysunku: »gdyby kto najpiękniejsze nałożył farby a zaniechał rysunku, nie wywoła takiego upodobania, jak gdyby obraz wymalował kredą«. Działanie moglibyśmy porównać z melodią, gdyby o to chodziło, Arystoteles kładzie przycisk i na to, że poeta powinien zważać bardziej na osnowę, niż na wystówienie (*dictio*).

Gdzie nastąpiło prawdziwie dramatyczne zlanie obu pierwiastków, charaktery otrzymują właściwe piętno. Wola ich, dążąca albo odpierająca, wyraża się czynami. Bierne znoszenie zewnętrznego, dobrego lub złego losu, które tak szeroko maluje opopeja, działanie chociażby najgwałtowniejsze, lecz nie mające związku z właściwą, jądro przedmiotu stanowiącą osnową, jest niedramatycznym.

Wola i brak woli, czyn z niej płynący i wpływ jego na dalszy rozwój woli — oto kolej dramatu. Dla tego należy unikać charakterów za miękkich, nie troszczących się o czynne działanie, podobnie jak za twardych, za kamiennych, które bądźto w nadziemskiej, bądźto naiwnej pewności siebie, kroczą naprzód, lub z głuchą nieczułością przyjmują następstwa swoich czynów. Gdyby Ryszard III nie był dręczony wyrzutami sumienia, gdyby Makbet nie był przejęty grozą własnych czynów, gdyby się uspokoił na wzór bohaterów starożytnych własnymi łzami, albo rozgrzeszeniem kapłana, byłby postacią dramatycznie zwichniętą. Nieczuły barbarzyńiec, kat o stępiąłym umyśle, łotr bez iskry moralnego uczucia, posągowy bohater północnej sagi, przedstawiciel despotyzmu wschodniego, spokojny fatalista, człowiek przyjmujący wszystko z apatyą, zagorzały fanatyk, są postaciami niedramatycznymi, toż samo dusze rozplątne, pozbawione woli i ulegające obcemu wpływowi.

Jeżeli układ całości jest prawidłowym, wpływa zeń prawidłowość pojedynczych części. Zajmująca, prawdziwa w sobie osnowa jest prawdziwą i zajmującą w każdym kierunku. Rozbrawszy ją na części, każda z nich okaże nam prawdziwe i zajmujące sytuacje i charaktery. Łatwo zrozumieć, że poeta musi posiadać najdokładniejszą znajomość charakterów, aby z nich wysnuł odpowiednie działanie. Wszystko, co na osnowę nie wpływa, stanowi zbytęcną, psującą układ całości, a zatem szkodliwą dla niej domieszkę. To nie wyklucza poetycznych arabesków. Piękna forma

i w tem się już ujawni, że nie dojrzymy wszędzie suchego szkieletu. Zboczenie bywa częstokroć niezbędnem dla podniesienia charakterystyki. Myśliciel będzie oddawał się rozmyślaniu, żartowniś wycieczkom humoru, melancholik zanurzy się w troskach i t. d.

Dramat, jako dzieło sztuki, musi posiadać ważność, całkowitość, odpowiedni rozmiar, jedność w różnaitości, porządek ze swobodą i t. d.

O ważności powiemy w ustępie o pojedynczych rodzajach dramatu. Tutaj tylko nadmienię, że dramat omawia najwyższe zagadnienia ludzkości, mianowicie ów tak doniosły w życiu ludzkim stosunek pomiędzy wolnością i koniecznością.

Jako dzieło sztuki wymaga dramat osnowy tworzącej w sobie całość o pewnych, ściśle oznaczonych rozmiarach. Powiedzmy za Arystotelesem (Cap. 7): »Coś może być całością, a mimo to nie mieć określonej dokładnie objętości. Całością nazywamy to, co ma początek, środek i zakończenie. Początkiem zowiemy to, co samo w sobie nie wymaga rzeczy poprzedniej, po którym jednakże musi coś innego nastąpić. Zakończeniem nazywamy to, co jest samo w sobie następstwem rzeczy, po czem jednakże nic już nie następuje. Środkiem nareszcie zowiemy to, co jest następstwem rzeczy poprzedniej a konieczną, albo wypadkową przyczyną następczej. Dla tego należycie ułożona osnowa nie powinna zaczynać się od punktu obranego dowolnie, ani przy którymkolwiek się kończyć, ale musi być ułożoną według zasad powyżej wskazanych. A ponieważ każda piękność, czy to pomalowana figura czy inny jaki przedmiot, który z kilku składa się części, w tychże musi objawiać nie tylko należyty układ, ale i odpowiednie rozmiary (piękność bowiem polega na odpowiedniej wielkości i należytym układzie), dla tego nie może być pięknym obrazek za mały, gdyż obejrzenie go nie może być dokładnem, skoro dokonywa się w czasie nikłym, ani za wielki, gdyż tutaj objęcie byłoby niemożliwem, a całość przepadłaby widzowi, n. p. gdyby obraz miał 250 mil długości. Jak więc obrazy i postacie żyjące powinny mieć rozmiary łatwe do obejrzenia, tak samo i osnowa tragedyi, jeżeli pragniemy ją przyjąć i zachować w duszy. Ale oznaczenie granic objętości ze względu na zmysłowe przedstawienie dramatu, nie jest rzeczą teoryi sztuki... Co zaś do granic opartych na istocie rzeczy, każde działanie, im szersze, (skoro jest



przejrzystem!), tem piękniejsze ze względu na objętość. Aby krótko powiedzieć: taka objętość prawdopodobnych, ale koniecznie wpływających ze siebie zdarzeń, w której odbyć się może przeistoczenie losu ze szczęścia w nieszczęście, albo z nieszczęścia w szczęście, jest wystarczającym określeniem rozmiarów tragedyi«.

Budowa dramatu powinna zawsze dopełniać warunku przejrzystości i obliczać się ze siłami słuchacza albo widza, aby tenże potrafił natężenie umysłu i wyobraźni, jakiego dramat wymaga, przenieść.

W dowolnym punkcie nie można przerywać osnowy; wszystko należy przedstawiać w związku. Do końca, nawet w chwili samego rozwiązania, słuchacz nie powinien czuć umęczenia, w tym bowiem razie groziłaby klęska całemu dziełu, które rozwija się w czasie. W obrębie czasu przeznaczanego tak należy układać osnowę, aby nie dostrzegano w niej przerw i pustkowi. Ogólny jej związek powinien być w oczy. W tym duchu należy obierać i kształtować osnowę dramatu. Nie można obierać przedmiotu, którego przedstawienie wymagałoby ośmiogodzinnej wyteżonej uwagi słuchacza; po czterech godzinach bywamy umęczeni! W takim razie należy odsunąć przedmiot, albo go rozczłonkować na kilka części, z których każda powinna być samoistną. Nasze akty są wpływem tegoż samego przeświadczenia; trylogie starożytne, trwające dzień albo kilka, były na szerszy rozmiar takim samym podziałem.

Dramat wymaga różnaitości. Pojedyncze zdarzenie utworzy jedną scenę, ale nie pełny dramat. Jedność przeto rosnącego działania polega na organicznem spoiniu części; musi w niem panować równowaga i zgodność; natomiast wypada unikać powtarzania się i jednostajności, która zniechęca i nuży. — Zajęcie polega na tem, aby ani na chwilę nie owładnęło słuchaczem zniechęcenie. I tu zastosować możemy przytoczone powyżej słowa Arystotelesa. Dramat jest szeregiem przeobrażeń w rozwoju osnowy. Najważniejszym przeobrażeniem jest przejście ze szczęścia w nieszczęście albo odwrotnie. Dalszą różnaitością wytwarzają różnice osób, a zatem: kobiet i mężczyzn, młodych i starych, odważnych i lęklitych, słabych i silnych, dobrych i złych, które przejawiają się w najrozmaitszych położeniach, przez co w mowie, zamiarach, usiłowaniu,

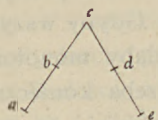
i działaniu ich rozwija się nieskończenie powabna różnaitość. Sami żli, albo sami dobrzy, sami mężczyźni, kobiety, starcy, młodzieńcy, nagromadzeni w jednym dramacie, pomimo różnaitości panującej w układzie, zgubią dramat. Toż samo z pobudkami. Gdyby wszyscy mieli jedną pobudkę, jeden cel, jedną wolę, panowałaby monotonia. Przynajmniej dwóch sił przeciwdziałających potrzeba koniecznie! Im różnaitość bogatsza bez ujemy jedności, tem lepiej. Osnowa uboga w szczegóły, nie dorównywa »zawikłanej«. Ale skoro przepadła jedność, skoro układ postradał przejrzystość, skoro pojawiła się dążność wabienia szczegółami, cały dramat zwicłnięty! W taki sposób kształtuje się dramat w swoim zaokrągleniu i harmonii ogólnej. Osnowa, »która jest przedstawieniem działania, jedno tylko a nie wiele ich powinna przedstawiać, a części powinny być tak ułożone, że, skoro wypuścimy albo przedstawimy część jedną, całość rozpadnie się w kawałki. Co bowiem było, a znika bez wpływu, to nie jest częścią całości«. Takie zbytęczne wkładki, zowiemy epizodami. Dla tego osnowa przepelniona epizodami, jest według Arystotelesa, najgorszą.

Jeżeli dramat jest obszernym, wymaga pięknego rozczłonkowania. Składa on się ze scen i aktów. Każda z tych grup wymaga znów opracowania samoistnego i stanowi zaokrągloną całość; podobne grupy widzimy na rozległym obrazie.

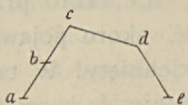
O podziale, przeciwwadze i proporcjach mówiliśmy wyżej. I tutaj przenosimy podział nierówny. Potrójny buduje się żywiej od podwójnego, który ma początek i koniec, a nie ma środka. Większe dramaty dzielą się z powyżej wskazanych powodów na pięć aktów; taki podział celuje wszelkimi zaletami; jest on bogatym i ruchliwym, a jednak przejrzystym (opera wymaga podziału troistego, niektóre ludy gubiły się w bezładzie 7, 8 i więcej aktów). Ponieważ zawikłanie dramatu składa się z kilku działań, konieczną jest budowa szczytowa. Podobnie jak niezbędnem bywa zawiązanie i rozwiązanie, tak samo i szczyt osnowy. Leży on zwyczajnie w pośrodku, ale prawidłowość nie powinna być zbyt uważaną. Sztynność mogłaby razić. W dramacie pięcioaktowym szczyt osnowy przypada w akcie trzecim. Zresztą może on leżeć na początku, we środku, albo na końcu tegoż. Odsełam do obszernej



pracy w tym przedmiocie Gustawa Freytaga: »Technika dramatu«. Uzmysłowia on podział jego w ten sposób:

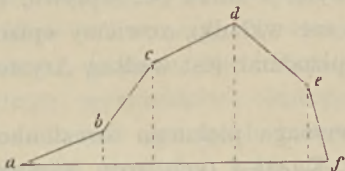


*a* wstęp, *b* stopniowanie, *c* szczyt osnowy, *d* zwrot czyli upadek, *e* rozwiązanie.



Podział ten objaśnia na Szylerskim: »Wallensteinie« bez »Piccolominich«: *c* jest szczytem osnowy, pierwsze usiłowanie zdrady n. p. układy z Wranglem; *ab* próby uwiedzenia armii, *d* zwrot; prawość żołnierzy obudza się; *e* rozwiązanie i śmierć Wallensteina.

Zwyczajną budowę dramatu można by uzmysłowić prościej w sposób następujący:



W pierwszym akcie *ab* wprowadza nas poeta w działanie. Pewien spokój i wyczerpująca dokładność są tu niezbędnymi. Dlatego t. zw. ekspozycja bywa powolniejszą w rozwoju, niż dramat właściwy. W akcie

drugim *bc* działanie postępuje naprzód. Kierunek, w jakim zamyśla podążyć, musi dokładnie się wyrazić. Siła i śmiałość muszą być cechami jego rozwoju. W akcie trzecim *cd* dosięga wyżyny. Tu następuje zwrot osnowy. Akt czwarty *de* zbliża się ku rozwiązaniu, wbrew najpotężniejszym wysiłkom, skierowanym do uchylenia katastrofy, n. p. w tragedji, gdzie bohater dobywa wszelkich sił ducha, aby odeprzeć nacierające, złowrogie przeznaczenie. Akt piąty *ef* zawiera katastrofę, silne, treściwe rozwiązanie osnowy.

Istota i zjawisko muszą się wiązać w harmonię. Wewnętrzna prawda osnowy i piękność wyrazu, stanowią podstawę dramatu, jak wogóle sztuki. Dla tego forma, język i t. d. powinny odpowiadać istocie osnowy i uwydatniać ją w każdym kierunku piękna. »Dobrym językiem nazywamy ten, który jest potocznym, a mimo to nie płaskim«.

1) Warunki sceny i t. d. W to nie może wdawać się umiejętność, badająca istotę dramatu i z niej tylko płynące zasady. (Przyp. tłum.)

Co do artystycznego opracowania języka w dramacie, nie wiele mamy dodać. W epoce form skostniałych, artysta przełamuje często kroc szranki i nieokiełznaniem usiłuje pokonać sztywność, dopóki nie rozwinię harmonijnej formy. Widzieliśmy to w Niemczech. W czasie, gdy sztuka dramatyczna popadła w niewolniczą skostniałość aleksandryjskiego wiersza, zuchwali, nową epokę zwiastujący nowatorowie potępili sam wiersz w zasadzie. Układ, budowa dramatu, rozczłonkowanie na sceny i akty, zdawały się wystarczać. W obrębie tej prawidłowości nie uznawano innej! Prawda natury była hasłem. Mowa toczyła się jak w rzeczywistości. Postacie dramatyczne, które miały walczyć przeciw oschłemu formalizmowi życia i sztuki, mówiły językiem potocznym to samo, co zakuwali wierszorstwy (a nie poeci!) w sztywne i patetyczne wiersze. Lessinga Sara Sampson, Mina z Barnhelmu, Emilia Galotti, Goethego Götz z Berlichingen, Clavigo, Egmont, potężne utwory młodociane Szylera, i t. d. napisane zostały prozą. Naturalizm przeważał. Ale skoro tylko w tych ludziach, mianowicie w Szylersze i Goethem odezwało się poczucie prawdziwie estetyczne, zwyciężając uboczne, chociażby najwznioślejsze pobudki, wiersz powracał do swego dawnego prawa. Obierano na wzór Anglików pięciostopowy jambus, którego ruchliwość opisaliśmy dawniej.

Treść wymaga stylu. Treść idealna wymaga stylu idealnego. Przedstawienie życia w nagiej rzeczywistości, nie znosi wiersza. Widzimy to w obrazkach rodzajowo-dramatycznych, będących czystem naśladownictwem życia, a następnie w dramacie płasko-komicznym. Tam, gdzie poeta wiąże sferę wyższą i niższą w jednym dziele i wprowadza naprzemian postacie z obu, tam widzimy kolejne wyręczanie się wiersza z prozą. Powtarza się to, co wskazałem dawniej, mówiąc o przejściu mowy w śpiew. Tam, gdzie wiersz ostry, żywy, w całej zwięzłości realistycznej przypominający rzeczywistość, nie trudno mu się przelać w mowę niewiązaną. Rozstroju w tem nie będzie. Wszystkie postacie Szekspira są jakby wykrojone ze życia, a język ich nie tylko służyć prozie, ale i nią przemawiać. Gdyby zaś Szylerska »Dziewica Orleańska«, albo Goethego »Ifigenia« nagle ten skok zrobiły, rzecz byłaby chybioną. Charakter podniosły, mówiący podniosłym wierszem, potęguje się w razie



potrzeby w śpiew. Co nie razilo w dramacie starożytnym, w którym podniosłe wysłowienie łączyło się ze szczytnymi ogólnymi charakterami: to w dramacie współczesnym, opartym na charakterach jednostkowych, działaniu naturalnym i wierszach zbliżonych, o ile być może, do mowy potocznej, stworzyłoby rozłam wewnętrzny. Tu można używać prozy, tam nigdy. Tragiccy greccy mieli słuszość i angielscy także. Mieli poczucie stylu, ale styl nie polega na bezwzględnej tożsamości. Każde przeistoczenie się formy, powinno być upowodowanym.

Przedmiot wywiera stanowczy wpływ na opracowanie. Gdy poeta wydobędzie go z mytu albo podania, na których dnie leżą ogólne, zmysłowo ucieleśnione idee, nately i opracowanie powinno być ogólno-typowem. Inaczej musiałby odmienić charakter podania, napoić go innem życiem, aby uniknąć rozłamu pomiędzy istotą a zjawiskiem. W tymże samym, ogólnym tonie powinien utrzymać się poeta, ilekroć wprowadza typowe ucieleśnienie pewnego stanu, pewnej warstwy ludzi i t. d., n. p. kowala albo krawca, skąpca albo lubieżnego świętoszka, rodowego arystokratę albo człowieka z ludu, Francuza albo Anglika i t. p. Edyp w ogólno-ludzkim pojęty sposobie i usposobienie skąpca, wymagają z wewnętrznego prawa opracowania typowego. Możemy ten rodzaj cenić albo nie; jest on sam w sobie uzasadnionym.

Gdy natomiast poeta obiera postać silnie wyosabniającą się z ogółu dziejów lub życia, która nie przedstawia żadnego typu, warstwy i t. p., ale siebie samą i tylko wewnętrzną prawdą wiąże się z ogółem, nie powinien w niej kreślić ogólnego ludzkiego losu, ale jej osobisty, wyłączny. Nie powinien używać rysów ogólnych, ale jednostkowych. Widzimy, jak odrębny charakter Sofoklesowej Antygony domaga się opracowania w duchu nowoczesnym. Że należy unikać szorstkiego zestawienia charakterów ogólnych i jednostkowych, że wypada i owszem dążyć do harmonijnego zlania, jest rzeczą naturalną. Przeciwwstawieniem i tu można działać, ale pięknej miary należy strzedz przedewszystkiem.

Rozumie się, że poeta nie może zestawić w jednym dramacie tyłu postaci typowo-ogólnych, ile jednostkowych. Wydałyby się bowiem płaskimi i martwymi. Im więcej postaci, tem większej potrzeba indywidualności. Dramat z dwudziestu albo czterdziestu

typowymi charakterami wywarłyby na widzu czcze i martwe wrażenie.

Dramat zaś o trzech albo czterech postaciach (n. p. starożytny) opracowujący ogólno-ludzką osnowę, nie zadowoli się luźnym obrazem jednostek. Muszą one być przedstawicielami całych rodzajów. Waga jednostki zastąpi naówczas szczupłą liczbę osób.

Im osnowa jest bardziej osobistą, tem silniej pożądamy wypadków, zdarzeń, osób, i t. d. dla wybitniejszego uwydatnienia indywidualności. Kto przedstawia Wallensteina, musi wprowadzić dla nawiązania estetycznego związku, wielką liczbę wypadków i osób. Inaczej stworzyłby poeta scenę z życia Wallensteina, ale nie wielką dziejową postać. Aby przedstawić dwóch braci zawistnych, nie wiele potrzeba sprężyn. Dwóch braci i przedmiot sporu wystarcza. Im więcej osób i działań wprowadza poeta, tem szerszą powinna być osnowa. Dwadzieścia albo więcej działających osób nie można zgromadzić w jednym punkcie; stanęłyby sobie na nogach! Poeta musi je tak rozłożyć, ażeby wszystkie działały, a czynność ich aby spływała się w jednym punkcie, nie tworząc chaosu. Tam zaś, gdzie kilka osób działa, można streszczać osnowę do woli. Tam bogactwo działania, tu miara.

Porównajmy dramat Aeschyla z dramatem Szekspira. Obydwa mają swe prawo bytu, pierwszy w swem opracowaniu typowo-ogólnem, drugi w jednostkowym. Jako zamiar pogodzenia ostateczności, uważajmy pomiędzy wielu przykładami n. p. »Dziewicę Orleańską« Szylera. Poeta przedstawia tu szerokie działanie, wprowadza wiele osób, a mimo to nie wykracza poza charakterystykę ogólną, podczas kiedy n. p. w »Wallensteinie« maluje szereg wybitnych, jednostkowo-charakterystycznych postaci. Po tem, co powiedziałem wyżej, możemy osądzić wniosek Szylera, dążący do wprowadzenia chórów, z tą zmianą, że miasto dwóch chórowodów, pragnął wprowadzić siedmiu rzeczników. Śpiew posiada charakter ogólny; każde pół chóru wyobraża jedną osobę. Ale gdy chóry podzielimy na trzech i czterech rzeczników, takowi, pomimo zdań wspaniałych, jakie będą wygłaszać, wywrą martwe i mdłe wrażenie. Siedm osób bez wybitnej indywidualności! z których jedna mogłaby z całej prawem wypowiedzieć to samo, co druga! Jako osoby nie



budzą w nas żadnego zajęcia. Słuchacz nie zdoła odgadnąć, na co tyłu przedstawicieli chóru.

Przedmiotem dramatu bywa niezmierny obszar ludzkiego życia, poczynszy od zjawisk najniższych, stanowiących pole komiczności, aż do najwyższych, nadludzkich wysileń, w których człowiek usiłuje zrozumieć świat i Boga, w których duch jego pasuje się z wiecznemi, niepojętymi siłami. Tutaj upity bednarz, tam Prometeusz! Tytan kaukaski, skrępowany przemocą, walczący z Bogiem niebios i świata, opasany wiankiem Okeanid! Tu zaduch kawiarni najwyższą rozkoszą, tam życie snem! Tutaj przesuwają się po arenie życia przebiegli intryganci, dla których uśmiech króla ideałem, tam pasuje się z mocami natury i ducha Faust-mysłiciel, pragnący wybadać, co spaja budowę świata; przystępuje doń szatan, aby mu zadać wszystkie bole życia. Tutaj szydzi we wspaniałej satyrze Arystofan, tam uroczysty przemawia Sofokles. Tutaj świat zamknął się w kantorze kupieckim, tam rzucają kości o kraje, ludy i władzę nad światem. Pani Bartłomiejowa a Ifigenia! Kotzebue i Goethe, Iffland i Szyler, Corneille, Racine, Calderon, Alfieri i Scribe, młody Dumas i jak się tam wszyscy przedstawiciele kierunków nazywają — czyliż te nazwiska nie wystarczają, ażeby wskazać, że obszar dramatu jest nieskończonym? A ów jedyny Szekspir! »Trzymać zwierciadło naturze, wskazywać cnocie jej prawdziwe rysy, występki jego szczerzy wizerunek, stuleciu i czasowi kształt i wyraz jego istoty«. O dumny, nadludzki na pozór cel, który założył sobie Szekspir i który osiągnął!

Dramat możemy podzielić w miarę przedmiotu. Arystoteles przyjmuje za miarę podziału (w 2 rozdz. »Poetyki«) charakter; albo występują w dramacie osoby wyższe i lepsze od współczesnych, albo tymże zupełnie podobne, albo gorsze; jednym słowem: nadzwyczajne, zwyczajne i płaskie. Aby przedstawić ostatnie, używamy żywiołu komicznego; nawet i zwyczajne charaktery wymagają częstokroć takiego oświetlenia. »W tej właśnie różnitości leży różnica pomiędzy tragedią a komedią; ostatnia usiłuje przedstawić osoby niższe, pierwsza doskonalsze, aniżeli obecne«.

Inny wykaże się podział, jeżeli zauważymy to w utworze, co w nim szczególnie naprzód występuje: sytuacje czyli działanie i charakter z ich namiętnościami. Uzyskamy naówczas podział

wieloramienny: dramat historyczny, sytuacyjny i t. d.; streszczając go w dwóch kształtach zasadniczych, będzie on dramatem intrygi albo charakterów. Dalej możemy odróżnić go według panującego w nim nastroju: poważnego, sielankowego, komicznego, krotochwilnego i t. d. Nastrój ten wpływa stanowczo na charaktery.

Najpotężniejszy wpływ na widza albo słuchacza wywiera koniec rozwiązujący osnowę. Bywa on wesołym, komicznym, łagodnym albo smutnym, tragicznym, wzruszającym. Jakie uczucie wynosimy z teatru? Jaką przyszłość dosnuwa wyobraźnia?

Dalsze różnice płyną ze sposobu przedstawienia dramatu, w miarę tego, czy wymaga mowy potocznej, deklamacji, śpiewu, towarzyszenia muzyki albo wiązania śpiewu z deklamacją? Dramat grecki wywiązał się ze śpiewu, muzyki i tańca, ale wkrótce przeważył mówiony dyalog. Wtedy rozwinął się prawdziwy dramat. Opera urosła z przelania się dramatu w śpiew — najpierw we Włoszech, gdzie poczęto naśladować starożytny dramat. Opera jest połączeniem dramatu z lirycznością i nosi wszystkie błędy kształtów połowicznych. Pierwiastek dramatyczny zajmuje w operze stanowisko podrzędne, nie jest ona ani szczerym dramatem, ani czystą liryką. We wodewilu mowa wyręcza się na przemian ze śpiewem; w kantatach, oratoryach i t. d. widzimy dramatyczne ujęcie przedmiotu, ale wykonanie opiera się wyłącznie na śpiewie. Uważamy jedynie na głosy śpiewaków; grę dramatyczną pomijamy zupełnie. Stąd płynie swoboda i zarazem ograniczenie tej formy. Melodramat łączy mowę z muzyką towarzysząc nią pierwszej, albo wprowadzając obie na przemian (Egmont w akcie V).

Zanim omówimy pojedyncze działy dramatu, przebieżmy krótko wzrokiem dziejowy jego rozwój. Pomijamy utwory Wschodu, nastrojone na ton dramatyczny i obrzędy niektórych, kultów religijnych (n. p. Adonisa), nie mające tu żadnego znaczenia. Tragedya i komedya grecka miały źródło w uroczystościach Dyonizosa. Tragedya wywiązała się z dityrambu; komedya z rozpustnego szалу upojonych winiarzy. Ze śpiewem wnoszonym na cześć Boga wiązano działanie. Z chórem i tańcem łączyło się słowo i gra mimiczna. Punktem wyjścia był więc akt religijny, zwyczaj poważny i uroczysty, śpiew ubóstwienia. Zwolna i stopniowo rozwijał się dramat właściwy. To wpłynęło na wybór przedmiotu, poeta w sa-



mem źródle dramatu upatrywał wskazówkę, gdzie ma zwracać fantazyę. Myt i podanie, pierwotnie myt Dyonizosa, stanowiły tło dramatu. Był on, zarówno jak cała uroczystość, aktem religijnym, i jako taki ulegał nadzorowi państwa. Przedstawienie bogów i bohaterów wymagało wyosobnienia ich kształtem zewnętrznym, wzrostem i t. d. Ponieważ tak mało występowało artystów, dzielących się rolami, przeto (pomijając idealną formę przedstawienia, strzegącą się natury i łączącą deklamacyę z muzyką i tańcem) wyłączna, okazała charakterystyka była niezbędną. Dla tego wprowadzono maskę i koturn. Wszystko to — śpiew, osnowa mityczna, uroczystość religijna, maski i t. d. — wykluczało jednostkowe opracowanie charakterów; dla tego i one, podobnie jak mowa i cały styl dzieła, utrzymywały się na wyżynie nadludzkiej i roztopiały w ogólną typowość. Postacie te nie były wietrznemi dziećmi swojego czasu. Mowa ich nie skrzypiała żargonem ulicznego targu; uczucia ich nie przepływały lekką falą po sercach i wejrzeniach słuchaczy. Szybka gra fizyognomii nie była im, jako nie ludziom potrzebną; olbrzymio, jak posągi bogów i martwo, jak maski, stąpali po scenie greckiej bohaterowie. (Obszerny rozmiar sceny wywierał także wpływ stanowczy; dla podniesienia głosu używano osobnych narzędzi potęgujących brzmienie). Mowa jest pierwszym zwiastunem namiętności. Toż rytm jej poczynał się stopniować, rósł i nabierał śpieweni. Dla takich postaci niezbędnem było działanie zwięzłe. Za wiele ruchu, nie godziłoby się z kostyumem; śpiew przedłużał bez miary działanie, tak że najkrótszy utwór pochłaniał wiele czasu. Dla tego osnowa greckiego dramatu była treściwą i prędko dojrzewała, ażeby tem prędzej wygasnąć. To, czego nie można było pokonać dramatycznie, opowiadano w prologu. Zwięzłość greckiego dramatu, którego działanie ograniczało się częstokroć na jednym wielkim zwrocie położenia, wymagała jedności czasu i miejsca. Tak powstała zasada, którą następnie uprawiali Francuzi z tak sztywną zaciętością i która należy do najbardziej osławionych teorii estetycznych. Co w układzie, nacechowanym prostotą, greckiego dramatu wydało się naturalnem i użytecznem, to przeszło tutaj w krępującą przesadę. Dla przedstawienia szerszej osnowy, gdzie osoby, czas, miejsce i t. d. musiały się odmieniać, obrali Grecy formę troistą t. zw. trylogii z ustępem satyrycznym, jako uzupełnie-

nem. Stąd powstała właściwie tetralogia. (My, obierając rozleglejsze przedmioty, dzielimy je na akty. I w obrębie aktów pozwalamy sobie poddziałów, jeżeli zdołamy w nich pomieścić zaokrągloną cząstkę osnowy. Granicy tych poddziałów nie wytyka teoria, ale usposobienie widzów). Potężny Aeschyl dzwignął od razu grecki dramat z jałowych początków na wyżynę poezyi; dzieła jego należą po dzisiaj do najwspanialszych utworów sztuki. Po nim nadszedł mistrz piękna, Sofokles. Wprowadził on w dramat piękno ludzkie. Nawet bogowie Sofoklesa wyglądają po ludzku, podczas gdy jego poprzednik człowiekowi dał kształty boskie. Sofokles zachował miarę. Ale gdy po nim Eurypides i inni ją przekroczyli, gdy z pełnem prawem zgruchotali formy typowe i poczęli malować refleksyę, namiętność, ruchliwość ludzkiego ducha i wszystkie najdelikatniejsze prądy umysłu i serca, gdy odebrali znaczenie chórom, a nowych form nie znaleźli, wtedy upadła tragedia grecka. Eurypides powinien był usunąć chóry zupełnie, uruchomić osnowę, podzielić ją na grupy, jak my to dziś czynimy, a byłby ocalił dramat. On jednak nie porzucił greckiego kształtu i w najniedołężniejszym sposobie posiłkował się prologiem lub opowiadaniem, ażeby włożyć nowoczesną ideę w skostniałą formę. Stąd i rozwiązanie wymagało częstokroć osobnej pomocy (*deus ex machina*). W dramatach Eurypidesa tkwi sprzeczność. Właściwie swobodny, czasem dowolny, a mimo to skrępowany. Było to rzeczą nowożytną epoki wynaleźć nową formę.

Komedia rozwinęła się również z uroczystości bacchijskich. Pierwotną jej istotą było przebranie się, trywialny żart i taniec. Ogólny nastrój był drażliwym, zmysłowym i rozpasanym; całość połowiczną i skłonną do satyry. Wyśmiewano przewrotność i pospolitość, dowcipem i humorem smagano, wyszydzano i potępiano występki. Arystofanes wydoskonalił komedię i postawił ją na wyżynie, z której pod maską żartu rozbierała najgłębsze i najwznioślejsze pytania. I komedia używała charakterów typowych. Z upadkiem potęgi ateńskiej utraciła ona znaczenie, wartość i odwagę. Zniżyła coraz bardziej swój polot i przedzierzgała się w powszednią krotoczwilę na podobieństwo dzisiejszych, w żartobliwe naśladowanie codziennego życia. Rzymianie przyjęli ją od Greków; godziła się ona wybornie ze spuścizną ulubionych od dawna igraszek i za-



baw ludowych. Tragedye ich odgrywały się w życiu, gdy po skończeniu tryumfalnego pochodu kat stanął nad ofiarą, która niegdyś rozkazywała ludom, a teraz uświetniała wrażenie tryumfu. Również zapasy gladiatorów i walki zwierząt przeszkadzały rozwojowi dramatu. Tylko płaska komedia mogła się rozwinąć przy takim usposobieniu i stworzyć typowe postacie, które przechowały się do wieków średnich i przeszły do komedyi włoskiej. Tragedya była zajęciem kół wykształconych; czytano ją tylko. W przedstawieniu scenicznym zadanie artysty ograniczało się na grze twarzy. Tragedya upadła w Rzymie.

Długie czasy musimy pominąć, zanim spotkamy znowu dramat. Oparł on się znów o religię! Podobnie jak w starożytności ze świąt Adonisa i Dyonizosa, rozwinął się dramat średniowieczny z tajemnic chrześcijańskiego kościoła. Sceny z historii męki i zmartwychwstania przedstawiano w dni pamiątkowe religijnych zdarzeń. Lud ma oczy i potrzebuje widzieć. Pragnie on patrzeć na Chrystusa, jak we krwi zdąża na Golgotę, a potem, jak zmartwychwstaje! Dopiero wtedy uczuje w głębi serca to, czego nauczył go kapłan. Żądza widowisk gorączkowo miała się misteryi. Kościół i całe miasto brało udział w świątecznym widowisku. Przedstawiano je w kościele, a gdy był za ciasnym, na ulicy, na rynku; po sto ludzi uczestniczyło w przedstawieniu; tłumy patrzyły z okien, ulic i dachów. Ale widowisko średniowieczne nie opiera się na śpiewie; źródłem jego opowiadanie, forma opisowa.

Jak powiedziałem, nie jeden, ani dwóch aktorów, ale cała ich rzesza uczestniczyła w tych widowiskach. W taki sposób rozszerzały się one stopniowo. Przedstawienie trwało dzień, dwa dni, albo więcej i wzbogacało się epizodami. Ale płaskiego i zmysłowego humoru nie można było wykorzystać; lud przepada za żartem, dowcipem, niedorzecznością, satyrą, za żywiołem płasko-zmysłowym a nawet sprośnym; od czasów pogańskich miał on zawsze swoich pochlebców, którzy pielęgowali w nim zmysłowe skłonności; na pół śpiewacy, na pół aktorzy; pajace, tancerze, skrzypki, czarodzieje, akrobaci i t. d. w jednej osobie. Ten humor ludowy i dramatyczny, jego nastrój, miesza się do misteryi kościelnych. Dyabły, handlarze pachnideł i t. d. wypierają z nich żywioł religijny, pielęgowany troskliwie przez duchownych. Ale skłonność do widowisk dramatycznych

raz obudzona, nie da się stłumić wyrokami księży. Niestety szalone i sprośne żarty rozpasły się nazbyt prędko. Forma zostawiona kaprysom ludu, przeobraża się w płaską i wyuzdaną. Sprośniejszego bezwstydu trudno sobie wyobrazić. Nie było geniuszu, któryby skupił dramatyczne żywioły w niej tkwiące. Usiłowania (Hans Sachs i inni) spełzły na niczem.

Nadeszła reformacja i odwróciła uwagę ludu od kościelnych misteryi. Wybuchła prąd wolnomyślny jednostki i większa swoboda umysłu, uwolnionego z wędzideł dogmatu. Natomiast musi on przewalczyć wielkie zapasy wewnętrzne, dopóki się nie wyjarzmi. Rozdwojenie, wewnętrzny rozstrój, a potem zagłębienie się we własną istotę, poznanie człowieka i psychologiczna świadomość — oto był postęp duchowy tych czasów. Żadne nie stały przeszkody dramatycznemu wyrażeniu się takich usposobień. Nie było, jak za Eurypidesa, form przekazanych. Nie było tradycyi sztuki. Poeta nie potrzebował niszczyć, a tylko swobodnie tworzyć! W Niemczech lud i poeci trudzą się napróżno o nową formę dramatyczną. Uczoność i mieszczańska prostota wstrzymują świeży polot. Ale w starej Anglii weseli gracze, gdy im odjęto przedmioty religijne, sięgają po skarby ballad i znajdują w ich łonie potężny zapas nowej osnowy. Tu już nie potrzeba przywabiać tłumów roztropnemi i nieprzezornemi dziewicami lub męką wielkanocną; lud bieży i tłoczy się, gdy Robin Hood z wesołą drużyną wystąpi na scenę, gdy z Little-Johnem i Robertem Greenem za bary się biorą i brata Tuca odnajdują w lesie. Opowieść epicka, podanie i ballada dostarczały przedmiotu. Młodzież wykształcona, która później rzuciła się na złe drogi, towarzyszy komedyantom w ich wędrówce po kraju; duma uczona tych zwolenników Talii i prąd ogólny tych czasów ku wszystkiemu, co starożytne, każe im odkopywać podania klasyczne; formę grecką znajdują we włoskim renesansie. Stąd pochodzi olbrzymi rozwój angielskiego dramatu; starożytność i Włochy są nauczycielami, a przedmioty epickie dostarczają treści; wtedy młodzieniec rodem ze Stratfordu zachodzi do Londynu. Tu William Szekspir zostaje aktorem. Zaczyna pisać dramaty. Początkowo nie może się oswobodzić z pod luźnej formy dramatu ludowego i nieprzetrawionych wspomnień starożytności. Ale jest olbrzymem! Bada uwielbione podówczas utwory włoskie, delikatne zalety ich stylu,



słodki dźwięk ich wierszów rozkosznych, i wiotką grę słów i dowcipu.

W czasie, kiedy język niemiecki, który drżał niegdyś miłosną zwrotką *Minnesängerów* i wyśpiewał spiżową pieśń o Nibelungach, zaumierał w głębokim upadku, on łącząc własną siłę ze słodyczami włoskiego języka tworzy: »Romea i Julię«. Ale nie poprzestaje na ślepem naśladownictwie. W chwilach wesołych młodzieńczego polotu tworzył dramaty wesołe; ale pomiędzy figlarne, zuchwałe i piękne postacie jego pierwszych komedyi, napływa już ponury cień, jakby zorza jesienna, »Ryszarda III«; potem idą Otello, Hamlet, Makbet, Król Lear. Teraz dopiero zwraca się do starożytności. Wzrok jego nabrał siły; serce już nie tak radośne. Uczeni naśladowcy pragną coraz gwałtowniej wtłoczyć angielski dramat w starożytne formy, urosłe na gruncie swojskiemu przeciwnym. Szekspir dla przeciwstawienia przenosi staro-angielskie, niepowiązane kształty ponad klasyczną jedność. Greckiemu obłędowi podaje na półmisku swą: »Bajkę zimową«; śpiew jego łabędzi odzywa się w »Burzy«, w której zarzeka się czarów, łamie cudowną laskę i głębiej, niż rydel dosięże, zakopuje tę wieszczą księgę, z której tyle wyuczył się cudów. Odtąd ustępuje ze sceny.

O nim powiedzieć można, co mówi Kassjusz do Brutusa w »Juliuszu Cezarze«:

On kroczy po tym wązkim świecie,  
Jak jaki kolos; a my, ludzie mali,  
Pełzamy między olbrzymia nogami,  
Sromotnych grobów szukając dla siebie.

Głównymi formami dramatu pozostaną na zawsze: dramat starożytny i Szekspirowski. Ostatni był piastunem niemieckiego. W XVI wieku teatr niemiecki nie zdołał wyjść poza ogólne »państwowe« tragedye i płaską sferę *hanswursta*. Na początku XVIII w. obudził się ogólny prąd ku odmianie i poprawie rozpaczliwego położenia. Epoka czekała na dramatycznego poetę, podobnie, jak na Klopstoka. Ale nędzny stan Niemiec nie mógł wydać genialnego umysłu, który urasta na barkach epoki! Mimo to odmiana była konieczną. Nastąpiło więc niewolnicze, bezduszne naśladownictwo Francuzów, którzy posiadali już wtedy swój dramat rodzimy w Corneillu, Racinie, Voltairze i t. d. Były to czasy oplakane

Gottscheda. I tak po raz drugi nie zdobyły Niemcy swojego ideału. Nie tutaj miejsce opowiadać, jak Lessing potężną walką przeciw klasyczo-francuskiemu naśladownictwu i zwrotem ku Szekspirowi rozkował więzy, jak Szyller i Goethe podnieśli teatr do znaczenia powszechno-dziejowego czynnika oświaty!

Zanim podamy krótki przegląd form dramatycznych, parę jeszcze ogólnych wskazówek.

Poeta może zaczerpnąć osnowę z rzeczywistego zdarzenia, albo wymyśleć ją w swobodzie fantazyi. — Rzeczywistość należycie ujęta bywa najpewniejszą rękocią wewnętrzną prawdy dramatu. Wobec pomysłu fantazyi pytamy o prawdopodobieństwo. A chociaż się wydarzy częstokroć, że »poeta oprze swój utwór na rzeczywistym wypadku, nie przestaje być wcale poetą«. U starożytnych osnową wszystkich tragedyi było podanie; z niego czerpali oni zarówno osnowę, jak postacie. Znamy wszystkie źródła, z których wyczerpał Szekspir swoje dzieła (z wyjątkiem dwóch). »Ale poeta powinien tak ułożyć i przedstawić swą bajkę, aby ją, o ile być może, jak najwyraźniej miał przed oczyma; gdyż w takim tylko razie, odnajdzie bez trudu właściwy związek i ujdzie niebezpieczeństwu łączenia rzeczy sprzecznych«. Przytem powinien mieć na oku mimikę aktora, wywierającą wpływ stanowczy. »Dla tego poetą może być tylko genialny albo ognisty człowiek. Ostatni posiada wielką zdolność przenoszenia się w stan cudzy, pierwszy zręczność wynajdywania rzeczy odpowiednich... Zarówno przedmioty wzięte z rzeczywistości, jak takie, które obmyślamy sami, należy ułożyć naprzód w ogólnych zarysach, a następnie wypełnić je w całość. Potem wypada osobom dać nazwiska i potrzebne powkładać epizody«.

Każde należycie rozcłonkowane działanie wymaga nawiązania i rozwiązania. Pomiędzy obu częściami powinna panować zgodność. Dramat poczyna się nawiązaniem a kończy rozwiązaniem. Tak Ryszard III poczyna swoją kolej wypowiedzeniem zamiaru wstąpienia na tron i przedstawieniem środków, jakich użyje w tym celu. Szczytem osnowy jest pozyskanie tronu drogą mordów i zbrodni. Następstwem czyli rozwiązaniem upadek i śmierć. »Kupiec Wenecki« po wstępnej przegrywce poczyna się pożyczką udzieloną przez Antonia przyjacielowi, a zamyka chwilą, gdy zdarzenie wysnowane



z tego użytku, dokonało się z klęską żyda. Dalsze losy tych ludzi, ich przeszłość i przyszłość nie obchodzą nas wcale — tylko zdarzenie będące osnową komedyi.

Wiele z tragedyi królewskich Szekspira musimy nazwać udratyzowaną historią. Mnóstwo zwykłych utworów scenicznych, na które patrzy Europa, składa się z luźnego zestawienia scen czyli t. zw. obrazów (*tableaux*); pod względem kompozycyi należą one do utworów najniższych. »Należy o tem pamiętać i z przedmiotu epickiego nie robić tragedyi; coby było, gdyby kto Iliadę przetworzył na tragedję! Wszyscy poeci, którzy całe zburzenie Troi, a nie pojedyncze ustępy wojny wprowadzali na scenę, upadli albo nie długo na niej żyli. Przy nagłych zaś odmianach losu i zwięzłem (a nie epickiem) działaniu, zdobywają poeci najczęściej wrażenie, jakiego pragną; gdy bowiem bajka posiada te własności, działa w sposób tragiczny i zdobywa współczucie«. Krótko napomknę, że im niezwyklej nawija się i rozwiązuje działanie, przy całej zresztą prawdzie wewnętrznej, tem wrażenie bywa silniejszym. Dla tego niespodzianki bywały od dawna ulubionemi w dramacie; ale cóż, kiedy przeświadczenie o ich skuteczności skłaniało tuzinkowych poetów do szukania chwilo- wych a gwałtownych wzruszeń!

Najogólniejszy podział dramatu polega na sposobie, w jakim działanie rozwija się i rozwiązuje. W najszerszych rysach bywa on takim, jakim podział estetyki. Piękno, tragiczność i komiczność, oto trzy rozległe podstawy dramatu. Albo działanie rozwiązuje się w sposób łagodny i kojący, albo komiczno-wesoły, albo tragiczny. Stąd podział na dramat właściwy, komedję i tragedję.

Tragedya wywiera z przyczyn, które wskażemy, najbardziej wzruszające wrażenie, jak to już podniósł Arystoteles; ale byłoby rzeczą niewłaściwą upośledzać wobec niej dramat, jak to czyni najczęściej teorya.

W dramacie poważne albo wesołe zdarzenie kończy się w t. zw. dobry sposób. Cały tok osnowy płynie bardzo poważnie i ociera się nawet o tragiczność. Przypomnę Ifigenię, Oresta, Kupca Weneckiego i t. d. Z treścią poważną, można łączyć sceny komiczne, jak w »Burzy«, »Bajce zimowej« i t. d. Im w podnioslejszej sferze obiera poeta osnowę, im ważniejsze rozwiązuje pytania, tem większą i treściwszą musi być jego siła harmonijna, ażeby wrogie sobie

żywiwoły pogodził i całą sprzeczność łagodnie rozwiązał. Nie zapomnijmy, że pustoszenie bywa częstokroć łatwiejszem, niż utrzymanie i podniesienie.

Chociaż dramat opracowuje doniosłe zagadnienia powierzchownie, aniżeli tragedia, chociaż na razie nie wywiera tak wzruszających wrażeń, pomimo to wyrównywa każdej sztuce pod względem trwałości wpływu, pięknych i silnych charakterów i wysnu- tych z tychże poglądów. Tylko bezwzględne uprzedzenie potępia formę. Że częstokroć bywa za płaską, że nieraz pełza po mieliznach życia i w braku siły komicznej działa samemi wzruszeniami, to wszystko nie odbiera wartości formie. Są to usterki nie płynące z istoty dramatu.

W komedyi występuje na główny plan żywioł komiczny i owłada szczególnie rozwiązaniem. Poznaliśmy jego wielostronną, rozkładową, a częstokroć niszczącą potęgę. W szacie wesołego humoru oplata on piękno, zadowalnia się dobrodusznym śmiechem, ale kiedy wystąpi w całej pierwotnej sile i stanie do walki na własny rachunek, wtedy ujawnia w całej pełni pierwiastek swój rozkładowy, niszczący. Potrzeba na to głębokiej znajomości wszystkiego, co puste, śmieszne, płaskie, złe i brzydkie; wielcy poeci komiczni pałali zawsze nienawiścią przeciwko złemu a kochali dobro. Byli to ludzie głębokiej i surowej powagi. Ale źródło komiki nie powinno być mętnem. Choćby poeta najgłębiej czuł i poznawał występki, naprzeciw którym walczy, nie powinien ulegać sam rozstrojowi; bez chorobliwej goryczy, w swobodzie wewnętrznej powinien on tworzyć a nie upadać pod brzemieniem troski. Dla tego możemy uważać komedję za formę trudniejszą, jakkolwiek nie wyższą od tragedyi. Miarą wszelkiego piękna jest ideał, a ten leży w równej wyżynie dla obu.

Podrzędne rodzaje komedyi przechodzącej we farsę i krotoczwilę pominiemy, tudzież rozliczne jej odcienie, (komedya salonowa, satyryczna, opierająca się na dowcipie, komicznych sytuacjach i t. d.) aż do wspaniałych utworów Aristofanesa, będących zwierciadłem jego ludu i czasu.

Siła komiczności jest wielką. Kiedy poeta widzi prawdziwy ideał i z nim porównuje płaskość albo nikczemność wyszydzanego przedmiotu, a nie igra dla śmiechu migotliwym humorem, na-



ówczas niema broni silniejszej nadeń przeciwko brzydocie i złemu, niema tarczy pewniejszej dla prawdy, piękna i dobra. Jeżeliby chodziło o pożytek sztuki, i tę własność musimy przyznać komedii. Mieści ona żywioł poprawy powszechnie zrozumiwały, kształcący i zarazem odstrasający.

Także i w dramacie, a nawet w tragedję, które nie przedstawiają chwili, ale wielkie rozdziały życia, wplata się żywioł komiczny. Jest to rodzaj towarzyszącego chóru o potężnej sile kontrastu. W dramacie dowcip i humor roztaczają się w całej pełni ponad słoneczną stroną ludzkiego życia, w tragedji ponury humor rzuca rakiety na niezbadane tajemnice ducha. Porównajmy: »Sen nocy letniej« z »Królem Learem«.

W tragedji widzimy poważne, doniosłe zdarzenie, rozwiązujące się w sposób, który w nas budzi współczucie i trwogę. Chodzi tu o przedstawienie woli, czynu i życia. Tragedya prowadzi nas ponad same brzegi nieodkrytego świata,

»z którego żaden wędrowiec nie wraca«,

i okazuje cierpki koniec wszelkiego bytu — koniec, który oczekuje nas wszystkich, co kwitniemy i przepadamy, jak liście na drzewach, to igrając bezmyślnie z losem, to wyczekując trwożnie jego rozporządzeń.

Tragedya, ów dramat ludzkiej słabości, opiera się na przemianach losu. Z wyżyn szczęścia spycha on swą ofiarę w przepaść. Oto najboleśniejse wrażenie sztuki. Bohater dąży ku pewnemu celowi, i dążenie to przynosi mu zgubę. Stąd nie filozoficzna kontemplacja, ale namiętność bywa podstawą tragedji; ciągłe pasowanie się wielkich potęg; dopiero na końcu, niby gasnąca łuna ponad pobojuwiskiem, przewija się harmonijne usposobienie; aż dotąd jesteśmy uczestnikami boju, współwalczyliśmy i współczujemy z bohaterem sceny.

Kty pragnie w życiu walki, temu roztwiera się od razu przepaść pomiędzy wolnością a koniecznością. Oto kres wahań zegaru świata! Wzrostowi każdego dzieła towarzyszy cierpienie i radość — spokój tylko nie doznaje tych wzruszeń! Niema życia bez walki i zapasów. A chociaż zwyciężymy? Jaki koniec wszystkiego? Śmierć! Więc byłoby życie igraszką cieniów? Zapewne, gdyby z naszych

trudów nic nie zostawało. Ależ z pokolenia do pokolenia żyje, wzrasta, odnawia się i zwycięża to, co wszystkich porusza i co według naszego pojęcia jest rzeczą najwyższą: idea, pierwiastek boży, któryśmy w sobie przeczuwali i uczuli. Ona jest piastunem tragedji — inaczej dzieło zwichnięte, nieharmonijne; pozbawione pokuty, oczyszczenia i apoteozy.

Potęźni wrogowie ludzkiej duszy, podnieceni dążeniem wielkiego charakteru, walka pomiędzy nim a nimi, Mefistofel stający do boju z Faustem, wrogowie zewnętrzni: zazdrość, nienawiść, chciwość, głupota, nieświadomość — i wewnętrzni: duma, żądza władzy, zaślepienie, gniew, nienawiść, lekkomyślność, zniewieściałość, i jak się tam zowie ten cały legion występków i słabości, ich walka tworzy osnowę tragedji. Walka jest — i potrzeba się zmierzyc! »Precz zatem z fałszywą tkliwością i wątkiem, delikatnem poczuciem, które rzuca zasłonę na poważne oblicze konieczności, i aby sobie pozyskać zmysły, kłamie harmonię, której niema w świecie rzeczywistym! Skroń przeciw skroni, tak staniemy w obliczu przeznaczenia. Nie w nieświadomości otaczających nas niebezpieczeństw — gdyż ta musi raz ustać — ale w obznajomieniu się z niemi leży ratunek. Tej znajomości dostarcza nam dramat i jego obrazy niszczących i znów odradzających nas kolei losu, raz powolnie czyhającego, to znów gwałtownie porywającego nas prądu zniszczenia, patetyczne obrazy walczącej z przeznaczeniem ludzkości, ciągłej ucieczki szczęścia, oszukanej pewności, tryumfującej niesprawiedliwości i pokonanej cnoty, których tyle mieści historia a przedstawia tragiczna sztuka«. Tak woła potężny tragik Szyler. W takim duchu powinien tworzyć poeta; nie inaczej tworzyli Aeschyl, Sofokles, Euripides, Szekspir, Goethe i Szyler. Gdy chcesz wyraźnie poznać oczyszczającą potęgę tragedji, słuchaj Sofoklesa i zagłębiaj się w Goethowskiego Fausta. Poznanie charakterów i przeznaczeń, uzyskane z wielkich i głębokich przykładów, uszlachetnia pogląd na życie i wzmacnia duszę, kiedy poeta okaże metę, będącą kresem wszystkich.

Gdzie dramat rozwinął się w całej pełni, tam bywa zwierciadłem religijnego poczucia, jakiem przepełniona epoka. Dla tego wyklucza on przypadek (z wyjątkiem w komedji, gdzie tenże bywa komicznym bogiem) i osobisty współudział niebieskich potęg.



I oto jesteśmy w ognisku sztuki. Wszystko, cośmy przebyli, leży dokoła, dramat w pośrodku. Architektura buduje dlań siedzibę i otacza jego świątynię. Malarstwo i sztuka techniczna zdobią pole jego działania. Żyjąca plastyka zachwyca nas. Porządek muzyczny wiąże formę języka, muzyka nastraja duszę i wciela najgłębsze uczucia, jakimi oddycha życie ludzkie.

Parę słów o aktorze. Musi on zrozumieniem i zewnętrznymi środkami zadosyć uczynić wymaganiom roli, a ponieważ dramat obejmuje cały obszar ludzkiego życia, komicznością zstępując do brzydoty i podnosząc się aż do straszliwości, powinien aktor, zarówno jak poeta, ogarnąć życie w jego wszystkich objawach brzydkich, płaskich i straszliwych. Ale zarówno, jak tamten, nie powinien zapomnieć, że kresem dążenia jest piękno. Aktor musi przedstawić człowieka w jego całej duchowej piękności. Nie powinien zatracać sztuki w realizmie; w każdej chwili powinien uważać na scenie, że pomimo płaskości danej sytuacji jest on wiecznym przedstawicielem sztuki. Niech przepisy Szekspira, dane w Hamlecie, torują mu drogę. Kiedy wywabia sztukę poza granice prawdy i odrywa ją od korzenia zdrowego życia, gubi ją! Jakiego talentu potrzebuje aktor, jak nie ma szkół artystycznych, w których mógłby się uczyć, aby nie wszystko stwarzał, to powszechnie wiadome. Musi on rozumieć poetę, musi posiadać zdolność wyswobodzenia się z własnej istoty i wcielenia siebie w przedstawiony charakter. Ruch, wyraz twarzy, mowa, wszystko musi służyć na jego zawołanie i naginać się do rozporządzeń jego woli. Ale to nie wszystko. Dobry aktor powinien uzupełnić to, czego nie mógł opowiedzieć poeta. Musi on posiadać wytworny talent epicki, ażeby słowa objaśnił ruchem, działaniem, grą twarzy. Najczęściej objawia się u aktorów taka zdolność w zadaniach małych. Wielkie wymagają wgłębienia się we wielkość i zanurzenia w głębię, aż do pojęcia idei. Kto przedstawia potężny charakter, ten musi rozszerzyć tak potężnie własnego ducha, aby rola nie obwisła, jak szeroki kaftan dokoła wątlego ciała. Aktor i rola powinny stanowić duchową jedność. Geniusz powinien rękę podawać geniuszowi. Nie wielu mamy dobrych aktorów; ale winą ich braku są sami poeci. Nie zdołali oni dotąd wyrazić dramatycznie rodzimej istoty, dla

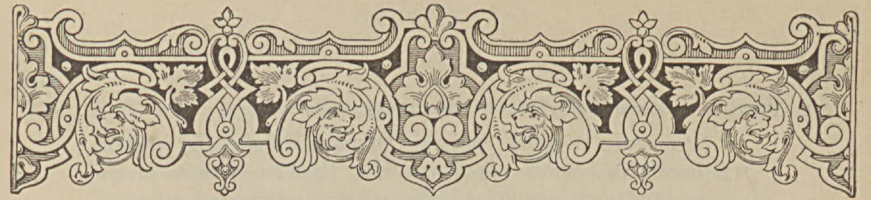
tego nie mają aktorów. Aktor przychodzi zawsze w ślad za genialnym poetą.

Nasza droga nie idzie dalej. W poezji przesuwają się życie w swych najpiękniejszych, najwyższych kształtach, w swych najpobawniejszych i najgłębiej wzruszających objawach, oswobodzone, uszlachetnione i harmonijnie oczyszczone. Naturze i czasowi służy ona za piękne zwierciadło, w którym powtarza jego istotę i kształty.

Tu koniec sztuki.

KONIEC.





## SPIS RZECZY.

I. Pojęcie i zadanie estetyki.		Str.
I. Zadanie estetyki. Rozwój i zakres tejże jako umiejętności . . .		I
Pojęcie. Zadanie. Krótki rys jej rozwoju: Baumgarten czyni z niej osobną umiejętność. Dürrer. Leibnitz. Baumgarten. Gottsched i jego walka z Bodmerem i Breitingerem. Winkelmann. Home. Lessing. Herder. Goethe. Montaigne. Locke. Kant. Szyler. Romantycy. Fichte. Schelling. Hegel. Schopenhauer. Plato. Najnowsze badania. Postęp i wsteczność. Materyalizm. Pogodzenie dwóch prądów.		
II. Piękno, prawda i dobro. Zgodność i walka tych idei . . . . .		31
Trzy siły człowieka. Umiejętność i sztuka. Zgodność i walka piękna, dobra i prawdy w rozwoju historyi.		
III. Metody. Uczucia . . . . .		42
Punkt wyjścia dla estetyki. Religia piękna. Zmysły wyższego i niższego rzędu. Przyjemne i piękne. Czyste upodobanie. Pożyteczne i piękne. Przegląd uczuć.		
IV. Piękno. (Czyste formy zjawisk) . . . . .		51
Definicja. Podstawy zmysłowego spostrzegania i duchowego objęcia. Siła i miara. Jedność i różnorodność. Rozczłonkowanie. Całość. Początek i koniec. Wolność w porządku. Harmonia. Odmiana. Rytm. Prawidłowość. Symetria. Proporcje. Równowaga. Przeciwwaga i t. d.		
V. Piękno jako harmonia istoty i zjawiska . . . . .		65
Istota i zjawisko. Idea w zjawisku. Ideał. Charakterystyczność. Jednostronne zamiłowania. Potęgi estetyczne w swym objawie zmysłowym: dobro i zło. Wyraz charakterystyczny czyli styl.		



VI. Piękno w stosunkach rzeczy pomiędzy sobą . . . . .	74
Wzajemny stosunek zjawisk i płynące zeń odmiany wrażeń. Podmiot i przedmiot. Asocjacja idei. Duchowe objęcie przedmiotu. Ważność wyobrażeń ubocznych i swobodne działanie fantazyi. Piękność określona i nieokreślona, klasyczna i romantyczna. Drabina estetyczna. Smak.	
VII. Uczucia estetyczne z wyjątkiem uczuć piękna i wzniosłości . . . . .	83
Brzydota. Straszliwość. Przerażliwość. Powszedniość. Płaskość. Pospolitość. Powabność i jej odcienie. Uczucia połączone z drobnymi rozmiarami zjawiska.	
VIII. Wzniosłość . . . . .	96
Wzniosłość matematyczna i dynamiczna (siła). Siła duchowa. Wewnętrzna harmonia i potęga wzniosłości. Uczucia nią wywołane.	
IX. Tragiczność . . . . .	103
Rozkład harmonii istotą tragiczności. Czynniki rozkładowe. Świat zewnętrzny i wewnętrzny. Przeznaczenie, wina i związek tychże. Współczucie i obawa. Przypadek. Los pospolity. Tragedya przeznaczenia. Wpływy tragiczności.	
X. Komiczność . . . . .	113
Nieszkodliwe rozwiązanie konfliktu. Sprzeczność między pojęciem a zjawiskiem. Przypuszczenie a rzeczywistość. Niespodziewane zetknięcie się dwóch sprzeczności. Rodzaje komiczności. Komiczność płaska. Karykatura. Parodya. Trawestacja. Dowcip. Ironia. Humor.	

## II. Piękno w naturze.

I. Ruch, dźwięk i światło . . . . .	129
Warunki spostrzegania zmysłami wyższego rzędu. Ruch. Kształty: linia, płaszczyzna, ciało. Dźwięk. Światło słońca, księżycy, gwiazd, świecy i t. p. Barwy. Teorie barw Newtona i Goethego. Podział Brückego. Siła barw. Ich stosunek.	
II. Cztery żywioły . . . . .	148
Powietrze. Wiatr. Chmura. Ogień. Woda: źródło, potok, strumień, jezioro, morze. Ziemia: płaszczyzna, wzgórze, góry.	
III. Roślinność . . . . .	156
Fazy życia. Żywnienie się. Siła rozrodcza. Swoboda form. Liść, łodyga, owoc. Mchy, trawy, krzew, drzewo, las.	

IV. Królestwo zwierząt. (Uwagi ogólne. Zwierzęta bezkręgowce. Płazy. Ptaki) . . . . .	163
Swoboda ruchu. Ześrodkowanie uczuć. Kształty zastosowane do ruchu. Stopnie rozwoju zwierzęcego. Niższe rodzaje. Ryby. Płazy. Gady. Ptaki. Zwierzęta czworonożne, ssące.	
V. Człowiek. (Uwagi ogólne. Różnice płci. Rasy) . . . . .	188
Budowa, proporcje i t. p. Odgraniczenie i wolność rozwoju. Różnice płci. Wiek dziecięcy, młodzieńczy, męski i sędziwy. Rasy. Różnica ubarwienia. Rasy: kaukaska, murzyńska i mongolska. Wpływy klimatu, przyrody i t. d. na człowieka. Charakterystyka plemion.	
VI. Człowiek w pracy . . . . .	202
Plemiona łowcze. Koczownicy. Rolnicy. Żeglarze. Rzemieślnik, żołnierz, uczonec i t. d. Studya psychologiczne. Wpływ rodzaju pracy na człowieka. Stany. Edda.	
VII. Państwa. Narody. Starożytność . . . . .	214
Wpływ państwa na społeczeństwo. Formy państwowe. Estetyczne wychowanie ludu. Grecy i Rzymianie.	
VIII. Ludy nowożytne . . . . .	230
Przekształcenie świata starożytnego. Wieki średnie. Psychologia ludów. Czasy nowe: Francuzi, Hiszpanie, Włosi, Słowianie, Anglicy, Północni Amerykanie, Niemcy.	

## III. Sztuka.

I. Popęd twórczy. Sztuka. Sztuki . . . . .	253
Natura i duch ludzki. Poszukiwanie porządku i prawidłowości w świecie zjawisk. Ideał. Tworzenie piękna. Fantazyja. Rozwój popędu twórczego w kierunku estetycznym. Wydoskonalenie sztuk. Poczucie piękna w naturze i pielęgnowanie tegoż. Podział sztuki.	
II. Artysta . . . . .	263
Zmysł piękna, fantazyja, zdolność umysłowania. Istota wyobrażeń. Fantazyja i fantastyczność. Talent. Geniusz. Warunki powodzenia i uprawa sztuki.	
III. Styl. Maniera . . . . .	277
Różne pojęcia stylu przez jednostkę, szkoły, narody i epoki. Wpływ materiału na wyrobienie się stylu. Trzy fazy rozwoju sztuki. Styl hieratyczny, klasyczny i romantyczny. Styl historyczny. Maniera.	

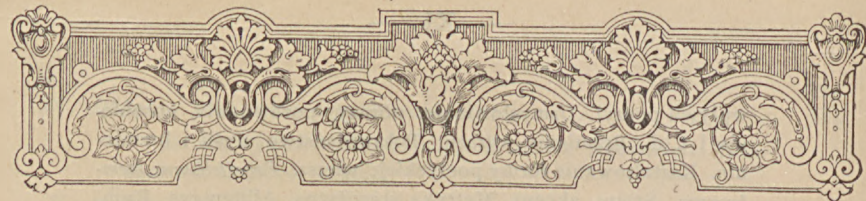


IV. Ozdoby. Tak zwane sztuki techniczne . . . . .	Str. 284
Sztuka wyższa i niższa czyli pożyteczna. Rękodzieła. Garn- carstwo, tkactwo, suknie.	
V. Architektura . . . . .	299
Cel. Materiał. Piękność przestrzenna. Warunki równowagi i wymiaru. Powała. Jej rozwój stopniowy; namiot, pieczara, dach, ściana. Budowle drewniane, kamienne. Sklepienie. Je- dność, wielość, rozczłonkowanie i t. d. Piękność konstrukcyjna i dekoracyjna.	
VI. Przegląd stylów . . . . .	320
Budownictwo Egipcyan, Greków, Rzymian. Starochrześci- jańskie, bizantyńskie, mohamedańskie, romańskie, gotyckie. Renesans. Czasy nowożytne.	
VII. Rzeźba . . . . .	343
Przedmiot jej. Materiał. Bezbarwność i barwa. Ogranicze- nie i płynące stąd warunki rzeźby. Posąg. Grupa. Płasko- rzeźba. Symbolika. Strój. Politeizm i Chrystyanizm. Idealna rzeźba grecka. Rzeźba nowoczesna.	
VIII. Malarstwo. (I. Uwagi ogólne). . . . .	384
Obraz na płaszczyźnie. Obiór punktu widzenia i chwili. Malarstwo i plastyka. Swoboda malarska. Rozwój malarstwa. Szkic. Zabarwienie. Modelowanie za pomocą światła, cieniu i barwy. Perspektywa. Objęcie duchowe. Kompozycja. Te- chnika. Obszar przedmiotu.	
2. Podział malarstwa według treści . . . . .	415
Natura bezduszna i uduchowiona. Wpływ oświetlenia i bar- wy. Ujęcie podmiotowe i przedmiotowe. Kwiaty i owoce. Obraz cichego życia. Krajobraz. Obraz architektoniczny. Zwie- rzęta. Obraz rodzajowy, historyczny, ideowy.	
IX. Muzyka . . . . .	437
Uwagi ogólne. Brzmienie, szelest, ton. Powstawanie i za- wisłość tonu. Wysokość, niskość, siła, barwa tonu. Bierna i czynna siła brzmienia. Porządkowanie materiału tonicznego. Takt, rytm i t. d. Melodya. Harmonia. Narzędzia gędzienne. Muzyka wokalna, instrumentalna. Połączenia ich. Uwagi ogólne. Muzyka nowożytna. Meyerbeer, Wagner. Skłonności muzykalne ludu.	
X. Poezya (Uwagi ogólne). . . . .	468
Piękność zmysłowa mowy. Warunki piękna, wyrażonego mową. Poezya w stosunku do sztuk innych. Zadanie i rodzaj	

wpływu poezji. Uzmysławianie: obrazy, porównania, uosobie- nia i t. d. Brzmienie wyrazu. Pokrewieństwo myśli i brzmie- nia. Kształtowanie formy poetyckiej; wiersz. <i>Parallelismus mem- brorum</i> . Stopy, akcent. Metryka starożytna. Alliteracye. Rym. Podział poezji.	Str.
XI. Poezya opisowa czyli epieczna . . . . .	501
Spostrzeganie i opowiadanie. Osnowa. Kompozycja. Swo- boda i ograniczenie. Rozwój epopei. Podanie. Myt. Powiastka. Klechda. Powieść zwierzęca. Epopeja ludowa. Inne gatunki ludowej poezji epickiej. Epopeja artystyczna. Romans. No- wella. Romans nowoczesny francuski. Feuillet, Sand.	
XII. Poezya liryczna . . . . .	533
Uczucie. Podmiotowość poety. Kompozycja. Poezya epicko- liryczna. Liryka właściwa. Formy jej: dityramb, hymn, oda, pieśń, piosnka ludowa. Liryka myślowa.	
XIII. Dramat . . . . .	578
Działanie. Warunki mowy i sposobu przedstawienia. Kom- pozycja. Działanie a charakter. Podział dramatu według tychże czynników. Historyczny rozwój dramatu. Tragedya. Dramat. Komedia. Uwagi końcowe.	







## SPIS ILLUSTRACYI.

	Str.
Fig. 1. Apollo z Tenei . . . . .	279
» 2. Wenus melijska . . . . .	279
» 3. Wenus medycejska . . . . .	280
» 4. Wazy starożytne . . . . .	287
» 5. Dzban starożytny . . . . .	288
» 6. Starożytne czary i puhary . . . . .	288
» 7. Powąla . . . . .	307
» 8. Sklepienie . . . . .	307
» 9. Plan greckiej świątyni . . . . .	309
» 10. Pałac Piccolominich w Pienzy . . . . .	311
» 11. Zamek Frederiksborg . . . . .	314
» 12. Fasada pałacu w swym rozwoju z pierwotnego szpichlerza . . . . .	315
» 13. Parthenon ateński . . . . .	317
» 14. Świątynia Chenzu w Karnaku (wstępny dziedziniec) . . . . .	321
» 15. Dorycki styl belkowania . . . . .	322
» 16. Erechtheion . . . . .	325
» 17. Porządek koryncki . . . . .	326
» 18. Panteon rzymski (w przekroju) . . . . .	327
» 19. Łuk Trajana w Benewencie . . . . .	329
» 20. Wnętrze dawnej bazyliki św. Piotra w Rzymie . . . . .	331
» 21. Przecięcie bizantyńskiej świątyni z kopułą . . . . .	332
» 22. Głowice . . . . .	333
» 23. Łuk podkowiasty . . . . .	333
» 24. Łuk ostro-splaszczony . . . . .	333
» 25. Sklepienie romańskie . . . . .	334
» 26. Porządek gotycki . . . . .	336
» 27. Katedra w Kolonii . . . . .	338
» 28. Grupa Laokona . . . . .	353

	Str.
Fig. 29. Grupa Gallów w Villa Ludovisi . . . . .	355
» 30. Aepytos i Merope . . . . .	356
» 31. Statua W. Elektora w Berlinie . . . . .	359
» 32 i 33. Odnowione rzeźby wschodniego frontonu w świątyni Atheny na Eginie . . . . .	361
» 34. Zaśnięcie N. P. Maryi, rzeźba na drzewie Wita Stwosza . . . . .	363
» 35. Fryz parthenoński . . . . .	365
» 36. Płaskorzeźba assyryjska w Nimrud . . . . .	366
» 37. Płaskorzeźba na łuku Trajana . . . . .	366
» 38. Płaskorzeźba drugich wrót Ghibertego . . . . .	367
» 39. Sceny z pochodu Aleksandra . . . . .	368
» 40. Noc, rzeźba Thorwaldsena . . . . .	369
» 41. Mojżesz Michała Anioła . . . . .	377
» 42. Jowisz z Otricoli . . . . .	378
» 43. Głowa Hery w Villa Ludovisi . . . . .	379
» 44. Madonna księcia Alby . . . . .	401
» 45. Stworzenie człowieka, Michała Anioła . . . . .	403
» 46. Wieczera Pańska, Leonarda da Vinci . . . . .	405
» 47. Stworzenie kobiety, Michała Anioła . . . . .	407
» 48. Szkoła ateńska, Rafaela . . . . .	408
» 49. Koronacya Najśw. Panny, Velasqueza . . . . .	409
» 50. Powrót z Golgoty, Józefa Krudowskiego . . . . .	414
» 51. Krajobraz Claude Lorraina . . . . .	421
» 52. Wschód słońca, Adriana Van de Velde . . . . .	425
» 53. Szajlok i Jessyka, Maurycego Gottlieba . . . . .	426
» 54. Niewiasta karmiąca papugę, Netschera . . . . .	428
» 55. Biesiadujący pijacy, Adryana van Ostade . . . . .	429
» 56. Utopiony rybak, H. Rittera . . . . .	430
» 57. Zgon Barbary, Simmlera . . . . .	430
» 58. Elegia, I Henryka Siemiradzkiego . . . . .	430
» 59. Kazanie Skargi J. Matejki . . . . .	432
» 60. Trzy córki, Palma Vecchia . . . . .	433
» 61. Stworzenie światła, Piotra Corneliusa . . . . .	435
» 62. Powitanie stepu, Józefa Brandta . . . . .	435

Fig. 63. Pomnik Kopernika w Krakowie, L. Godebskiego . . . . .	436
» 64. Portret H. Sienkiewicza, Pochwalskiego . . . . .	436
» 65. Ucieczka grzesznika, P. Stachewicza . . . . .	436
» 66. Pieśń wieczorna, W. Żmurki . . . . .	436
» 67. Dwór Kazimierza Sprawiedliwego, W. Gersona . . . . .	436



**BIBLIOTEKA**  
**Inspektoratu Szkolnego**  
**W SANOKU**  
Dział ..... Nr. ....

1930



60-



nr inw. : K - 41948



BGZs 41948