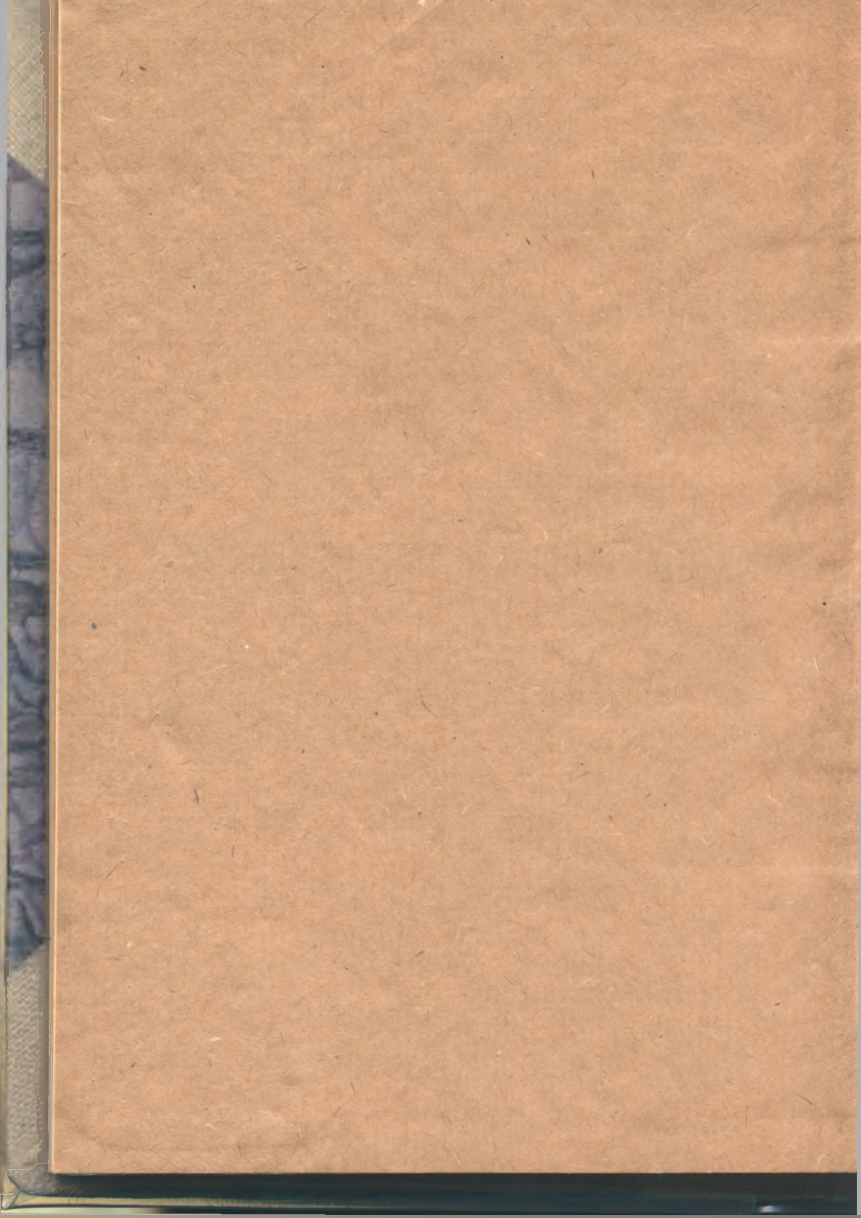
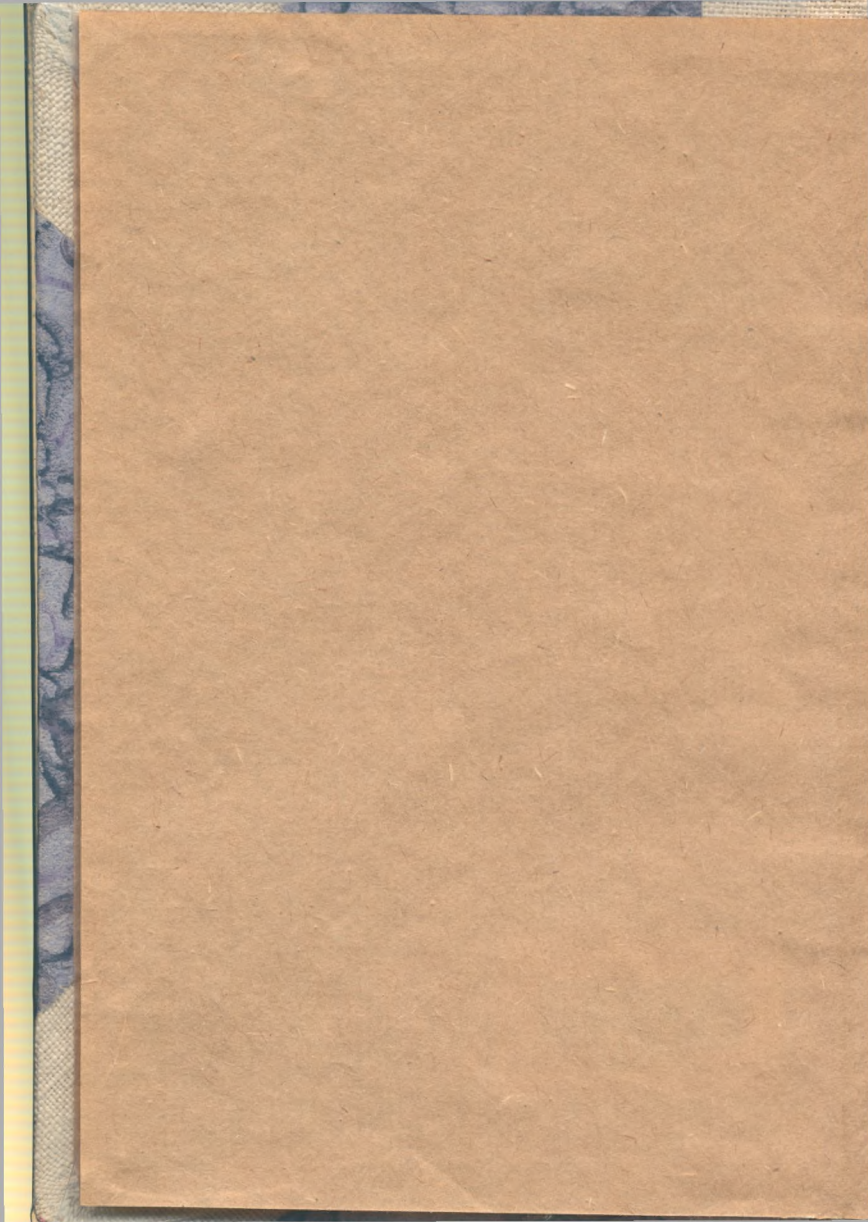






10034225





ŻYCIE ARTYSTYCZNE LUDZKOŚCI

ALFONS ROUX



ŻYCIE ARTYSTYCZNE LUDZKOŚCI

TŁOMACZYŁ

Jan Lorentowicz

Z ilustracyami



BEZPŁATNY DODATEK DLA PRENUMERATORÓW TYGODNIKA ILLUSTROWANEGO.

WARSZAWA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW—G. GEBETHNER I Sp.

1904.

~~Centrala Bibliotek Ruchomych
Wydz. Powiatowego
przy Inspektoracie Szkolnym
W CHEŁMIE~~

~~№: law.~~

~~3372~~

7.01(091)

Дозволено Цензурою.

Варшава, 10 Октября 1904 года



10357/c



Słowo wstępne.

Sztuka jest dotykalnym wyrazem życia ludów. Stanowi jeden z objawów ich działalności, podobnie jak polityka lub literatura. Dowiadujemy się chętnie, co czynili i mówili ludzie, którzy żyli przed nami; dowiedzmy się także, co czuli. Kto chce poznać rzecz jaką, winien ją poznać całkowicie. Nie zdobędziemy np. dokładnej znajomości siedemnastego wieku we Francyi, jeżeli do wypadków politycznych i literackich tej epoki nie dołączymy jej przejawów artystycznych. Obrazy Lebruna i Pałac Wersalski podobały się tym, którzy oklaskiwali tragedye Rasyna i podziwiali kazania Bossueta; to też Lebrun, Rasyn i Bossuet rozumiani byli przez Ludwika XIV i wielkich ludzi, którzy tworzyli ówczesną historję Francyi. Znaczy to, że sztuka nietylko posiada własną, sobie tylko właściwą treść, ale że przyczynia się jeszcze do ogólnego poznawania życia narodów.

Sztuka nietylko posiada dość tytułów na to, aby rozbudzać naszą ciekawość i zniwalać naszą uwagę; zawiera w sobie jeszcze jakby nagrodę za wysiłki, które czynimy, by się wznieść ku niej: odkrywa i czyni nam dostępnem uczucie piękna. Nie ulega kwestyi, że Partenon tłumaczy umysłowi naszemu jasność geniuszu starożytnych Greków, ich zamięlowanie miary

i potrzebę harmonii, pogodny i łagodny wdzięk ich myśli. Ale odczuwamy wobec niego także coś pełnego szacunku i wzruszenie, jakie wywołuje doskonałe piękno; odczuwamy, że tam właśnie mieści się kołyska naszego ducha, że ojczyzną naszej inteligencji jest kraj, nad którym panuje ta świątynia i że część ducha ludzi, którzy przedefiniowali na jej fryzach, przetrwała do nas. Patrząc na nią, nie jesteśmy bezinteresownymi jedynie widzami, żądnymi oglądania i zrozumienia; stajemy się również dziećmi, co, po długiej podróży, wracają do domu przodków.

Rozumieć i smakować — oto do czego każdy z nas winien być zdolnym, gdy stanie wobec dzieła sztuki. Zdolności tych nabyć niepodobna, ale można je rozwijać. Celem naszym właśnie dopomódz do ich rozwoju. Nie chodzi nam o to, aby wszystko powiedzieć i wszystko pokazać, ale — aby wybrać rzeczy zasadnicze z każdej sztuki, z każdej epoki i każdego kraju. Praca niniejsza nie jest przeto historią sztuki. Pragnie jedynie pobudzić do zrozumienia, poznania i kochania sztuki wogóle, a jednocześnie służyć niejako za metodyczny wstęp do specjalnych i głębszych badań nad rozmaitemi, poszczególnymi sztukami.

KSIEGA I.

ROZDZIAŁ I.

Sztuka egipska i sztuka wschodnia.

Egipt — Życie umysłowe Egipcyanina. — Architektura świątyń. —
Malarstwo zdobnicze. — Rzeźba. — Chaldea. — Assyrya — Persya. —
Judea. — Fenicya.

Skoro sztuka jest jedną z form, w której wyraża się życie narodów cywilizowanych — pierwszą więc sztukę musi mieć cywilizacya najdawniejsza. Żadna też ze sztuk nie dorówna pod tym względem sztuce egipskiej. W tym pierwotnym kraju cywilizacyi sztuka istniała już w czasach najbardziej oddalonych. Epoka powstawania i pierwszych prób ginie tam w mgłach legendowych, a już podczas wojny trojańskiej, która w historii greckiej jest również legendową, na 500 lat przed założeniem Rzymu, czyli na trzynaste wieki przed naszą erą, Egipt posiadał jedno z najpiękniejszych arcydzieł swej architektury — salę hypostylową Karnaku. Była to chwila największego rozkwitu sztuki egipskiej. Okoliczność bowiem, że dzieła jej wydają się nam dzisiaj wciąż jednostajnymi i podobnymi do siebie, wynika ze złudzenia, które usprawiedliwia może oddalenie, któremu jednak rzeczywistość przeczy zgoła. Sztuka egipska rozwijała się, jak wszystko, co żyje. Miała epoki świetności i epoki

upadku. Poczęła się, rosła, a wreszcie zaginęła. Nie była więc nieruchomą, ale jednorodną.

Wiodąc długo żywot odosobniony, „jakby zamknięty na wyspie szczęśliwej i niedostępnej, zagubionej na szerokim oceanie barbarzyństwa”, Egipcyanie dali wiele ludom ościennym, nie otrzymali zaś od nich prawie nic, przynajmniej podczas długich pierwotnych lat, gdy sztuka ustalała się i określała. Jest to zjawisko jedyne w historii narodów, bardzo dla nas cenne, pozwala bowiem uchwycić w całkowitej czystości i natężeniu życie moralne i artystyczne tego narodu, naszego ogólnego starszego brata w życiu umysłowym.

Cechę charakterystyczną Egipcyanina stanowiło uczucie religijne, połączone z szacunkiem, jaki żywił dla śmierci. W sztuce też jego pierwsze i prawie jedyne miejsce należy do zjawisk, które wyrażają to podwójne uczucie. Najstarszymi pomnikami są groby egipskie, piramidy ze stopniami, takie jak piramidy Sakkarahu, które postawiono za drugiej dynastji, czyli 4,500 lat przed Narodzeniem Jezusa Chrystusa; takie również, jak w Gizeh, późniejsze o kilka wieków, sławniejsze i lepiej zachowane, z których jedna ma jeszcze dzisiaj 142 metry wysokości i 248 metrów szerokości u podstawy. Chociaż jednak piramidy są najstarszymi pomnikami Egiptu, — mają ze sztuką luźny jeszcze związek. Za to świątynie, wznoszone na brzegach Nilu, należą już do sztuki całkowicie, a są odbiciem duszy budowniczego.

W Egipcie, jak wszędzie zresztą, architektura stanowiła dzieła wielkiej sztuki. Była tutaj wielką podwójnie: własną wartością i wyrazistością, a także względami, jakimi ją darzono, oraz urokiem, jakim świeciła. Malarza i rzeźbiarza poczytywano za rzemieślników; architekt był artystą. Zajmował w spo-

leczeństwie wysokie stanowisko i otaczany był ogromnym szacunkiem. Niektórzy architekci zaślubiali córki faraonów. Znamy nazwiska wielu z nich: Nefer, Bakenhonsu, Ti, Mesri należeli do najslawniejszych. Architekt był wielkim mistrzem; inni artyści byli jego kornymi i uległymi pomocnikami. Arcydzieła artystyczne Egipcyan są arcydziałami architektury. Nie



Dziedziniec świątyni w Karnaku.

mogło być zresztą inaczej, gdyż arcydzieła te tworzyły świątynie.

Świątynie egipskie uderzają wyobraźnię potęgą fundamentów, siłą proporcji, wielkością linii, a zwłaszcza rozmiarami. Słusznie stosuje się do nich zdanie Champolliona: „jest to architektura olbrzymów”. Największy zbiór ruin na świecie stanowią ruiny Kar-

naku. Święty mur obejmował tam jedenaście świątyń. Północno-południowa oś tego olbrzymiego czworoboku posiadała 1,400 metrów, oś poprzeczna — 560 metrów. Sama świątynia rozpościerała się na powierzchni 41,245 metrów kwadratowych, w obwodzie zaś miała 950 metrów. Mniejszą była świątynia Luxoru; posiadała 255 metrów długości. Przykucnięta na fundamencie i jakby skulona, świątynia egipska nie przedstawia niczego, coby zapowiadało wieże, dzwonnice, śpiczasty szczyt. Pylony *) były prostymi sześcianami mularskimi, posiadającymi więcej szerokości, niż wysokości. Wznoszą się przed nimi, co prawda, obeliski; ale te, jako proste ozdoby, obce są zasadniczej strukturze gmachu; mają przeto więcej sławy, niż charakteru. Wewnątrz podpierają świątynię liczne kolumny o różnorodnych, zdobnych w motywy roślinne kapitelach. Sale są olbrzymie; gdyby długość i szerokość nie były tak znaczne, wysokość uderzałaby silniej. Sala hypostylowa Karnaku posiada kolumny 23-metrowe, ale ma przytem 103 metry długości i 50 szerokości. To też zasady tej sztuki przyswajała sobie architektura podziemna. Dwie świątynie podziemne Ipsambulu ujawniają te same cechy, co świątynie, które mogły być wznieść się na nieskończonej przestrzeni.

Nie znamy przecież jeszcze całkowicie architektury egipskiej. Poznamy ją dopiero wówczas, gdy zobaczymy, czem było malarstwo, a nawet rzeźba na brzegach Nilu. Malarstwo w Egipcie istniało — powiedziałby matematyk — jako funkcyja architektury. Było ono tem, co dzisiaj nazywamy sztuką zdobniczą.

*) Drzwi świątyń egipskich o wieżach czworograniastych.
(Przypisek tłumacza).

Wszystkie świątynie, wszystkie pomniki egipskie były malowane dosyć niedyskretnie t. j. nie tylko dlatego, aby podkreślać ogólne kontury gmachu. Gruba powłoka różnorodnych, jaskrawych, pozbawionych odcieniów barw, pokrywała ściany wszelkich murów. Niekiedy uderzała w nich monotonność kolorów bez rysunku; czasem znów złożone ozdoby geometryczne kłębiły się jedno z drugim, ocierając się o siebie wzajemnie i odnajdując się w odmiennej barwie innego, stałego pierwiastku, który wprowadzał jasność i porządek do tej mieszaniny pozornie bezładnej. Często zresztą przesuwały się sceny najprzeróżniejsze, niezgrabne i prawdziwe, jasne i żywe, proste i realistyczne. Półcień, modelowanie, perspektywa, proporce, harmonia — wszystko to nieznanem było malarzom egipskim. Na biust, stojący frontem, stawiali twarz profilową. Mieli jednakże czystość rysunku, śmiałość rzutu, płodność wyobraźni i zdolność widzenia. Stąd pochodzi różnorodność, bogactwo, życie tych malowanek dziecięcych; przedstawiano w nich wszystko, co uderza oko. Najbardziej charakterystyczne ich okazy znajdują się w podziemiach Biban-el-Moluku.

Poczucie życia pozagrobowego, z którego wyszła architektura, — realizm, w który się odziało malarstwo, odnajdują się i łączą w rzeźbie, sztuce tak starej, jak tamte. Śmierć istniała dla Egipcjanina jako dalszy ciąg życia, jako rodzaj cienia, rodzaj kopii człowieka żywego. Kopia owa potrzebowała podpory materialnej, którą był posąg. Ten ostatni, zawsze żywy i wyrazisty, podobny był często do modelu. Artyści Teb i Memfis słynęli z tego rodzaju sztuki. Wskutek częstego stosowania, rzeźba posągów wydoskonaliła się i wydolikatniała. Wadą jej był proceder, polegający na umyślnej twardej postawie, symetrii ruchów, jednakowości pozy. Niektóre jednakże dzieła zasługują na uwagę, np. Fa-

raon Chefrenski, lub Pisarz siedzący (w muzeum Luwru) z czasów V-ej dynastji, to jest z najświetniejszej epoki rzeźby egipskiej. Podobnie jak w architekturze, kolosalność stanowi w rzeźbie formę estetyczną dla oczu Egipcyanina. Znakomitymi tego przykładami są kolosy w Ipsambulu, ciosane w skale, oraz liczne, typowe, rozsiane wszędy sfinksy.

Znajomość ciała ludzkiego, dążenie do wyrażenia go wiernie, chęć odtworzenia różnostronności życia i rozmaitości ruchów, które stwierdziliśmy w malarstwie, powtarzają się nietylko w kolosach o formach hieratycznych i tradycyjalnych, ale także w niezgrabnych, a wątych statuetkach, których wielkie ilości zawierały groby, domy i świątynie. Materyały były często odporne; niemniej przeto rezultaty są bardzo cenne. Sztuka egipska, która trwała trzy tysiące lat, wywierała bardzo silne wpływy. Nawet sztuka grecka zapożyczała się od niej, a kraje wschodnie zawdzięczają jej prawie wszystko.

Mniej znana i mniej godna widzenia — sztuka ościennych z Egiptem krajów przedstawia, pomimo wyraźnych różnic, wiele podobieństwa ze sztuką egipską. Stało się to dlatego, że te różne narody, jednakowo pierwotne i powolne w swym rozwoju, pochodziły z tej samej rasy, żyły pod tem samem prawie niebem i posiadały o życiu pojęcia może odmienne, ale jeszcze nieokreślone i napewno czerpane ze wspólnego źródła. Chaldea, Assyrya, Persya, Judea, Fenicya są istotnie krajami pobratymczymi o cechach rodzinnych, wprowadzie ukrytych, ale przezierających poprzez poszczególne rysy każdego z nich.

Sąsiadując ze sobą, Chaldea i Assyrya miały tę samą prawie sztukę, chaldejską zresztą z pochodzenia. Jest ona ciężka i monotonna: dąży do olbrzymości i wydaje się nadmiernie wielką. Można ją pod pewnym

względem uważać za sztukę egipską w upadku. Babilon, miasto Nabuchodonozora, posiadał monstrualne rozmiary. Zewnętrzne jego mury zawierały nie mniej 513 kilom. kwadratowych powierzchni; mury wewnętrzne—290. Do miasta wiodło 100 bram. Pośrodku wznosił się olbrzymi pałac królewski, otoczony słynnymi ogrodami, których pamięć dotrwała do dni naszych. Typem architektury nie jest tu już świątynia; zastąpił ją pałac. Kształty piramidalne zastąpiły formy sześciennie. Pałace podobne były do wielkich, a przede wszystkim długich skrzyń bez przykrycia. W nieskończonych równinach Mezopotamii, gdzie linie horyzontów ginęły, gdzie żaden wyskok gruntu nie psuł czystości perspektywy, te regularnie narysowane i spłaszczone budowle,—o konturach, zdążających za idealną linią wzroku, skierowanego ku dalekim wzgórzom,—były w harmonii z ogólnym widokiem gruntu. Pomniki tego kraju, gdzie niema spadzistości dolin, głębizn wąwozów, krzywizn górskich, rozwijają się przedewszystkiem na powierzchni. Kolumna odgrywa tu rolę podrzędną, w przeciwieństwie do tego, czem była u Egipcyan; ale sklepienie, prawie nieznanne przez tych ostatnich, jest cechą charakterystyczną sztuki chaldejskiej i assyryjskiej. Drewniane kolumny ze zgrabnym trzonem służą za podporę murom ceglanym (w Assyryi — otoczonym kamieniami), które podtrzymują gmachy.

Te bezimienne, w stosunku do pomników architektury egipskiej, budowle pokryte są również malaturami, które przypominają urozmaicone i żywe sceny murów egipskich. Jakkolwiek odmienne, nie mniejszą mają od nich wartość. Istniało tam dopiero malarstwo dekoracyjne, ale bliższe fresku, niż obrazu. Malarze unikają portretu, a boją się nagości. Obyczajem odbiły swe piętno na sztuce; ciężka i gruba odzież

ukrywała ruchy, fałszowała linie. Skutkiem tego malarstwo pozostało zimne, ciężkie, monotonne, konwencjonalne, ile razy zwracało się do człowieka. Błąd to tem przykrzejszy, że Assyryjczycy byli wybitnymi rzeźbiarzami zwierząt, o czem świadczy „Zraniona Lwica” z Muzeum Brytańskiego, oraz „Łowy Assurbanipala”.

Rzeźba bowiem przestrzegała tych samych praw i wpadała w te same błędy, co malarstwo. Nagość, której posagi greckie zawdzięczają swe wielkie piękno, była wstydliva nad brzegami Tygru. Zemściła się za tę pogardę: rzeźba w Mezopotamii krótkiem cieszyła się powodzeniem, a słynęła tylko przez zwierzęta. Assyryjczycy mieli sztukę, na jaką zasługiwali. Stwierdzić to zresztą można u wszystkich narodów. Sztuka z nadto odpowiada najgłębszym potrzebom naszej istoty, aby mogła nie zależeć od niej. Czy się zwrócimy ku Judei, której świątynia Salomona jest prawie jedynym pomnikiem artystycznym; czy zajrzemy do Persyi, której ruiny można poznać przez odkrycia państwa Dieulafoy; czy wreszcie zajrzemy do Fenicyi, której rola polegała na pośrednictwie pomiędzy narodami — obserwacya ta sprawdza się wszędzie.

Jeżeli świątynia jerozolimska jest egipską, to dlatego, że Żydzi wezwali do budowy artystów z Egiptu, stawiając im zresztą wymagania większego umiarkowania, niż we własnych budowlach i czyniąc z ozdób sprawę szczerze narodową.

Sztuka perska jest często niewyraźna i chwiejna, gdyż Persya ulegała różnym wpływom sąsiadów i zachowała w ten sposób na swych budynkach ślady sztuki chaldejskiej, assyryjskiej, egipskiej, potem greckiej, a także azyatyckiej. Dowodem tego są wielkie schody Persepolisu, jak również pałac Artaxerxesa Memnona, który wydobyły z zapomnienia nie-

dawne wykopaliska w Suzie. Jest to już, pod pewnymi względami, sztuka kosmopolityczna.

Wyraz ten zastosować się daje zwłaszcza do Fenicyan. Jako marynarze, kupcy, podróżnicy i fabrykanci, żeglowali oni po wszystkich morzach i wylądowywali na wszystkich wybrzeżach, ocierając się w ten sposób o wszystkie cywilizacje. Posiadali, oczywiście, sztukę narodową; punktem jej wyjścia był monolityzm, którego architekci fenicyjscy i syryjscy nie porzucali nigdy w swych budowlach z dachami w kształcie tarasów, bez sklepień i kolumn. Ale w sztuce ich, chociaż wyróżniała się cechą użyteczności, spotykamy wpływy wielkiej sztuki. Nic tu nie czyniono dla przyjemności. To też rzadko spotkać można próby rzeźby; za to malują posagi, jeżeli je tworzą. Malarstwa nie znają, a dekoracyi polichromowej okazują wzgardę. Znali jednakże barwy i używali ich na wazach, szkle i klejnotach, celując w sztukaach przemysłowych, gdyż te „miały jakikolwiek użytek”.

Miejmy zresztą wdzięczność dla nich. Ci komiwojażerowie posiadali we własnych okazach — sztuki różnych ludów. Rozwozili je i dawali poznać innym; był to także sposób służenia sprawie. Byli więc pożyteczni, a wywarli nawet pewien wpływ na sztukę grecką. Ta ostatnia nie powinna zapominać o swych poprzednikach. Zresztą możnaby jej darować takie zapomnienie, albowiem wysoko wzniosła się ponad nich wszystkich.



ROZDZIAŁ II.

Sztuka grecka.

Źródła obce.—Epoka archaiczna i wschodnia.—Porządek.—Typy.—Rasa.—Najwyższy rozwój.—Partenon i Fidyasz.—Perykles.—Różne sztuki.—Akropol.—Rozwój sztuki z IV w.—Dzieła.—Sztuki stosowane.—Aleksandrynizm.—Rozrost sztuki greckiej i jej upadek.

Sztuka grecka! Czarujący ten wyraz wywołuje w promiennej wizyi wspomnienie czasów starożytnych, gdy piękno bardziej niż kiedykolwiek było sztuką. Upadły narody, runęły państwa, rewolucye nagromadziły rumowisk, a ludzie wciąż jeszcze wspinają się na wzgórza Attyki, pełni wdzięczności i szacunku. Na ich wierzchołkach o rysunku tak wytwornym i szlachetnym, na ich płodnych zboczach, u ich stóp gościnnych, świątynie znaczą w przejrzystej przestrzeni swe linie harmonijne; posągi, o których nie śmiemy powiedzieć, czy przedstawiają zwyczajnych śmiertelników, czy też mieszkańców Olimpu, przywodzą na myśl znanych nam bohaterów epopei; samotne dzisiaj a świetne niegdyś teatry rozpościerają swe amfiteatralne stopnie, na których siadywał naród, zwycięzca z pod Maratonu i Salaminy, i wystawiał swe wielkie, święte legendy.

Sztuka grecka, tak narodowa i tak piękna, ma początki niepewne, nie jest wolną od wpływów cudzoziemskich. Działanie Wschodu daje się zwłaszcza uczuwać w jej początkach, w epoce grecko-pelazgowej. Około połowy VII wieku Egipt wywiera wpływ na rzeźbę posągów mitologicznych, udzielając wznioślejszego i bardziej religijnego charakteru sztuce całego tego okresu. Nasiąka nim zrodzony w owym czasie styl dorycki. Znacznie dalej posuwa się wpływ Assyrii. Oddziaływanie jej odbywa się po przez Jonię i Korynt, a ujawnia się najbardziej w zdobnictwie waz. Wreszcie przynosi też własny dorobek Fenicya, a rozwołając na swych okrętach różne dzieła sztuki, pośredniczy pomiędzy różnymi krajami.

Pierwsze monumentalne budowle greckie były budynkami pelazgowymi; stanowiły olbrzymie, nieregularne bryły, przeznaczone do obrony kraju. Tyrynt i Santoryn posiadają kilka okazów takich budowli; najslawniejszymi są dwa skarbcze w Mycenach oraz Brama Lwów. Nie pozostało nic więcej z tego, co było zbudowane pomiędzy XIV a VII wiekiem przed naszą erą. Mamy jednak o tem pewne wiadomości; różne teksty, zwłaszcza *Odysea*, pozwalają nam stwierdzić w ciągu tych sześciu wieków wyraźne wpływy Wschodu, gdzie drzewo i metale odgrywały wielką rolę w budowlach. Różne sposoby techniczne nie były jeszcze znane; sztuka pozostawała długo w niemowlęctwie. Architektura była jeszcze surową; świątynie budowano z drzewa (np. świątynia Junony w Olimpii). Malarstwo nie istniało zgoła. Rzeźba była bardzo pierwotna: posiadała cechy zasadniczo-religijne i symboliczne. Pierwszemi jej dziełami są posągi z drzewa, malowane i nakryte odzieżą; potem następuje kamień; w końcu wreszcie—marmur, który po raz pierwszy był cyzelowany przez Melasa z Chios. Z epoki tej pochodzą Artemida z Delosu,

Apollo z Tenei, płaskorzeźba z Samotracyi. Mnożą się już wtedy portrety atletów, tak charakterystycznych w narodzie greckim.

Od VII wieku następuje szybki rozwój. Sztuka podąży krokiem olbrzyma, wskutek impulsu, jaki jej dali dwaj Kreteńczycy: Dipoinos i Scyllis. Sparta i Sycyon, Argos i Korynt, wreszcie Egina przyjmują chętnie i popierają artystów. W miastach tych tworzą się liczne i doskonałe szkoły. Widać, że grunt był podatny; w krótkim czasie następuje świetny rozkwit. Wówczas to powstaje w Atenach szkoła attycka, ostatnia z kolei, ta, która pozyskała przyszłość najwspanialszą. Kończy się VI wiek, sztuka zaś przygotowana jest pod każdym względem do tworzenia arcydzieł, które zjawiać się poczną jedno po drugim.

W budownictwie sztuka grecka opiera się na zasadzie stosunków. Wszystko w niej matematyczne, zbudowane podług rachunku ściśle obmyślanego i inteligentnego; najwyższe prawo stanowi harmonia. W tej wyraźnej przewadze liczb odczuwamy wpływy pytagorejskie. Głównymi pierwiastkami architektury greckiej są: kolumna i architrav. Jednakowe we wszystkich porządkach, stanowią one główną podstawę tej sztuki. W istocie, wszystkie trzy porządki — dorycki, joński i koryncki — różnią się pomiędzy sobą jedynie proporcjami i wykończeniem niektórych szczegółów.

Najbardziej greckim jest porządek dorycki, najstarszy jednocześnie ze wszystkich, istnieje bowiem od siódmego wieku. Słup kolumny, wzdętej pośrodku i ozdobionej rowkami, spoczywa bezpośrednio na podmurowaniu; u wierzchołka bardzo prosty kapitel podpiera architrav, który znów podtrzymuje fryz. Zawsze surowy, sprawia wrażenie siły i prostoty, która z początku była ciężka, ale, wyzwalając się powoli, doszła w Partenonie do skromnej, lecz silnej wytwor-

ności. Porządek joński, w którym odczuć łatwo pochodzenie azyatyckie, posiada więcej lekkości i wdzięku. Zjawił się dopiero w VI wieku. Użyty po raz pierwszy w świątyni Artemidy w Efezie, zyskał szybko powodzenie i stał się stylem większości pięknych budynków monumentalnych w Grecyi. Kolumna wznosi się w nim na podstawie i jest bardziej wysuniętą; kapitel, o prostych kątach, zawiera woluty wygięte w śruby, fryz zaś jest spoisty. Pełne wdzięku i elegancyi kształty zyskały jej nazwę porządku żeńskiego, wówczas gdy porządek dorycki nazwany został porządkiem męskim. Wreszcie porządek koryncki, mniej prosty, powstał najpóźniej i wyróżniał się przede wszystkim ogromnie pogmatwanym, z początku metalowym kapitelem w kształcie kosza z kwiatami akanthu. Częściej używać go zaczęto dopiero w IV wieku, a stał się stylem powszechnym za czasów rzymskich.

W takim stanie znajdowała się sztuka, gdy nadszedł wielki wiek V, wiek Peryklesa i Fidyasza. Umiał on wydobyć korzyści z tego długiego przygotowania. „Grek — mówi p. Croiset — miał zawsze rozsądek w wyobraźni, dowcip w uczuciu, namysł w namiętności”. Istotnie, dzięki równowadze różnych zdolności i wstrętu do przesady, zdołał Grek dojść do harmonii, która stanowi najwyższe prawo jego umysłu. Obdarzony duszą na wszystko otwartą, łączy się tysiącem związków z naturą, a jest nadzwyczaj towarzyski. Posiada delikatność umysłu i prawdziwy kult jasności; nie nawidzi wszystkiego, czego nie rozumie, i sprowadza wszystko do swego własnego pojmowania rzeczy. Tak samo też bada, poznaje i urzeczywistnia piękno.

Piąty wiek, w którym Grecya doszła do najwyższej potęgi, wyznaczył pierwsze miejsce Atenom. Ta stolica drobnej prowincyi Attyki odbiła przeto swe szczególne piętno na sztuce i literaturze krajów helleń-

skich. Zawdzięczają jej najlepszą część swej sławy. Ateny i Attyka dosięgły w owym czasie najcenniejszego rozwoju i stały się same najdelikatniejszym kwiatem greckiej ziemi. Europa oswobodzoną została od Azji, Ateny posiadały świetną sławę wojskową i wielką potęgę polityczną; wspaniała plejada poetów i pisarzy sławiła naród; handel rozwijał się doskonale, wzrastały przemysły. Perykles dochodził do władzy. Celem tego wielkiego człowieka było postawić i utrzymać swe miasto na pierwszym stopniu. Stał się protektorem sztuk i literatury i wziął sobie na pomocnika Fidyasza. Upiększone Ateny pozyskały wtedy najwspanialsze budowle.

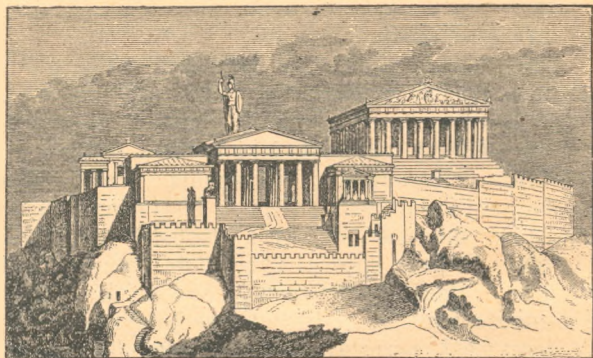
Architektura grecka utrwaliła od tej pory swe rozmaite typy: teatry, propylee, stadya, świątynie. Każdy z tych budynków bywał potem często powtarzanym; rozmaite w sposobie wykonania, pozostawały wszystkie podobne do siebie w zasadzie ogólnej. Teatr składał się z trzech części: wązka i długa scena, z niską i wciąż jednakową ścianą w głębi; orkiestra, gdzie się mieściły chóry i pośrodku której wznosił się tymele, ołtarz dla boga; wreszcie amfiteatr, w którym zasiadał olbrzymi tłum pod gołym niebem. Propylee — proste budynki dekoracyjne, są rodzajem wstępnych bram, które pochodzą od pylonów świątyń egipskich. Wreszcie stadya, do których Ateńczycy zapraszali narody na igrzyska narodowe i panhellleńskie, przedstawiają kształt owalnego toru, otoczonego stopniami, wykutymi w skośnej powierzchni wzgórza, stopniami, na których zasiąść mogło pięćdziesiąt tysięcy widzów, jak np. stad, który zbudował Herod Atticus i, przez kaprys wytwornego milionera, kazał pokryć marmurem. Charakterystycznym przeciw budynkiem sztuki greckiej jest świątynia. Typ świątyni istniał jeden jedyny, ale gatunki jego były bardzo

liczne, a różniły się pomiędzy sobą zwłaszcza liczbą, rozkładem i kombinacją kolumn. Świątynia była najczęściej budynkiem prostokątnym, wzniesionym na podmurowaniu, otoczonym kolumnami, rozmaicie, ale metodycznie ułożonemi i uwieńczonym z dwóch stron frontonami, ponad którymi widniał fryz. Na obu frontonach pomieszczano plastyczne wyobrażenia świętych legend narodowych. Wnętrze budynku składało się z trzech części: właściwe sanktuarium, na os, gdzie się znajdował posąg bóstwa; przed niem był przedsionek czyli pronaos; za niem zaś — opistodom, który zawierał skarb.

Architektura publiczna dąży już widocznie do świetności, jak się o tem przekonamy szczegółowo za chwilę. Każdego też, kto rzuci wzrokiem na starożytne Ateny, uderzy kontrast, jaki istnieje pomiędzy tą architekturą imponującą, olbrzymią, zadziwiającą kształtem, myślą i wykonaniem, a budynkami prywatnymi, gdzie mierność walczy z niedbalstwem. Pochodzi to stąd, że Grek spędzał życie poza domem, istnienie jego pochłaniały obowiązki obywatelskie; upiększał z lubością miasto rodzinne oraz budynki, do których uczęszczał, pozostawiał zaś w zaniedbaniu ognisko domowe, w którym był rzadkim gościem. Wiele czasu minęło, zanim weszły w Grecyi w modę zbytłowne mieszkania; nastąpiło to dopiero pod wpływem Azyi szyli wówczas, gdy już minęła piękna epoka rodzimej sztuki.

Chociaż sztuka grecka była bardzo płodna, syntezę jej znaleźć można w świątyni, wieńczącej Akropolis ateński czyli w Partenonie, który poczytywać należy za punkt środkowy sztuki greckiej. Pochodzi on z najpiękniejszej epoki greckiej, a mianowicie z czasu, gdy Perykles poświęcił swój uniwersalny geniusz chwale ojczyzny. Gmach ten posiada nietylko czystą surowość

linii i prostotę zdobniczą, właściwą stylowi doryckiemu, ale także delikatną elegancję stosunków i harmonijny wdzięk. Pozatem jest to świątynia czyli charakterystyczny budynek sztuki greckiej, która powstała z natchnienia religijnego. Wreszcie Partenon jest dziełem Fidiasza, chociaż wykonany został przez Iktinosa i Kallikratesa. Fidiasz (ur. 498 um. 431 przed Chrystusem) był artystą, którego wielbił Perykles i któremu powierzał wielkie prace artystyczne, dopóki dzier-



Akropol z Partenonen.

zył władzę. Artysta ten był już poprzednio mistrzem architektury, teraz odnowił rzeźbę, jako zaś wielki praktyk, umiał być nieporównanym nauczycielem i znakomitym kierownikiem sztuki. Partenon jest świątynią dorycką, zbudowaną z białego marmuru i otoczona 46 kolumnami, $17\frac{1}{2}$ metrów wysokości, z których po ośm znajduje się na dwóch frontach, po piętnaście zaś z dwóch boków. Rozmiary Partenonu nie przypominają wcale świątyń wschodnich; ma on 70 metrów długości, 36 szerokości i 21 wysokości. Wewnątrz świą-

tynia podzielona była na trzy nawy, pośrodku zaś wznosił się sławny posąg *Ateny*, który był prawdopodobnie arcydziełem *Fidyasza*. Olbrzymia bogini z kosi słoniowej i ze złota, stała na wzniesieniu, odziana w długą tunikę, trzymając w jednej dłoni posążek zwycięstwa, w drugiej — lancę. U nóg jej wił się wąż, piersi jej pokrywał puklerz, na głowie miała wspaniałą hełm, o posąg zaś bogini oparta była jej tarcza. Pełno było zresztą posągów w *Partenonie*; nie stały one oddzielnie, wewnątrz świątyni, jak *Atena*, ale wzdłuż fryzów, ugrupowane w metopach *) frontonów. Wyobrażały one *Narodziny Ateny*, *Spór Ateny z Posejdonem* z powodu *Attyki*, grupy *Demetry* i *Persefony*, *Charyty*. Wreszcie fryz, który okrażał ściany naosu, wyobrażał owe wspaniałe *Panateny*, prawdziwy poemat narodowy, wyrzeźbiony w marmurze. Białość tego marmuru nie łączy się z bielą budynku. Grecy stosowali polichromię do swej architektury i rzeźby. W *Partenonie* przeważają w tle kolory czerwony i niebieski. „Na tej — mówi *G. Larroumet* — ziemi cudnej, sztuka pożyczala swych cech od natury, którą naśladowali malarze dekoratorzy. Oni także szukali życia i harmonii. Nad brzegiem tego morza i pod tem niebem, wyśpiewywali na kamieniu melodye najżywsze — czerwień i błękit. Dodawali do tego metale: zielen bronzu, żółtość złota, białość srebra”. Na nieszczęście, *Partenon*, który był jeszcze cały przed trzystu laty, dziś jest prawie rozwalony; z miłości dla sztuki, przez współzawodnictwo pomiędzy archeologami, przez próżność lub cieżką ciekawość — grabili go do ostatnich lat wszyscy, którzy go oglądali lub badali. A pomi-

*) Metopa jest to otwór czyli odstęp między tryglifami fryzu doryckiego, które spoczywają na architrawie i dźwigają gzyms.
(Przyp. tłóm.)

mo to, jakie wyniosłe, niezapomniane wrażenie wywierają te świetne ruiny! Któż nie zna wspaniałej „Modlitwy na Akropolu”, którą szeptał wzruszony Renan w mieście Ateny, przed tem cudownem zjawiskiem piękna?

Nie należy jednak zapominać, pomimo ważności i wspaniałości Partenonu, że obok niego — na Akropolu, nieco dalej — w mieście, i jeszcze dalej — na ziemi helleńskiej, od Delfów do Sunium, z Olimpji do Delosu wznosi się mnóstwo innych pomników architektury, godnych tej rasy wybranej. Do Fidyasza, Kallikratesa i Iktinosa dodać należy Mnezyklesa, jak do Partenonu dodać trzeba Propylee, dzieło tego ostatniego architekta, dzieło stawiane przez starożytnych narówni z samą świątynią, ta olbrzymia bowiem brama dekoracyjna przedstawiała całość jednocześnie potężną i pełną czaru; dodać dalej należy Tezeion, świątynię Zwycięstwa Aptera, Odeion, teatr Bachusa, wreszcie rozkoszny Erechteion, gdzie, obok fantazyi i wdzięku, dostrzegamy jeszcze pogodny uśmiech budowniczego.

W czasach tych rzeźba rozwijała się współrzędnie z architekturą. Myron w Argosie — swym Dyskobolem i Kalamis w Atenach — rzeźbami Tezeionu, przygotowywali dzieło Fidyasza. Ten ostatni pracował niezmordowanie i obok Ateny w Partenonie, stworzył Atene Promahos, Wenus Niebieską, Atenę z Lemnos, wreszcie sławny posąg Zeusa Olimpijskiego, najbardziej ceniony i podziwiany w starożytności. Obok niego kwitnie szkoła, która powiększa sławę artystyczną Aten. Alkamenes słynie ze swej wytworności w Tebach i w Olimpji, gdzie istnieją bogate kopalnie zabytków dla archeologów. Paeonios daje świadectwo swej potęgi w posagu Zwycięstwa, który nosi jego imię. Polykletes, wielki rzeź-



Posąg Zwycięstwa z Samotracyi (Luwr).

biarz szkoły argoskiej, tworzy liczne, znakomite posągi atletów a swym Doryforem, Diadumene-sem, Junoną, Zranioną amazonką, dowodzi, że zasłużył na sławę, którą zawdzięcza przede wszystkim doskonałej znajomości ciała ludzkiego i subtelnemu opracowaniu szczegółów. Obejmując całość rzeźby greckiej, jeszcze raz powtórzyć musimy wyraz: harmonia; wdzięk, wytworność, potęgą, siłą znajdują się w niej w tak doskonałej równowadze, że wyraz ten zawiera je wszystkie i najlepiej tłumaczy wrażenie, jakie sztuka grecka wywiera przez swą rozmaitość i płodność.

Co się tyczy malarstwa, braknie nam dzieł odnośnych; nie też nie wiemy o niem bezpośrednio. Bądźco bądź wiadomo, że Polygnotes był wielkim artystą, chociaż skąpo barw używał. Do najpiękniejszych jego prac należały: Leske w Delfach, a zwłaszcza Poeciles w Atenach, gdzie odmalował najślawniejsze pamiątki kraju, przy pomocy Mikona i Panoenosa. W owym czasie powstał zwyczaj wystaw, a z malarstwem stalugowem, zapoczątkowanem przez Apollodora, otwierała się właściwa droga dla malarzy.

Istnieje przecież sztuka wybitnie grecka, o której nie jeszcze nie mówiliśmy. Jest to ceramika. Początki jej są bardzo dawne i mało znane. Prawdopodobnie powstała w Koryncie. Przeszła przez trzy fazy, które odróżnić można z barwy przedstawianych postaci. Z początku widać w ceramice, jak w całej sztuce greckiej, wpływy wschodnie, wyrażone w ciemnych postaciach; prędko jednak uwalnia się od wpływów i wydaje dzieła znakomite. Peryod drugi, trwający od VI do V wieku, cechują malowidła czarne; trzeci zaś — malowidła czerwone. W tej ostatniej epoce wazy stają się coraz prostrze, postacie zaś na nich — coraz lżejsze. Zajmująca sama przez się, imponująca liczbą

okazów, które nam pozostawiła (około 50,000), ceramika interesuje również dlatego, że pozwala nam poznać odłam sztuki greckiej, którego nie znalibyśmy bez niej zgoła. Fantazyjność, kaprys, zmysł karykatury, zręczność w pochwyceniu sylwetki, zdolność utrwalania scen codziennych, wesółych — oto cechy, które wielka sztuka przekazała ceramice. Istotnie, ceramika objawia nam nową stronę geniuszu greckiego i poucza nas częściowo i pośrednio o malarstwie, pokazuje nam bowiem rysunek.

Ale czas płynie; sztuka nie może pozostawać w mierze. Najwyższy rozwój jest zazwyczaj punktem zwrotnym. Nie zbliżamy się, oczywiście, do upadku, ale artyści greccy ulegają wpływowi filozofów. Od tej pory pisarze i obyczaje wywierają wpływy na sztukę. Pojęcia nabierają rozmaitości, uczucia delikatnieją. To, co powiedziano o filozofii Sokratesa, można powiedzieć o sztuce współczesnych mu ludzi: schodzi ona z nieba na ziemię. Człowiek i jego życie zajmować w niej będą coraz więcej miejsca. Architektura traci swą wagę; budowano zbyt wiele w wieku poprzednim. Nadchodzi chwila, kiedy porządek koryncki nabiera rozgłosu. Jest to również epoka wzrostu i rozszerzania się sztuki fortyfikacyjnej; wówczas wreszcie zbudowano świątynię Tezeusza.

Za to rzeźba dosięga pełnego rozkwitu. Staje się jednak mniej religijną, mniej poważną, mniej surową; posagi zbliżają się coraz bardziej do ikonografii. Skopas zyskuje pierwsze miejsce obok Praksytelesa. Jeden i drugi pozostawili prawdziwe arcydzieła; pierwszy — Apollona Muzagetesa oraz rzeźby w Mauzoleum Halikarnaskiem, drugi — Venus z Knidy, Apollona Sauroktonesa oraz Hermesa i Bachusa z Olimpii; obydwaj — sławną grupę Niobid, którą przypisywano pokolei to

jednemu, to drugiemu. Nie podobna może odnaleźć u tych artystów takiej wielkości stylu, takiej wyniosłości myśli i piękności natchnienia, jak u ich poprzedników; ale czyż ta nieznaczna niższość nie da się zrównoważyć piękną wytwornością, szlachetną delikatnością, surowym wdziękiem i czarującą czystością tych dzieł żywotnych, tak blizkich naszych czasów, a tak ludzko harmonijnych? Zresztą nie potrzeba wstawiać się za nimi. Nie potrzebują obrony; wystarczy, gdy się pokażą,—gdy ujrzymy dzieła Lysippa i szkoły argiwo-sycyońskiej. Dwa utwory wystarczą, żeby nas ostatecznie przekonać: *Venus Milońska* i posąg *Zwycięztwa z Samotracyi* pochodzą z tych czasów. Są to dwa klejnoty Luwru; nie wiadomo który z nich piękniejszy.

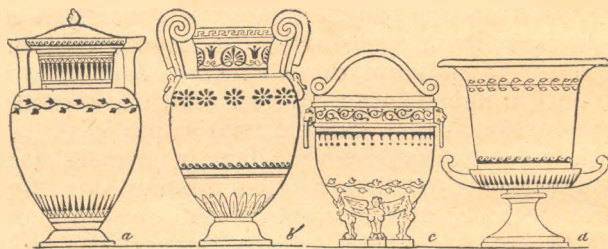
Malarstwo znowu, rozwijając się logicznie, zdąża od płam płaskich ku plastyczności; to też dochodzi w owym czasie do najświetniejszej chwili. Trzyma się tradycyi i liczy coraz więcej zwolenników. Największym z malarzy był wówczas Zeuxis, autor *Heleny*, *Rodziny Centaurów*, *Jowisza w otoczeniu bogów*, artysta, który zasłynął znajomością efektów świetlnych i ścisłą dokładnością w odtwarzaniu modeli. Obok niego, *Parasios*, który wymalował *Bachusa*, *Gońca uzbrojonego*, artysta uważany za geniusza, doprowadził do ostatecznego stopnia zwycięztwo plastyki nad płaską plamą. *Timantes* wślawił się głośnym, a zwłaszcza zręcznym obrazem: *Ofiara Ifigenii*. *Arystydes z Teb* i *Pamfil z Sycyony* przyczynili się do sławy szkół prowincjonalnych. Wreszcie urodził się artysta, którego poczytywano za największego malarza greckiego — *Apelles*. Jako malarz *Aleksandra*, którego portretował wielokrotnie, skorzystał on z poczynionych przed nim postępów. Arcydziełem jego była podobno *Venus Anadyomene*.

I znowu stwierdzamy to, co daje się zauważyć po wszystkie czasy, we wszystkich krajach: po najwyższym stopniu rozwoju następuje odrazu dekadencja. Wyliczymy jeszcze Protogenesa, następnie Tymona z jego córką Heleną i — staniemy u kresu malarstwa greckiego. Aleksandrynizm czyha na Grecję.

Trzeba jednakże pamiętać, że Hellenowie znali nie tylko wielką sztukę. Czwarty wiek obfituje w posążki terrakotowe, które pochodziły zazwyczaj z grobowców, a które jakby wyskoczyły z ziemi podczas licznych wykopalisk. Myrrina w Azji Mniejszej, a zwłaszcza Tanagra w Beocji zawierają niesłychaną ilość tych czarujących figurek, w rozmaitych stylach i gatunkach. Objawiają one zawsze codzienne życie i obyczaje starożytnych Greków. Zajmują żywo, są bowiem miłe i proste. Wreszcie kwitną wspaniale: rytownictwo drogich kamieni, wyrób pieniędzy, (których najświetniejsze wzory odbito w Sycylii, dzięki Ewajnetosowi), mozaika i sztuki przemysłowe. Ceramika dochodzi nawet szczytu swego rozwoju, przez wdzięk swych kształtów, wytworność linii i piękne ozdoby. Wówczas to wkrada się do domów greckich zbytek, wówczas też naturalnie i sztuki stosowane cieszą się największym powodzeniem. Ale następuje również chwila, gdy Grecja przestaje być rzeczywistą Grecją.

Skończyły się piękne dni. Aleksander jest już na tronie. Sławne wspomnienia Maratonu i Salamin przetrzmiały; Filip zadaje pierwsze ciosy narodowi greckiemu, Aleksander narzuca mu swoje panowanie. Ale ten ostatni przedziera się przez granice krajów rasy greckiej, przenika do 'serca Azji, posuwa się ku Afryce. Sztuka grecka rozprasza się i traci swą czystość. Zwycięzca pozostawia ślady swego pochodzenia równo w Etyopii, jak w Indyach, pośród Scytów i wśród

Partów; śladami tymi są często pomniki sztuki greckiej. Tymczasem sztuka istotnie narodowa, to jest rzeźba, opiera się do ostatka i grunt rdzennej Grecyi wydaje jeszcze Dyana z Gabii oraz Apollona Belwederskiego. Są to dwa jej ostatnie kwiaty. Egipt z Aleksandryą, Azja z Rodosem i Pergamosem stają się środowiskami artystycznymi. Ptolemeusze w Aleksandryi nazywali się otwarciem protektorami sztuk. Zbudowali bibliotekę Serapeum oraz Muzeum, wreszcie przyczynili się do rozwoju różnych sztuk przemysłowych,



Wazy greckie.

wych, które wkrótce zasłynęły nadzwyczajnie. Uprawiano ogromnie malarstwo, a zwłaszcza krajobraz. Co się tyczy rzeźby, ta wpadała w dziwactwo i miała mniej powodzenia, ale możemy sobie wyobrazić, czem była podług grupy Nilu, którego kopia znajduje się w Paryżu, w ogrodzie Tuilleryjskim.

Rzeźba rozwijała się silniej w Azji. W Rodosie zbudowano jeden z „cudów świata” — Kolos, dzieło Charesa, które wyobrażało Apollona z brązu, mającego 32 metry wysokości. W Rodosie również wy-

rzeźbiono *Laokoon*a—utwór, o proporcjach bardziej ludzkich, który przed stu laty cieszył się wielkim rozgłosem. Niedaleko od Rodosu, w Pergamosie, królowie popisywali się smakiem artystycznym; w rzeczywistości popierali piękną szkołę rzeźby, która dała nam *Umierającego gladyatora* i *Ołtarz Eumenesa*, podczas gdy w Trallach dwaj rzeźbiarze, *Apoloniusz* i *Tauryskus* cyzelowali *Byka Farnesyjskiego*.

Zresztą wszędzie, gdzie Grecya, zwycięzka lub zwyciężona, wchodziła w styczność z cudzoziemcami, pozostawiała im nieco z siebie i zmuszała do przyjęcia tego daru. Najpiękniejsze jednak arcydzieła są narodowe; piękna epoka Grecyi przypadła na czasy przewagi wojskowej i politycznej. Czysta jeszcze rasa, niezapomniane tradycje, niezmacony smak artystów greckich V wieku wydały dzieła przedziwne. Spadkobiercy posiadali inne zasługi, przedewszystkiem taką, że wyjaśnili ludziom, których poczytywali za barbarzyńców, tajemnice swej uczt piękna. Spotykając właśnie sztukę grecką na każdym kroku w krajach, które podbijali, Rzymianie poznali ją i ulegli sami jej podbojowi.

ROZDZIAŁ III.

Sztuka rzymska.

Początek: 1) Etrurya; 2) Grecya.—**Styl rzymski.**—Architektura, jako wielka sztuka.—**Wiek Augusta.**—Antoninowie.—Upadek.

Widzieliśmy, jakie były narodziny sztuki w krajach wschodnich. Posuwa się ona nieustannie ku zachodowi. Mineły piękne czasy Grecyi; Hellada staje się prowincją rzymską, następuje całkowity upadek. Geniusz sztuki, który w niej zagościł i w ciągu jednego wieku uczynił z niej ziemię uprzywilejowaną, zwraca się ku młodemu narodowi, co podbił Italię i spogląda już poza granicę — ku krajom, jakie podbić zamierza.

Po sztuce greckiej następuje sztuka rzymska, ale jest to dziecko zwyrodniałe. Praktyczni i ambitni Rzymianie lubią pożytek i szukają go wszędzie; piękno jest dla nich zbytkiem. Ideał ich nakreślił wielki poeta narodowy:

Excudent alii spirantia mollius aera...

Tu regere imperio populos, Romane, memento *).

Jako kupcy, żołnierze, rolnicy, spekulanci, potomkowie Romulusa nie umieli smakować dostatecznie w har-

*) Niechaj inni zajmują się sztuką; ty, Rzymianinie, panuj nad narodami.

ROZDZIAŁ I.

Od sztuki starożytnej do sztuki średniowiecznej.

Sztuka łacińska: Co przynosi nowego i w czym jest pogańską, a chrześcijańską?—Sztuka przechodzi do Galii.—Trzy sztuki.—Bazylika.—Wpływy Franków.—Karol Wielki. —Sztuka bizantyńska.—Jej pochodzenie, cechy i bogactwo. — Zdobnictwo. — Jego wpływy.—Sztuka perska.

Przyjęcie chrześcijaństwa przez Konstantyna i jego wyjazd z Rzymu do Konstantynopola stały się początkiem i punktem wyjścia dwóch nowych sztuk: łacińskiej i bizantyńskiej.

Najpierw powstała sztuka łacińska, była bowiem dalszym ciągiem sztuki rzymskiej, ale z dodatkiem tego, co zrewolucjonizowało świat cały, to jest natchnienia chrześcijańskiego. Z początku sztuka chrześcijańska zmuszona była ukrywać się pod ziemią, w katakumbach. Pragnąc, żeby była zrozumiana bez niebezpieczeństwa, używała symbolów: przedmioty były pogańskie, ale nadano im chrześcijańskie znaczenie. Chrześcijanie byli wrogo usposobieni do rzeźby i do malarstwa postaciowego, te bowiem zaprowadziłyby ich niezawodnie do sztuki i tematów pogańskich. Zastępują je odtwarzaniem roślin i symbolami, które wol-

ne są od tych szkopułów. Pomimo to nie mogą wyzwoić się całkowicie z pod wpływów pogańskich, zwłaszcza w rzeźbie.

Z wstąpieniem na tron Konstantyna, nowa wiara zyskuje jawność publiczną w bazylice. Budynek ten przypomina, jak mówi Bayet, „bazyliki pogańskie, domy rzymskie oraz architekturę katakumb”. Jest to mniej lub więcej zmieniony typ wszystkich naszych kościołów nowoczesnych. Ale Rzym istnieje już tylko jako piękne wspomnienie; zakończył żywot w całkowitej dekadencji. Sztuka łacińska przenosi się od tej pory do Galii.

Gallowie nie posiadali sztuki przed podbojem rzymskim, nie byli jednak zgoła pozbawieni kultury. Lubili zbytek, znali bransoletki, klejnoty, kute żelazo. Gdy nadeszli Rzymianie, Gallowie mogli być zrozumieć i przyjąć, nie zawsze, oczywiście, dobrowolnie — sztukę zwycięzców. Wymieniliśmy już kilka dzieł, znajdujących się na ziemi galijskiej; dodać do nich należy rzeźby w Sens, sarkofag w Clermont, mozaiki w Reims, a zwłaszcza wazę w Alise. Olbrzymi posąg w Puy był dziełem jednego z Gallów; Rzymianie często zwracali się po artystów do Galii.

Ale wkrótce wkraczają do Galii barbarzyńcy i pozostawiają po sobie ruiny. Kraj nawiedza ciężka klęska, produkcya artystyczna ustaje zupełnie. „Barbarzyństwo frankońskie” pożera cywilizacyę gallo-rzymską. Trzeba wieki całe oczekiwać, zanim wróci dawny poziom.

Architektura, sztuka mocna, sztuka występująca najwcześniej, bo niezbędna, opiera się najsilniej zniszczeniu i odradza się najszybciej. Miała zresztą w Galii najwyraźniej zaznaczone istnienie. Pozatem była dość ciekawa sztuka ozdób, używanych w strojach i w uroczystościach. Na nieszczęście, z budownictwa

cywilnego nie nie pozostało; było ono, co prawda, najmniej zajmujące. W architekturze religijnej przyjął się starożytna bazylika, której kształty przechowywały się dobrze. Świątynie ówczesne składały się, jak mówi H. Havard, we wszystkich krajach chrześcijańskich z „nawy głównej, otoczonej dwiema nawami niższymi, zakończonej sklepionym hemicyklem, o jednej czwartej koła. Rozwińcie ten hemicykl w taki sposób, aby utworzył absydę naszych katedr i przetrnijcie nawę główną ramionami transeptu, a otrzymacie rozkład architektoniczny, któremu kościół chrześcijański pozostał wierny w przeciągu 1500 lat”. Najpiękniejszą ze wszystkich była bazylika świętego Piotra, którą rozwalono, aby na jej miejscu postawić bazylikę, istniejącą dotychczas. Możemy jednak mieć niejakie pojęcie o wyglądzie tych budynków z kościoła św. Jana Laterańskiego, św. Maryi Starszej i kilku innych, które, pomimo zmian, pozostały dość czystymi wzorami budynków. Pomimo wrogiego usposobienia Franków do kierunków rzymskich, typ ten zyskał przewagę nad innymi. Ten sam wpływ dostrzedz można w opactwach, które przypominają willę rzymską. Dawne pogaństwo Gallów, chociaż nasiąkło wierzeniami religii północnych, zawdzięczało wiele Olimpowi rzymskiemu. Nowy katolicyzm zacieśnił jeszcze bardziej więzy pomiędzy duszami oraz miastami ras południowych. Jednakże wpływ frankoński daje się odczuć. Na architekturze łacińskiej zarysowują się nowe ozdoby. Do XII wieku dekoracja ta przypomina swą fantazyjnością, różnaitością i nowością — klejnoty i zbroje ówczesne, takie, jakie oglądać można w muzeum Saint-Germain.

Karol Wielki jednak wprowadza w roku 800 tryumf łacinizmu. Obdarzony umysłem ciekawym, kochającym sztukę i pragnącym pomnożyć sławę wojen-

na, cnotami cywilnemi, Karol popiera nauki i artystów. Za jego panowania napisano pierwsze manuskrypty, wykonano złoty posąg św. Foy w Conques, wyczelowano koronę Guarrazara. Karol pragnął skierować sztukę ku wzorom starożytnym. Ale pod tym względem nie powiodło mu się zgoła. Tradycja francuska połączyła się już całkowicie z tradycją francuską, sztuka zaś bizantyńska przeciwdziałała sztuce, którą usiłował narzucić cesarz.

Sztuka bizantyńska. Sztuka bizantyńska rozszerzała się po całym cesarstwie grecko-rzymskiem. Zachód przeżywał ciężką epokę swej historii. Gnębą go i osłabiają najścia, barbarzyństwo i klęski rozmaite; przeciwnie, na Wschodzie żyło i kwitło nowe cesarstwo, które było jedynym przedstawicielem cywilizacji. Cesarstwo bizantyńskie, położone na krańcu Europy, w kraju niegdyś helleńskim, założone przez cesarza rzymskiego, ale sąsiadujące z Azją i zapatrzone na nią, łączyło dwie cywilizacje, stapiało w jeden żywioł życia dwóch ras, jakie się w niem spotkały. To też zapożyczyło różnorodne pierwiastki od sztuki starożytnej i od sztuki azyatyckiej, zasymilowało je i wydało w ten sposób sztukę czystą i oryginalną: sztukę bizantyńską.

Charakterystyczne żywioły tej sztuki stanowią: kombinacja arkady i kolumny, zestawionych tak, iż druga podtrzymuje pierwszą; budowa kopuły na pendentywach, która to inowacja miała ogromne powodzenie i wywarła wielki wpływ; plan architektoniczny, wewnątrz zwłaszcza, o formie krzyża greckiego i używanie kapitelu z ornamentacją roślinną i zwierzęcą oraz częste i szerokie stosowanie mazaiki. W żywiołach tych odnaleźć można punkty styczności ze sztuką rzymską, assyryjską, wschodnią, ale dojrzeć łatwo i nabytek narodowy.

Typem i arcydziełem tej sztuki jest kościół ś-tej Zofii w Konstantynopolu, dzieło dwóch Greków z Azji, Antemiusa z Trallesu i Izydora z Miletu, zbudowane za panowania Justyniana, w VI wieku, w chwili największego rozwoju sztuki bizantyńskiej. Plac ś-tej Zofii przedstawia prawie czworobok, mający po 75 metrów z każdej strony. Kopuła, o średnicy 35 metrów, wznosi się po środku i posiada formę zniżoną i eliptyczną. Poprzedza ją atrium i podwójny narthex. Dekoracya



Bazylika Ś-tej Zofii w Konstantynopolu.

wewnętrzna była niesłychanie zbytkowna; złoto, srebro, drogie kamienie, marmury, mozaika, rozsypane obficie po wszystkich miejscach, zamieniały kościół w pałac czarodziejski, zwłaszcza wówczas, gdy sześć tysięcy świeczników, zapalonych w dni świąteczne, lały światło na te wspaniałości, zgromadzone ze wszystkich stron świata.

Wkrótce bizantyzm wychodzi z ziemi rodzinnej, chociaż nie przekracza jeszcze granic cesarstwa. Uprzywilejowaniem jego miejscem w Italii staje się Ravenna i dziś jeszcze można go w tem mieście badać najłatwiej. Kościoły ś-go Vitalisa, ś-go Apollinaryusza-in-Classe, ś-go Apollinaryusza-Nuovo są jeszcze żywym przykładem, czem była sztuka Justyniana.

I jeszcze raz najwyższy szczyt rozwoju trwa niezmiernie szybko. Spór religijny Ikonoklastów zadaje sztuce cios straszliwy. Wegetuje ona przez długi czas i odradza się na chwilę, krótką co prawda i sztuczną, dopiero za czasów dynastji macedońskiej, w XII wieku, gdy Konstantyn VII kazał dla siebie wybudować cudowny, wkrótce zrujnowany pałac, który R. Peyre porównywa do „fantastycznej kreacyi z „Tysiąca i jednej nocy”. Sztukę bizantyńską cechowała przewaga ozdób oraz zapożyczania się u sztuk stosowanych. Te ostatnie doszły w owym czasie do nadzwyczajnego rozkwitu. Pod wpływem Azji używano bogatych, niezmiernie skomplikowanych kostyumów, drogich, wspinających materji, haftów, makat. Na nieszczęście wywóz ich był wzbroniony; o tych wspinałościach wiemy jedynie z historyi.

Rzeźba, odgrywająca w tej sztuce rolę drugorzędną, poszła w zaniedbanie. Malarstwo, stosowane do celów dekoracyjnych wyłącznie, ustąpiło miejsca mozaice. Jednakże szkoła na górze Athos przechowywała pilnie tradycję i pozyskała zasłużoną sławę. Wkrótce kraj cały stał się łupem Turków i — nastąpił koniec sztuki bizantyńskiej.

Umarła jednak tylko w swej ojczyźnie. Wpływ jej trwa jeszcze długo za granicą. Z kopułą wiąże się cała mniej więcej późniejsza architektura, od ś-go Piotra w Rzymie, poprzez Odrodzenie, do Sacré-Coeur paryskiego, niedawno ukończonego. Italia odczuwa ten

wpływ głęboko. Mówiliśmy już o Ravennie; z tego samego źródła pochodzi 5-ty Marek w Wenecyi. Wpływowi Bizancyum ulega także Sycylia. Tutaj stosunki polityczne i handlowe pomagały sprawom sztuki. Przez Sycylię—bizantynizm zarzuca kotwicę w Niemczech, w Kolonii, gdzie uznany był od czasów Karola Wielkiego. Z tych samych powodów nawet Skandynawia i Flandrya weszły w styczność ze sztuką bizantyńską i dzieła w jej stylu tworzyły. Francya, poza wpływem ogólnym, o którym wspominaliśmy, winna bizantynizmowi niektóre wielkie budynki; najpiękniejszy i najbardziej charakterystyczny z nich jest kościół Saint-Front w Périgueux.

Wpływy te ujawniały się najsilniej na Wschodzie. Potwierdziłaby je niezawodnie perska sztuka Sassanidów, gdybyśmy ją znali lepiej i gdybyśmy w badaniu pomników jej nie byli zmuszeni ograniczyć się do płaskorzeźb Skapuru i ruin Ktezyfonu.

ROZDZIAŁ II.

Sztuka romańska.

Początki i punkt wyjścia.—Znamiona: rzymskie, bizantyńskie, celtyckie.—Pierwiastki zasadnicze.—Sztuka klasztorna.—Cluny.—Różne szkoły.—Wpływy za granicą.—Rzeźba ornamentacyjna.
—Malarstwo i polichromia.

Sztuka rozwija się dalej logicznie, ale ogromnie wolno. Francya nie ukształtowała się jeszcze; kraj pamięta niedawne napady; Sarracynowie nie stracili nadziei osiedlenia się na ziemi Gallów; pełno wrogów nazewnał, a złoczyńców wewnątrz kraju, wszędzie panuje obawa i niepewność. Ludy oczekują trwożnie fatalnej daty, która zbliża się codziennie. Zrezygnowani i bezczynni przygotowują się do roku 1000, który miał sprowadzić koniec świata. Drżą i modlą się wszyscy; prawdziwe życie ustało. Płyną jeden po drugim lata ciemne i puste.

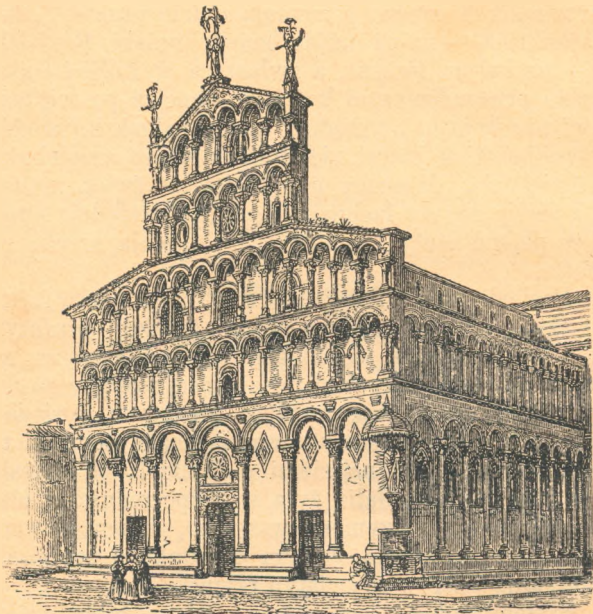
Ale straszliwy ów dzień mija, jak inne, i znika bez śladu. Świat został ocalony. Wybuch radości następuje po długim, ponurem wyczekiwaniu dni ubiegłych. Wszyscy poczynają wierzyć w życie, spoglądają śmiało w przyszłość, odzwyczajają się od wspomnień o ruinach, śmierci i zniszczeniu, zapadają w błogie sny o długiej pomyślności i wesołej nadziei, a za-

razem uczuwają wdzięczność dla Boga. Rok 1000, tak ważny w duchowem życiu ówczesnych ludów, stanowi również ważną datę historii. W sztuce zaznacza on nadejście stylu romańskiego. Wszystkie, ukryte jeszcze ziarna, zyskują zapładniający wpływ odnowionego życia; rozwijają się, a pełne długo powstrzymanych soków, poczynają rodzić owoce. „Okolo roku 1000 — mówi mnich benedyktyński, Raul Gliber — na całym świecie, a zwłaszcza w Italii i Gallii, poczęto przebudowywać kościoły, chociaż po większej części nie było to niezbędne; każdy jednak z narodów chrześcijańskich starał się mieć u siebie najpiękniejsze świątynie. Moznaby powiedzieć, że świat, zrzucając z siebie zużyte łachmany, pragnął wszędzie stroić się w piękne szaty kościołów”. Powstała sztuka romańska.

Pochodzi ona z różnych źródeł. Jest córką sztuki rzymskiej, ale asymiluje niektóre żywioły bizantyńskie i przystosowuje się do geniuszu narodowego, za pomocą pożyczek celtyckich. Najwięcej zawdzięcza stylowi rzymskiemu. Starożytność klasyczna posiadała sztukę całkowicie ukonstytuowaną; liczne pomniki tej sztuki wznosiły się na ziemi galijskiej; od dziesięciu z górą wieków Galia żyła w bezpośrednich i blizkich stosunkach z Rzymem; wszystko, jednym słowem, pchało jej usiłowania w tym kierunku i pobudzało ją do brania wzorów ze świątyń rzymskich.

System budowy jest rzymski; plan ogólny wzięto z bazyliki, odziedziczonej po sztuce łacińskiej. Kolumna zamienia się w filar, linie zasadnicze są proste, regularność i symetria stają się koniecznemi. Styl bizantyński udzielił tej sztuce rozmaitości, darząc ją nową zasadą: kopułą. Wyszedł stąd nowy rodzaj sztuki, zbliżony do rzymskiego, chociaż pozbawiony jego czystości i — do bizantyńskiego, od którego zapożyczył

jedną tylko część. Jest to sztuka rzymsko-bizantyńska. Kwitła ona zwłaszcza od jedenastego wieku i utworzyła nawet niezależną szkołę w Akwitanii. Przeszłość narodowa dostarczyła też materiału ornamentacyjnego nowym budynkom. Niema tu już wspomnień



Fasada kościoła Ś-go Michała w Lukce (styl romański).

rzymskich, ani naśladownictwa wschodniego; motywami zdobniczymi stają się fauna i flora kraju; proste i pierwotne ozdoby geometryczne, przypominające odpowiednio motywy sztuki łacińskiej, otaczają kapitele i gzymsy; posąg ludzki, źle wykonany i dziwaczny,

prawie zawsze symboliczny, nie odgrywa roli niezależnej i nie wywołuje efektu plastycznego, ale stanowi część całości dekoracyjnej.

Sztuka romańska pozostaje w zupełnej harmonii z epoką, w której powstała i w której się rozwinęła. Nowy świat, którego początek stanowi rok 1000, to — średniowiecze. Tworzy się Francya; organizuje się feudalizm; kraj zyskuje grunt stały i zdrowy; wiara ogarnia wszystkich. Ale życie jest jeszcze twarde, wiara — surowa; umysły są proste, a serca szczere. Rodzące się rycerstwo będzie raczej nieustraszone i mocne, niż wyrafinowane i miłe. Wszyscy byli poważni, taką też stała się i sztuka. Ściany grube i nagie, z małymi i jakby z żalem przebitymi otworami, otaczają ołtarze; ciężkie filary podtrzymują niskie sklepienia; wieże, podobne do baszt obronnych, wznoszą się nad kościołami. Zimno tam i ciemno, ale piękna powaga gmachu podnosi wrażenie. Biegna do kościoła tłumy, wiara bowiem jest głęboka i silna. Obyczaje są srogie; życie uśmiecha się, niekiedy z przyjemności, ale nigdy — ze szczęścia.

Pierwiastki architektoniczne sztuki romańskiej są liczne. Plan ogólny jest bazylikowy; znamy go już. Na planie tym wznoszą się ściany, które łączy i nakrywa sklepienie. To ostatnie stanowi zasadniczą część sztuki romańskiej; powstała ona, a w każdym razie wartość swą utrwaliła, dzięki sklepieniu. Prócz kilku wyjątków, jak w Jumièges, sklepienie staje się cechą główną nowych budynków. Kształt ma kabłąkowaty, nie zbyt jeszcze śmiały. Użycie sklepienia było zresztą niezbędne po lekcji, jaką Normandowie dali Francyi, urządzając „ogólny fajerwerk” z kościołów francuskich. Sklepienie domagało się murów poprzecznych, które służyły za punkty oparcia, zapobiegające rozpadaniu się ścian głównych; wreszcie pocią-

gało za sobą, po dodaniu naw bocznych, użycie filarów, połączonych sklepieniami. Architektura romańska posiadała masywność, nie tylko dla tego, że życie epoki było ponure, ale dla tego również, że procedury techniczne były jeszcze bardzo proste, a postępy praktyczne zaledwie dostrzegać się dawały.

A jednak sztuka ta nie była wcale monotonna. Budowniczowie posiadali najzupełniejszą swobodę, n dawali więc kościołom przeróżne kształty, nawet okrągłe lub trójkątowe. Pozatem, ożywiała kościół ornamentacya, często bardzo bogata, a prawie wszędzie zażywająca miru. Zbytek zagościł w świątyniach do tego stopnia, że święty Bernard gwałtownie powstawał przeciwko rozrzutności wiernych. „Wielki Boże — wołał, mówiąc o fantastycznych i wspaniałych motywach zdobniczych, jakimi były obsypane wszystkie kościoły — jeżeli już nie wstyd wam rzeczy tak nikłych, to czemuż przynajmniej nie powstrzymacie się od wydatków?... O próżności nad próżnościami, jeszcze bardziej bezrozumna, niż pusta! Kościół błyszczy od strojów na murach, ale nagi jest w swych członkach. Pokrywa złotem swe kamienie, ale synów swych pozostawia bez odzieży”. To, co mówił święty Bernard, prawdą było, zwłaszcza w zastosowaniu do kościołów klasztornych. Była to epoka wielkich zabaw religijnych. Klasztory i opactwa, środowiska, w których przechowywały się wspomnienia przeszłości i święta iskra ducha, rozsiane były po całej Europie. Religia była wówczas dziełem mnichów, więc i sztuka była przedewszystkiem klasztorna. Jest to złoty wiek klasztorów: Citeaux, Clairvaux, Saint-Germain des Près, Cluny, le Mont-Saint-Michel, Saint-Jacques de Compostelle, le Mont Cassin. To też, chcąc zbadać budynek, który wyobraża, cechuje i streszcza sztukę romańską, trzeba się zwrócić do jakiego klasztoru, np.

do Cluny, z którego mnisi zalali całą Europę, na korzyść cywilizacyi. Cluny był olbrzymiem zbiorowiskiem budynków, których nawet dzisiejsze szczątki są ogromne, a których najpiękniejszą część stanowiła bazylika, olbrzymi gmach, w kształcie krzyża arcybiskupiego, poprzedzonego przez narthex. Cyfry będą tu szczególnie wymowne. Kościół miał 550 stóp długości. Ze sklepienia, mającego 100 stóp wysokości, a podtrzymywanego przez 68 filarów, oraz z otworów ścian wpadało skąpe światło przez 300 wysokich i wązkich okien, umieszczonych w pięciu nawach i w olbrzymim chórze, gdzie stało 225 stall. Efekt był olbrzymi, choć prosty; była to istotnie bazylika zasługująca na to, aby się stać punktem środkowym monachizmu całej epoki.

Francya zajmuje w Europie, w wiekach średnich, pierwsze miejsce. Inne kraje, w sztukach zwłaszcza, są jakby jej odbiciem. Na całej przestrzeni ziemi francuskiej sztuka romańska wznosi swe budynki. Dzięki powadze i piękności Cluny, na czele stanęła szkoła burgundzka. Zawdzięczamy jej katedrę w Autun i kościół 6-tej Magdaleny w Vézelay. W łonie jej powstały dwa kierunki: Citeaux skłania się do surowości, Cluny zaś trzyma się zbytku. Szkoła overniacka, której centr stanowi Clermont; — akwitańska z kościołem St. Sernin w Tuluzie; — prowansalska z kościołem St. Tophime w Arles; szkoła Poitou z kościołem Notre-Dame-la Grande w Poitiers — podają niezmiernie ciekawe typy sztuki romańskiej, bardzo urozmaiconej, chociaż jednolitej. Wreszcie szkoła romańsko-bizantyńska — z kościołem Saint Front w Périgueux, katedrą w Cahors, kościołami w Beaulieu i w Moissac, — zajmuje oddzielne i świetne miejsce w sztuce owych czasów. Na północy Francyi styl romański mniejszą cieszył się sławą, wydał jednakże dość liczne ko-

ścioły; wymienić należy starą część Mont-Saint-Michel, budynki w Rouen, a zwłaszcza opactwo męskie w Caen.

Wpływy francuskie rozwinęły się daleko. Wiele katedr w Anglii budowano w wyraźnym stylu romańskim. Toż samo w Skandynawii (w Reskildzie), w Hiszpanii (San-Jago di Compostella), w Belgii (Tournay). U Flamandczyków wpływ francuski miesza się z wpływem szkoły Reńskiej. Nad brzegami Renu styl romański pozostawił bardzo piękne i doskonale zachowane budynki, w których można również odnaleźć wspomnienia bizantyńskie. Akwizgran, Kolonia, Moguncya i Trewir są tego świadectwem; katedry w Spirze i Wormsie zwracają przedewszystkiem uwagę prostotą i męską wytwornością. Italia, zbliżona więcej do starożytności łacińskiej, po której otrzymała bezpośrednio dziedzictwo, ulega wspomnieniom rzymskim. Zamiast linii prostopadłej, którą sztuka romańska wyłaniać poczyną, a która jest linią chrześcijańską, Italia woli jeszcze często linię poziomą, linię pogańską, ale tradycyjonalną. Sklepienie nie stanowi żywiołu podstawowego w jej architekturze. Włoski styl romański jest zepsuty, pamięta zanadto starożytność. Pomimo to, zostawił po sobie piękne budynki, jak chrzcielnice, a nawet cmentarze, z których najbardziej znany jest Campo Santo w Pizie, wreszcie katedrę w Modenie, kościół ś. go Ambrożego w Medyolanie oraz wieżę pochylałą w Pizie, która pochodzi już z epoki, gdy gotyk począł się wyłaniać ze stylu romańskiego, ale należy jeszcze do tego ostatniego.

Podczas, gdy architektura gromadzi arcydzieła, inne sztuki, doprowadzone do roli komparsów, pozostają w niższości. Rzeźba opóźnia się bardzo. Najwięcej świetności i życia objawia rzeźba ornamentacyjna. Pochodzenie ma rodzime; przypomina sztukę Merowin-

gów. Fauna narodowa, a zwłaszcza flora dostarcza ją motywów i wzorów. Artyści mają rękę niezręczną, wykonanie niezgrabne, chociaż jednak brak w tem poprawności, łatwo przecież odnaleźć szczerłość, prawdę, życie, oryginalność, zwłaszcza w szkole Burgundzkiej. Posągi zato są nieociosane i pierwotne. Wogóle ta część rzeźby małe miała znaczenie, nie zwracano więc na nią uwagi. Posągom całej epoki braknie najważniejszego warunku rzeźby, a mianowicie troski o plastyczność. Są one symboliczne, dążą do wyrażenia raczej pojęcia lub uczucia, niż kształtu ludzkiego.

Malarstwo pozostaje w tyle nawet za rzeźbą. Samo przez się nie istnieje, stanowi ozdobę dodatkową, jako polichromia. Używa się wyłącznie fresku, jak się o tem można przekonać w Saint-Savin. Nie należy jednak zapominać, że z czasów tych pochodzą pierwsze ozdoby manuskryptów oraz sztuka szyb kolorowych, które w gotyku zamieniły się w przepyszne i olbrzymie witraże.

Wypowiedzieliśmy nazwę sztuki gotyckiej. Styl romański dojść do niej musiał przez logiczne wykształty swej techniki i swego natchnienia.

ROZDZIAŁ III.

Sztuka gotycka.

Pochodzenie.—Trzy periody rozwoju.—Stan Francyi.—Pierwszy period: przejściowy.—Drugi period: wielka epoka.—Architektura religijna—największy rozwój; architektura cywilna, wojskowa, prywatna.—Wpływ na zagranicę: różne szkoły. —Trzeci period: styl promienisty i płomienisty: cechy i dzieła; upadek.—Inne sztuki; rzeźba dekoracyjna, ikonograficzna i jej znamiona.—Witraże.—Sztuki pomniejsze.—Koniec sztuki gotyckiej za granicą.

W dwunastym wieku zjawia się po raz pierwszy ostrołuk, którego odkrycie tak głęboko zmieniło architekturę; w XII też wieku rodzi się sztuka ostrołukowa. Wyszła ze stylu romańskiego, ale różni się od niego kilkoma pierwiastkami zasadniczymi. Sklepienie kabłąkowate dążyło do rozsadzenia murów, które je podtrzymywały, do osadzenia się i pęknięcia przy kluczu i dwóch krzyżach. Aby zapobiedz niebezpieczeństwu, zmieniono je; zamiast wygięcia regularnego, ukształtowały się z dwóch łuków koła, które się przecinają u wierzchołka czyli u klucza. Łuk uformowany przez to skrzyżowanie był ostrołukiem. Należało jednak wzmocnić takie sklepienia, wyższe niż romańskie; użyto w tym celu łuków skrzyżowanych, rzuconych przecznicowo ponad każdym kwadratem fi-

larów, od jednego kąta do kąta przeciwnego. Nazywa się to krzyżowaniem ostrołukowem i ono to, nie zaś łuk zaostrowany stanowi charakterystyczną cechę nowej sztuki. Od tej pory można było rozszerzyć nawy i podnieść wyżej sklepienia; technika rzemiosła pozwalała na większą wytworność i śmiałość. Ale nacisk, wykonywany przez sklepienia, był tem znaczniejszym, im bardziej zwiększały się ich rozmiary. Prócz tego należało oświetlić główną nawę, to jest porobić wyłomy w ścianach. Tym podwójnym wymaganiom odpowiada filar, zakończony w obłak. Poprzeczne mury romańskie, zmienione, przedłużone i podwyższone, służyły za punkt oparcia w miejscach, gdzie matematycznie odbywał się cały napór. Wzmacniając więc mury poprzeczne, można było wznosić wyżej sklepienia, rozszerzyć nawy, a nawet wybić otwory w nawach bocznych. Rozwój sztuki gotyckiej odbywał się zawsze w tym kierunku. Pierwiastkiem więc zasadniczym tej architektury jest sklepienie na krzyżowaniu ostrołukowem i filar zakończony w obłak z zewnętrznymi murami poprzecznymi.

Styl ten urodził się we Francyi, prawdopodobnie nawet na Ile-de-France. Współczesni nie mylili się pod tym względem. Nazywali go „opus francigenum”. Ograniczony z początku do tego małego kąta Francyi, gotyk przekroczył wkrótce szczupłe granice swej ojczyzny, ale zrazu w kierunku północnym. Południe pozostawało wciąż wtyle za prowincjami północnymi pod względem różnych przemian gotyku. Wyjaśnienie tego faktu, tak ważnego dla chronologii budynków epoki, bardzo jest naturalne.

Północ była bliską miejsca urodzin gotyku. Stosunki pomiędzy Ile-de-France a prowincją, położoną na prawym brzegu Loary, były ożywione; tymczasem południe, bardziej oddalone i geograficznie odmienne

od Ile-de-France, mogło być opierać się dłużej wpływowi. Niezależność południa była tem łatwiejsza, że królestwo, słabe jeszcze, oddziaływało skutecznie jedynie na prowincye bliższe rządu centralnego. To też południe usuwało się z pod jego władzy niemal zupełnie, a przez swój duch wolności i żądanie autonomii opierało się zjednoczeniu artystycznemu. Nie należy wreszcie zapominać, że południe było łacińskiem z tradycyi i ze wspomnień, podczas gdy północna część kraju zdołała łatwiej oddać się samorządności natchnienia i własnej oryginalności. Duch łaciński i starożytny wrogim był sztuce rodzimej.

Geograficzne, techniczne, wreszcie logiczne postępy gotyku określają różne jego peryody. Było ich trzy. Pierwszy zawiera początki i obejmuje wiek XII. Jest to jeszcze styl przejściowy. Drugi, który jest wielką epoką gotyku lancetowatego, obejmuje panowanie Filipa-Augusta i świętego Ludwika; jest to epoka budowy wielkich katedr, wiek XIII. Wreszcie, wydobywając ostateczne konsekwencje ze swych zasad i obejmując całe południe, gotyk staje się w XIV i XV wieku, najpierw promienistym, a potem płomienistym; jest to peryod trzeci. Ten końcowy peryod prowadzi do upadku i pokazuje już dziedzinę, o którą się zaczępi przyszła sztuka.

Gotyk nadszedł w samą porę. Była to epoka wojen krzyżowych. Uczucie religijne, równie głębokie, jak w wiekach ubiegłych, jest mniej ponurem. Ludzie posiadają zapał wiary. Świetne, zbożne i często niebezpieczne wyprawy do Ziemi Świętej budzą w duszach baczność i rozniecają płomień religijny. Ceremonie religijne stają się pompatyczne; kościół zamienia się w rzeczowy dom ludowy. Każdy kocha go jak własne dobro, ozdabia go z rozkoszą, chełpi się nim dumnie, pracuje w nim żarliwie i bezinteresownie. Mie-

sza się do tego patryotyzm; ludzie pyszną się piękną katedrą, współzawodniczą z miastami sąsiednimi. W kościele obchodzi człowiek ważne daty swego życia; tam zapomina o swych cierpieniach, tam nawet znajduje rozrywkę na przedstawieniach pobożnych misteryjów i sztuk biblijnych. Jednocześnie przecież były to czasy świetnej żywotności feudalizmu, chwile nieustannych wypraw wojennych, licznych buntów wasalskich, częstych rywalizacji panów.

Wymowną zbroję owej epoki stanowił krzyż i miecz; dwoma charakterystycznymi typami sztuki średniowiecznej były: kościół i zamek. Ale kościół i zamek zbudowane są przez ludzi, których umysł uwolnił się od klasztorного smaku sztuki poprzedniej. Sztuka, chociaż jest dalej religijną, staje się świecką. Klasztory tracą powagę, a zwłaszcza swe wpływy. Robert de Luzarches, który w początkach XIII wieku zbudował katedrę w Amiens, arcydzieło katedr gotyckich, jest już człowiekiem cywilnym. Wilhelm de Sens, Villard de Honnecourt, Libergier, Jan de Chelles, Robert de Coucy nie pochodzą także z klasztoru. Wyzwalają się w owym czasie gminy, powstaje życie muncypalne, korporacje rywalizują pomiędzy sobą; tworzą się konkursy artystyczne, wzajemna emulacja pobudza miasta, — jest to, jednym słowem, chwila bardzo żywej i powszechnej działalności.

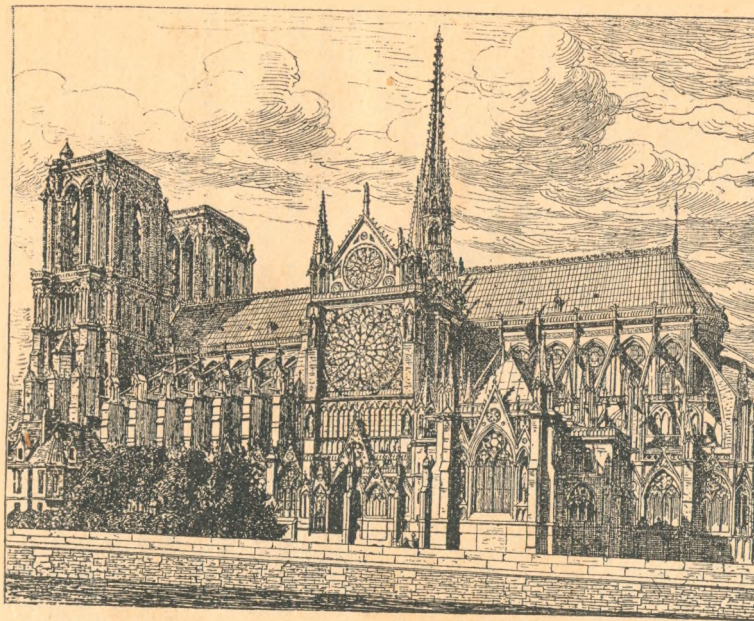
Gotyck, pomimo głębokich różnic, wyszedł bezpośrednio ze stylu romańskiego, musiał tedy w początkach okazywać bardzo wyraźną cechę swego pochodzenia. Istotnie, pierwsze budynki nowej sztuki niezbyt dokładnie wyłaniają się ze stylu romańskiego. Mają wygląd ciężki i krępy, niekiedy nawet zachowują okrągłą formę łuków, jak np. w kościele Saint-Germain des Prés, w Paryżu. Łuku złamanego i krzyżowania ostrołukowego używać poczęto dopiero wtedy, gdy zaszła

ku temu potrzeba. Nie kaprys smaku, ale konieczność artystyczna kieruje architekturą ku nowej drodze. Pod-



Katedra w Rouen.

dają się temu zarówno kościół wiejski, jak katedra miejska; mamy odnośne dowody w Morienval i w Beauvais



Kościół Notre—Dame w Paryżu.

oraz w kościele świętego Piotra, na Montmartre w Paryżu.

Bardziej wierny przeszłości,—zamek pozostaje przez długi czas takim, jakim zbudowano go w wiekach ubiegłych. Forteca feodalna, ukształtowana ostatecznie w końcu XII wieku, niekiedy olbrzymia rozmiarami, jest przedewszystkiem grubą wieżą, wtłoczoną w jeden lub kilka murów, najeżonych grubemi i mocnemi basztami; posiada niewiele wązkich okien, mnóstwo galeryi, dróg dla patrolów oraz nieregularnych, zdradliwych schodów. Z zamków tych pozostały już dzisiaj ruiny tylko, jak np. w Loches, Beaugency, w Nogent-le-Rotrou. Ruiny są imponujące; usprawiedliwiają w zupełności to, co Laménais powiedział o wielkopańskich rezydencyach owej epoki: „Zamek feodalny, zbudowany zazwyczaj na wierzchołku skał prawie niedostępnych, podobny jest do orlego gniazda. Ponury jego wygląd, grube baszty, z wąziutkimi otworami, blanki muru podobne do olbrzymich zębów wzbudzają uczucie straszliwej władzy, potężnego panowania, połączonego z jakąś twardą i szlachetną dumą. Ten symbol niezależnej i samotnej potęgi, siły i wielkości osobistej, wyobraża znakomicie owe czasy anarchii, gdy z braku więzów politycznych, jednostka, nie troszcząc się o innych, sama kierowała swymi losami”. Powoli jednak promień światła, który się zakradał do sere i umysłów, zapalał w nich dobroczynne światło. Zbliżała się najszczytniejsza chwila gotyku.

Objawił ją wiek XIII. „W epoce tej — jak mówi słusznie J. J. Ampère — wszystko jednoczesną zajaśniało świetnością: rycerstwo, wojny krzyżowe, architektura, język, literatura”. Góruje w tem przecież i szczególnie charakteryzuje ów moment powszechnej działalności architektura religijna. Znajdujemy się w czasach wielkich katedr. Rozwijają się one podług

modły, nakreślonej przez starsze siostry, ale stoją od nich wyżej. Są śmielsze i piękniejsze. Budowniczowie opanowali lepiej sposoby techniczne, nabyli większej zręczności technicznej, wydobywają więc z zasad estetyki, którą się kierują, i z uczuć wiary, która je ożywia, najpiękniejsze i najkompletniejsze efekty. Czy się zwrócimy do Notre-Dame paryskiej, czy do katedry w Chartres, Reims lub Bourges, wszędzie takie oczekują nas w kościołach zmiany: „Podpory szczupleją, wygięcia stają się lżejsze, profile delikatnieją, a nowe pierwiastki, z nowej wynikłe statyki, zamieniają się same na ciekawe ozdoby. Mury poprzeczne zaokrąglają się w zwinne i lekkie łuki, dzięki którym absydy mają wygląd niezapomnianej wytworności. Nie dość tym kamiennym podporom wdzięku, starają się jeszcze o bogactwo zewnętrzne. Pokrywają się baldakinami, niszami, posągami, stojącymi na konsolach; mury poprzeczne słabną w kwiecistych gankach, najeżonych zbyt gęstą roślinnością. Spiczaste szczyty i wieże, górujące dumnie nad okolicznymi wioskami, odcinają się na niebie ażurową, koronkową masą i posyłają swe śmiałe strzały aż ku chmurom. Okna, zajmujące obecnie całą przestrzeń galeryi wokoło arkad nawy, nęcą oko szybko, otoczonemi listewką i splecionemi w gipiurówce deseniem. Rozety rozpościerają ponad portalami olśniewające kwiaty, wewnątrz główna nawa, transept i prezbiterium, uwolnione od zawałających drogę punktów oparcia, jasne i odsłonięte, pozwalają oku szukać najdalszych planów i błdzić w tajemniczych głębiach. Możemy też wzbić się wzrokiem radośnie aż ku zawieszonym w ogromnej wysokości sklepieniom, które wydają się jeszcze dalszemi od nas, wskutek umyślnego, dobrze obmyślanego ścięć lasu wysokopienych kolumn, które, wytryskując bezpośrednio z gruntu, pędzą, nie powstrzymywane niczem, w nieskończono-

ność". (H. Havard). Wielcy architekci, nazywani wówczas skromnie mistrzami dzieła, którzy budują te arcytwory, są liczni: Piotr de Montreuil stawia w Paryżu kościół Sainte-Chapelle, tak delikatny a krzepki, tak wytworny a silny, jakby budowniczy założył się, iż takie właśnie dzieło wykona i wygrał szczęśliwie zakład; H. Libergier wznosi kościół Saint-Nicaise w Reims, który staje się wzorem dla innych; Robert de Coucy i Jan d'Orbais, Jan Deschamps i Stefan de Mortagne, Jan de Chelles i Robert de Luzarches, budują najpiękniejsze francuskie katedry, przy pomocy cechu mularzy. Arcydzielami temi są katedry: w Reims, dzieło Roberta de Coucy i Jana d'Orbais, którzy zdołali wznieść kolumny wysokości 36 metrów; w Amiens, gdzie Robert de Luzarches wznosi klucze sklepienia na wysokości 42 metrów; w Saint-Denis, gdzie Eudes de Montreuil i Jan de Chelles pracują za czasów świętego Ludwika; w Beauvais, gdzie sklepienie ma 47 metrów wysokości; w Chartres, gdzie istnieje prawdziwy las posągów; w Rouen, w Clermont, w Mans, w Soissons, w wielu jeszcze innych miastach, wśród których na pierwszym miejscu postawić musimy Paryż z katedrą Notre-Dame, ufundowaną przez biskupa Maurycego de Sully, zbudowaną przez architektów dotychczas nieznanych, a odpowiadającą może najlepiej opisowi, który zapożyczyliśmy powyżej od H. Havarda. Można będzie zrozumieć ten cudowny rozkwit katedr na ziemi francuskiej, jeżeli się weźmie pod uwagę znaczenie ich w życiu narodu. Michelet, ten świetny wskrzesiciel przeszłości, dał nam odczuć prawdziwe życie, drżące w tych rzeźbionych, ażurowych nawach, gdzie chronili się wszyscy: „Jednostka — mówił — odprowadzała tam modły, gmina prowadziła rozprawy, dzwon zaś był głosem miasta”.

Wpadamy w podziw, gdy stawiamy sobie pytanie,

ile pracy i środków wymagał podobny zbytek budowlany. A jednak architektura religijna nie pochłaniała całkowitej siły żywotnej i artystycznej kraju; budownictwo cywilne i wojskowe wydawało w dalszym ciągu zamki i fortyfikacye, napelniało miasta ratuszami i prywatnemi mieszkaniem. Wielcy panowie zamieniają się w architektów; Ryszard Lwie Serce stał na czele budowy Chateau-Gaillard, Filip August kazał powiększyć Gisors, wreszcie Euguerant III de Coucy zbudował sławny zamek tego samego nazwiska, w którym donżon, o murach siedmio-metrowych, miał 64 metry wysokości i 30 metrów w średnicy. W owym też czasie zbudowano Vincennes, stary Luwr, wreszcie Pierrefons, odbudowany w przeszłym wieku, a pozwalający zdać sobie dokładnie sprawę, czem były fortece, z których wasale mogli tak długo niepokoić wojska królewskie.

Miasta naśladowały te przykłady. Mnożyły się bastiony, powstawały mury, jak w Aigues-Mortes i Carcassone, ulice przybierały wygląd warownych przesmyków, zbroiły się mosty, jak w Avignonie i w Cahors, gdzie most Valentré przedstawia najpiękniejszy wzór tego rodzaju budowli. Rady miejskie wszakże nie poprzestawały na zabezpieczeniu miast, ale starały się również o ich ozdobę. Ratusze, takie np. jak w Ipres na północy, w Saint-Antonin na południu wykazały nieznanym przedtem zbytek. Zasługują też na wyszczególnienie niektóre domy, jak pałac biskupi w Laon, szpital w Angers, dom templaryuszów w Louviers, liczne domy w Corde, w Figeac, w Fleurance. Uderzają one oko wyglądem artystycznym, przystosowaniem do różnych przedmiotów zasad i zwyczajów wielkiej architektury. Pod tym względem południe właśnie pochwalić się może największą ilością ciekawych

budynków, chociaż najdłużej opierało się przyjęciu nowej sztuki.

Gotyk ogarnął w owym czasie całą Europę. Francya zajmuje wybitne miejsce; wszyscy ulegają jej urokowi, a liczne zwycięstwa mnożą jej sławę. Ludwik IX do korony królewskiej dodaje aureolę świętości. Od tej pory sztuka francuska musiała przekroczyć granice Francyi. Kraje cudzoziemskie dojrzały zresztą, w różnym co prawda stopniu, do tego najścia pokojowego.

Przeszczepiony gotyk przybierał, obok jednakowej wciąż podstawy, różne w każdym kraju wygłady. Anglia przyjęła go tem pochopniej, że kraj ten był niegdyś podbity i zamieszkały przez książąt normandzkich. Ale architektura jej regularniejszą jest, niż francuska, fasady mają niekiedy kształt czworoboku, linie proste i prostopadłe zdarzają się częściej, niż we Francyi. W tym to stylu francuskim, lekko zmienionym, zbudowano katedrę w Lincoln, mającą 170 metrów długości, katedry w Salisbury i w Cantorbery oraz opactwo Westminsterkie. Belgia,—bardziej francuska,—posiadała już katedrę w Ypres i św. Gudulę w Brukseli. Hiszpania czerpie swą sztukę bezpośrednio z Francyi; wzywa nawet do siebie francuskich budowniczych, a budowę katedr w Burgos, Toledo i Barcelonie powierza byłym wychowañcom uniwersytetu paryskiego. Włochy przejęły gotyk od architektów francuskich i niemieckich i zbudowały dwa arcydzieła: katedry w Orvieto i w Sienie. Również Węgry udawały się do budowniczych francuskich, Skandynawia zaś powierzyła budowę katedry w Upsalu Piotrowi de Bonneuil. Nawet część Wschodu, która po wojnach krzyżowych, stała się ziemią sfrancuziałą, wznosiła kościoły w stylu gotyckim. Krajem jednak, w którym gotyk kwitł najświetniej poza Francją były Niemcy,

gdzie takie katedry, jak: kolońska, zaczęta przez Francuza, a zajmująca 6,000 metrów kwadratowych powierzchni; katedry w Strasburgu, Fryburgu, Bambergu, Norymberdze, oraz katedry w prostym i surowym stylu w Meissen i Magdeburgu — współzawodniczą z najpiękniejszymi gotykami, zbudowanymi na ziemi francuskiej.

Wszystko jednak, co żyje, musi się rozwijać. Ze stylu przejściowego gotyk przeszedł, w pięknej epoce, do strzelistości. Krocząc dalej w tym kierunku, staje się w XIV wieku promienistym, w piętnastym zaś — płomienistym. Ostatni ten przecież, dwuwiekowy peryod niewiele blasku dodaje sztuce gotyckiej, chociaż przynosi ciekawe zmiany. Jest to rozwój logiczny i ostateczny i w tem prawie zawsze mieści się główny szkopuł. Budowniczowie, coraz zręczniejsi, dochodzą do cudów, w których wirtuozostwo, sprawność i nauka zastępują natchnienie, samorzutność i harmonijny umiar. Bardzo często grzeszą przeładowaniem szczegółów, przesadą, niekiedy popisują się prawdziwie kuglarskimi sztuczkami. Pomimo to nie należy zwracać wyłącznej uwagi na te nadużycia; sztuka gotycka pochwalić się jeszcze może bardzo pięknymi dziełami. Czternasty wiek jest epoką wieży ś-go Piotra w Caen, katedr w Bordeaux i w Metzu, kościołów w Moissac i w Comminges; jest to również chwila powstania oryginalnej, ceglanej katedry w Albi, która posiada boczne wyjścia i podwójne chóry, a która wywarła pewien wpływ. Francya zmierza pośpiesznie do jednolitości; chociaż zdarzają się jeszcze częste bunt i głuche walki, ale zjednoczenie utrwała się coraz mocniej. Ruch ten daje się uczuwać w sztuce. Zarówno na północy, jak na południu styl promienisty wysubtelnia filary, przytępia ostrołuki, powiększa otwory, mnoży koronki i ozdoby, rozpościera rozety, domaga się więcej bo-

gactwa i ornamentyki, staje się jeszcze lżejszym, pomimo nadmiaru zdobnictwa. Linia prostopadła tryumfuje wciąż w wieżach i śpiczastych szczytach kościołów, w donżonie, wieżach i wieżycach zamkowych. Ale następują czasy burzliwe. Spory Filipa Pięknego z Papieżem, potem pierwsze klęski wojny stuletniej — zadają bolesny cios sztuce krajowej; nie zamiera ona, lecz drzemie i zdaje się oczekiwać lepszej chwili, aby rozkwitnąć nanowo.

Pomimo jaśniejszych dni krótkiego panowania Karola V, gotyk wraca do świetności dopiero za panowania Ludwika XI. Odbywa się w nim to, o czem wspominaliśmy wyżej. Ostrołuk opada coraz bardziej, w ozdobach pełno kwiatów, wycinków i płomieni, z których powstała nazwa gotyku płomienistego. Bardzo to wszystko uczone i ciekawe, ale przesadne. Styl płomienisty wydał jednak najpiękniejsze wieżycyce starych katedr francuskich. Należą do niego kościoły: Saint-Germain l'Auxerrois w Paryżu, Saint-Maclou w Rouenie, katedra w Rodez, wieża Pey-Berland w Bordeaux, wieża ś-go Jakóba w Paryżu, wreszcie Pałac Sprawiedliwości w Rouenie i Muzeum Cluny w Paryżu. W tych ostatnich budynkach, a zwłaszcza w kościele w Brou, spostrzedz się dają narodziny nowej sztuki. I jeszcze raz zdajemy sobie sprawę, że do wielkiej zmiany niezbędnem jest zawsze przygotowanie. Działalność artystyczna zwięża swe łożysko, zacieśnia swe granice. Zesrodkowuje się w Burgundyi, około Dijonu i we Flandryi, około Bruges. Wrócimy tam do niej.

Inne sztuki. Nietylko architektura, która była wielką sztuką średniowiecza, pochłaniającą niejako inne, godną jest uwagi. Religia katolicka przyjaźnie witała rzeźbę posągów. Najświętsza Panna i Chrystus, apostołowie i święci, oraz aniołowie stanowili niewyczerpane źródło natchnienia zarówno dla rzeźbiarzy,

jak dla malarzy. Sama nawet forma wiary, dążność jej do wyrażania się w materyjalnej raczej wizyi, niż pozostawiania w stanie nieokreślonego wierzenia, kierowała sztuką średniowieczną ku posągom. Rzeźba przeto musiała kwitnąć wspaniale.

Wyzwała się ona w XII wieku. Występuje najpierw rzeźba ornamentacyjna, zrodzona w Ile-de-France w chwili, gdy na tym kawałku ziemi sztuka gotycka wznosi pierwsze swe krzyżowania ostrołukowe. Po ornamentyce uczonej i konwencyjonalnej nastąpiło zdobnictwo z natury. Wzorów dostarczyły wioski sąsiednie; rośliny wodne, jak irys i grzybień, cieszyły się wielkiem powodzeniem. W wieku XIII, do akantu i paproci, świeżo sprowadzonych, dodano lekkie i wijące się liście bluszczu, chmielu, wina, a nawet ostu i pietruszki. Notre-Dame paryska, katedry w Chartres, Amiens i Bourges zawierają wdzięczne i bardzo artystyczne motywy tego rodzaju dekoracyi. Rzeźbiarstwo posągów powstawało wolniej i wydawało przez długi czas, podług wyrażenia Langlois'a „jedynie wydłużone, chude ciała, rodzaj pochew, udrapowanych na pieszczalkach organów, zakończonych głowami o wyrazie ascetycznym i chorobliwym”. Wreszcie jednak postęp staje się wyraźny i, można powiedzieć, że rzeźba nowocześniejsza zaczyna się w posągach płównego portalu katedry w Chartres. Od owej chwili kościoły zapełniają się posągami; widzimy je wszędzie: w Reims, w Saint-Denis, w Sainte-Chapelle i w Bourges, a zwłaszcza w Chartres, gdzie naliczono 4,500 postaci rzeźbionych. Wśród tych posągów wiele jest bardzo pięknych; niektóre, jak Chrystus z Amiens, Apostołowie z Sainte-Chapelle i Najświętsza Panna z paryskiej Notre-Dame, w podziw wprawiają. Są jednak przede wszystkim symboliczne; religia ascetyczna, wroga ciachu nie mogła zajmować się plastyką. W jakimkolwiek

kraju badać będziemy tę sztukę, czy rozpatrzymy się w płaskorzeźbach ambony Mikołaja w Pizie, Sabina Steinbacha w Strasburgu, Jana de Bonneuil w Notre-Dame, — wszędzie odnajdujemy cechę mistyczną, zagadkową i cudowną.

Malarstwo posłuszne jest temu samemu uczuciu i z tych samych wychodzi zasad. Rysunek nie mógł cieszyć się szacunkiem w wiekach średnich, w epoce, która żywiła wzdargę dla materyi. Dla tych, co się chcą o tem przekonać, wystarczy popatrzeć na tematy, którymi się malarze zajmowali. Sztuka ta jednak była wielce poważana w XII i XIII wieku, w chwili, gdy Guido w Pizie i Cimabue, pierwszy wielki malarz włoski, we Florencyi, malowali swe pierwsze obrazy. Wszystkie budynki ozdobione były malowidłami ściennymi. W tonie ogólnym miały one wiele podobieństwa z malowidłami bizantyńskimi, jak to widać w kościele ś-go Savina i w świątyni ś-go Jana. Posagi były także malowane, portale malowane i złoczone, tło miały ciemne, ozdoby zaś jaśniejsze. Katedra w Reims posiada jeszcze w dobrym stanie bramę, na której dojrzeć można ten sposób malowania; dopatrzeć się również można podobnej pracy w kościele Saint-Germain l'Auxerrois. Od XIII wieku jednak malarstwo traci swe znaczenie, gdyż ma ściśle wymierzone miejsce; w kościołach przebijają coraz więcej otworów. Witraże zastępują malowidła, chociaż ich nie usuwają; posługują się nimi często, jako ramami. Barwy są wyraziste; przeważa czerwień z błękitem, rozpostarte na ciemnym tle. Restauracya kościoła Sainte-Chapelle, przedsięwzięta przez Viollet-le-Duc'a, udzieliła pouczającego przykładu stosowania w owych czasach malarstwa. „Ściany utworzone ze światła” — oto, co winniśmy witrażom. Pierwsze witraże ukazały się w XII wieku, najpiękniejsze jednak pochodzą z wieku

trzynastego. Wyglądają jak rzeczywiste mozaiki z malowanych szkieleł, zlutowanych ołowiem. Nie używano nigdy półtonów, plastykę zaś wydobywano naciśnięciem. Sposób ten, dziwny na pozór, zastosowany był do użytku i wykonany tak, aby nań patrzeć zdaleka. Wszystkie kościoły posiadały witraże, niektóre bardzo piękne; Chartres, Tours, Bourges, Paryż mają najświetniejsze okazy, Soissons zaś, Rouen, Angers posiadają najpiękniejsze desenie, malowane jasną i brudną farbą.

Działalność artystyczna średniowiecza, pomimo czasów burzliwych, wojen wewnętrznych i napadów nieprzyjacielskich, dotykała wszelkich dziedzin życia, nie gardziła niczem. Złotnictwo, od czasów ś-go Eligiusza ulubione we Francyi, świeciło starodawnym blaskiem. Skarbiec w Saint-Denis, uformowany z inicjatywy Sugera, świadczy o tem wymownie; nadto, w XIII wieku Bonnard, cyzelując relikwiarz świętej Genowefy, pozyskał rzetelną sławę i zapewnił powodzenie tej sztuce, która stała się najwyszukańszym zbytkiem królów i kościołów. Limoges pozyskał sławę europejską swemi pięknymi emaliami, o których pamięć dotrwała do dni naszych, a które najwspanialej rozwijały się podczas Odrodzenia. Hafty wysokiego gatunku przynosiły zaszczyty i fortunę miastom Limoges i Poitiers. Mozaika wslawiła w kościele ś-go Jana Laterańskiego imię Jakóba Torriti. Wreszcie taką samą świetność i powodzenie miały meble. Wyroby z mahoniu stały na pierwszym miejscu doskonałością wykonania; stolarstwo płaskie, wytłaczania na skórze, malowidła na płótnach, wyroby z żelaza urozmaicały i upiększały ciemne, niewygodne i niekiedy nieprzyjemnie mieszkania. Posiadały niekiedy rzeczywiste bogactwa, o których pojąć możemy wyobrażenie z sepetów Muzeum Carnavalet, z p a n n e a u x płaskorzeźbowych Muzeum Clu-

my i ze stal chóralnych kościoła Notre-Dame de la Roche.

Wszystko w sztuce gotyckiej przedstawia tę jedność kierunku i zasady, która cechuje wielki styl. Każda, oczywiście, prowincya aż do ostatnich lat sztuki gotyckiej odbiła odrębną pieczęć na swych budowlach, ale myśl, która je wydała, wszędzie jest jednokowa, dojrzeć się daje w każdej sztuce. Mistycyzm religijny i idealizm umysłowy są tu na usługach realistycznego wykonania. Pogarda dla plastyki i poszukiwanie symbolu, połączone z dokładnością techniczną i zręcznością rzemieślniczą, pozwoliły artystom owych czasów obdarzyć nas arcydziełami tak czystymi, a tak zawsze charakterystycznymi; Francya nie umiała już potem wrócić do nich, ani nawet dorównać im pod pewnymi względami.

KSIEGA III.

ROZDZIAŁ I.

Wschód.

1) Sztuka arabska i jej istota, Sztuka rodzima; jej podboje.— Sztuka arabska w Hiszpanii.—Persya. 2) Dalsza Azja: Kraje hinduskie. Sztuka hinduska i jej rozwój w XVII wieku.— Sztuka chińska. Architektura i jej istota.— Sztuki stosowane.— Sztuka japońska.

Sztuka arabska. Sztuka arabska dochodzi do świadomości dopiero wtedy, gdy naród arabski bierze czynny udział w historyi. Poprzednio niewielkie miała znaczenie. Kilka jednak budynków w dolinie Yemenu wskazują, że rasa ta odczuwała i zajmowała się sztuką. Arab średniowieczny posiada istotnie umysł żywy i giętki; ma ciekawość wiedzy i poznania i nie tylko nie traktuje cywilizacyi zachodniej z pogardą lub obojętnością, ale przeciwnie—stara się przeniknąć ją i wydobyć z niej korzyści. Pozostaje przecież zawsze samym sobą, zachowując błyskotliwą i kapryśną wyobraźnię. Gdy więc, pod kierunkiem Mahometa, wchodzi w styczność z innymi narodami, gotów jest doskonalić się i buduje już gmachy Hedjazu, a między innymi Kaabę w Mekce. Po drodze, jaką przebywał, umie pozostawiać arcydzieła, w które tak obfituje Hiszpa-

nia i z których zajmujące okazy istnieją jeszcze w Konstantynopolu i w Sycylii. Jako wzór i świątynia, Kaaba w Mekce jest prototypem wszystkich meczetów arabskich; stanowią one budynki charakterystyczne, prawie jedynie ważne z pośród tych, które naród arabski wystawił w Afryce. Meczet jest w zasadzie podwórzem, obsadzonem drzewami i otoczonym portykami; pośrodku zdobi go studnia do obmywań, otoczona po bokach wysokimi i szczupłymi minaretami, z których muezziny wzywają wiernych na modlitwę. Rozmiary meczetu bywają często niewielkie, jak świadczy o tem meczet Amru w Kairze. Wygląd zewnętrzny bywa zazwyczaj brzydki, tylko wewnątrz bowiem znajdują się otwory, materiał zaś budowlany składa się głównie z drobnych kamieni, połączonych wapnem. Zarówno w gmachach religijnych, jak cywilnych używano tego samego sposobu budowania, to też wszystkie mają dość nieszczęśliwy wygląd estetyczny. Wewnątrz za to spotyka się zazwyczaj ornamentykę bogatą, urozmaiconą i fantastyczną; przedstawia ona dla oka tyleż niespodzianych rozrywek, ile monotoności i nudy zionęło ze strony zewnętrznej.

Skoro tylko porzucili ziemię rodzinną, spotkali się Arabowie z Persami i Bizantyńczykami. Wpływy każdego z tych narodów dawały się odczuć tem silniej i skuteczniej, im styczność była bliższą i trwalszą. Bizantyzm tedy oddziałał silniej. Wpływ cudzoziemski odbił się przedewszystkiem na zewnętrznej części budynków. Przejęto kopułę na planie kwadratowym, kolumnę z kapitelem sześciennym i arkadę, ale Arab zachował jednocześnie swe motywy zdobnicze i swój styl ornamentacyjny, a nawet, wskutek przeciwstawienia własnych pierwiastków obcym, zmienił te ostatnie do tego stopnia, że wy dobył nowy, oryginalny styl.

Sztukę tę przenoszą Arabowie do Egiptu, do Syrii

i do Konstantynopola; też samą sztukę, ale udoskonaloną i wysubtelnioną, ciągną ze sobą do Hiszpanii, gdzie ją pozostawiają, jako wspaniałą i świetną pamiątkę swego długiego pobytu. Najciekawszą i najpiękniejszą chwilą tego stylu jest meczet w Kordubie, pochodzący z XII wieku. Niestety, nie jest już takim, jakim go wystawili pierwsi budowniczowie. Ale z tego, co pozostało, łatwo sobie wyobrazić wrażenie, jakie musiał wywierać olbrzymi czworobok, 118 metrów długi, a 112 szeroki, ozdobiony 1,400 kolumnami, połączonymi jedna z drugą za pomocą łuków w kształcie girland, i oświetlony 5,000 lamp, które lały obfite światło na bogate ozdoby i urozmaicone ornamenty.

Ale sztuka muzułmańska uległa przemianie, a w każdym razie rozwojowi, z nadejściem XIII wieku. Arabów zastąpili Maurowie; nowa sztuka zyskuje na rozmaitości i milej elegancji. Pozostawiła ona prawdziwe arcydzieło — Alhambrę. Gdy się ogląda ten gmach, pierwsze wrażenie jest ujemne. Widzimy olbrzymią masę ciężkich budynków, przypominających jakąś fortecę. Skoro jednak przekroczymy próg, olśniewa nas bogactwo i rozmaitość ozdób, obfitość rzeźb i rysunków, fantastyczność motywów. Portyki, arkady, podwórze, galerie, kolumny, ogrody, fontanny, gaje, rozkoszna i czarodziejska mieszanina wszystkiego, co tłuma, lubieżna i zmysłowa wyobraźnia tej rasy słonecznej zdołała zgromadzić w harmonijnej i wspianiałej całości. Alhambra jest arcydziełem sztuki muzułmańskiej w Hiszpanii, nie stanowi przecież jedynej jej kwiatu. Alkazar i wieża Giralda w Sewilli; Alkazar oraz liczne budynki z XII i XIII wieku w Toledzie, mieście gotyckiem i arabskiem jednocześnie; wreszcie ogrody Generalifa w Grenadzie — oto pozostawione przez najezdźców cacka, których znaczenie i piękno przetrwały upadek cywilizacji, jaką tak dokładnie wy-

rażały. Arabowie byli wówczas wielkimi zdobywcami; wdzierali się do serca świata chrześcijańskiego, zanosząc do ludów chrześcijańskich nieco swej sztuki. Przeszli jednak i dość rzadkie pozostawili ślady w Europie, z wyjątkiem Sycylii, gdzie założyli szkołę, która wydała katedrę w Monreale.

Sztuka perska. Za to wpływy Arabów oddziaływały skuteczniej w krajach wiary muzułmańskiej. Sztuka perska budzi ciekawość położeniem kraju, w którym przebywała. Znajdując się pomiędzy Wschodem i Zachodem, Persya ulegała różnorodnym wpływom, sama jednak rozpościerała swe oddziaływanie daleko, obdarzyła bowiem swą sztuką całą Azyę środkową. Sztuka ta jednak różni się pod wielu względami od sztuk innych krajów, wyznających islamizm. Wbrew nakazom Koranu, uwzględnia postać ludzką; zna i uprawia malarstwo i wykonywa znakomite miniatury. Wreszcie podlega wpływom włosko-starożytnym, a później wpływom stylu Pompadour. Wogóle Pers lubi wielkie linie, logikę i piękne profile. Zalicza się do ras aryjskich i jest z tego dumnym; nie przestaje być jednak człowiekiem Wschodu, o czym świadczy jego zdobnictwo. Piękne dzieła epoki Sassanidów nie należą do rzadkości; podróżnik znajdzie je łatwo w Ispahanie i Samarkandzie.

Dalsza Azja. Sztuka hinduska. Sztuka rodzima istniała już w Indyach, kiedy po tryumfalnym rydwanie Dżengis-Chana, wdarła się tam sztuka arabsko-perska. Najważniejsze jednak budynki tego kraju są względnie niedawne. Wiadomo, że pierwsze ślady architektury kamiennej spotykają się tam na trzy wieki przed Chrystusem, kiedy Sakia-Muni wyrugował braminizm. Z początku budynki kuto w skałę, jak w Elefancie, później ciosano je z kamienia, jak np. w Ellorze, gdzie galerie z różnymi budynkami, kolumnami, sala-

mi, świątyniami mają z górą osiem kilometrów. Wreszcie stawiano budynki z materyałów przygotowanych, ale i te zachowywały swe znamiona. Najciekawszymi pośród nich są: stupa, rodzaj piramid, z piętrami, w których przechowują się relikwie; *vera ha* czyli klasztory, a zwłaszcza — pagody. Te ostatnie przedstawiają zasadniczy styl architektury hinduskiej. Są to budynki, złożone z licznych sanktuaryów, w kształcie piramidy, z piętrami. Jest ich w tej części Azji bardzo wiele; niektóre są bardzo piękne, jak np. pagody Jaggernautu, Angkoru, Tiruwaluru. Szpeci je wszystkie brak prostoty i logiki; obfita dekoracya zalewa zasadnicze linie gmachów i zaciemnia plan ogólny. Pałace i pagody zdobią posągi, rzeźba bowiem miała wielkie wzięcie. Przebijają w rzeźbie dwie dążności: raz mamy spokojne, pogodne i majestatyczne płaskorzeźby i posągi Buddy, to znów mętą mitologię braminizmu, z bogami o kształtach dziwacznych i postawach połamanych. Braknie zmysłu kompozycyi i siły; panuje wszechwładnie niepohamowana wyobraźnia. Co się dotyczy malarstwa, znaną była jedynie, na wzór perski, miniatura. Była jedna chwila, gdy malarstwo dosięgło szczytu. Działo się to w XVI i w XVII wieku, za czasów dynastyi Wielkich Mogolów. Połączenie sztuki arabskiej i hinduskiej zostało dokonaniem, potęgą Aureng-Zeyba została uznana, — były to świetne czasy. Budują się świątynie, pagody, szkoły, fortece, pałace. Wystawiono w tym czasie pałac Lahoru, mauzoleum Todźi, ogrody Kaszmiru, liczne budynki Agrahu. Wkrótce jednak następuje upadek i sztuka wlecze się, osłabiona, na po szlaku raz wytkniętym.

Sztuka chińska. Jako kraj starej cywilizacyi i instynktów zachowawczych, Chiny posiadają sztukę całkiem oryginalną i bardzo ciekawą. Na nieszczęście, braknie w niej często budowli, a lukę tę wy-



Pagoda indyjska Khajurao.

pełniają jedynie teksty ksiąg i rysunki biblioteczne. Dynastye, dochodząc do władzy, starały się zazwyczaj niszczyć wszelkie zabytki sławy lub potęgi obalonych poprzedników.

Bądźcobądź możemy mieć dokładne wyobrażenie o tem, czem była sztuka chińska, pierwiastki jej bowiem były zawsze bardzo proste. W architekturze uzna-



Pagoda chińska.

wano jeden tylko typ i stosowano go zarówno do budowy domów prywatnych, jak pałaców i świątyń. Budynek chiński jest w zasadzie „dachem wygiętym i pochylonym, spoczywającym na krótkich kolumnach”. Wzór swój zaczerpnął najwyraźniej z namiotu. Niema w tych budowlach ani sufitu, ani bocznych okien, ani

wyższych pięt (najczęściej); dach stanowi pierwiastek główny, jest też najbardziej urozmaicony i najbogaciej ozdobiony. Czy to pałac Letni w Pekinie, czy to świątynia Konfucjusza, czy to dom prostego urzędnika,—wszystkie budynki, chociaż rozmaite co do wielkości, są w zasadzie jednakowe. Wyjątek stanowią jedynie świątynie buddystyczne, różniące się bogactwem dekoracyi wewnętrznej od świątyń i pagód chińskich, pozbawionych ozdób, posągów i malowideł.

Zresztą rzeźba stała w tym kraju zawsze niżej, pomimo chwilowego rozpadu, wywołanego przez wprowadzenie buddyzmu. Chińczykom braknie zmysłu plastyki; brak ten uczuwać się daje we wszystkich sztukach. Malarstwo ich ma stale cechę graficzną. Są rysownikami i kaligrafami, nie posiadają zaś ani zmysłu modelowania, ani poczucia wypukłości, nie znają przytem anatomii; odczuwają zato gruntownie perspektywę liniową, a zwłaszcza posiadają bardzo delikatny i bardzo żywy zmysł kolorów. Na tem polega ich wielka zasługa i przez to właśnie malarstwo chińskie od X do XIII wieku, zwłaszcza malarstwo krajobrazowe, w którym odznaczył się sławny Li-yeng-Kieu zasługuje na pamięć i badanie.

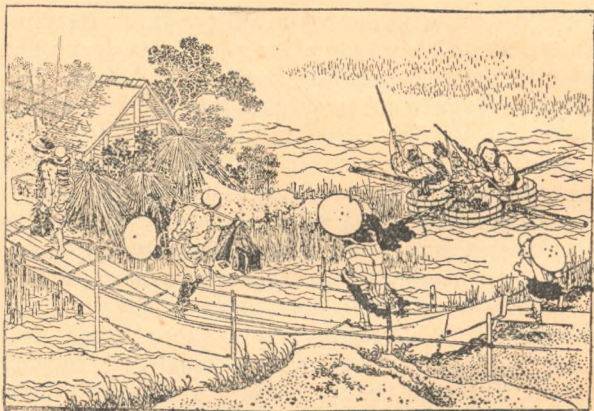
Najwybitniejsza jednak zasługa artystyczna Chin polega na tem, co się dziś nazywa sztuką stosowaną. Od najdawniejszych czasów znano i wyrabiano w Chinach brzozy. Ceramika pochodzi podobno z XVII w. przed Chrystusem; w IX wieku zaś po Chrystusie Chińczycy wynaleźli przypadkiem porcelanę, której losy były potem tak świetne, a która dosięgła u nich największego blasku w XVII wieku, czystością form, świetnością i różnaitością koloryzacyi oraz piękną kompozycją; zalet tych nie udało się dotychczas prześcignąć. Wreszcie szkła kolorowe, emalie, laki malowane i rzeźbione pozwoliły Chińczykom zasłynać drobnemi arcy-

działami, o wyglądzie wytwornym, kapryśnym, wdzięcznym, z pozorem chimeryczności, którym nęci nas wszystko, co pochodzi z tych krajów, długo nieznanych.

Sztuka japońska. Japończyzna! Wyraz ten budzi pojęcie czegoś kruchego i fantastycznego, wytwornego i swawolnego, zabawnego i dziwnego. Pojęcie to jest może nieco za wąskie i niezupełnie dokładne, ale wiele ma słuszności. Drobne mózgi nipponskie mieszkają w ciałach kształtnych i delikatnych, które przebywają w mieszkaniach dla lalek. Architektura japońska, polegająca na trzech głównych zasadach: używanie prawie wyłącznie drzewa, przewaga miejsc pustych nad pełnymi i wielkie znaczenie dachu, — pozostaje w ścisłej harmonii z życiem rasy. Dach wzniesiony na palach, ruchome ściany, forsztowniki z grubego papieru, zamiast mebli — maty, rozpostarte na ziemi, na ścianach kilka kakemonów, malowanych ręką wielkiego malarza — oto widok domostw japońskich. Różnią się pomiędzy sobą rozmiarami i okazałością, ale typ pozostaje wyraźnie ten sam. Buddyzm jednak, podobnie jak w Chinach, wniósł nieco zmian do tej całości. Arcydzieło architektury japońskiej, świątynia Yegas w Nikko, naśladuje kształty hinduskie. Chociaż jako materiału budowlanego użyto w niej kilku gatunków drzewa, ogólny wygląd gmachu jest zgola anti-japoński.

Wpływ buddyzmu daje się również uczuwać w rzeźbie. Zingoro, architekt świątyni w Nikko, którego poczytywać można za największego rzeźbiarza japońskiego, pokrył ściany tej świątyni kwiatami i ptakami, postaciami, różnymi motywami dekoracyjnymi, rzeźbionymi w drzewie, przedstawiając w ten sposób tradycję narodową w całej czystości i pełni. Z drugiej jednak strony kolosalny Budda siedzący, którego postawił w Nara cesarz Sziumun, tworzy olbrzymią masę brązu,

mającą 26 metrów wysokości i około 450,000 kilogramów wagi, oznacza więc wpływ cudzoziemski w tej sztuce, drobnym jedynie rzeczom poświęconej. Japończyk nie umie ocenić ani dobrego rozkładu, ani pięknych linii. Wielkie miasta japońskie są olbrzymimi wsiami, pozbawionymi harmonijnej całości i logicznego planu. Rzeźba nie jest dla Japończyka dość „zabawna”;



Rysunek japoński Hokusai'a.

zajmuje się nią bez wielkiego zapędu i bez wielkiego powodzenia.

Inaczej mają się rzeczy z malarstwem. Przez cały ciąg swej historii kochał je Japończyk i uprawiał. Od czasów Meiczona, który tworzy w XV wieku malarstwo japońskie i pozostawia po sobie sławną *Smierć Sakia*, aż do współczesnych nam Kiosai i Zeiszina, malarze rozkładają barwy żywe, świeże, kapryśne na długich, jedwabnych paskach kakemonów lub na papie-

rach parawanów i wachlarzy. Malarstwo japońskie istnieje przecież od IX wieku, gdy żył wielki artysta Kanaoka. Od tej pory rozwija się wciąż systematycznie aż do XVII w., który stanowi świetną epokę historii japońskiej. Od r. 1500 uwydatniły się dwa prądy, które trwają dotychczas: szkoła Tosi, tradycyjna i arystokratyczna i—szkoła Kano, liberalna i szersza. Słyna jednocześnie obiedwie, lecz w końcu XVIII wieku, w chwili, gdy sztuka dekoracyjna doszła do pełnego rozkwitu, szkoła pospolita wydaje najznakomitszego, a zwłaszcza najbardziej znanego w Europie malarza, Ho-Ku-Sai (1760 — 1849). Jako zawołany realista radzi on kopiować naturę i sam daje przykład, jak z tej rady korzystać. Ogromnie płodny, pełny werwy i czarującej fantazyi, przytem bardzo dokładny obserwator, pozostawił Ho-Ku-Sai znakomitą kolekcję rysunków, szkiców, akwarel, malowideł wszelkich gatunków, które poczytywać można za malowniczą encyklopedyę życia Japonii. Obawiać się jednak należy, że sztuka tego kraju wypowiedziała już ostatecznie swoje słowo. Zawsze, oczywiście, cieszą się uznaniem i powodzeniem emalie, broń, tkaniny — tak piękne w XVII wieku, porcelany, estampy, zwłaszcza laki—świetne i kwitnące w XV wieku, gdy Koetsu tworzył swe arcydzieła. Ale czyste tradycje narodowe ulegają zepsuciu. Japonia otwiera swą duszę na powiewy zachodnie; sztuka jej traci przez to niesłychanie. Będzież to strata przejściowa?

Niepewność ta zresztą, brzemienne obawą, dotyczy całego Wschodu. Rasy wschodnie mają długą przeszłość i noszą już stygmaty starości.

KSIEGA IV.



ROZDZIAŁ I.

Odrodzenie.

Czasy Odrodzenia.—Pierwszy peryod—przeważnie włoski i flamandzki 1) Włochy: trzy sztuki 2) Flandrya: przewaga malarstwa.—Inne środowiska. 3) Drugi peryod: najwyższy rozwój sztuki we Włoszech. — Różne szkoły: znamiona, dzieła i nazwiska.—Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Rafael.—Wenecya, Florencya. Malarstwo, jako wielka sztuka.—Sztuka w Niemczech, we Flandryi i w innych krajach Europy. — Trzeci peryod: Francya zajmuje pierwsze miejsce.—Styl przejściowy.—Architektura góruje. Znamiona nowej sztuki. Epoka Franciszka I. — Różne sztuki.

Odrodzenie należy do wielkich momentów historii. Nie umiera tu jakaś jedna szkoła, zastąpiona przez drugą, ale ginie cały dawny świat, na miejscu którego powstaje nowa ludzkość. Wszystko się przemienia: obyczaje, polityka, religia, literatura, sztuka, przemysł. Stworzono nowe życie. Dla dusz rozbrzmiewa wielki okrzyk niezależności protestantyzmu; dla umysłów — piękne słowa objawienia starożytności; w obyczajach rodzi się grzeczność, tworzy się życie cywilne. Ludy Europy dojrzewają w rozmaitym stopniu do przemiany, która się gotowała. Przypadek, fatalność historyczna, wola książąt, potrzeby narodów zmierzały do tego samego celu. W każdym kraju dodawały jeszcze własne wpływy różne okoliczności poszczególne.

Dzielono tę epokę w rozmaity sposób. Sądzymy, że dla jasności i prostoty najlepiej będzie podzielić ją na trzy części. Pierwsza zawiera początki Odrodzenia, najpierw we Włoszech, a potem w krajach reńskich. Druga tworzy wielką epokę, w której promienieją Włochy; trzecia—dotyczy ruchu artystycznego we Francyi.

Pierwszy peryod. Epoka ta wypełnia wiek czternasty i początki piętnastego. Jest ona wybitnie włoską. Przyczyny, o których wspominaliśmy wyżej, płodniejsze były we Włoszech, niż w innych krajach. Kraj ten korzysta pozatem ze swego położenia geograficznego. Jako spadkobierca gruntu, przesiąka przeszłością grecko-lacińską. Prócz tego, wielkie rodziny: Visconti, Sforza, Bentivoglio, Gonzaga, Malatesta, a zwłaszcza Medyceusze we Florencyi popierają sztukę i wpływają na jej postępy. Miasta oddają swe uczucia państwotyczne na usługi artystom i tak samo dumni są, gdy górują nad sąsiadami swą sztuką, jak wtedy, gdy przodują potęgą wojskową i wielkością handlową. Sztuki wchodzą do życia prywatnego; nawet religia jest im przychylną. Wszystkie zresztą miasta są bogate i mogą sobie pozwolić na zbytek popierania artystów.

Inicytorem tego ruchu był uczeń mistrza Cimabue,—Giotto (1266 — 1334). Był on typem charakterystycznym artystów, którzy po nim nastąpili; posiadał uniwersalność wiedzy, jaką później spotkamy niejednokrotnie. Jest on twórcą malarstwa nowożytnego, pod względem kompozycyi, prawdy, zmysłu życiowego. To też o jego freskach w kościele Santa-Maria dell' Arcna, w Padwie, które uchodzą za jego arcydzieło, Lafenestre mógł powiedzieć, że „całe malarstwo przyszłości było w nich przeczute i przygotowane”. Giotto pierwszy uwolnił się od złotego tła i począł malować portrety. Wpływ jego był tak wielki, że w ciągu całego wieku miał naśladowców, ale sztuka nie rozwi-

jała się dalej. Taddeo Gaddi, Orcagna, Lorenzetti pozostawili nam na ścianach Campo Santo w Pizie świadectwo swego czasu i sztuki; dali się tam jednak poznać jako dobrzy uczniowie raczej, niż jako wynalazcy.

Nadchodzi początek XV wieku. Powstaje nowa szkoła i obiera sobie na mistrza Massacia (1401 — 1478). Reagując przeciw rosnącej nieustannie złożoności sztuki, Massacio zwiastuje „zgodę ideału z rzeczywistością”, wprowadza do malarstwa nagość, poświęca się badaniom anatomicznym ciała ludzkiego, dotyka problematu półcienia i bada perspektywę. Było to udoskonaleniem reformy Giotto, otworzeniem drogi wszelkim dalszym próbom oraz początkiem urzeczywistniania piękna w całej pełni i różnorodności. Podobnie jak Giotto, wywarł Massacio wielki wpływ i posiadał wielu uczniów; wszyscy oni jednak, czy to Filippo Lippi, czy Pietro della Francesca, Gazzoli lub Antonello di Messina, ustępują pierwszeństwa mistrzowi, chociaż go przypominają, każdy z właściwym sobie temperamentem.

Jednocześnie powstaje rzeźba. W sto lat po Andrzeju z Pizy, Ghiberti (1381 — 1455) stawia dla nowocześniejszej rzeźby punkt wyjścia w słynnych drzwiach chrzcielnicy florenckiej, które Michał Anioł poczytywał za godne raju. Ale pierwszym rzeczywistym rzeźbiarzem był Donatello (1383 — 1466); wprowadza on rzeźbę na właściwą drogę, to jest — do realizmu, w dwóch arcydziełach: Święty Jan Chrzciciel i Zuccone. Utwory te przyciągają do mistrza wielu uczniów, z których najslawniejszymi byli: Luca della Robbia i Verrocchio.

Architektura podąża za swemi siostrzycami. Działa na nią wyraźniej starożytność; pierwsze arcydzieło, jakie wydaje, świadczy o tem jasno. Jest to kopuła kościoła

Santa-Maria-degli-Fiori, we Florencyi, zbudowana przez Brunellesco, który wystawił w mieście wiele pałaców. w prostym i surowym stylu, pełnym siły i najwidoczniej wzorowanym na budynkach grecko-rzymskich. Za to Włochy północne opierały się jeszcze nowemu kierunkowi; w klasztorze kartuzów w Pawii, Borgognone pozostawał wiernym upadającemu gotykowi.

Wskazaliśmy drogę, po której podaży nowa sztuka. Znaleziono już zasady i niezbędne pierwiastki. Pierwsze dzieła już są dokonane. Nadchodzi ostatnie trzydziestolecie XV wieku i kończy pierwszy peryod. Wszystko już gotowe do wielkiej epoki.

Lecz działalność artystyczna tych czasów posiada drugie ognisko. Flandrya rozwija się bardzo pomyślnie. Wyrobami złotniczymi, a zwłaszcza haftami, ogromnie bogatymi, chociaż zbytnio przeładowanymi, staje w pierwszym rzędzie i rozszerza swe wpływy. Panujący w kraju królowie burgundzcy, lubią zbytek, blask i zabawy; kochają sztuki i popierają je, chociaż niezbyt wiernie cenić je umieją. Sztuka ta różni się od włoskiej, od której nie zależy wcale. Mniej jest czysta, a bardziej — naturalistyczna. Oddycha życiem szerokim i szczęśliwym, pamięta o wiekach średnich i nie zna wcale starożytności, mówi do zmysłów i nie zwraca się do duszy; przygotowuje już wspaniałość Rubensa. Jest to epoka budowy ratusza w Lovanium, podobnego do olbrzymiego, złożonego relikwiarza, oraz najpiękniejszej w całej Belgii katedry w Antwerpii, z wieżą o 140 metrach wysokości i siedmiu nawami.

Rzeźba bardzo żywotna i zręczna, raczej przypomina przeszłość, niż zapowiada przyszłość. Chociaż Claux Sluter oraz artyści, którzy pozostawili swe dzieła w klasztorze kartuzów w Dijon, wyżsi są od ówczesnych rzeźbiarzy włoskich, — nie ma między niemi żadnego podobieństwa. Rządzą się dwiema, zgoła

odmiennymi estetykami. Oddziaływanie ich zresztą było ograniczone: służyli sprawie Odrodzenia, chociaż go nie przygotowywali.

Malarzy było bardzo wielu. Jan Van Eyck (1370 — 1440) nie tylko miał geniusz, ale udoskonalił technikę swej sztuki. Jako wynalazca malowania olejnego, zasłużył się potężnie sprawie malarstwa. Przykład jego był też bardzo płodny. Życie, bogactwo kolorytu, troska o akcesorya, staranność o wydobywanie moralnej fizyognomii postaci oraz dokładność rysunku — usprawiedliwiają zupełnie jego sławę i znajdują zresztą wyborne potwierdzenie w jego tryptyku w Gandawie „Adoracya Baranka”, który zawiera około 300 osób. Po nim, równie wielki a odmienny Memling (1435 — 1495) wprowadził do malarstwa nutę zupełnie wyjątkową: wdzięk, słodycz, a nawet melancholię. Najświętsza Panna Duchatel w Luwrze, a zwłaszcza malowidła w szpitalu ś-go Jana w Bruges, stanowią pod tym względem świetne i czarujące przykłady.

Nie tylko więc same Włochy posiadały życie artystyczne. Europa środkowa nie obcą też była sztuce. Niemcy zasługują więcej niż na wzmiankę. Wydały przecież w owym czasie: szkołę kolońską, w której zasłynął Stefan Lochner, autor słynnego tryptyku, przedstawiającego, gdy jest zamknięty, „Zwiastowanie”, gdy zaś otwarty — „Hołd Trzech Króli”; szkołę wyższego Renu, w której pozyskał rozgłos Marcin Schongauer, pierwszy z wielkich grawerów; różne szkoły, rozsiane po Szwabii, Frankonii, i Czechach. W tym samym czasie Anglia kończy oryginalną katedrę w Yorku; Hiszpania buduje sławną katedrę w Sewilii, z pięknymi arkadami o 50 metrach wysokości; Portugalia wznosi swój Westminster w Batalha. Ruch był ogólny.

Sztuka tych różnych krajów niewiele dała Odrodzeniu. Należało jednak wspomnieć o niej, albowiem pokazuje ogólne zamięrowania artystyczne i pozwala nam badać rozwój sztuki w każdym kraju przez cały ciąg jego historyi.

Drugi peryod. Odrodzenie wydało istotnie dwa tylko kwiaty całkowicie rozwinięte: jeden we Włoszech był wspaniały; drugi, we Francyi — czarujący.

Widzieliśmy, co zapowiadała sztuka włoska; otóż spełniła swe obietnice. Koniec XV wieku stanowi najpiękniejszy moment artystyczny we Włoszech. Miasta są bogate i kwitnące, obyczaje pełne okazałości i przepychu. Zamięrowanie sztuki stało się powszechne, kultura umysłowa wzrosła, budzą się w umysłach dawne wspomnienia. Grecy, wypędzeni z Konstantynopola, przygotowali ten ruch. Życie płynie szerokiem korytem, wylewa się z brzegów, jednocześnie straszne i okrutne, wytworne i wyrafinowane, często przewrotne, zawsze — olśniewające i ciekawe, ale nigdy nie zniża się do płaskości i grubiaństwa. Wszędzie rodzą się artyści, w każdym mieście powstaje szkoła. Sztukę spotykamy na każdym kroku, malarstwo zaś staje się najważniejszą, najbardziej uprawianą, najbardziej charakterystyczną ze wszystkich sztuk.

We Florencyi powstaje szkoła tokańska, przodująca linią i dokładnością. Słynie w niej Botticelli, który wkrótce zwrócił na siebie uwagę „Wiosną” i „Kalumnją” oraz delikatnemi, miłemi, niepokojącemi Madonnami. Jednocześnie Ghirlandajo, mistrz tej szkoły, imponuje pewnością, jasnością, poprawnością rysunku, które stwierdzić jeszcze można na ścianach kościoła Santa-Maria-Novella. Wreszcie L. Signorelli okazuje w kaplicy Sykstyńskiej, obok wielkich



malarzy włoskich, potęgę swego ducha i oryginalność talentu.

Szkoła umbryjska, bardziej archaiczna, mniej miała blasku, ale zachowała więcej słodyczy. Streszcza się ona w Peruginie, który zyskał ogromne powodzenie. Był malarzem obrazów, ale wyżej stanął we freskach, które oglądać można w kaplicy Sykstyńskiej, a w których obok troski materyjalnej o procedery techniczne, widać czar i wdzięk, (niezbyt zresztą wzniosłe) jego stylu.

Mantegna, najślawniejszy przedstawiciel szkoły padewskiej, bliższy starożytności, chociaż wielce dbały o prawdę współczesną, pozostaje zawsze namiętym i gwałtownym. W utwory swe wkładał całego siebie; odczuwamy w nich mocne wzruszenie i chciwą ciekawość. Dotykał wszelkich przedmiotów, używał wszelkich procederów i pozostawił liczne dzieła, z których największy wpływ wywarł obraz najbardziej znany: Tryumf Cezara.

Wreszcie obok Florencyi, Wenecya zakłada najpiękniejszą szkołę włoską, — szkołę barwy. Wszystko pobudzało artystów do tego kultu barwy, co tak bardzo zaważyło na ich sławie: przepych życia nad Wielkim Kanałem, zwyczaj uroczystych pochodów, piękne dekoracye, połysk fal morskich, refleksy lekkich mgieł na wzgórzach, stosunki handlowe ze Wschodem i Flandryą. Od końca XV w. rodzili się tam liczni malarze, a pośród nich cała jedna rodzina, — jak to często bywa w historyi sztuki, — zakłada szkołę wenecką. Była to rodzina Bellinich. Już w roku 1473 nauczyli się sposobu malowania olejno, stosowali go w swych obrazach i nauczali tej sztuki swych kolegów. Próbowali wszelkich tematów, wyczerpali całą skalę. Przygotowali w ten sposób najpiękniejszy moment malar-

stwa weneckiego, które w początkach XVI wieku doszło do najwyższego szczytu rozwoju.

W epoce tej urodził się człowiek, o którym można powiedzieć, iż był najpełniejszym wyrazem Odrodzenia. Zasługuje z tego powodu na specjalne badanie, rzuci bowiem żywe światło na poznanie owych czasów, poznanie ówczesnych Włoch i całej ich sztuki. Człowiekiem tym jest Leonardo da Vinci (1452 — 1519). Posiadał on geniusz uniwersalny; był jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, poetą, architektem, inżynierem, uczonym. Badał mechanikę, hydraulikę, geologię. Pozatem okazywał niezmierną sprawność w ćwiczeniach fizycznych; był stałym gościem na dworach; prowadził życie uciech i pracy; używał i zużywał się. Miał umysł piękny i niesłychanie czynny. Następują jeden po drugim wspaniałe utwory: posąg Franciszka Sforzy na końcu, sławna Wieczera Pańska, która się coraz bardziej niszczy, chociaż była już restaurowana, portret Lukrecyi Crivelli, wreszcie Gioconda, genialna i miłośnie odmalowana. A ileż innych arcydzieł pokryć trzeba milczeniem, arcydzieł, w których Leonardo celuje dokładnymi i ścisłym rysunkiem, potężną plastyką, szerokością, giętkością, wytwornością stylu. Był on najpiękniejszą ozdobą dworów we Florencyi, Medyolanie i we Francyi. Był pierwszym malarzem, który umiał tłumaczyć namiętności ludzkie oraz piętno ich na twarzach i ciałach. Odkrył, jak mówił Taine, „psychologię głów”.

Ogromnie płodne w artystów Włochy owych czasów nie wyczerpują się zgoła. Liczba malarzy nie słabnie; nawet po Leonardzie da Vinci — zdołały wydać Michała Anioła i Rafaela. Posiadając już Wieczere Pańską i Giocondę, zyskują równie piękne, choć odmienne arcydzieła we freskach kaplicy Sykstyńskiej i w „Szkole Ateńskiej”. Nie mogąc ro-

bić lepiej, artyści robią inne rzeczy — równie dobrze. Jest to zwykły szlak sztuki w wielkich epokach.

Malarstwo Leonarda, żyjące jeszcze w pogaństwie, patrzyło na człowieka z zewnątrz, pozostawiało go na jego własnym poziomie. Takie traktowanie sprawy nie wystarczało. Od czasów chrześcijaństwa posiadamy życie wewnętrzne, zrodzone z poczucia życia pozagrobowego i uwytatniające się na obliczach. Pięknemu efektowi greckiemu, doskonałemu w liniach i promienięjącemu ciałem, braknie duszy. Artyści, ulegli urokowi piękna, odnaleźli tę duszę; niektórzy nawet znają nowego ducha, żaden jednak nie odkrył go i nie zbadał całkowicie. Zaszczyt ten należy do Michała Anioła; wydobył on pierwszy na jaśnie życie moralne w całej wielkości i wzniosłości. Michał Anioł (1475—1564), geniusz uniwersalny, rycerz rasowy i zapalony pracownik, przedstawia całkowity typ artysty Odrodzenia w tym samym stopniu co Leonardo da Vinci, z większą jeszcze świetnością w rozmaitych sztukach, które uprawiał. Był bowiem nie tylko wielkim malarzem, ale również autorem Grobów Medyceuszów i kopuły ś-go Piotra. Ktoś powiedział, że do nikogo nie da się przystosować lepiej, jak do niego, wyraz wzniosły. Wszystko wydaje mu się wielkiem, w wykonaniu zaś jest zawsze potężny. Był po kolei i jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem i architektem, można więc badać go potrójnie. We wszystkim objawia te same cechy, ten sam sposób pracy. Zarówno freski w kaplicy Sykstyńskiej, jak „Jeńcy” i prace w bazylice świętego Piotra wywierają wrażenie głębi, potęgi i wzniosłości. Tej samej ręki jest „Sąd ostateczny”, „Dawid”, „Pałac kapitoliniński”, chociaż nie dosięgają tego samego poziomu. Należał do ludzi, którzy na wszystkim, czego dotkną, pozostawiają swą pieczęć. W postaciach jego porusza się

istotnie marmur i drga barwa, do tego stopnia ożywia je siła wewnętrzna. Doczekał się też Michał Anioł wielkiej sławy i znacznych wpływów. Te ostatnie nie zawsze, co prawda, były szczęśliwe. Śród jego zalet naśladowano często powierzchowne pozory, doprowadzono je do przesady i wpadano w deklamację. A jednak otaczają Michała Anioła wartościowi mistrze: Sebastyan del Piombo, Fra Bartolomeo, A. Vannuchi. Ale Michał Anioł przeżył wszystkich, nawet swego wielkiego, tak zresztą odmiennego rywala, a mianowicie Rafaela.

Rafaël (1483 — 1520) stanowi świetliste imię szkoły rzymskiej, chociaż był Umbryjczykiem z urodzenia, a Florentczykiem z wykształcenia artystycznego. Lecz wielu Medyceuszów byli w owym czasie papieżami. Godni nazwiska, które noszą, przyciągają do siebie artystów, popierają ich i umieją, jak na przykład Leon X, pozyskać sobie wybitne miejsce w historii sztuk i literatury we Włoszech. Rafaël więc nie długo pozostaje we Florencyi, gdzie nauka mistrzów powiedziała mu, czem jest wielka sztuka. Posiada już wówczas część swych zalet; chociaż twardy z początku, zyskuje wkrótce wdzięk, swobodę, rozmaitość i maluje *Madonnę ze szczygłem* z Florencyi, oraz *Piękną ogrodniczkę* z Luwru. Juliusz II otwiera mu wrota Watykanu, a wraz z tem rozpoczyna się serya nieśmiertelnych arcydzieł: *Dysputa Najświętszego Sakramentu*, *Szkoła Ateńska*, *Parnas*, *Święty Leon powstrzymujący Attylę*, — sławne malowidła łożowe i farnazyjskie, wreszcie liczne *Madonny*, których typ stał się popularnym. We wszystkim znajdujemy połączenie wdzięku i harmonii, delikatności pędzla i wytworności wykonania. Umie malować życie, wyrażać wielkie uczucia i piękne idee, a dochodzi do tego dro-



„Mojżesz“ Michała Anioła.

gą łagodną i miłą, chociaż jest stanowczym i silnym. Sztuka jego pociąga, jak cała jego postać. Miał licznych uczniów i założył sam całą szkołę rzymską, wśród której są i wyborni artyści, jak Juliusz Rzymianin. Blask ten jednak trwał krótko. Wystarczyło kilka chwil, aby zdusić wszystko; działo się to owych pamiętnych dni, 1527 r., gdy konetabl Burboński wydał rozkaz spustoszenia Rzymu, którem sam kierował.

Tymczasem Wenecya, wciąż kwitnąca i nowo zwycięzka, dochodziła do szczytu świetności. Giorgione naśladowany był zaszczytnie przez Tycjana. Palma Stary tworzył wspaniały typ Wenecyanek, który potem cieszył się wielkiem powodzeniem; Sebastyan del Piombo celował wybornym kolorytem, wreszcie Tycjan (1477 — 1576) przeszedł wszystkich tych mistrzów. Powoli, pod wpływem Michała Anioła, Tycjan pogłębił swoją technikę. Zachował dawny blask i świeżość kolorytu, ale pozyskał ściśłość i czystość. Liczne jego prace wykazują, że równie dobrze czuł się w portretach, allegoryach, przedmiotach religijnych, jak w krajobrazach. Jest on miłośnikiem barwy, kształtów szerokich i pełnych. Czy spojrzymy na całkiem światowy portret Laury Dianti lub też na religijny jakoby portret Magdaleny, wszędzie dostrzeżemy kult pięknego ciała, życia i ładnych linii. Artyści owych czasów, chociaż często byli religijni, pozostawali prawie zawsze poganami z temperamentu i wyobraźni. Po Tycjanie szkoła wenecka cieszy się jeszcze sławą. Paweł Veronese, Tintoret, Bordone tworzą piękne dzieła. Żaden z malarzy nie miał większej świetności kolorytu, niż Veronese, jak świadczą o tem „Sława Wenecyi” w Pałacu Dożów, „Strącenie Tytanów” z Luwru i „Gody w Kanie Galilejskiej”. Chociaż Veronese posiada przedewszystkiem zmysł dekoracyjny, zamięlowanie pięknych kostyu-

mów i zbytłownego bogactwa, zna jednak dobrze patetyczną stronę uczuć i umie być szlachetnym, jak to widać w „Pielgrzymach z Emmaus”, w Luwrze.

Wenecya wszakże nie ma wyłącznego monopolu barwy. W Parmie włada nią po mistrzowsku Corregio. Jest to znakomity mistrz półcienia, którym sławę pozyskał. „Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny” i „Sen Antyopy” w Luwrze, a zwłaszcza arcydzieło — freski Wniebowstąpienia w Parmie stanowią świetne świadectwo jego wysoce indywidualnych i płodnych zalet.

Wszystko się kończy i wiek szesnasty więc nie miał pozostać w całości piękną epoką włoską. Kraj się wyczerpywał. Zabłysną lepsze czasy w początku XVII wieku, ale Odrodzenie już się skończyło. Jeżeli zapytamy, skąd powstał ten znakomity wzlot malarstwa włoskiego, zdaje się, że obecnie zdołamy na to odpowiedzieć. Znamy już przyczyny pośrednie; co się zaś tyczy przyczyny bezpośredniej, wynika ona z poprzednich. Wkroczywszy na drogę sztuki starożytnej, odnalazło malarstwo kształt pogański, to jest nagie ciało. Wyjaśnił to wybornie Taine w swej „Podróży po Włoszech”: „Całe malarstwo włoskie opiera się na jednej idei: odnalazło ono nagie ciało; reszta jest tylko przygotowaniem, rozwojem, urozmaiceniem, odmianą lub upadkiem. Jedni, jak Wenecjanie, wnoszą wielki, swobodny ruch, wspaniałość i zmysłowość; inni, jak Corregio, czują rozkoszny i swawolny wdzięk; inni, jak Bolończycy — interes dramatyczny; inni jeszcze, jak Caravaggio — surową i wyrazistą prawdę; wogóle chodzi im tylko o prawdę, wdzięk, ruch, zmysłowość, wspaniałość pięknego, nagiego lub udrapowanego ciała”.

Chociaż malarstwo jest, niezaprzeczenie, wielką sztuką Odrodzenia, nie stanowi przecież sztuki jedynej. Rzeźba ma swe zasługi; architektura, niższa

wogóle w tej epoce, niż w poprzedniej, godną jest pięknych dni swego rozwoju. Imię Michała Anioła góruje nad rzeźbą włoską, właściwą zaś tej sztuki ojczyzną jest Florencya. Wiemy już, jakie są najwybitniejsze w tym dziale utwory Michała Anioła. Uczniowie naśladowali go czasem niezgrabnie, chociaż nie należy pominąć milczeniem Jana z Bolonii, wraz z jego „Merkurym”, a dalej Sansovino, którego „Chrztem Chrystusa”, i posągami z Santa Casa w Loretto szczyliłby się najlepszy artysta. Wreszcie Benvenuto Cellini, tak bardzo znany dla innych powodów, zasługuje również na baczną uwagę.

Czytając to ostatnie nazwisko, myślimy zaraz o złotnictwie. Cellini był jego istotnym wynalazcą; prócz tego znany był jako wyborny medalista. Wszystkie mniejsze sztuki uprawiano w żywotnych Włoszech; zbroje, klejnoty, medale, wyroby ze szkła, mozaika, meble, wszystko, co służyło do ozdoby ciała lub mieszkania, wszystko, co wabiło przyjemnie oko, cieszyło się powodzeniem u zajmujących ludzi Odrodzenia. Nie pogardzali żadną rzeczą, do której można było zastosować nieco sztuki i piękna.

Malarstwo przejęło ducha starożytności i przystosowało go do smaku i obyczajów współczesnych; promienieje też wspaniałym blaskiem. Architektura naśladowała wzory z zewnętrznej tylko strony; błąd jej na tem właśnie polegał. Witruwiusz, zmarły przed 1500 lat, był w rzeczywistości wielkim architektem włoskim owych czasów; ale Witruwiusz znał, opisywał i wyjaśnił sztukę drugorzędną. Jego włoscy uczniowie zawdzięczają mu przedewszystkiem chłód i jednostajność. Nie mogli byli wkładać duszy do sztuki, która płynęła nie z umysłu twórczego, lecz z pamięci, zanadto przeładowanej. Bardzo często przeto wykonywali raczej dzieła zręcznych robotników, niż

oryginalnych artystów. Wymagania życia otaczającego zmuszały ich niekiedy do zmian, tak, iż kilku artystów poddało się mniej niewolniczo jarzmu rzymskiemu. Pałac kanclerski pomysłu Bramante'go, pałac Farnese Juliusza Rzymianina, biblioteka ś-go Marka w Wenecyi — Sansovina, pałac Sauli z Genui przez Galeasa Alessi odrywają się dostatecznie od wzorów starożytnych i godne są tej pięknej epoki. Wreszcie bazylika ś-go Piotra w Rzymie stanowi główny centr architektury włoskiej Odrodzenia. Od XV wieku liczni papieże pobudzają do pracy nad tem dziełem. Bramante narysował pierwsze plany, które potem zmieniane bywały kolejno przez San Gallo, Fra Giacondo, Perruzzi, Rafaela i Michała Anioła. Wreszcie kościół ś-go Piotra zbudowany został w kształcie krzyża łacińskiego, przed którym wznosi się fasada z portykiem, w stylu korynckim, jako dalszy ciąg kolumnady, wzniesionej przez Berniniego wokrag placu. Olbrzymie wnętrze zawiera groby papieży, posągi i malowidła, a przedstawia jeden z najbogatszych i najbardziej harmonijnych widoków.

Odrodzenie było stanowczo ruchem ras łacińskich. Sztuka niemiecka i sztuka flamandzka, świetne w owej epoce, nie mogły mu ani dorównać, ani go zrozumieć. Niemcy pozostały w smaku i w pojęciach wierne przeszłości, ale z przeszłości tej poczynaly tracić to, co wydało najpiękniejszą część ich sztuki: katolicyzm. Kraj ten był w fałszywem położeniu; posiadał wielkich artystów, lecz nie miał wielkiej szkoły. Liczne przecież prowincye zachowują tradycye artystyczne. Szkoła saska, szkoła szwabska, frankońska, augsburska trwają dalej. Dwa nazwiska zwracają najpilniejszą uwagę: Albert Dürer i Hans Holbein. A. Dürer (1471 — 1528) poświęcił się głównie rytownictwu, które ulepszył znacznie w technice. Czy rytuje,

czy maluje, pozostaje wciąż tym samym artystą, celującym wyobraźnią naiwną i głęboką, myślami delikatnymi i nieokreślonymi, uczciwością i energią. Oddawał się z początku kultowi tradycyi narodowych, później jednak zetknął się z Florencją i zmienił swój sposób pracy. Rozwój staje się widocznym w „Hołdzie Trzech Króli”, w portrecie Maryi Bur-



Rembrandt. Syndycy sukienników.

gundzkiej, w Trójcy Świętej, Adamie, Ewie, Apostołach z Monachium. Od przesadnej złożoności, zwraca się do harmonijnej prostoty, a przecież pozostaje wciąż dzielnym, potężnym realistą. Holbein (1498 — 1554) wyróżnia się innemi zaletami. Jest przede wszystkim portrecistą o kolorycie gorącym,

kształtach pełnych, fakturze bogatej. Malował różne przedmioty, tworzył cudowne illuminacye, nie przestając być świetnym portrecistą, jak to widać w Krystynie Pizańskiej i Annie de Clèves, w Luwrze.

Sztuka komplikowała się coraz bardziej. Ucierpiała na tem rzeźba. Chociaż spotyka się w niej kilka pięknych utworów, naogół jednak są one bardzo rzadkie. Piotr Visser zasługuje na wymienienie, rzeźba bowiem niemiecka zawdzięcza mu arcydzieło: Relikwiarz świętego Sebalda w Norymberdze. Odczuć tu łatwo wpływ klasycyzmu florenckiego, ale uderza również silna, naiwna i prosta osobistość autora.

Architektura nie wykazuje żadnych szczególnych znamion. Kościoły wierne są gotykowi. Budynki prywatne stosują się do nowych teorii, ale nie mogą się pochwalić dziełami wybitnemi.

Taki sam stan rzeczy znajdujemy we Flandryi. Przeszłość, potępiona stanowczo, nie zostawia jeszcze wolnego miejsca nowej sztuce. Kraj nie dojrzał do hodowania szczepu grecko-łacińskiego. Tymczasem życie flamandzkie jest bardzo czynne; w połowie XVI wieku artyści są bardzo liczni, a posiadają pomiędzy sobą Quentina Matzisa. Lecz wpływy włoskie zamacają sztukę narodową; artyści poczynają się wahać. Chociaż dobrzy malarze, jak Van Orley i O. Breughel podtrzymują opinię sztuki flamandzkiej, dochodzi ona w pewnej chwili do upadku. Dla tych samych powodów Holandya, pomimo, że żyje w niej Łukasz z Leydy, zapada w głęboki sen.

Wszystkie sztuki podążają jednym krokiem. Architektura waha się pomiędzy gotykiem a starożytnością. Rzeźba wydaje wprawdzie piękny grobowiec Maryi Burgundzkiej; ale kilka jej lepszych dzieł nie powstrzy-

ma nas od uwagi, którą wypowiedzieliśmy powyżej. Sztuka tych krajów chwieje się, potem drzemie. Brakuje jej szczerego i stałego gruntu; narodziny nowej sztuki zapowiadają się zwolna. Zobaczymy ją wkrótce.

Taki stan rzeczy panuje zresztą wszędzie, poza Włochami i Francją. Anglia żyje swą przeszłością. Pozostała przy stylu gotyckim, ale wytwarza mało dzieł i nie zmienia się pod tym względem.

Hiszpania i Portugalia chwieją się również pomiędzy dawnymi wspomnieniami a nowymi pojęciami. Pomimo to, powstaje u nich styl „platereskowy”, która to nazwa pochodzi z przeładowania ozdób, rysunków, koronek i fiorytur. Gmachy stają się podobne do wyrobów zdobniczych; klasztor w Belemie, katedra w Burgos, ratusz w Sewilii są ciekawymi typami tego stylu. Jednocześnie budzi się sztuka neo-klasyczna: Eskuriał w stylu odrębnym, surowym, zimnym i ciężkim rozpościera żelazne drągi swego rusztu. Przyszłość swej sztuki objawia Hiszpania w malarstwie. Wiele nazwisk zasłużyło na pamięć potomności, a zwłaszcza Novarette Niemy. Hiszpania podbiła Amerykę, Portugalia wylądowuje w Indyach. Obydwa kraje uczą tam swej sztuki tubylców, którzy nie wiedzą wcale, co to jest budynek artystyczny, i niewiele zresztą zapożyczają od swych mistrzów.

Trzeci peryod. Francya. Mówić o Odrodzeniu francuskim, to znaczy mówić o wieku XVI. A przecież sięga ono dalej; początki ma dawniejsze. Odrodzenie przygotował wiek piętnasty. Proch armatni zmienił sztukę bitew, próba stałej armii przekształciła wojskową działalność kraju, opanowanie władzy przez nowych ludzi wprowadziło sprawy kraju na nowe tory, odkrycie Ameryki wzbogaciło ogólne życie

Europy, wynalazek druku i drzeworytu zwiastują nowe czasy.

Wszystko było gotowe. Wojny włoskie, które Karol VIII przedsięwziął w owym czasie, były ową kroplą wody, co sprawiła, iż dzban, po czub wypełniony, rozlewać się począł. Od tej pory Francuzi mają sztukę włoską. Oczarowani, pragną ją naśladować i wzywają do siebie artystów z poza Alp. Ale wpływ odbywa się powoli. Przez długi jeszcze czas oglądamy mieszaninę stylów, pośród których trwający wciąż gotyk odziewa się w motywy ornamentacyjne i dekoracyjne sztuki włoskiej. Ten styl przejściowy wydaje dzieła znakomite, jak Pałac d'Alluye, skrzydło Ludwika XII w zamku Blois, Pałac Sprawiedliwości w Rouenie, który już wymieniliśmy, jako budynek ostatniej epoki gotyku. Twórca tego ostatniego, Rouland le Roux, kombinując motywy rozmaitych sztuk, zdołał wystawić, wskutek tych ciekawych kompromisów jeden z najpiękniejszych gmachów dawnej Francji. Buduje się wiele. Jest to chwila, gdy wystawiono w całości lub częściowo eleganckie i wdzięczne pałace w Blois, w Chaumont, Azay-le Rideau, Chenonceaux, w których utrwała się coraz mocniej zgoda pomiędzy dwoma przeciwnymi kierunkami. Mieszanina wydała prawdziwe cacka sztuki francuskiej. Nad całą epoką góruje nazwisko kardynała d'Amboise, którego życie upłynęło na kochaniu i popieraniu literatury i sztuki. Wyrestaurowano dla niego zamek w Amboise, dla niego również wzniesiono w nowym stylu pałac w Gaillon, który poczytywać można za główne dzieło epoki. Znamiona francuskie przeważają w jego planie architektonicznym, włoskie zaś — w ornamentacji. I tutaj Włochy dostarczają ozdób, Francja zaś daje formę.

Rzeźba kroczy po tej samej drodze i posłuszna jest tym samym zasadom. Podobnie jak architektura, kwitnie ona w okolicach Loary. Rzeźbiarzy jest nie-mało, lecz jeden streszcza ich i przoduje nad nim wszystkimi, a mianowicie — Michał Colombe. Jest on przedstawicielem szkoły loarskiej, w której połączyły się zalety sztuki północnej ze znamionami sztuki południowej. Trzy najważniejsze i autentyczne dzieła: fontanna Bonne w Tours, płasko-rzeźba ś-go Jerzego, walczącego ze smokiem, w Luwrze, a zwłaszcza grobowiec Franciszka II, w Bretanii — uwydatniają wartość szczęśliwego efektu ornamentacyi, w połowie tradycjonalnej, w połowie klasycznej.

Najwybitniejszym artystą epoki był zapewne Jan Perreal, ale nie pozostało po nim żadnego zgoła autentycznego obrazu. To też z malarzy najbardziej znanym jest J. Bourdichon. Po Fouquet, który żył na kilka lat przed nim, jest to największy dekorator manuskryptów. Biblioteka Narodowa w Paryżu posiada jego Modlitewnik Anny Bretońskiej, w którym przejawiają się w jednakowym stopniu obie dążności artystyczne.

Cechą tej przejściowej sztuki jest oczywiście złożoność, zdąża ona jednak coraz szybciej do jednolitości.

W roku 1515 wstępuje na tron Franciszek I. Jest on prawdziwym królem Odrodzenia; zajmuje się niem z zapalem i przoduje mu chętnie. Zarówno w sztuce, jak w literaturze, nie należy do żadnej szkoły: przyjmuje wszystko, nie wyłącza niczego. Obdarzony inteligencją żywą, otwartą, może nieco powierzchnową, ulega głównie urokowi i wdziękowi powstającej sztuki.

W smaku artystycznym przejawia taką samą, nieustraszoną chwiejność, jak we wszystkim, co czyni. Sprzy-

ja tyleż nowym, co dawnym pojęciom, — przychylnym jest dla wszystkich. Chwiejność ta przecież stała się w danym wypadku zaletą, pozwoliła bowiem każdemu artyście rozwijać się swobodnie. Jednakże, jako król, prowadzący wielki dwór, żądny przyjemności i upiększeń, Franciszek I zwraca się mimowoli do owych świetnych, miłych i okazałych artystów, którzy sztuce nadają ton uroczysty. Pan feudalny ustąpił miejsca dworzaninowi. Piękne maniery, galanterya, smak wielkoświatowy rozwijają się doskonale w życiu dworskiem, wśród zebrań uroczystych. Literaci i uczeni biorą udział w tym ruchu, erudyci i humaniści, zwracając się do Grecyi i Rzymu, zapominają o przeszłości narodowej. Wszystko, jednym słowem, pracuje dla całkowitego rozkwitu Odrodzenia, nie uwolnionego jeszcze od starych tradycji.

Od tej pory „łuk okrągły zastępuje ostrołuk w budynkach publicznych; kolumny, które go podtrzymują, są cylindryczne i konturowe, nakryte nieregularnymi kapitelami z tabulaturami lub bez nich. Chociaż zachowano plan i rozkład poprzednich budynków oraz szczyty z okienkami, a często także prostokątne okna, przedzielone murowanemi wiązaniami,— w wielu miejscach widoczne są wpływy starożytne. Widać to w pilastrach, frontonach, gzymsach i listwach” (Lechevalier Chevignard). Taki widok przedstawiają pałace w Blois, w Fère-en-Tardenois, w Chantilly, Chenonceaux, Chambard, Fontainebleau, Villers-Cotterets, Saint - Germain. Architektura jest wielką sztuką Odrodzenia francuskiego. Powstają lub ulegają przeróbce pałace: zamiast odrażających wież, potwornych zębów, ślepych ścian, wrogich foss, zjawiają się obszerne podwórza, okazałe okna, obfite ornamenty, pełno powietrza, światła, wesołości. Nie są to już koszary i fortece, ale pełne przepychu rezyden-

cye wielkich panów, którzy odkryli rozkosz życia. Używa się do tych budowli jednocześnie włoskich i francuskich rzeźbiarzy. Chociaż Francya zwraca się o pomoc do obcych, chociaż pod wpływem włoskim powstaje szkoła Fontainebleau, nie znaczy to zgola, że grunt narodowy wyjałowiał: wydał on Marcina Chambiges, Piotra Trinqureau, Jana Bullanta, Filiberta Delorme'a, wreszcie Piotra Lescot'a. Najznakomitszym architektem tego czasu był Filibert Delorme, który stanowi najbardziej charakterystyczny typ artysty francuskiego, postawionego między zamięłowaniem starożytności a pamięcią o sztuce narodowej. Nie jego przecież jest dziełem najdoskonalszy budynek w stylu Franciszka I, — pałac Chambord. Zbudował go Piotr Trinqureau, przezwany „Neveu”. Budowle prywatne naśladują przykład, narzucony z góry; wszędzie budują się rezydencje podług panującego stylu. Posiadają one wszystkie miły wdzięk czarownej i wesołej sztuki, w której wytworność łączyła się zawsze z harmonią. Można by przytoczyć wiele podobnych budynków; wystarczy wymienić Dom Franciszka I, przeniesiony dziś na Cours-la-Reine, w Paryżu. Gdyby zresztą wypadło zatrzymać się dłużej nad jakim dziełem, zwrócilibyśmy się do czasów Henryka II, czyli do epoki najwyższego szczytu Odrodzenia, gdy smak doszedł do całkowitej czystości, a styl ukształtował się ostatecznie.

W owym to czasie Jan Bullant pracuje w Ecouen, Androuet du Cerceau ogłasza swe dzieła, Filibert Delorme, teoretyk i praktyk, układa swe rozprawy i stawia Tuileries i Anet, wreszcie Piotr Lescot (1510 — 1578) buduje Hôtel Carnavalet, ambonę kościoła Saint-Germain l'Auxerrois, a przedewszystkiem — Luwr. Ten ostatni pałac stanowi główne dzieło wieku. Przedstawia on zresztą przedmiot badań sztu-

ki francuskiej, w kolejnem jej następstwie, od Franciszka I do Napoleona III, od Lescota do Visconti'ego i Lefuela. Do pierwotnego gmachu dodawano wciąż nowe pawilony. Ale za czasów właśnie Henryka II, Lescot, Jan Goujon i Trebatti podali plany Luwru i wykonali ozdoby wchodniej fasady. Lescot nie zdążył wykończyć swego dzieła; sądzą, że tego, co zrobił—załować należy, że całej pracy wykonać nie zdołał.

W całej Francyi spostrzegać się dają ślady odnowienia architektury pod względem technicznym i artystycznym. Ruch ten nie wszystkie budynki obejmuje. Kościół opiera się nowemu stylowi. Przywiązał się słusznie do sztuki gotyckiej; nowa sztuka, pogańska z ducha i z pochodzenia, bardzo powoli wdzierала się do gmachów religijnych. Budują się wprawdzie kościoły, ale towarzyszy im pamięć stylu, który zanika, a z którym przykro rozstać się całkowicie. Arcydzieło architektury religijnej Odrodzenia, kościół ś-go Piotra w Caen, zbudowany przez H. Sohiera, potwierdza tę uwagę. Odrodzenie nie mogło wydać we Francyi sztuki religijnej; pokazuje to architektura, a pokaże jeszcze wyraźniej rzeźba.

Jako pośredni synowie starożytnych Greków i uczniowie mistrzów średniowiecznych, rzeźbiarze przeznaczeni byli do zajęcia świetnego miejsca. Rzeźba Odrodzenia jest istotnie czarującą. Pobudkę dała włoska rodzina Juste, osiedlona we Francyi i wkrótce sfrancuziała. W ślady jej poszli Ligier Richier, który pozostał czysto francuskim i tradycyjalnym, Piotr Bontemps, F. Marchand, F. Rousset, a zwłaszcza Germain Pilon i Jan Goujon. Jako spadkobiercy zręczności technicznej poprzedników, stosują te środki do nowej sztuki i ograniczają często swój talent do zdobienia dzieł architektów. Możemy dziś powziąć dokładne wyobrażenie o rzeźbie Odrodzenia z grobowców

Ludwika XII, Franciszka I i Henryka II, w Sant-Denis. Śledzić w nich można postępowy rozwój i przemiany sztuki oraz—poznać najważniejszych rzeźbiarzy epoki: Juste'ów, twórców grobowca Ludwika XII, Piotra Bontemps'a i Jana Goujona, autorów grobowca Franciszka I, Germaina Pilon, rzeźbiarza grobowca Henryka II. Ten ostatni artysta, bardzo złożony i płodny, naśladował starożytnych i wkładał w swe dzieła mało indywidualności. Nie należy jednak zapominać, że jest on autorem „Trzech Gracy”. Prawdziwie wielkim rzeźbiarzem Odrodzenia jest Jan Goujon (1520 — 1572). Jego dziełem są: rzeźby w kościele Saint-Maclou w Rouen, Karyatydy w Luwrze, „Fontaine des Innocents” w Paryżu, posąg Dyany z Poitiers w Luwrze. Naśladował starożytnych w wyborze przedmiotów, ale w wykonaniu wykazał wielką troskę o prawdę. W jego nimfach jest wiele świetności, delikatności i giętkości artystycznej. Posiada cudowny zmysł perspektywy i zna prawa optyki, właściwej płaskorzeźbie; pozatem obdarzony jest instynktem dekoracji ornamentacyjnej. Wszystkie zresztą większe miasta Francji posiadają rzeźbiarzy, tworzących dzieła oryginalne. Gdyby można być pewnym autentyczności posągu „Marszałka Chabota”, należałoby jeden z najpiękniejszych utworów ówczesnych przypisać mieszkańcowi prowincji, Janowi Cousinowi.

Jest on jednak głównie malarzem, rozmiłowanym w italianizmie i w sztuce starożytnej. Cousin wiele pracował. Chociaż malował przeważnie witraże, pozostawił także obrazy, z których jeden, „Sąd ostateczny”, znajduje się w Luwrze. Największym malarzem epoki był Franciszek Clouet (1500 — 1577). Ulega on raczej wpływowi Flamandczyków; zawdzięcza im dokładność i bogactwo barw, które podnosi jeszcze

delikatnością i wytwornością. W Luwrze znajduje się jego portret Elżbiety Austryackiej. Wogóle jednak malarstwo pozostaje w cieniu i nie przepowiada swej przyszłości.

Za to drobne sztuki wytrzymują porównanie ze swemi wielkimi, starszemi siostrzycami. Chociaż wyroby szklane straciły już czyste piękno wieków ubiegłych, witraże zalecają się jeszcze zręcznością techniczną. W mózgu genialnego człowieka, Bernarda Pallissy, rodzi się myśl ceramiki i wydaje dzieła naiwne, pomysłowe, wspaniałe. Rozwija się również emalierstwo. Emalie malowane zastępują emalie przegradzane. Leonard Limousin, na czele pięknej szkoły w Limoges, rozmaitością, swobodą i zręcznością wykonania wsławia emalie francuskie w całej Europie. Złotnictwo podtrzymuje swą świetną tradycję delikatności, wytworności i bogactwa; tą samą drogą kroczy meblarstwo. Wszystko zmierza ku harmonii. Mody i ubrania przybierają uroczysty wygląd sztuki Odrodzenia.

Dokumenty współczesne „wykazują zgodnie, że odzienie obojga płci ozdobione było obfitemi wyszywaniem i rozporami i posiadało prawie zawsze tony jasne i wesołe”. Pomimo to, wnętrza pałaców i mieszkań nie odpowiadają jeszcze stronie zewnętrznej. Życie światowe i domowe nie zrodziło się jeszcze.

Wiek szesnasty zbliża się do końca. Ostatni Walezyusze panują i umierają wśród wojen domowych i religijnych, wśród mordów i rozpusty. Sztuka staje się nieruchomą, traci natchnienie, wpada w uczoność i erudycję; jest to oznaka upadku i końca. Nikt już nie ma ani czasu, ani smaku zajmowania się sztuką w ciągu ostatnich, fatalnych trzydziestu lat przed panowaniem Henryka IV. W tem zatrutem powietrzu, delikatny i nieco kruchy kwiat Odrodzenia uwiadł, ale wkrótce zakwitnie znowu.

ROZDZIAŁ II.

Sztuka nowoczesna.

Wiek XVII.—1) Europa: Włochy.—Anglia: późne początki.—Belgia, najwyższy szczyt jej sztuki.—Hollandya: sztuka protestancka.—Hiszpania: wielka epoka.—2 Francya: stan kraju. Cechy dekoracyjne sztuki.—Malarstwo: Lebrun.—Architektura: Wersal.—Rzeźba.—Sztuki stosowane. Wiek XVIII we Francyi.—Ogólna reakcyja. Sztuka miłosna.—Nowa sztuka: sentymentalność, natura.—Powrót do starożytności.—Sztuka w życiu prywatnem.

Sztuka nowoczesna, podobnie jak społeczeństwo nowożytne, liczą swe istnienie od XVII wieku. Wspaniały ruch Odrodzenia trwa dalej. Ziarna były płodne, więc też całkowity rozkwit sztuki zdobi wszystkie kraje owoczesne. Gorączkowa działalność, przypominająca piękne włoskie czasy, ogarnia wszystkie narody. Wiele z nich dosięga wówczas szczytu swego rozwoju historycznego. Włochy kończą, świetnie zresztą, piękny peryod sztuki i życia; Anglia, po długim śnie, wraca do życia artystycznego i historycznego; Hiszpania wstępuje w najpiękniejsze czasy swej historii; Belgia dosięga szczytu rozwoju, poczem zapadnie w odrętwienie; Holandya nagłym wybuchem wiel-

kości i piękna zapisuje się w złotej księdze ludzkości; Francya wreszcie przygotowuje się do panowania Króla-Słońca.

Włochy. Na początku XVII wieku powstaje we Włoszech nowa sztuka. Synod Trydencki skończył swe rozprawy, Tasso zaś ogłosił „Jerozolimę Wyzwoloną”; artyści ulegają wpływowi wyraźnie religijnemu i literackiemu. Z tego podwójnego oddziaływania rodzi się sztuka uczona, a więc niższa, erudycya bowiem zastępuje w niej natchnienie, pamięć zaś—smak. Wydają one styl akademicki. Architektura zdołała wprawdzie uniknąć tego wpływu, ale wpada w najgorsze błędy. Styl jezuicki popycha ją do banalności, nadętości, a nawet — całkowitej inkoherencji. Bazylika ś-go Piotra ulega przeróbkom i nieszczęśliwym poprawkom architekta Maderny. Borromini tworzy styl barokowy i szczyli się budową kościoła Sapiencyi, któremu nadał kształt pszczoły. Bernini tworzył sławne wzory fałszywego, zmanierowanego stylu, ale w każdym razie miał szczęśliwy pomysł zbudowania pięknej kolumnady na placu ś-go Piotra.

Jest on największym rzeźbiarzem włoskim XVII wieku. Nadmierna złożoność i przesada nie zmniejszają wartości jego bogatej wyobraźni i zręczności. Sławę jego dzieli cała szkoła Francuzów, którzy w owym czasie mieszkają we Włoszech: Franqueville, Legros, Puget, Duquesnoy.

Pierwsze miejsce zajmuje stanowczo malarstwo, bardzo jeszcze żywotne. Przoduje Bolonia przez szkołę Carraciów, wynalazców stylu uczonego, zimnego, akademickiego, który jednak wprowadził do sztuki powagę i uciążliwość i wywarł wielki wpływ. Obok niego, odmienny zgoła Caravaggio stawia wzory realizmu gwałtownego, grubiańskiego, ale dalekiego od płaskości i mierności. Tworzy on takich uczniów, jak Ri-

bera w Neapolu, który nie powstrzymuje się przed żadną ohydą, wypełniając swe utwory, podobnie jak swe życie, krwią, gwałtami, brutalnością; maniere tej nie przekazał swym uczniom, Salvatorowi Rosa i Luce Giordano. Wreszcie, jako przeciwieństwo do tych artystów, Guido wraca do wdzięku; Dominiquino zasługuje naiwnością i delikatnością na piękne miejsce, zwłaszcza za „Komunię świętego Heronima”, w Watykanie; Guerchino bawi się kontrastami światła; Albano usprawiedliwia swój charakterystyczny przydomek „Anakreonta malarskiego”.

Ale przechodzą już ostatnie piękne dni. Włochy wpadają w rozterkę, ginie autonomia miast, rozpoczynają się najazdy nieprzyjacielskie. Kraj zamienia się w wielkie pola bitwy dla Europy i, jak mówił poeta Felicaja, „pozostaje wciąż niewolnikiem, zarówno w zwycięztwie, jak w porażce”. W osiemnastym wieku, Tiepolo i Canaletto wracają mu wprawdzie wiosnę artystyczną, ale dzieje się to dzięki Wenecyi, która ocaliła swą narodowość i część swej potęgi. Nastąpił koniec kraju, sztuka zaś nie może żyć na ruinach.

Anglia. Podczas, gdy Włochy zapadały na długo w cień własnej sławy, Anglia poczyniała się budzić z długiego snu. Od czasów średniowiecza sztuka angielska nie mogła się ukształtować. Wydała kilka dzieł, ale te nie miały wielkiego znaczenia i były jakby obce narodowi. Naród bez przeszłości i bez tradycji, wyodrębniony wśród morza, pochodzący z rasy saksońskiej, która niewiele dała sztuce, podbity przez Normandów francuskich, zajęty walką o byt — skazany był fatalnie na taką niższość. Pierwszy z wielkich artystów angielskich urodził się w początku wieku XVIII-go. Był to William Hogarth. Malarz ten — rzecz godna zaznaczenia — był przede wszystkim moralistą; dzieła jego mają wartość moralną kazania albo

też studyum psychologicznego. Uniknął jednak ckliwości, a potęgą i wyrazem postaci zajął dobre miejsce w sztuce. Od tej pory Anglia posiada artystów i szkołę. Najwybitniejszymi jej przedstawicielami są: Reynolds i Gainsborough. Obydwaj byli portrecistami, celując w rodzaju sztuki, wsławionej w Rzymie dla tych samych powodów. Obydwaj wielbili Van Dycka, byli świetnymi kolorystami, bardziej wrażliwymi na barwę, niż linię. Podobnym był też portrecista Romney. Jego arcydzieło „Dziecko niebieskie” uderza oko wirtuozostwem wykonania; taż sama barwa rozlewa się učenje w rozmaite tony, pomimo swej jednolitości. Artyści owi są jedynie zaszczepecani. Budzą w Anglii zamiłowanie sztuki, która wkrótce zajaśnieje żywym blaskiem. Staje się to przez Gainsborougha; tworzy on pejzaż angielski i zyskuje pierwsze miejsce pośród pejzażystów, których potem tyle i tak świetnych wydał wiek dziewiętnasty.

Hiszpania. Mówią, że każda rasa wydaje odmienną sztukę, która jest własnym jej wyrazem; uwaga ta znajduje najpełniejsze potwierdzenie w Hiszpanii. Jest to kraj wiary i miłości, jasnego słońca i płomiennego klimatu, grzecznego rycerstwa i szlachetnych ulud; jednocześnie przecie, wskutek zawilego gruntu i gwałtownej natury, jest to kraj dzikiej religii i zamiłowania krwi, nadmiernych namiętności i okrutnych nienawiści; jest to szczególny amalgamat najsprzeczniejszych kontrastów; jest to—Cyd i Don Juan, Don Quichotte i Torquemada, serenady pod balkonami i sztyletowe klucia nocne; jest to—Velasquez i Murillo, realizm i mistycyzm. Od końca XVI wieku, Hiszpania stoi na szczycie chwały, chociaż nosi już na sobie stygmaty blizkiego upadku; posiada w głównych miastach liczne i kwitnące pracownie malarskie. Najślawniejsze są w Sewilii, która też zajmuje pierwsze miej-



Velasquez — Portret hr. Olivaresa.

sce w historyi malarstwa, dzięki takim malarzom, jak Zurbaran, Herrera, Cano i Carducci'owie, w których widnieją dwie dążności sztuki i dwie strony duszy hiszpańskiej.

Wreszcie rodzi się Velasquez (1599 — 1660). Pracuje i podróżuje, bada swych poprzedników oraz malarzy cudzoziemskich, ale, doskonaląc się, zachowuje w całości swą indywidualność, trwającą przez wszystkie trzy maniery, które przechodzi. Jest wciąż kolorystą i realistą. Nie odpoczywając nigdy, Velasquez znajduje czas na stosunki światowe, obowiązki dworskie, czynności urzędowe i pozostawia jedno z najbogatszych dziedzictw artystycznych. Następują jeden po drugim świetne obrazy, a wśród nich takie arcydzieła, jak „Pijacy”, „Lance”, „Przaśniczki”, które wieczystą chwałą pokrywają autora. Słusznie też powiedział o nim C. Blanc: „Nikt nie posiada szerszego modelowania, wolnego od rzeczy niepotrzebnych, szkodzących efektowi, a nie zwiększających zasługi pracy”. Nauka i zręczność celują u niego we wszystkim.

Velasqueza otaczała plejada malarzy, dosyć zasłużonych, a zaciemniło ich wszystkich sława Murilla (1618 — 1682).

Talent tego mistrza na odwrotnym stoi biegunie w stosunku do jego poprzednika. Posiada wdzięk i słodycz, lubi łagodne światło i mglistą przezroczystość; jest realistą na swój sposób, patrzy na rzeczy ze wzruszeniem; góruje w nim mistycyzm. Jest to malarz religijny Hiszpanii; religia natchnęła go do malowania najlepszych obrazów Caridadu: „Narodzony Matki Boskiej”, „Święta Rodzina”, „Święta Elżbieta u trędowatych”, w których celuje kolorytem, giętkością linii, łatwością techniczną i wdziękiem wyobraźni.

I nagle sztuka hiszpańska gaśnie. Po śmierci Mu-

rilla kraj się zwraca do malarzy obcych; nieliczna grupa żyjących jeszcze artystów nie umie powstrzymać bolesnej agonii, która w ostatnim, ale krótkim drgnięciu wydała w osiemnastym wieku potężnego Goyę. Co prawda, Hiszpania przestaje już należeć do czynnej Europy. Po bitwie pod Rocroy, która jej zadaje cios śmiertelny, wlecze przykry żywot do wieku następnego, w którym żąda od Francyi na króla, wnuka Ludwika XIV-go.

Belgia. Filip II, który wystawił tyle stosów na gruncie hiszpańskim, tak samo postępować zaczął z Belgią, za panowania księcia d'Albe. Ucisk, tyrania, wojna religijna, opór narodowy, łupiestwa poborowe — oto długotrwałe losy tego kraju. Wreszcie nadchodzi pokój, liberalizm łagodzi politykę panów, dom austriacki obejmuje po Hiszpanii protektorat nad prowincjami flamandzkimi. Jest to sygnał wypoczynku, wolności, swobodnego rozwoju. Ludzie wracają do rozkoszy życia; rodzi się Rubens (1577 — 1640).

Jest on malarzem, erudytą, archeologiem, kolekcjonistą, wielkim podróżnikiem; jest również człowiekiem światowym, jednym z szambelanów Izabelli. Wszędzie — na swoim miejscu, nigdzie nie uczuwa niższości. Lubi życie bogate i obfite, kocha okazałość i przepych. Takim samym okazał się w swych dziełach. Namalował ich bardzo wiele, bo z górą 2,200. Przez długi czas odmawiano im różnaitości, ale zarzut to niesłuszny. Rubens był malarzem zwierząt — w „Polowaniu na dzika”, „malarzem rodzajowym — w „Kiermaszu”, pejzażysta — w „Tęczy”, wielokrotnym portrecistą; zajmował się przedmiotami religijnymi, mitologicznymi, allegorycznymi, a ileż stworzył arcydzieł! Wystarczy przytoczyć „Hołd Trzech Króli”, „Bitwę Amazonek”, „Przekłucie lancoj“

i długą seryę obrazów, wymalowanych na cześć Maryi Medycyjskiej. We wszystkich utworach Rubensa, główne zalety mistrza: swoboda i ruch, wspaniałość kolorytu i pewność rysunku, ocalają nadmiar przepychu, wykonanie zamało ścisłe, czasem brak wytworności, który mu często wyrzucano. Ale nawet w tych brakach jest zajmującym, są bowiem rasowe.

Nie można tego powiedzieć o Van Dycku (1599 — 1641). Ścisłość, czystość rysunku, powaga malowania, głębokie wrażenie, jakie wywierają jego obrazy, wydzielają mu odrębne miejsce w malarstwie flamandzkim. Van Dyck był także żarliwym pracownikiem, pozostawił więc utwory bardzo liczne. Największą sławą okryły go portrety, którym zawdzięcza zaszczyty i fortunę. Malował kolejno Moncade'a, Karola I, jego dzieci, hrabiego Strafforda, księżniczkę Richmond, największych panów, i pozostawił po sobie wspaniałe wzory, które podziwiają i badają portreciści wszelkich krajów. Jest to jedno z największych imion w historii sztuki.

Artystów tych otacza tłum malarzy, z których wielu obok nich wymienić należy. Jest tam Jordaens, prawdziwy Flamandczyk, Crayer, Paweł Brilll, twórca pejzażu nowoczesnego, Breughel, jeden z pierwszych malarzy widoków morskich; wreszcie Teniers, malarz rodzajowy, genialny w dokładności obserwacyjnej, werwie kompozycyjnej i bogactwie kolorytu. Zaroiło się od malarzy; tworzą się specjalności, rozpoczyna się podział rodzajowy, który od tej pory trwa bezustanku. Jak widzimy, zajęli Flamandzcy piękne miejsce w sztuce, chociaż malarstwo ich krótkotrwałym jaśniało blaskiem. W końcu XVII wieku Belgia traci żywot polityczny, traci też i sztukę. Ulega takiemu samemu fatalizmowi historycznemu, jak Włochy.

H o l a n d y a. Los ten spotkał również Holandję:

jedno stulecie chwały, a potem — ponura dekadencya. Podobnie jak Belgia, kraj ten walczy, ulega uciskowi, chwieje się w podstawach. Wreszcie staje się zwycięzcą, co objawia w religii przyjęciem protestantyzmu, w sferze ducha zaś — zamiłowaniem nauki. Jest praktyczny, a kocha piękno. Posiada ociężałość ciała, ale — wielką delikatność oka i subtelność umysłu. Tworzy sztukę jednocześnie protestancką i narodową, sztukę, którą cechuje pogarda do tematów religijnych, chwala obrazu stalugowego, dokładność i blask malowania oraz czystość doktryny.

Te rozmaite żywioły zgromadziły się razem w malarstwie Rembrandta (1608 — 1669). Chociaż był on mało wrażliwy na piękno plastyczne, — posiadał oko, przed którym światło nie zdołało ukryć żadnej ze swych tajemnic. Wynałazł pół-cień i wydobywał za jego pomocą cudowne efekty. Posiadał wiedzę tworzenia całości i piękną zdolność uogólniania, która mu pozwalała tworzyć z jednostki typ. Braknie mu może wyższej szlachetności i dumnej wielkości. Chociaż jednak sprowadza wszystkie przedmioty do życia i do człowieka, niepodobna powiedzieć, że je zniża do tego poziomu. Czy to w Anielele Rafaelu, żegnającym Tobiasza, czy w Lekcyi anatomii, czy w Patrolu nocnym, Syndykach sukienników, Pielgrzymach z Emmaus, czy w którymkolwiek z licznych portretów, — jest zawsze i przede wszystkim czarodziejskim władcą światła i cieniów. A ileż około niego artystów, o których chciałoby się powiedzieć coś więcej: Gerard Dow, Van der Helst, wielki Franz Hals, malarz potężnych i żywotnych portretów, Wuerman oraz malarze rodzajowi, jak Brauwer, szukający modeli wśród ludu, Metz i Terburg, malujący klasy wyższe, Van Ostade, malarz chłopów. Wszyscy są amatorami barwy w tym kraju, gdzie kolory mgły

łagodzą kontury i, zamieniając w oku linię na plamę, czynią z Holendrów — Wenecyan północy.

Holendrzy wywalczyli ziemię od morza, które ją zabrać chciało, i od obcych, którzy na nią czyhali, przywiązali się więc do niej tem silniej, im drożej za nią zapłacili. Miłość ta objawiła się w sztuce przewagą scen narodowych, tematami domowymi, a zwłaszcza oryginalnymi, charakterystycznymi krajobrazami Van Goyena, Winantza, Van der Neera, Hobbemy, czarującego malarza wesołej wsi i uśmiechniętej natury, a zwłaszcza Ruysdaëla, którego Las, Gaik, Cmentarz w Amsterdamie — pełne są smutnej poezyi.

Wszystko zajmuje Holendra, gdy chodzi o malarstwo. Zwierzęta zapewniły sławę Potterowi, Cuypowi, Van der Velde'mu; widoki morskie są ulubionym tematem Backhuysena; martwe natury wślawiły pędzel Dawida de Heem'a i Van Huysum'a. Wszyscy uprawiają malarstwo; po za drobną; mniej ważną grupą italianizujących artystów, sztuka holenderska trzyma się tradycyi, żyje głęboko życiem holenderskiem.

To też, gdy zginęła Holandia, ginie i jej sztuka. Stathouder staje się wkrótce królem angielskim; Holandia zamienia się jednocześnie, jak ktoś powiedział, w barkę, płynącą za szlakiem wielkiego okrętu. Wszyscy o niej zapominają; biednieje, niknie i powoli zapada w cień, gdzie ją zostawiamy na długo.

Jak widać, sława artystyczna Europy w licznych błyszczy ogniskach. Pozostaje nam zbadać najświeższe, takie przynajmniej, które nigdy nie wygasało, a mianowicie — ognisko sztuki francuskiej.

Francya. Wiek XVII. Nie podobna było przejść odrazu z uroczystej i pełnej młodości atmosfery Odrodzenia do wystawności, majestatyczności, niekiedy

ciężkości stylu Ludwika XIV. Łącznikiem pomiędzy temi dwiema epokami było panowanie Henryka IV.

Francya ostatnich Walezyuszów wyczerpywała się w wojnach religijnych i cywilnych, cudzoziemcy, jakby wzywani przez rozmaite fakcje, wdzierali się do kraju i gotowi byli dyktować mu prawa. Obyczaje rozluźniały się, chociaż były krwawe i tonęły w rozpuszcie. Sztuka Odrodzenia, która poczyniała wpadać w fałsz, nie mogła walczyć z takim stanem rzeczy i w ciągu kilku lat zamarła. Ale wstępuje na tron Henryk IV, wprowadza ład w kraju, wypędza cudzoziemców, uspokaja sumienia, organizuje państwo, stara się wreszcie wzbogacić swych poddanych i upiększyć swe królestwo. Sztuka, której król sprzyja, jest spadkobierczynią poprzedniej, powolnej zawsze wpływowi włoskim, wskutek nauczania szkoły Fontainebleau, ale odrębnej już i indywidualnej. W malarstwie przoduje Marcin Freminet, w rzeźbie Piotr I Biard, Bartłomiej Prieur. Rzeźba góruje, dzięki wpływowi samego króla, który wciąż stawiał budynki. Cechuje ją używanie cegły z kamieniem, które wydało styl wdzięczny jeszcze, ale pozbawiony lekkości linii. Najciekawszym i najlepiej zachowanym wzorem jest Place Royale w Paryżu. Najznakomitszymi architektami w owym czasie byli Jakób II Du Cerceau, Ludwik Metezeau, Duperac. Z tej epoki pochodzi jeszcze kościół Saint-Etienne-du-Mont, w stylu nietyle chwiejnym, co złożonym, w którym Biard rzeźbił w roku 1600 znakomitą ambonę.

Ruch ten trwa dalej i rośnie za panowania Ludwika XIII, które przygotowuje i zapowiada panowanie następne. Richelieu utrwala ostatecznie stałość rządu; ostatni feodałowie gną karki pod żelazną ręką kardynała. Dyssydenci religijni zmuszeni są ustąpić; władza królewska rozpościera się nad całym państwem i następuje tryumf absolutyzmu. Stosunki społeczne

reguluje bardzo ścisła hierarchia. Duch rozumu, poszanowanie religii, uznawanie zasady autorytetu, uwielbianie starożytności — kształtują życie moralne ludzi. Nowe społeczeństwo wysubtelnia sposoby obejścia się i zniewala opornych. Z początku jednak widoczną jest wielka rozmaitość, istnieją talenty niezależne i fantastyczne; realizm kwitnie. Skrajności przebywają obok siebie, Descartes żyje współcześnie z Cyrano, ksiądz Saint-Cyran ze Scarronem.

Taż sama rozmaitość panuje w sztuce. Architektura najpierw staje do apelu, gdyż Ludwik XIII buduje wiele, architekci zaś jego cieszą się powodzeniem. Chociaż jednak na początku wieku pałace zachowują znamiona francuskie, — wkrótce potem przeważają w budynkach publicznych wpływy włoskie i starożytne, jakkolwiek panuje w nich smak surowszy i skromniejszy, niż u Włochów. Salomon de Brosse buduje pałac Luksemburski; Lemercier — Sorbonę, Pałac Królewski. część Luwru; Leveau — Instytut. Wersal jest już zaczęty, pracują też w Fontainebleau i w Saint-Germain.

We wszystkich tych budynkach przebija styl klasyczny, ale oryginalności i niezależności — coraz mniej. Za to powstają w Paryżu rezydencje francuskie: pałace Sully'ego, Bretonvilliers'a, Lamberta. Le Marais staje się modną dzielnicą. Wreszcie architektura religijna, z którą niema co robić w owym czasie, wzbogaca się stylem bękartim i niesmacznym, stylem jezuickim, którego inicjatorem jest ojciec Martellange. Wszystkie, zbudowane w owym czasie kościoły wzorują się na jego pomysłach; pompatyczność włoska idzie tam w parze z surowością antyczną. Ogólna cecha architektury jest już dekoracyjną. Dąży do efektu, stara się wabić oczy widza ustawianiem pięknych i szlachetnych fasad. Waleryusze w budowlach swych zwracali je-

dynie uwagę na przepych królewski; od czasu Henryka IV sztuka przybiera charakter publiczny.

Rzeźba nie budzi jeszcze żywszego interesu. Straciła również wdzięk i elegancję; zapomina o kształtach wypukłych. Dzieła Guillaína, J. Sarrazina, braci Anguierów, Duquesnoy—zawierają pomimo to wiele oryginalności i realizmu, które podkreślić należy, pomnając, że artyści owi uczyli się we Włoszech i że, pomimo swych mistrzów, pozostali indywidualnymi, zachowywali tradycję francuską.

Ale powstanie za chwilę wielka epoka malarstwa francuskiego. Odrodzenie, wszędzie w Europie przyjazne malarzom, we Francyi wydało jedynie architektów i rzeźbiarzy. Chociaż zjawilo się najpóźniej, malarstwo zdąża pospiesznie za swemi starszemi siostrami. Zrazu artyści naśladową Carracciów, a kraj przywołuje obcych malarzy, jak Rubens. Najwięcej powodzenia mają zalety średnie; Szymon Vouet zyskuje sławę i zaszczyty. Posiada on łatwość, miły ton, a zwłaszcza dużo sprawności rzemieślniczej.

Powoli dochodzi do sławy pierwszy wielki malarz francuski, N. Poussin (1594 — 1665). Wydobywa on sztukę francuską z mierności, pogłębia ją w szkołach cudzoziemskich i darzy tężyną i siłą. Jest filozofem malarstwa; utwory jego są lekcjami religii i moralności. Całe swe życie spędza w Rzymie, w bezpośredniej styczności ze światem starożytnym, który poznaje gruntownie i przesiąka nim do głębi. Niektóre z jego arcydzieł, *Misteryum świętego Franciszka Ksawerego*, *Postęp*, *Dyogenes*, *Arkadya*—stawiają go bardzo wysoko. Z prostotą i wielkością łączy często wdzięk i wytworność, ale koloryt ma dosyć blady. Rozumie naturę i wyjaśnia moralne jej znaczenie. Jest istotnym twórcą krajo-

brazu historycznego, który odegrał tak ważną rolę w malarstwie francuskim.

Bardziej francuski i mniej antyczny, E. Le Sueur (1617 — 1655) czerpie natchnienie przeważnie w religii. Dzieła jego tchną poważnym smutkiem, nie pozabawionym jednak czaru; maluje naiwnie, jakby własnem swem sercem. Dwadzieścia dwa obrazy *Życia świętego Brunona* zaliczają się do do najlepszych utworów jego pędzla; zdołał w nich uniknąć powtarzań i jednostajności przez różnorodność i znajomość odcieni. Niekiedy przecież Le Sueur pozwalał sobie na malarstwo świeckie; *Historya miłości*, którą wymalował dla hotelu Lambert, świadczy, że nie potrzebował się obawiać podobnej próby, tyle w dziele tem wdzięku i czaru, nieco może nikłego.

Filip de Champaigne (1602 — 1674), tak samo religijny, chociaż surowszy, był ulubionym malarzem Maryi Medycejskiej. Ma pędzel ścisły i wyniosły. Jako przyjaciel jansenistów, ojciec zakonnic z Port-Royalu, którą unieśmiertelnił w jednym z arcydzieł, Champaigne stał się malarzem, jakiego takie właśnie środowisko wydać może. Sławę pozyskał portretami, silnymi, realistycznymi i poważnymi, ale nieco zimnymi. Pozostawił podobizny króla, królowej, Richelieu'go oraz wielkich ludzi, którzy go znali. Równie sławny, chociaż odmienny umysłem i rodzajem, który uprawiał, Klaudyusz Le Lorrain był pierwszym pejzażystą swego czasu. Mieszkając w Rzymie, badał okolice, otaczające miasto i zdołał tam poznać światło, które w rozmaitych przedstawia widokach, w obrazach *Wyładowanie Kleopatry*, *Port o wschodzie słońca*, *Port o zachodzie słońca*, lub w innych dziełach, w których te same występują zalety.

Malarstwo nie zamykało się jednak całkowicie w rodzaju szlachetnym. Nie brakowało w sztuce ludzi nieza-

leżnych, których pełno było w literaturze i w społeczeństwie. Obok Cyrana de Bergerac z buńczucznym pióropuszem, obok błazeńskiego Scarrona, dziwaczne-go d'Assoucy, spotykało się Jana de Boulogne, Sebastjana Bourdona, a zwłaszcza braci Lenain, którzy malowali nędzarzy, ludzi opuszczonych, z najniższych sfer, albo—malowniczych lub też poprostu rubasznym mieszczuchów i prawdziwych chłopów. Obok tych artystów, Jakób Callot i Abraham Bosse pokazali nam zwyczajne życie i śmieszności swych współczesnych w świetnem drzeworytnictwie, które postavili we Francyi na wysokim poziomie. Bosse chłodniejszy i spokojniejszy pozostawił nam prawdziwe dokumenty o różnych warstwach społeczeństwa. Callot odmalował z dyabelską werwą, złośliwością, z wyobraźnią tryskającą dowcipem—całą galeryę typów zabawnych, malowniczych, pełnych życia i prawdy. Teką jego, zawierającą około 1,500 utworów, pośród których wspaniała „Pokusa świętego Antoniego”, stanowi rzeczywistą uciechę dla oka, zmęczonego pompatyczną i majestatyczną sztuką tej epoki.

Ludwik XIV uwolnił się wreszcie od Mazarina. Panuje samodzielnie i narzuca artystom własne teorye, te same, które przodują sztuce od początku wieku. Zadawała się ułożeniem ich w doktrynę i zastosowaniem w praktyce. W przedsięwzięciu tem znajduje posłusznego swej woli sprzymierzeńca, który podziela jego gusta i poglądy; jest to Lebrun (1619—1690). Chodzi mu przedewszystkiem o wielkość i majestatyczność. Przepych uroczystości, świetność dworu, doskonały układ rządu, harmonia we wszystkich urzędach państwowych, zcentralizowanie przy królu wszystkich żywych sił narodu, wszystko, co czyni z Ludwika XIV—Króla-Słońce, współdziała jego chwale. Sztuka nie mogła być wyjątkiem. Założoną została Akademia Królew-

ska, która znosi niezależność cechów artystycznych, — sztuka państwowa zastępuje swobodny rozwój artystów.

Lebrun organizuje i kieruje urządzeniami artystycznymi kraju. Ogromnie czynny, zrównoważony, pomysłowy, jest jakby wice-królem wydziału Sztuk Pięknych. Świeci sam przykładem i udziela wzorów. Obrazy jego są liczne. Wkłada w nie rzeczywistą znajomość kompozycyi, ruchu, zmysł koloru, a jednak nie zawsze umie tchnąć w nie życie i uczucie. Do najważniejszych jego kompozycyi należą ogromne płótna dekoracyjne, o wspaniałym, chociaż nieco teatralnym układzie figur. W wielkiej galeryi w Wersalu oraz w galeryi Apollina w Luwrze poznać go można pod rozmaitymi względami: jako artystę, dekoratora, organizatora. Obok niego Mignard (1610 — 1695), jego współzawodnik, objawia talent łatwy, nieco powierzchowny, ale przedewszystkiem zręczny i wdzięczny. Jego piękną kopułę w kościele Val-de-Grâce słaWił Molière, którego zresztą Mignard portretował. Był bowiem także portrecistą i malarzem obrazów. Zasłużony rozgłos pozyskał swą „Madonną z winogronem”, pełną wdzięku i delikatności. Portreciści wogóle cieszą się w tym czasie powodzeniem. Bossuet i Ludwik XIV pędzla Rigauda, Lebrun, malowany przez Largillierę, są prawdziwymi, bardzo charakterystycznymi arcydziełami owej pompatycznej i arystokratycznej epoki. Malarzy jest legion cały: Van der Meulen, znakomity pejzażysta w obrazach batalistycznych, Bourguignon, malarz bitew, Desportes, malarz psów, Monnoyer, Jouvenet, Santerre, Testelin. Pracują już to dla siebie samych, już to pod kierunkiem Lebruna w Luwrze, lub w świeżo założonych Gobelinach. Każdy z nich na swój sposób i za pomocą własnych środków pracuje dla jednego celu, służąc jednemu ideałowi i ulegając jednej woli.

W rytmownictwie, które wskutek dekretu z roku

1681, zaliczonem zostaje do sztuk wolnych, utrwalają dalej piękną tradycję francuską: Nanteuil, autor wyrazistych i mocnych portretów; Edelinck, artysta zręczny i pomysłowy; Audran, którego medziority ładniejsze były od odtworzonych obrazów; Silvestre, wreszcie — P. Drevet.

Rzeźba była po wszystkie czasy najbardziej niezależną ze sztuk, — taką, która, odbijając w sobie daną epokę, najmniej służy modzie i wznosi się najwyżej ponad fantazję dnia. W wieku XVII rzeźbiarze pozostali wierni tradycjom swej sztuki. Największy z pośród nich, Puget (1622 — 1694) był przede wszystkim człowiekiem niezależnym, który nie chciał pracować na dworze królewskim.

Zapalczywy, ufny w swe siły, posiadał tężyznę ducha, namiętność, wielkość. Ale wpływ Berniniego popychał go niekiedy do nadętości. Puget wyrzeźbił w Tulonie liczne dzieła dla dekoracji morskiej; posiadają one te same wady i zalety, co wszystkie jego prace, zawsze silne i żywotne, takie jak „Herkules Gallijski”, „Milon Krotoński”, płaskorzeźby „Zaraza w Medyolanie”, oraz „Aleksander i Dyogenes”. Puget nie posiadał uczniów; zbyt odrębną miał indywidualność.

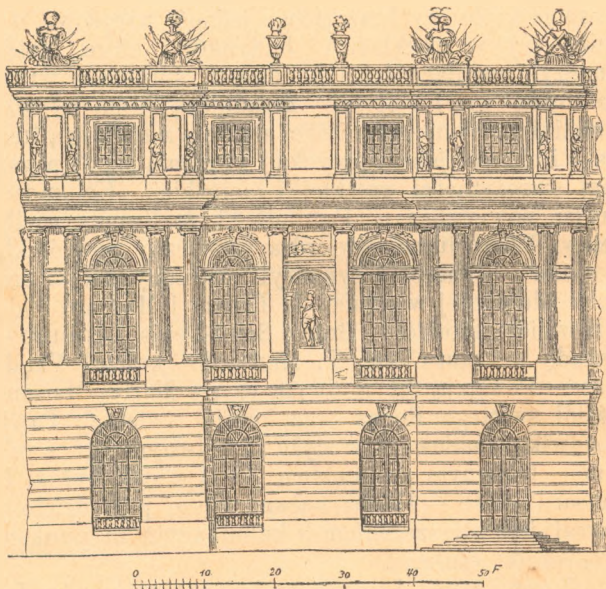
Przedstawicielem typowego rzeźbiarstwa owych czasów był Girardon. Zbývá mu na indywidualności i odwadze, ale prace jego są poprawne, dobrze poczęte, efektowne. Dwa główne dzieła „Grobowiec Richelieu” i „Kąpiele Apollona” w Wersalu usprawiedliwiają jego powodzenie. Najpłodniejszym przecież i najbardziej poszukiwanym rzeźbiarzem był Coysevox. Zaludnia swemi pracami Wersal, Trianon, Saint-Cloud, Marly, Tuileries; rzeźbi biusty najznakomitszych ludzi współczesnych. W utworach swych, pełnych ruchu i życia, wpada niekiedy w teatralność.

Też same wady i zalety spotykamy u jego siostrzeńców, braci Coustou oraz u licznych rzeźbiarzy tej epoki. Ale — rzecz godna zaznaczenia — rzeźba pozostała francuską i zdołała uniknąć niebezpieczeństwa italianizmu.

Wreszcie sztuka prawdziwie okazała i dekoracyjna — architektura, pokrywa gmachami Ile-de-France i rozszerza się po całym kraju. Skondensowanie państwa w osobie króla, wyobrażającego jedność narodową, wyraziło się w rozkładzie budynków, które, dzięki symetrii, regularności i solidności, sprawiają wrażenie równowagi i stałości. Zasadniczą cechą tej sztuki są linie poziome; architekci zrywają z tradycją francuską i chrześcijańsko-gotycką i zwracają się do pogańskiej starożytności greckiej i łacińskiej. Kolumnada Luwru, powierzona C. Perraultowi, żarliwemu wielbicielowi Vitruwiusza, stwierdza ostateczny powrót klasycyzmu i uświęcenia symetrii, majestatyczności oraz cechy zdobniczej w sztuce. L. Bruant i Mansard budują Inwalidy, Blondel — Bramę Saint-Denis, Lepautre — kaskadę w Saint-Cloud, F. Mansard — kościół Val-de-Grâce. Powstają też w owym czasie Marly, Maisons, kościół świętego Rocha oraz kościół świętych Pawła i Ludwika, zbudowane w stylu przeciwnym sztuce religijnej. Głównym architektem XVII wieku był J. H. Mansard (1646 — 1708); najważniejsze jego dzieło — Wersal jest streszczeniem i kulminacyjnym punktem całej sztuki stulecia.

Zaczęty przez Lemerciera był już za czasów Ludwika XIII ładnym pałacem królewskim, z kamienia i cegły. W jakiś czas potem Levau buduje aneksę i główne skrzydło. Wreszcie w r. 1676 Mansard obejmuje kierunek robót, kończy stronę zewnętrzną i buduje wielką galeryę. Obliczono, że wydatki wyniosą około dwudziestu milionów. Przez cały niemal czas, od roku 1665 do 1695, malarze malowali w Wersalu pod kierunkiem

Lebruna; znajdujemy pośród nich wszystkich, którzy posiadali w owym czasie jakie takie nazwisko. Najwięcej jednak zajęci byli Lebrun, P. Mignard i Van der Meulen. Malowidła ich są przedewszystkiem dekoracyjne,



Fragment fasady pałacu Wersalskiego.

zastosowane do przepychu całości. Naogół wyglądają ładnie, chociaż niektóre pojedyncze *panneaux* nie mają zgola wartości. Różnorodne sztuki tracą tu własne znaczenie, stają się zaś częścią dekoracyi ogól-

nej. Rzeźba zajmuje znaczne miejsce w pałacu, gdzie służy głównie celom ornamentyki oraz w ogrodach, gdzie ma więcej rozmaitości. I w tym dziale użyto bardzo wielkiej ilości artystów. Stworzyli oni sztukę wyłącznie dla króla i dla dworu, sztukę mitologiczną i allegoryczną, akademicką. Odczuwamy w niej wpływy włoskie, a nie spotykamy już ducha Odrodzenia. Wdzięk i wytworność ustąpiły miejsca potędze, majestatyczności, imponującej wielkości, ale i ciężkości zarazem. Widok od strony podwórza jest urozmaicony, bogaty i dość szczęśliwy; ale gdy patrzymy od strony parku, na prawdziwą fasadę, pałac wydaje się jakąś olbrzymią, niedokończoną i splaszczoną budowlą. Wrażenie to powiększa jeszcze ogromny, o kilku tysiącach hektarów, park, w którym Le Nôtre, wykształcony na wzorach włoskich, tworzy typ ogrodu w stylu francuskim, ogrodu regularnego, wielkiego, sztucznego, obfitującego w rzeźby i fontanny, naginającego naturę do prawa dekoracyjnej całości i spychającego ją na plan drugi. Typ ten zyskuje ogromne powodzenie; wszystkie królewskie rezydencje w Europie otaczają się podobnymi ogrodami. Chcąc być sprawiedliwym wobec Wersalu, należy wyobrazić sobie w tych szerokich salach, długich galeryach, wspaniałych alejach tłumy kurtyzanów, ekwipaże, świty, przepych uroczystości i pochodów, cały blask królewskiego domu. Wtedy pojmiemy, czem był i co znaczył Wersal.

Wszystkie sztuki pracują nad okazałością i przepychem rezydencji. Sztuki stosowane ulegają wazkiemu może, ale płodnemu wpływowi Lebruna. Hafciarstwo zjednało sobie szczególną troskliwość króla. Fabryka gobelinów, którą założył, dalej Beauvais, Aubusson, Lille, Tours rozwijają wyteżoną działalność. Bracia Lepautre wydają wielką ilość grawiur i rysunków, przeznaczonych na motywy dekoracyjne.

Dzięki Ballinowi, zajaśniało nowym blaskiem złotnictwo; fajanse z Rouenu poszukiwane są przez wszystkich; Boule stawia meblarstwo na poziomie sztuki.

Ale w wewnętrznym urządzeniu mieszkań, pomimo piękna, braknie wygod. Wszystko tam istniało na pokaz. Pokój Ludwika XIV w Wersalu nie był oddzielony od innych. Sztuka organizowania miłych, oderwanych gniazdek domowych nie jest jeszcze znana. Stworzył ją dopiero wiek następny.

Wiek XVIII. Nigdy żadna epoka nie posiadała sztuki, któraby ją lepiej wyrażała, jak sztuka francuska wieku ośmnastego. Jest ona dokładnem odbiciem swego czasu. Gina przegrody społeczne, oddziałują swobodnie najprzeróżniejsze wpływy społeczne, ciekawość umysłu staje się powszechną, rozwijają się obyczaje. Nastąpiło ogólne wrzenie umysłów; nikt nie chce żyć w przeszłości, ani przeszłością. W polityce, w religii, w literaturze, w sztukach, w łonie rodzin, w towarzystwach, na dworze królewskim, u filozofów — wszędzie nowość, zawsze nowość. Otwierają się salony, poczyną się panowanie kobiet, które nadają ton życiu towarzyskiemu i codziennemu. Jakieś tajemnicze haśle, krąży, zda się, z ust do ust, powtarzane zarówno przez wielkich panów, którzy tego wkrótce pożałują, jak przez filozofów, którzy kierować będą przyszłą walką, zarówno przez księży drobnych parafii, jak przez mieszczuchów. Ze wszystkich stron zapowiadają reakcyę. Siedemnasty wiek Ludwika XIV mówił: uległość kościołowi, szacunek dla władzy, uwielbienie starych klasyków, kult godności, majestatyczności, porządku, parady, okazałości; wiek nowy mówi: wolność myśli, buntownicza niezależność, zamiłowanie teraźniejszości, dobrobyt, pobłażanie, kaprys, fantazyja, uprzejmość. Francya, jak powiedział malowniczo, chociaż nieco przesadnie, Dargenty, „żąda zdrowego powietrza, ja-

snego światła. Cierpiała dotychczas, teraz chce używać; płakała, teraz śmiechu żąda. W końcu tego



Watteau—Scena rodzajowa.

panowania, ogarnia oszołomioną Francję wściekle pożądanie rozkoszy. Nie dba o żadne pozory. Włosy

jej, mocno związane, same spadają na nagie ramiona. Dzwoneczki pobrzękują, a piękna dziewczyna uczuwa potępieńczą świerzbę”....

Najbardziej podlega temu wpływowi malarstwo, ono bowiem, jak zwykle, najszybciej podąża za życiem i najlepiej przystosować się może do jego żądań zarówno techniką, jak celem.

Ruch rozpoczyna Watteau (1684 — 1721), który był najdoskonalszym wyrazem tego stanu umysłów; tworzy on nowy rodzaj. Ten Flamandczyk, urodzony w Valenciennes, badał Rubensa i okolice Ile-de-France, ale nie udawał się nigdy do Rzymu. Jest przede wszystkim kolorystą, miłośnikiem natury, rozkoszuje się epoką, w której żyje i stoi ogromnie daleko od wszelkiego akademizmu. Maluje i idealizuje społeczeństwo, które go otacza. Komedia włoska oraz sceny wytworne wiejskie zajmują wielkie miejskie w jego dziele. „Odplyniecie do Cytery”, najsławniejszy jego obraz, „Gilles”, „Taniec polny”, „Lekcja miłości”, „Obojętny na wszystko” i t. d., jednym słowem prawie wszystkie jego obrazy wykazują ciekawą mieszaninę prawdy i fantazyi, jedyną w swoim rodzaju kombinację realizmu w rysunku, obserwacyi szczegółów, ścisłej kompozycyi całości oraz czarownego idealizmu, delikatnego smutku i zmysłowej melancholii w traktowaniu postaci. Zaciekawiają go wszelkie nowości, próbuje wszelkich rodzajów. Objawia zawsze wdzięk i dowcip, uśmiechniętą wytworność i uprzejmość. Nawet jego smutek jest łagodny; w krajobrazie słodkim i zamglonym pomieszcza lubieżne i płomienne zabawy Regencyi, w których nie mógł brać udziału. Wogóle Watteau jest najoryginalniejszym i najpiękniejszym przedstawicielem nowej szkoły.

W sztuce jednakże nie spotyka się nigdy przerwy. Sztuka ostatnich lat XVII wieku nie zupełnie zni-

knęła. Trwa i — dalej trwać będzie. Nie ma miru wśród publiczności, ale uświęca ją władza i siła tradycji. Sztuka klasyczna kroczy po równoległej drodze obok nowej sztuki, ale pierwsza wiednie, jak wszystko, co się chyli do upadku; druga zaś ma siłę i żywotność młodości, wierzy w siebie i w swe powodzenie.

Lemoyne, F. Detroy, Coypelowie, J. Restout, C. Van Loo — wierni są jeszcze mniej lub więcej wyrażnie, tradycji klasycznej. Mają oni pewne zasługi, ale nie różnią się od innych malarzy; pozostają wciąż na drugim planie i nie zmierzają otwarcie ku przyszłości.

A ruch rozwija się w kierunku zabaw i rozkoszy. Boucher (1704 — 1770) mianowany zostaje pierwszym malarzem króla. Wybór — charakterystyczny, jest to bowiem znany malarz wolnych obyczajów. Był bardzo płodny i bardzo zręczny, nie pomijał żadnego rodzaju, ale wracał najczęściej do lubieżnych miłostek, do tematów pikantnych, kompozycji zmysłowych. Zręczny rysunek i wesola barwa podkreślały jeszcze wrażenie tematu. Szczera zmysłowość zjednała mu wielkie powodzenie i wielu uczniów. Baudoin, Natoire, Lancret, Fragonard, Raoux, pomimo, że się różnili między sobą, dzielili jego sławę i zajmowali się często podobnymi tematami.

Rywalizują z nimi portreciści. Wszyscy pragną posiadać własne portrety; ozdabiają nimi salony; piękne kobiety starają się utrwalić w podobiznach świadectwo swej urody. Nattier, Tocque, bardzo wytworny i żywotny pastelista Latour (1704 — 1788) stoją na czele tej grupy. Schlebają niekiedy modelom, ale starają się o podobieństwo. Sława malarstwa wzrasta nieustannie.

W rzeźbie, gdzie niema już takiej różnorodności dążeń, zarysowują się dwa kierunki: akademicki, wierny

tradycji klasycznej, zapożyczający tematów z mitologii, oraz—realistyczny, uprawiający zwłaszcza portrety. Niekiedy oba te rodzaje występują razem, jak w Maryi Leszczyńskiej, dłuta G. Coustou. Rzeźba akademicka służy głównie celom dekoracyjnym. Rzeźbiarz dba nietyle o prawdziwe przedstawienie ciała, ile o ruch. Zamiłowanie to pochodzi od Pugeta, a przez niego — od Włochów.

Rodzina Coustou tworzy przejście od XVII do XVIII wieku. Adamowie, Slodtzowie są przedewszystkiem rzeźbiarzami dekoracyjnymi. Lemoyne nadaje swym utworom cechę zbyt teatralną. Falconnet, autor rozkosznej „Kobiety w kąpiei” oraz posagu Piotra Wielkiego, posiada więcej wiedzy niż polotu. Bouchardon (1698 — 1762) wreszcie jest najbardziej charakterystycznym przedstawicielem tej grupy. Posiada wytworność, nie wpada nigdy w afektację; w „Amorze napinającym łuk”, pomimo chłodu, wykazuje wiele wdzięku. Do prac swych wkładał za wiele literatury; doskonalił je i przerabiał nieustannie. Natchnienie wiodło go niekiedy do przedmiotów wznioślejszych i surowszych; Chrystus w kościele Saint-Sulpice w Paryżu i Święty Karol Boromeusz świadczą, że czuł się dobrze w tematach religijnych.

Poczucie życia i prawdy niepokoiło coraz bardziej artystów. Dążności te rozwija najpłodniej Pigalle (1714 — 1785), artysta pracowity i zawzięty stronnik starożytności, prawdy i natury. Jego Merkury i jego Venus stały się sławne od pierwszej chwili. Najbardziej charakterystycznym jego dziełem jest przesadny portret Voltaire’a, nagiego, wychudzonego, łysiego i zgrzybiałego, przedstawionego w ten sposób dla większej ścisłości realistycznej. Obok niego zasłynał Houdon, jego uczeń, hołdujący tym samym doktrynom, a godny uwagi w czystości linii i sile wyrazu, jak

świadczą Dyana, Voltaire w Teatrze Francuskim oraz liczne biusty. Następnie dali się poznać: Caffieri, świetny portrecista, twórca popiersia Rotrou i Kornela, w Komedyi Francuskiej; Pojou, Julien, Roland. Wreszcie Clodion zasłynął terrakotami, pełnemi wdzięku i fantazyi, nieco może nikłej. Rzeźba doszła sama drogą naturalną do powagi, którą malarstwo zyskiwało przez gwałtowne reakcye.

W architekturze XVIII wieku widzimy, podobnie jak i w innych sztukach, współzawodnictwo pomiędzy starożytnością, a czasami nowożytnymi, — wielką sztuką, a stylem współczesnym. Architektura urzędowa była klasyczną, prywatna zaś — nowoczesną. Architekci zyskali ogromne znaczenie; są nie tylko doskonałymi praktykami, ale i znakomitymi teoretykami.

Najmniej czynną była architektura religijna. Nie potrzeba już kościołów, nabudowano ich bowiem zawiele w wieku XVII. Prócz tego, kler płaci mało i nie traci przywiązania do gotyku. Kończą się jednak budowle zaczęte: kościół Saint-Nicolas des Champs zyskuje nareszcie portyk, Servandoni zaś pracuje nad wykończeniem kościoła świętego Sulpicyusza. W owym czasie wybudowano także kościół świętej Genowefy, w stylu neoklasycznym, który tak mało przystoi świątyni katolickiej.

Wszystkie również budynki cywilne budują się w stylu starożytnym. Zarówno w dziełach Blondela; w Szkole wojskowej, Składzie Mebli narodowych, Ministerjum Marynarki — Gabryela; — w galeryach Palais-Royalu, w Wielkim Teatrze Bordeaux — Louisa, lub Mennicy Antoine'a — odnajdujemy zawsze teorye Witruwiusza, wyłożone i wykończone przez dwóch Włochów, Palladio i Vignole.

Za to architektura prywatna jest śliczna. Pozwala sobie na kaprys, wdzięk i elegancję. Szuka komfortu

i wygody. Wille prywatne, a nawet zwyczajne domy są czarujące. Styl ten wykombinował Robert de Cotte. Wpływ jego urósł bardzo szybko; pomagał mu Boffrand, który zbudował Pałac Soubise. Wkrótce Paryż, a za nim prowincye zyskały mieszkania, godne wdzięcznych mebli, które wyrabiać poczęto w drugiej połowie wieku.

Cudzoziemcy powierzać zaczęli swe budowle Francuzom. Leblond wezwany był do Rosyi, Boffrand — do Niemiec, Cotte — do Austrii; artyści zaś obcy przyjeżdżali tłumnie na studia do Paryża.

Taka architektura, mająca na celu wygodę i wytworność domowego życia, wymagała pomocy sztuki stosowanej. Otóż ta ostatnia nigdy nie była może świetniejszą, niż w owym czasie. Zdobnictwo stosuje się pod każdym względem do mieszkań. Meble stają się lekkie, nawet zniewieściałe; ostre kąty i sztywne desenie zanikają zgoła. Sztuka delikatnieje; drobne mieszkania naśladują wystawne apartamenty. Wchodzą w modę eleganckie salony, rozkoszne buduary, czarujące sypialnie, jest to bowiem epoka, w której panuje kobieta, w której miłość jest bogiem, a ciało odzyskuje nieco swych praw. Meissonnier dostarcza wzorów złotnikom i meblarzom, szkoła Boule'a tworzy wciąż arcydzieła; złocone i cyzelowane brzozy Gouthière'a zdobią konsole i biura; cieszą się powodzeniem fajanse, ozdobione kwiatami, arabeskami i postaciami oraz — porcelany; powstają fabryki ceramiki; w roku 1786 zakłada się słynna fabryka porcelany w Sèvres.

Wchodzą w modę książki, grawiury, rysunki; cieszą się powodzeniem utalentowani rytownicy. Drevet z początku wieku, potem Flipart i Saint-Aubin'owie, Cochin'owie, a zwłaszcza Moreau i Gravelot rozwijają świetnie sztukę rytownictwa, która też wkrótce rozszerza swe horyzonty, udoskonala procedery, mnoży arcy-

działa. Zwyczajni amatorzy chwytają za rylec, nie gardzą nim najdostojniejsi, od Maryi Leszczyńskiej począwszy, a skończywszy na pani Pompadour.

Przy rozkosznych domach zakładać wreszcie poczęto ogrody angielskie, sprawiające wrażenie, jakby naturze pozwalały na wszelkie kaprysy.

Ale świetne zabawy zamilkną wkrótce. Francya, jakby z przerażenia, że śmiała się za wiele, wpada w niepokój. La Chaussée tworzy płaczliwą komedję, Rousseau złorzeczy swawoli ludów cywilizowanych, Diderot żąda, aby sztuka stała się szkołą cnoty. Jednocześnie erudyci, antykwaryusze, podróżnicy, Caylus, Barthélemy, Winkelman odkrywają prawdziwy świat starożytny. Wracają do życia Herculanium i Pompeia i wyjawiają tajemnice przeszłości. Natura zamienia się nagle w przyjaciółkę, doradczynię wszystkich. Czułość i tkliwość należą do dobrego tonu, dobra matka staje się modną. Filozofowie, utopiści, przeciwnicy władzy zagłębiają się w badaniach polityki republiki rzymskiej i moralności stoickiej. Życie narodowe zmienia się do gruntu. Z przemiany tej powstaje nowa sztuka, która tem łatwiej harmonizuje z nowem życiem, że w roku 1753 założono doroczny Salon Sztuk Pięknych dla publiczności. I jeszcze raz wpływ ten, najszybciej i najgłębiej odczuwa — malarstwo.

Zapowiada cały ruch — Chardin (1699 — 1779), wielki artysta. Jego *Benedicite*, *Liwerantka* lub *Pracowita matka*, różne sceny życia mieszczańskiego lub martwe natury, wykazują solidną uczciwość, spokojne szczęście, stałość życia modelów, oraz dokładną obserwację, malowniczość, znajomość kompozycyi artysty. We wszystkim jest samorzutny i naiwny; nie obchodzą go teorye moralne i społeczne; jest tylko malarzem. Rzeczywistym przedstawicielem tej sztuki jest Greuze (1725 — 1805). Jest to ulubio-

ny malarz Diderota, który odnajdywał w nim własne swe pojęcia i uczucia, prawdę, wrażliwość, moralność, cnotę. Tematy czerpie Greuze z rozmaitych chwil życia rodzinnego i tworzy: Przekleństwo ojcowskie, Syna ukaranego, Wiejską narzeczoną. Często jednak naturalność jego jest sztuczna; niekiedy wpada w melodramat, a nawet—nieobcą mu zmysłowość. Bo przecież zmysłową jest owa rozkoszna dziewczyna w Stłuczonym dzbanie,—taka buntownicza, pomimo zmartwionej miny. Czyż cnota ludzi ówczesnych nie była w istocie powierzchowną?

Współczesny Greuze'owi David reagował przeciwko niemu, powolny naukom mistrza swego Wiena, który w połowie stulecia służył na swój sposób klasykom i stronnikom starożytności, stosując do swego malarstwa ich pojęcia i gusta. Jego buntowniczy i odważny, potężny i silny uczeń wkracza swą Przysięgą Horacyuszów na drogę antyczną, nanowo otwartą, podąża zaś za nim wdzięczny i słodki Proudhon.

Ci dwaj artyści kończą jedną epokę i zaczynają inną. Rewolucya otwiera przepaść, która pochłania na chwilę całą Francję. Zobaczymy jej plony.

ROZDZIAŁ III.

Wiek XIX.

Wiek dziewiętnasty zaczyna się w r. 1789.— Niemcy: przebudzenie, romantyzm, sztuka narodowa.— Anglia: świetny rozkwit jej malarstwa.— Inne kraje,— Francya: Rewolucya. Dawid.— Trzy sztuki.— Romantyzm; klasycyzm.— Delacroix . Ingres.— Różne szkoły.— Pejzażyści. — Sztuka współczesna.

Dla Europy, tak samo jak dla Francyi, wiek dziewiętnasty zaczyna się od roku 1789 czyli od Rewolucyi francuskiej. Wywarła ona wpływ mniej lub więcej bezpośredni i szybki, mniej lub więcej głęboki, ale nie ulegający wątpliwości, na rozmaite kraje. To też historyk sztuki wieku XIX może ją uważać za punkt wyjścia.

Niemcy. Od Rewolucyi istotnie zaczyna się wspaniała reforma życia narodowego w Niemczech. Kraj ten od XVI wieku drzemie i wegetuje; nie utworzyła się w nim żadna szkoła artystyczna, kilku zaś oderwanych, niekiedy nawet zasłużonych artystów, podtrzymują tradycje przeszłości. Z w. XVII — rzeźbiarz Schluter i malarz Elzheimer, w wieku XVIII — Rafael Mengs, najslawniejszy malarz niemiecki od czasów

Holbeina, górują nad innymi i stwierdzają, że sztuka nie zginęła doszczętnie.

Ale pod wpływem bicia Rewolucyi, wstydu i siniaków zadanych przez Napoleona, Niemcy budzą się, dochodzą do świadomości. Kant i Lessing wstrząsają ich duszą i zbroją ich umysły. Filozofowie, literatura, polityka, wracają siłę, tężyznę, ufność, jednym słowem żywotność narodowi, który ruszać się poczyną po długim spoczynku. Z tego impulsu powstaje wielka szkoła sztuki.

Jest to sztuka patryotyczna czyli narodowa, sztuka refleksyjna, skąpana w ideach literackich, sztuka—romantyczna. Inicytorem ruchu był malarz Carstens, który szukał natchnienia w starożytności, pominął jednak pośrednich mistrzów i szkolne tradycye. Zresztą sztuka w Niemczech, podobnie jak jej literatura, kocha klasycyzm grecki i średniowiecze gotyckie; Niebelungen nie przeszkadzają ani Homerowi, ani Wirgiliuszowi. Artyści niemieccy domagają się swobody natchnienia, wolnego wyboru tematów, jednakowej tolerancyi dla wszelkich sposobów traktowania przedmiotu. Sztuka staje się literacką, a nawet przez Overbecka—filozoficzną i religijną. Zamiast czuć, myślano i rozprawiano w malarstwie; powszechną wadę stanowiła mglistość. Od roku 1830 jednak malarstwo wyzwala się. Kwitną szkoły w Berlinie, Dusseldorfie, Monachium, pierwsze błędzenia uznano za mylne, artyści wracają do malowania, do barwy, do prawdziwego malarstwa. Jest ich bardzo wielu: Cornelius, Schnorr z Karlsfeldu, Schirmer, Winterhalter, a przedewszystkiem — Kaulbach.

Architektura opiera się temu ruchowi; pozostaje klasyczną w dążnościach i doktrynie. Gliptotekę monachijską, podobnie jak Walhallę w pobliżu Ratysbony zbudowano w zgoła niewolniczym stylu greckim.

Za to rzeźba stoi bardzo wysoko, dzięki szkole Thorwaldseny, autora grobowca księcia Eugeniusza, dzięki Rauchowi, który stawia pomnik Fryderyka II i rzeźbi posagi wielkich ludzi współczesnych, dzięki wreszcie Rietschlowi oraz plejadzie rzeźbiarzy drezdeńskich i monachijskich. Lecz dochodzimy do ludzi współczesnej nam epoki. Nie należą oni jeszcze do historii.

Anglia. Mniej dotknięta przez Rewolucję francuską, miała bowiem własne, Anglia nie przedstawia tego pięknego widoku przebudzenia się życia narodowego, jaki widzieliśmy w Niemczech. Posiada własną sztukę i przechowuje ją wytrwale. Co prawda, sztuka to—wąska. Rzeźba, na ogół mierna, pochwalić się może jednym tylko nazwiskiem—Flaxmana. Architektura niezbyt ciekawa, chociaż szczęśliwsza, przedstawia mieszaninę starożytności i gotyku. Pomimo to rozwija się styl oryginalny, któryby można nazwać stylem przemysłowym, styl dworców i hal, wielkich fabryk i magazynów, a nawet wystaw. Pierwszy wzór zjawia się na wystawie powszechnej w roku 1852, w Londynie: jest to pałac kryształowy, zbudowany przez J. Paxtona.

Wielką sztukę angielską stanowi malarstwo. Zachowuje ono swą dawną świetność i oryginalność. Po Reynoldsie i Gainsboroughu, Th. Lawrence maluje piękne główki dzieci i kobiet barwami, pełnemi wdzięku i świeżości. Martin zyskuje rozgłos w malarstwie historycznem, Wilkie tworzy sceny rodzajowe, pełne czaru i szczerości. Rozwija się zwłaszcza pejzaż, który przynosi największą sławę szkole angielskiej, zarówno liczbą przedstawicieli, jak ich wartością. Niektóre nazwiska górują nad innemi, a zwłaszcza: J. Constable, któremu tyle zawdzięcza nowoczesne malarstwo krajobrazowe, a którego Śluz a oraz Ferma w dolinie ujawniają bardzo oryginalnego obserwatora natury angielskiej; Turner, miłośnik światła, niekie-

dy bardzo nierówny, ale bogatą obdarzony wyobraźnią; jego *Wschód słońca we mgle* jest dziełem znakomitego pędzla. Wkrótce powstaje szkoła sztuki umysłowej i moralnej — preraphaelizm, szkoła skomplikowana, o sprzecznych i różnorodnych dążnościach. Wielkim jej malarzem jest Millais. Zasady tej szkoły, wyłożone przez J. Ruskina, oddały usługę sztuce angielskiej i natchnęły ją do pracy wznioślejszej i oryginalniejszej. Jeden z ostatnich jej przedstawicieli, Burne Jones, umarł niedawno, zostawiając po sobie utwory pełne czaru i świeżości. Sztuka angielska kroczy po własnej tradycyjnej drodze.

Trudno zrozumieć, a nawet poznać epokę współczesną. To też niepodobna nam badać rozmaitych kierunków sztuk europejskich, zwłaszcza, gdy im brakuje charakteru. Musimy więc poprzestać na stwierdzeniu, że Włochy z początku XIX-go wieku zwróciły na siebie uwagę Europy rzeźbami Canovy i jego następców i że dziś, pod wpływem zjednoczonej narodowości i odzyskanej niepodległości politycznej, działalność ich artystyczna budzi pewne nadzieje. Hiszpania — przeciwnie, chociaż rodzą się w niej tacy artyści, jak Alvarez, straciła wiele ze swego charakteru i nie objawia nic wybitnego w swem życiu, od czasu zwłaszcza, jak ulegać poczęła wpływom francuskim. Belgia wraca do Rubensa. Inne kraje mają raczej artystów, niż sztukę. Warto jednak zaznaczyć obudzenie się życia artystycznego w nowym narodzie. Stany Zjednoczone, które tak silnie narzucają ludom Europy swe życie ekonomiczne i polityczne, zwracają się już, pomimo zmysłu praktycznego, do sztuki. Śród artystów, największa ilość ulega wpływom szkół francuskich i angielskich.

To, co w nich osobiste, nosi cechę wyraźnego ducha utylitarnego. Ich sztuka narodowa jest sztuką przemysłową.

słowa i dekoracyjną. I oni więc potwierdzają powszechne prawo przystosowania sztuki do rasy, wśród której się rozwija.

Francya. Wpływ Rewolucyi dodał, oczywiście, we Francyi do najtajniejszych głębin życia narodowego. Odbił też bardzo wyraźne piętno na sztuce. Przygotowaniem do zmian był uprzedni zwrot ku stylowi pseudo-klasycznemu. Działacze Rewolucyi, upojeni wspomnieniami historycznemi, zawistni o sławę Rzymian, starali się kopiować republikę rzymską, odtwarzać obyczaje oraz instytucye grecko-łacińskie, wskrzeszać zwyczaje pogańskie. Istniało tajemne współpraceownictwo pomiędzy artystami a ludem, politykami a prostymi obywatelami. J. Chenier pisze tragedye klasyczne, David maluje Śmierć Sokratesa, wznawia się pogański kult bogini Rozumu, urzędnicy przybierają imiona rzymskie, moda uświęca ubrania, które uchodzą za starożytne. Wszystko zwraca się do Rzymu, Aten i Sparty. Sztuka wchodzi w bliski związek z ludem, dzięki bowiem inicjatywie Lenoira, założono Muzea. Wielkim mistrzem ceremonii i wielkim organizatorem jest David. Ruch ten trwa jeszcze za czasów Cesarstwa, a David wciąż pozostaje na pierwszym planie. Jest on malarzem urzędowym; tworzy olbrzymią rozmiarami Koronacyę Napoleona I. Posiada mnóstwo uczniów, wśród których wielu zaszczytu mu przynosi. Najzdolniejsi: Gros, Gerard, Girodet, Guerin Isabey, malują epopeę napoleońską, Chardet zaś i Raffet opowiadają anegdoty pierwszego cesarstwa w pięknych rysunkach.

Rzeźba nic świetnego nie wydaje; pozostaje wierną starym tradycjom. Architektura, posłuszna duchowi czasu oraz własnym dążnościom, skłania się coraz bardziej do stylu klasycznego. Przodują w tym

dziale sztuki Percier i Fontaine, a Łuk tryumfalny gwiazdy, budowany przez Chalgrina, uważać należy za jeden z najpiękniejszych budynków epoki.

Tymczasem sztuka i literatura zbliżają się coraz bardziej ku sobie. Zjawia się „Geniusz chrześcijaństwa” Chateaubrianda, Aleksander Dumas (ojciec) i Wiktor Hugo piszą swe dramaty, pani de Staël odkrywa Niemcy; poznaje Francya: Ossyana, Szekspira, Goethego, Schillera, Byrona. Zrodził się romantyzm artystyczny. Tratwa Meduzy Géricaulta uprzedza nawet Hernaniego Wiktora Hugo. Walną bitwę toczy bowiem malarstwo. Architektura wraca do średniowiecza, przeciwnie zaś artyści starej szkoły zwracają się ku Grecyi. Mało jednak budują w owym czasie. W połowie wieku zasłynęło nazwisko wielkiego miłośnika sztuki gotyckiej, Viollet-le-Duc'a, który odbudował pałac w Pierrefonds; obok niego dał się poznać Baltard, twórca budownictwa żelaznego, które za naszych czasów zyskuje takie powodzenie; wreszcie w ostatnich latach stał się głośnym C. Garnier, architekt Opery paryskiej. Rzeźba, chociaż mniej rewolucyjna, niż malarstwo, zdąża jednak ku temu samemu ideałowi i zostawia po sobie bardzo piękne dzieła. David d'Angers rzeźbi fronton Panthéonu, wielki Rude, twórca cudownego „Wymarszu” z Łuku Tryumfalnego Gwiazdy oraz kilku innych arcydzieł, wreszcie Barye — najznakomitszy francuski, a może nawet powszechny rzeźbiarz zwierząt. Szkoła rzeźby jest tedy bogatą i świetną; zapowiada już czasy dzisiejsze i kroczy niejako na czele wszystkich sztuk.

Otwierają Salon roku 1819. Romantyzm wybuchą; Géricault swym obrazem „Tratwa Meduzy” wróży piękny i swobodny byt nowej sztuce. Rozpoczyna się walka. Klasycy stają przeciwko romantykowi. I jedni i drudzy domagają się pierwszeństwa.

Delacroix (1798 — 1863) oraz Ingres (1780 — 1867) są przedstawicielami walczących obozów i stoją na czele partii. Pierwszy pokazuje publiczności kolejno: *Barkę Dantego*, *Rzeź w Scio*, malowidła w Galeryi Apollona w Luwrze, *Salę Herkulesa* w Ratuszu, *Zdobycie Konstantynopola* przez krzyżowców i inne, liczne płótna, w których jaśnieje życie, ruch, wrażliwość, cudowne poczucie koloru, wyobraźnia i śmiałość. Pomimo częstych błędów rysunkowych, Delacroix należy do najpiękniejszych geniuszów malarstwa francuskiego. Przeciwnik jego — Ingres jest silnym, poprawnym, wielkim rysownikiem i bardzo dokładnym obserwatorem. Stworzył między innemi: *Franciszkę z Rimini*, *Henryka IV* i jego dzieci, *Wizję Fengala*, *Joannę d'Arc*, *Ślub Ludwika XIII*, oraz arcydzieło — *Apoteozę Homera*. Dzięki jemu, klasycyzm tryumfuje na chwilę, a mianowicie około roku 1836, za burżuazyjnego panowania Ludwika Filipa. Tryumf ten był jednocześnie śmiercią klasycyzmu. Znika po Ingresie i Flandrinie, romantyzm zaś rozluźnia się po Delacroix i Ary Schefferze. Rozluźnienie to jednak było płodne, — sztuka pozostała silną i żywotną. Decamps i Fromentin tworzą orientalizm; Leopold Robert odkrywa nanowo Włochy; Horacy Vernet maluje dalej seryę obrazów wojskowych, któremi zapełniono Muzeum Wersalskie; Delaroche wnosi do sztuki kompromis, którego w literaturze próbuje Delavigne. W tym czasie wreszcie powstaje cudowna szkoła pejzażystów francuskich: Corot, T. Rousseau, Français, Cabat, Dupré, Daubigny, Courbet, Chintreuil, Millet. Malują oni, każdy podług swego natchnienia i talentu, ziemię francuską w jej różnaitości, krasie i oryginalności.

Różne szkoły następują jedna po drugiej lub rozwijają się współcześnie. Realizm, idealizm, sym-

bolizm, puentylizm, taszyzm, impresyonizm cieszą się powodzeniem publiczności i rozpalają artystów. I tu moglibyśmy przytoczyć mnóstwo nazwisk, ale trzeba je zamilczeć. Zbliżamy się do pokolenia, które żyje jeszcze i wciąż tworzy. Poprzestańmy na oglądaniu jego dzieł i smakowaniu w nich, bo — wiele tam prac świetnych.

~~Centrala Bibliotek Ruchomych
Wydz. Powiatowego
przy Inspektoracie Szkolnym
W CHELMIE~~

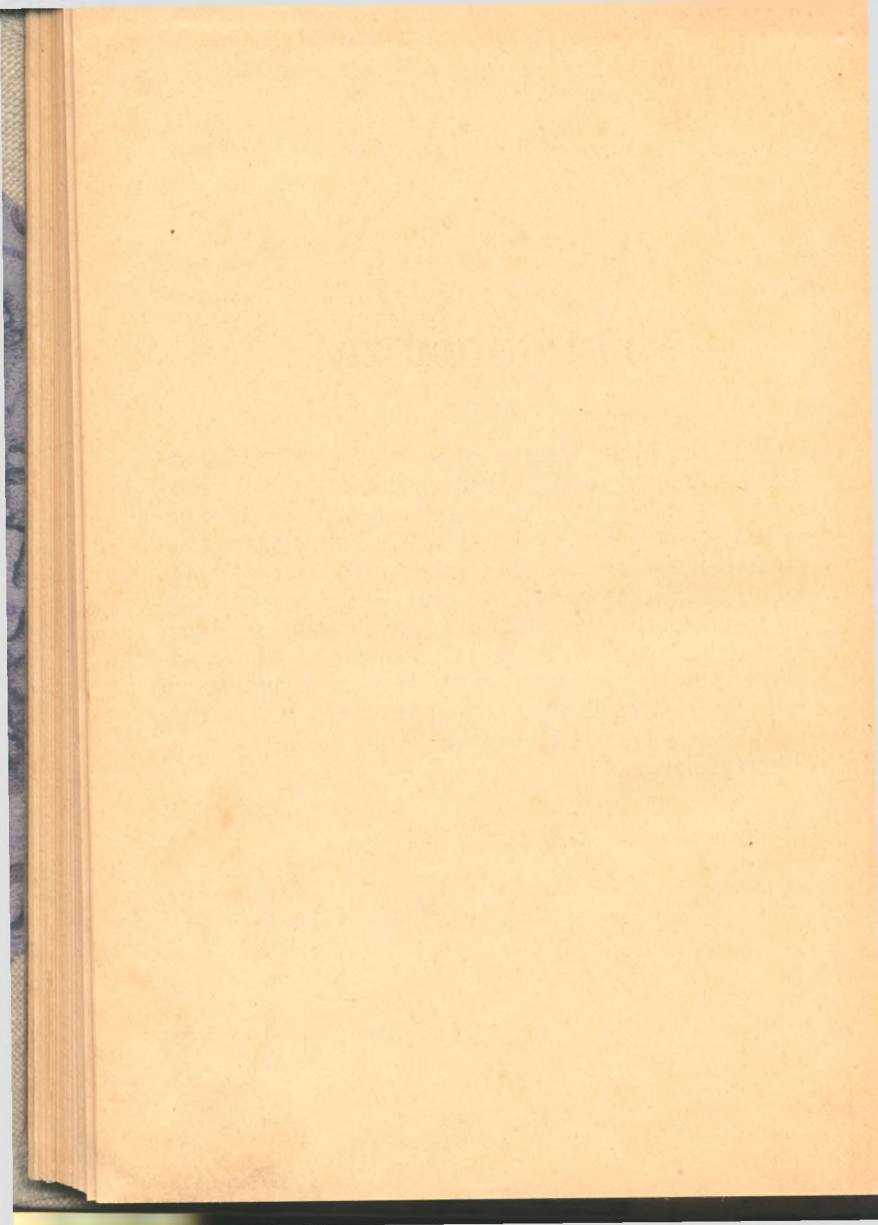
~~7412
3512~~

Od tłumacza.

Alfons Roux, starając się o wielką zwięzłość, nakreślił obraz życia artystycznego ludzkości nadto szkicowo. Wynikły stąd liczne niedomagania książki: napisana jest stylem nieco kronikarskim, uwzględnia sztukę francuską obficie, niż sztukę innych narodów, pomija sztukę nowoczesną, wreszcie — nie zawiera najdrobniejszej nawet wzmianki o sztuce polskiej. Temu ostatniemu brakowi redakcyja „Tygodnika Ilustrowanego” zaradzi niebawem, wyda bowiem w przyszłym roku (w dodatkach popularno-naukowych) *Historię malarstwa polskiego*, napisaną przez Tadeusza Jaroszyńskiego.

J. L.

Zubki, w lipcu 1904.



SPIS RZECZY.

	<i>str.</i>
Słowo wstępne	5

KSIEGA I.

I. Sztuka egipska i sztuka wschodnia	9
II. Sztuka grecka.	18
III. Sztuka rzymska	34

KSIEGA II.

I. Od sztuki starożytnej do sztuki średniowiecznej . .	47
II. Sztuką romańską	54
III. Sztuka gotycka	62

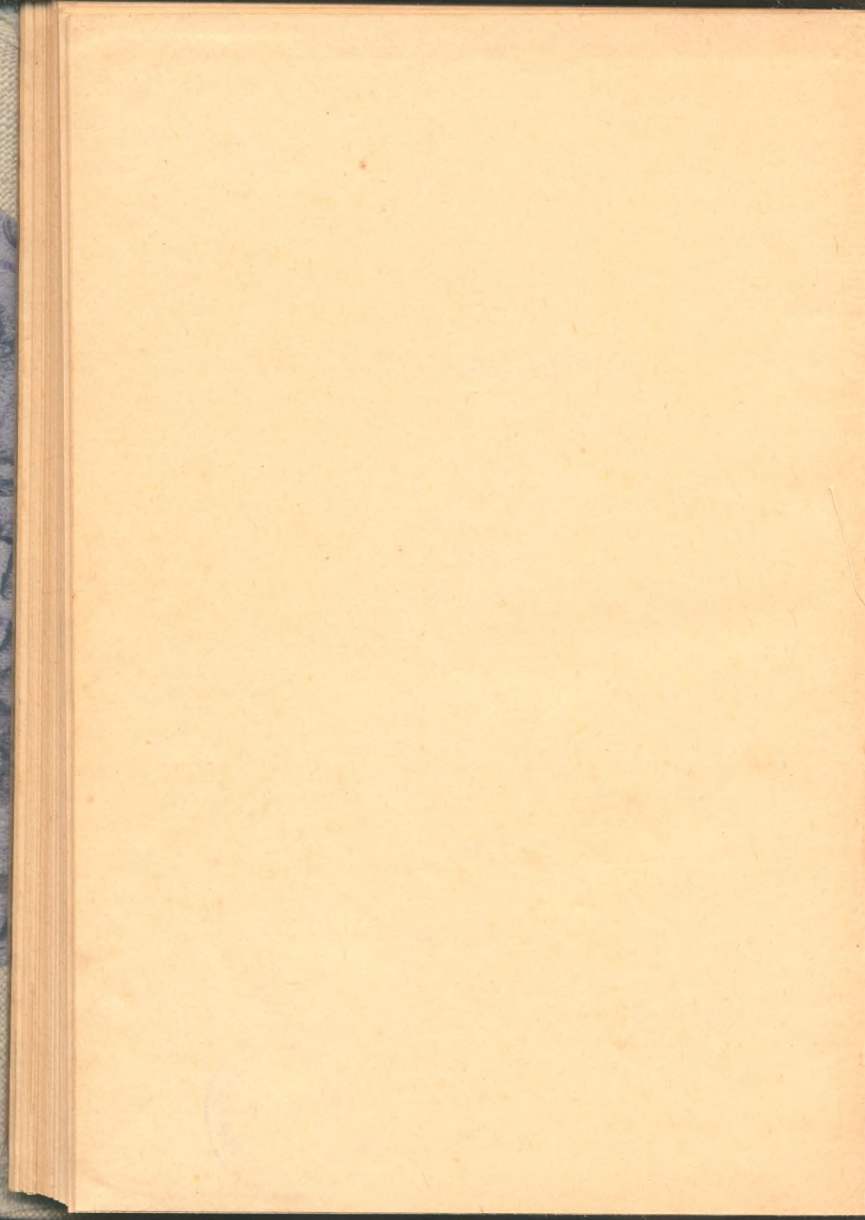
KSIEGA III.

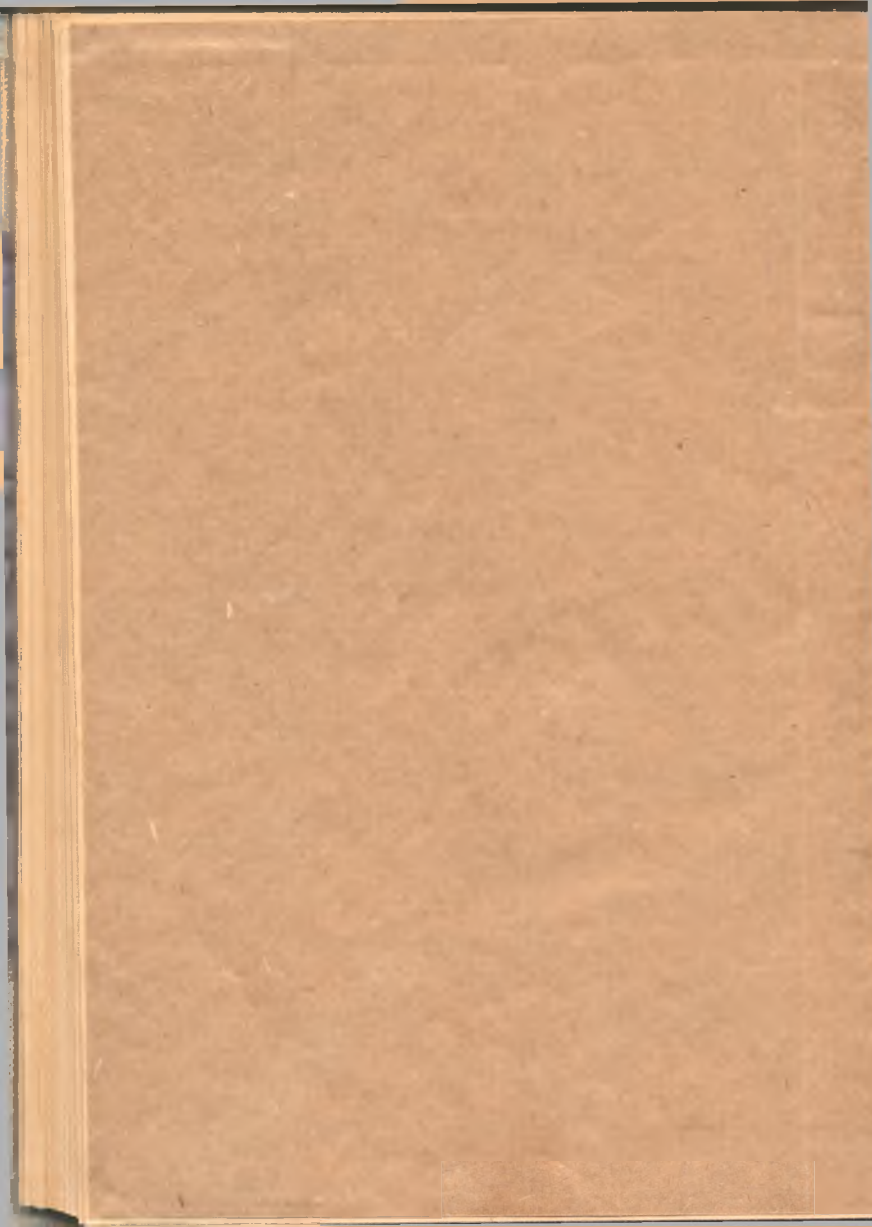
I. Wschód.	81
--------------------	----

KSIEGA IV.

I. Odrodzenie	95
II. Sztuka nowoczesna.	120
III. Wiek XIX	149
Od tłumacza	157









BIBLIOTEKA PEDAGOGICZNA
W CHEŁMIE

CZYTELNIA

ROU
ZYC

7.0