DR. M. NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI

Style Ludwików

TRZASKA, EVERT I MICHALSKI
WARSZAWA · MCMXXIV.

STYLE FRANCUSKICH LUDWIKÓW

INICYAŁY I OZDOBNIKI KOMPONOWAŁ I RYSOWAŁ
ILUSTRACJE RYSOWAŁ DR M. NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI.

TŁOCZONO EGZEMPLARZY 2000
NA ZWYKŁYM PAPIERZE,
25 NUMEROWANYCH NA
PAPIERZE WELINOWYM

DR MARCELI NAŁĘCZ-DOBROWOLSKI

STYLE LUDWIKÓW XVII i XVIII w.

NAKŁADEM TRZASKI, EVERTA I MICHALSKIEGO
WARSZAWA, HOTEL EUROPEJSKI
1924

CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

zieje sztuki związane są najściślej z całokształtem życia ludzkiego. Wynalezienie machiny parowej, Pokój Westfalski, zasady Jean'a, Jac. Rousseau'a, lub wybudowanie Saint Chapelle, czy Unja Lubelska, każdy z tych faktów oddzielnie ma zupełnie równorzędnie wysokie znaczenie, skoordynowany z całością bieżących w danej epoce szczegółów — tworzy Historję Człowieka.

Dziwny i niesłuszny obecnie, zwłaszcza u nas, nacisk w pedagogicznym systemie na polityczną kanwę — ominięcie nauki o najistotniejszym rozwoju ludzkim — krystalizującej się w dziejach sztuki i kultury ma oprócz głębszych powodów — (nie będę ich obecnie poruszał) — bezpośrednią przyczynę. Poprostu nie posia-

damy żadnej pracy, któraby w przystępny sposób przedstawiła dzieje cywilizacji. Znakomite poczynania w tym kierunku prof. Szelągowskiego nie są zakończone. Zresztą w epoce nowożytnej, kiedy należałoby mówić o Polsce, ukazuje się w całej jaskrawości ten niesłychanym wstydem przejmujący fakt, iż dotychczas nie posiadamy historji sztuki polskiej. Zapewne całe epoki tej historji nie są jeszcze wyjaśnione — gdyż materjały dotychczas w wielu wypadkach są niedostateczne, albo całkowicie niezebrane. Sądzę jednak, że już obecnie możnaby na podstawie istniejących źródeł dać przynajmniej ogólnikowy rzut oka na rozwój historji sztuki polskiej, niemiłosiernie traktowanej i dyletancko przedstawionej szerszym masom nawet przez tak zwanych znawców sztuki. To też nie rzadko spotkać możemy horendalne zdania w pracach mających pretensje do uczoności n. p.: „...w rozwoju sztuk plastycznych naród polski jako wojenno-rolniczy nie brał udziału...“ (W. Trojanowski: „Malarstwo włoskie“. Str 2), lub: „...Sztuka polska młoda jest wielce (sic!) zapłodniona przez cudzoziemców, Baciarelich, Norblinów pod koniec XVIII w. dopiero, długo szukają własnej drogi, bo i Orłowski ów, co gust soplicowski posiadał i wielki Michałowski przeszli bez śladu...“ (Czesław Poznański: „Rzeźba francuzka XIX wieku“. Strona 1). Niedokładny i karygodny (przeznaczony dla cudzoziemców) jest Dra Wł. Kozickiego: „Zarys rozwoju polskiego malarstwa i rzeźby“ w „Sztuce polskiej“. Warszawa 1920, gdzie czytamy: „W tym pobieżnym szkicu muszę pominąć dzieje rozwoju malarstwa w Pol-

sce, którego pierwszych śladów należy szukać w iluminowanych rękopisach XI i XII w., natomiast przystąpię odrazu do tej epoki, w której rodzi się malarstwo polskie, t. j. do czasów ostatniego króla polskiego nieszczęśliwego Stanisława Augusta..."

Z prac o sztuce w języku polskim w ostatniej dobie wydanej wybrałem trzy, niestety liczba ich jest znacznie większą. Są to, o ile się tyczy sztuki polskiej, rzeczy pisane feljetonowo, zupełnie niezgodne z prawdą historyczną — dezorjentujące i tak słabo orjentujące się w historji sztuki własnej — społeczeństwo polskie.

Błędy te usuną się zapewne z czasem przez sumienne studja i metodyczną pracę w kierunku badań pomników sztuki polskiej chlubnie jaśniejących obok innych obcych arcydzieł światowych — już w dobie wczesnego średniowiecza.

Na razie wypuszczona z pod tłoczni drukarskiej niniejsza praca jest częścią całości: szkicowym wstępem do zarysu historji sztuki polskiej XVII i XVIII w. Epoka Ludwików francuskich, ogarniająca ostatnie odbłyski Renesansu, Barok, styl Rocailla, Empire i Dyrektorjat wraz z czasami Filipa Orleańskiego, aż po drugie cesarstwo daje wybitny przykład rozwoju stylów — przyjętych w całej Europie. Nas interesować ta epoka winna tem więcej, że działalność Stanisława Leszczyńskiego na polu rozwoju artystycznego stanowi chlubną kartę w historji sztuki francuskiej. Postać córki króla polskiego związana z tronem Francji, zapisuje się tutaj jasnymi zgłoskami. Od imienia Marji Leszczyńskiej, małżonki Lu-

dwika XV, otrzymuje nazwę cały ruch stylowy, zresztą niektóre meble, szczegóły ubioru, fryzury etc. w tym czasie zwą się polskimi.

Polska tracąca coraz widoczniej potęgę polityczną, pod względem sztuki, w nieprzerwanym łańcuchu tradycji artystycznej dawnych wieków, dzierży nadal płomienistą pochodnię kultury na wschodnich rubieżach ówczesnego cywilizowanego świata.

Rys. 1.

Grecki wyraz „*stilos*", łaciński „*stilus*" zrodził w następstwie w naszym języku rzeczownik „Styl", który odpowiada czysto polskiemu wyrazowi: porządek. U starożytnych słowa „*stilus*", „*stilos*" oznaczały narzędzia do pisania na tabliczkach, poczem wyraz ten przeszedł do retoryki i tutaj miał trojakie znaczenie, objaśniał zatem:

1) nazwę sztuki wymowy w ogólnym całokształcie;

2) pojęcie doskonałego wysławiania się;

3) charakterystyczne znamiona w piśmie lub wymowie.

Z retoryki dostaje się „styl" jako określenie do

estetyki, gdzie wyraża jedno z zasadniczych pojęć odnośnie do teorji sztuki.

W estetycznym pojmowaniu słowa „Styl“ rozróżniamy 4 główne momenty zatem:

1) rodzaj sztuki np.: styl muzyczny, poetyczny, plastyczny;

2) oznaczenie historyczne objawów sztuki np.: styl polski, rzymski, ostrołukowy etc.;

3) pojęcie doskonałych stanów sztuki np.: styl piękny, surowy, wykwintny etc.;

4) charakter indywidualizmu twórcy np.: styl Matejki, Giotta, Rubensa etc.

Każdy przedmiot sztuki zawiera w sobie pewne znamiona, one wyróżniają go od reszty innych jemu pokrewnych, a zarazem streszczają myśl danej epoki — te znamiona stanowią jego „Styl“.

Budynek, mebel, obraz są właściwie martwą materją, niemym świadkiem dawno już przeszłych wypadków, dawno przeżytych pokoleń, lecz owa myśl, ów styl, który kazał im przemawiać językiem sztuki do duszy ludzkiej, jest niezniszczalnym, jak długo trwa materja, gdzie zaklęte przez artystę mieszka wieczyste Piękno.

W zastosowaniu do historji sztuki „styl“ jest oznaką żywiołowych wybuchów duszy, manifestacją zbiorową, ogarniającą jednocześnie wszelkie objawy z dziedziny sztuki w pewnej określonej epoce. Poprzez analizę dziejów społeczeństw i jednostek dotrzeć wprawdzie możemy do pierwocin jakiegoś Stylu, ale uchwycić zasadniczego momentu jego narodzin nie jesteśmy w sta-

nie. Pierwszy pomnik danego Stylu, pierwsze nowe jego ślady są zakończeniem poprzedniego schodzącego już z widowni historji — przejścia bywają zazwyczaj nader subtelne i biegną po bardzo falistej linji.

Podobnie jak w świecie zwierzęcym lub roślinnym — Styl, podlegając wszechpotężnym prawom przyrody, rozszerza się już to przez Dziedziczność, już to przez Adoptację. Zależnie też od upodobania pewnej grupy ludzkości i warunków lokalnych, jeden i ten sam styl trwa w rozmaitych miejscach przez dłuższy, lub krótszy przeciąg czasu, promieniując z tego punktu na wsze strony, przechodząc z ojca na syna, aż do zupełnego wyczerpania, degeneracji, atrofji, lub nawet ulegając katastrofom, co przerywają nagle jego proces rozwoju.

Z rzeczonego promieniowania powstają nowe ogniska stylu. Wskutek odmiennych zazwyczaj warunków miejscowych, innego klimatu, wreszcie wskutek indywidualnej działalności jednostek, styl powyższych ognisk zmienia swą pierwotną macierzystą formę do tego nieraz stopnia, że przeradza się w nowy zupełnie porządek.

Czasem bywają zadoptowane tylko pewne składniki jakiegoś stylu i te przystosowując się do swego świeżego podłoża, rozkwitają w oryginalną latorośl, jądro zaś, lub reszta elementów pozostaje wspólna z macierzystym pniem.

Ze wszystkich sztuk plastycznych najpotężniejsza — Architektura — w swej treści, jak również w swej formie, jest sztuką najwięcej konserwatywną, jest sztuką

tradycji. Na to żeby architektura mogła powstać i rozwijać się — potrzeba wysiłków całych ras, narodów, cywilizacji, długich wieków — na pomnikach architektury najłatwiej też śledzić to, co nazywamy Stylem w Sztuce.

Stylu w znaczeniu historycznym nie może stworzyć ani najgenialniejsza jednostka, ani nawet znaczniejsza grupa ludzkości w krótkiej chwili, w jednym przelotnym momencie, jakkolwiek każdy niemal twórca-architekt wyciska na dziełach swych indywidualne piętno. Na urobienie Stylu architektonicznego czekają cierpliwie stulecia przykrywając swoją patyną usiłowania tysięcy pojedynczych indywidualności i nadają dziełom sztuki coś nieuchwytnego, urok, wyczuwalny raczej, jak wyrozumowany. Podrabiane, fałszywe naśladowane pomniki budownictwa, chociaż byłyby kopją o fotograficznej niemal dokładności, nigdy nie osiągną tego czaru, jaki posiada pierwowzór, gra tutaj rolę nie tylko suggestja osobistego przekonania, wiary, że dany pomnik jest właściwym oryginałem, lecz działają czynniki zupełne fizyczne, realne.

Linje architektoniczne omszałe latami, ślimacznice, wyszczerbione gzymsy i pilastry, wszystko co składa się na styl danego zabytku — przemawia do nas językiem przeszłości tak żywo, tak silnie, że nie znając twórców, jedynie patrząc na dzieła — skutki wysiłków artystycznych — przed oczyma duszy — przesuwa się obraz całej ich historji. Znawcę stylu napawa rozkoszą, jeśli może z rozsypujących się ruin, z rozrzuconych fragmentów budowlanych — odcyfrować lata, kiedy były

one wspaniałą świątynią, zamkiem, lub pałacem, kiedy może jak ów geolog, oznaczyć poszczególne okresy powstawania gmachu, okresy ciągnące się nieraz przez... wieki.

Oprócz rzeźby i malarstwa, sztuk połączonych organicznie z architekturą. — Sprzęty domowe — meble stoją w najbliższym stosunku do budownictwa, są niby w miniaturze jego odbiciem. Styl mebli związanych z codziennymi potrzebami człowieka odźwierciadla jakość tego życia, smak i przyzwyczajenia, skalę zapatrywań ludzkich na sztukę i jej stosunek do najbliższego otoczenia. Urządzenie wewnętrzne domu jest praktycznym wykładnikiem zagadnień o Pięknie, jest węzłem łączącym teorję sztuki z jej socjologicznym zadaniem: umilenia szarego dnia ziemskiej wędrówki. W tych drobiazgach o architektonicznej formie, w sprzętach domowych, jakby w pomniejszającym źwierciadle odbijają się dążenia i właściwości monumentalnej sztuki.

Ongi, kiedy sztuka nie była rozćwiartowana, jak w przeszłym stuleciu, kiedy nie była usystematyzowaną w pedantyczne formuły podręczników — twórczość artystyczna była więcej samorzutną, wydawała niemal instynktowo rezultaty zestrojone w jedną harmonijną całość. Dawnymi czasy, gdy człowiek nieraz projektował budynek, równocześnie wykonywał rzeźbę, sprzęt, w epokach, gdy rzemiosło było dziedzicznem i tworzyło braterskie związki wtajemniczonych — jednolitość stylowa była uderzającą we wszystkich objawach sztuki, ogarniała społem wszelkie objawy kulturalnego

życia ludzkiego. To życie z postępem wieków wikła się w niezwykle skomplikowany mechanizm, wytwarza wszędzie specjalizację, co na sztukę wpływa niejednokrotnie ujemnie, rozrywając kontakt pojedyńczych jego gałęzi. Spotykaliśmy to najjaskrawiej w drugiej połowie ubiegłego stulecia, przedewszystkiem jałowego w stosunku do architektury.

Wiele bardzo pojęć o stylu weszło jednak z rozwojem cywilizacji tak daleko w krew i mózg wykształconego człowieka, że bez wstrząśnienia nie może on zarówno patrzeć na fałszowanie zabytków sztuki, jak również spoglądać na nieumiejętne zastosowanie stylu do danego miejsca i materjału.

Ogólne zasady Stylów architektonicznych, posiadając celowość w założeniu zadania konstrukcyjnego, pozostają w ścisłym związku z formami geometrycznymi. Tak więc np. hieratyczny i symboliczny Egipcjanin operuje ciężkimi potężnymi masami, linje sylwety budowli tego narodu — czworobok i trójkąt. Starożytni Hellenowie mieli upodobanie zgodne z ich jasnym umysłem do linji prostej, co w zastosowaniu architektonicznym np. w kolumnie oznaczało dokładnie stosunek ciężaru do podstawy, ogólnym zaś konturom nadawało jednolitość kształtu i wdzięczną lekkość. Praktyczny Rzymianin przejmuje styl od swych poprzedników zagadkowych Etrusków lubuje się w materjalno-zmysłowym bogactwie form, w koncetrycznych linjach budowli, wprowadza też na wielką skalę łuk w sklepieniach i we wszystkich dekoracyjnych połączeniach stylów. Widzimy, że ów łuk pełny wchodzi później jako zasa-

dniczy element do stylu romańskiego i bizantyjskiego przeistaczając się zaś z czasem w owalną arkadę, jest podstawą konstrukcyjną wielu porządków Zachodu i Wschodu. Dalszych jeszcze sięgając przykładów, spostrzegamy znów w świątyniach tajemniczego Hindostanu dążenie do osiągnięcia wrażenia przepastnej dali zaświata za pomocą mrocznej głębokiej świątyni. Wogóle forma geometryczna wiąże się bezpośrednio z wymiarami, jeśli indyjska architektura działała głębokością, chrześcijańska rosła ku górze, Grecja odznaczała się tak zwanym złotym środkiem (szerokość, to jest podstawa budowli, była przeciętnie dwa razy większą od wysokości, długość dwa razy większą od szerokości).

Wnioski powyższe, wynikłe z obserwacji stylów, pociągnęły przy końcu XVIII wieku dużo rozmaitych teorji, które w połowie zeszłego stulecia doszły do krańcowej egzegeracji sybmolistycznych twierdzeń.

Wnioski owe nie wysnuwano „*ex post*", lecz podsuwano przeważnie krociom tysięcy bezimiennych twórców stylów. Tymczasem panowała u nich bezpośrednio tylko świadomość czynów — pośredniej świadomości, więc zastosowania zupełnie celowego kształtów wymiarów dla szerokich ideji symbolistycznych, w tym przynajmniej stopniu, jaki im później przypisywano, nie posiadali — wychodziła ona nie jako sama z siebie, wyłaniała się żywiołowo z biegiem lat i z poszczególnych pokoleń.

Składowe początkowe elementa wszystkich stylów to bezwątpienia natura najbliżej otaczająca człowieka, ona dostarcza jemu najpewniejszych wzorów dla stwo-

rzenia dzieł, które otrzymują charakter sztuki. Z jednej strony przyroda urabia człowieka, by tworzył tak a nie inaczej, z drugiej strony tenże człowiek, działając twórczo, wybiera z owej natury przez naturalny popęd stosownie do swego indywidualnego temperamentu — cechy najbardziej istotne.

Przeto Hindus płaską opaskę słonia umieszcza na frontonach świątyń. Grek motyw waluty bierze ze skręconych rogów barana, z pyska lwa tworzy ujście dla spływu wody, attykę opiera na giętkich figurach Karjatyd, Pers wkłada belkę pomiędzy torsy byków; według E. de Gongurta pagoda chińska ma dużo wspólnych linji z ogólnym kształtem cedru, Havard uważa nogę ludzką obciśniętą w pończochę jako model nóg mebli Ludwika XIV, noszących nawet nazwę „*à mollet*" i t. d.

I tutaj odnośnie do powyższych uwag powstał szereg legend rzekomo objaśniających powstanie tego, lub owego szczegółu stylowego, najczęściej setki lat po jego ukazaniu się.

Przychodzimy wreszcie do ostatniego czynnika, od którego styl w znacznej mierze jest zawisły, do materjału będącego wytworem geologicznych, klimatycznych warunków. Materjał w rozwoju stylów gra pierwszorzędną rolę. Egipskie piramidy nie mogły powstać z etruskiej terakoty, jedynie mogły być wzniesione z olbrzymich ciosowych głazów, znajdujących się na miejscu.

Podobnie jak gałęzie jednego drzewa spoczywają na wspólnym pniu, tak samo wszystkie style można sprowadzić do jednego łożyska rodzinnego. Jednakowoż

w tej wielkiej familji trudno niekiedy doszukać się genealogicznego przodka wśród skrzyżowań, niedobranych połączeń, skarlałych członków, zanikających, lub świeżo powstałych rodzin.

Rzuciwszy okiem na ogrom dziejów sztuki, spostrzegamy falowanie, powroty całych okresów stylowych, np. w epoce chrześcijańskiej dwukrotne wskrzeszenie antyku (doba renesansu i neoklasycyzm). Widzimy dalej czasem regenerację jakiegoś dawno przebrzmiałego, lub dalekiego, obcego porządku w grupach stylowych, zda się zupełnie izolowanych od reszty podłoża np.: rokoko francuskie, jak zobaczymy, wyrasta z egzotycznej Chińszczyzny. W tych jednak objawach tkwi głęboka przyczyna, nader złożona, zupełnie logiczna, której wytłómaczeniem zajmuje się historjozofja sztuki.

Zaznaczyć dalej wypada, że w przybliżeniu możemy określić pewne punkty najwyższego napięcia twórczego, zarazem momenty najwięcej charakterystyczne danego stylu, nigdy jednak, jak powiedzieliśmy wyżej, nie jesteśmy w stanie ścisłych krańcowych granic oznaczyć.

W końcu należy podnieść, że tylko pod kątem setek lub tysięcy lat możemy wydać o całości jakiegoś stylu — sąd, jak wszystko u człowieka — względny!...

We Francji stulecia: XVII i XVIII przedstawiają niezwykły obraz różnorodności stylowej w stosunkowo krótkich odstępach czasu. Bieg wypadków politycznych, zmiana tronów i gust panujących odbija się na sztuce tej epoki w sposób wyraźny, tworząc razem zamkniętą pod każdym względem całość. Okres, o którym mówić zamierzamy, zaczyna się tragicznie śmiercią Hen-

ryka IV — kończy się również ponuro. Jeżeli przyjmiemy Ludwika-Napoleona za ostatniego epigona tej wielkiej ery. Pomiędzy tymi dwoma krańcowymi punktami: potęga — wspaniałość — bogactwo.

Genjusz artystyczny Francji ulegając powszechnym prawom ewolucji objawia się w tym okresie różnorakim stopniu napięcia i przez indywidualizm poszczególnych twórców oddziałowywuje w różnolity sposób na zapotrzebowania artystyczne nie tylko swego kraju — lecz całej ówczesnej cywilizowanej Europy.

Rys. 2.

Style fanatycznego Ravaillac'a przecina szlachetny żywot Henryka IV (1589—1610). Podczas małoletności jego następcy Ludwika XIII (1610—1643) z początku polityka rządu ulegała chwiejnym intrygom dworskim, owładnięta w końcu żelazną ręką kardynała „Richelieu" stanęła na silnych podstawach. „Czerwonemu księciu" udało się wprawdzie ukrócić potęgę możnych, lecz zarazem pod nieubłaganym despotyzmem państwa jednostka utraciła swobodę ruchu,

śmiałą myśl i prywatną inicjatywę. W stosunkach zagranicznych Richelieu korzystał z zamieszek wojny trzydziestoletniej, dla osłabienia wpływu Habsburgów. Tejże polityki trzymał się również kardynał Mazzarini podczas młodości Ludwika XIV, który w r. 1648 wstępuje na tron. Uciążliwy system finansowy Mazzarini'ego, ucisk parlamentu i upokorzenie magnatów wywołały wojnę domową, znaną pod nazwą Frondy (1648—1654), zakończoną ujarzmieniem parlamentu. Francja przez Pokoje Westfalski (r. 1648), Pirenejski (r. 1659) i w Nimwegen (r. 1678) otrzymała nowe nabytki terytorjalne. Król organizuje potężną armję i marynarkę pod wodzą znakomitych naczelników, rozwija przemysł, handel i sztukę, stawiając kraj na niewidzianym dotychczas poziomie wspaniałości. Zniesienie atoli edyktu Nantejskiego wywołuje wewnętrzne niepokoje, wojny zaś z Niemcami i z Hiszpanią niszczą w znacznej mierze bogactwa narodowe.

Po śmierci Króla Słońca (r. 1715) za regencji Filipa Orleańskiego (r. 1715—1723) położenie skarbu pogarsza się z powodu zbytkownego życia dworu i systemu gospodarczego ministra skarbu Law'a, dopiero za rządów Ludwika XV (1715—1774) kardynał Fleury dźwiga stan skarbu (r. 1723) i zaprowadza pewien ład. W późniejszych wojnach austrjackich traktaty zawierane przez Madame Pompadour, ulegającej pochlebstwom Marji Teresy osłabiają mocarstwowe stanowisko Francji na korzyść Anglji. Dwór rozsprzęga się coraz więcej, rządy kochanek królewskich, intrygi, oraz marnotrawstwo dworu kosztują niesłychane sumy. Następca Lu-

dwika XV, Ludwik XVI był monarchą pełnym dobrych chęci, lecz słabego charakteru, nie mógł zatamować i uchronić mimo kilkakrotnych prób — ruiny państwowej, nie mógł uspokoić powszechnego niezadowolenia, jakie wynikło z przestarzałych ustrojów społecznych. Katastrofa staje się nieuniknioną, rewolucja wybuchła, zapoczątkowana przez „Zgromadzenie Narodowe" zwołane przez „stan trzeci" d. 17 czerwca 1789 r.

Uwięzienie w Temple króla, wreszcie stracenie go 21 stycznia 1793 r. kładzie koniec monarchji. W tym samym czasie prowadzi Francja szereg krwawych zwycięzkich wojen z „Koalicją Europejską" występującą w imieniu króla i emigrantów rojalistycznych. Następują straszne dnie „Terroru". Naczelny rząd reprezentowany przez „Konwent", stara się pomimo wszystko o podniesienie ładu i przywrócenie porządku wewnętrznego. Dyrektorjat wyłoniony z Konwentu w r. 1795, prowadzi w dalszym ciągu wojny z Koalicją, zwłaszcza z Austrją pod wodzą znakomitych generałów. Najwybitniejszy z nich Bonaparte, po szeregu świetnych trjumfów na polach bitew 18 Brumaira 1799 r., wykonuje zamach stanu, ustanawiając „Konsulat" złożony z czterech członków, wśród których on właściwą posiadał władzę. Bonaparte wkrótce otrzymuje tytuł „Konsula dożywotniego" (4/VIII 1802, wkońcu koronuje się jako Cesarz (2/XII r. 1804). Panowanie jego zapełnione bohaterskimi wojnami zwiększa niepomiernie obszar — urządzenia zaś wewnętrzne narzucone ręką genjalnego wodza, wzmacniają pań-

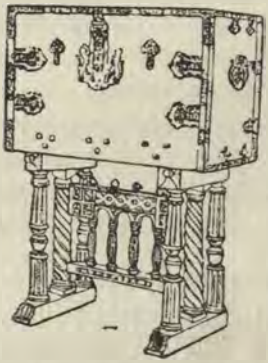
stwowe stanowisko Francji. Przegrana wojna z „Koalicją“ w r. 1814 powoduje wygnanie cesarza na Elbę i pierwszą Restaurację t. j. powołanie na nowo dynastji Bourbonów w osobie Ludwika XVIII, brata Ludwika XVI (3/V r. 1814), Napoleon jednak przybywa nagle do Francji (1/IV r. 1815), panuje 100 dni, po przegranej bitwie pod Waterloo zostaje wywieziony na wyspę Św. Heleny. Następuje opłakana dla Francji powtórna „Restauracja Burbonów“, usiłująca wytępić zupełnie dawnych liberalnych i Bonapartowskich zwolenników. Konserwatywnego następcę Ludwika XVIII († 16/IX r. 1824). Karola X zrzuca z tronu Rewolucja, wynosząc na tron (30/VII r. 1830) Ludwika Filipa Ks. Orleańskiego. Nowa rewolucja w r. 1848 usuwa go i ogłasza „Drugą Rzeczpospolitą“ zniesioną wskutek zamachu stanu przez Ludwika Napoleona, wprowadzającego po raz wtóry Cesarstwo (4/VII r. 1852).

Rys. 4.

Do demokratycznie usposobionym i wesołym Henryku IV melancholijny, zadumany Ludwik XIII w wieczystej żałobie pędzi wstrzemięźliwe dnie przy boku płomienistego a wszechwładnego ministra. Wdzięk nie mieści się w dusznych komnatach króla, mimo prześlizgającej się uroczej postaci *Ninnon de Lenclos*. Ten nastrój dworu odbija się we wszelkiej artystycznej twórczości epoki Ludwika XIII, zwłaszcza w dziedzinie plastyki, która jest biernym pomostem między gracją Renesansu a przepychem późniejszym Ludwika XIV.

Wnętrze domu, kostjum, szczegóły dekoracji, architekturę mamy świetnie z tej epoki przedstawioną w doskonałych rycinach Abrahama Boss'a.

W architekturze ówczesnej[1] uwidoczniają się dwa kierunki: kolorystyczny (materjał mięszany, cegła kamień) i jednolity (kamień cięty *en bossages*). Całość frontonów i wnętrz nosi piętno bojaźliwości; linje horyzontalne panują nad prostopadłymi.



Rys. 5.

Cechy powyższe odbijają się najjaskrawiej w meblach o linjach prostych kątowato zagiętych, relief oraz profile są bardzo akcentowane, ornamentacyjne zaś szczegóły nikłe i płaskie. Materjał najczęściej — heban, drzewo o naturalnym kolorze, lub też czarno malowane. Meblem najbardziej typowym w owym czasie jest Szafa à la Cabinet. Pochodzenie jej jest hiszpańsko-flandryjskie. Z tych krajów zresztą pochodził import ich do Francji przez cały czas panowania Henryka IV. Kształt szaf, wówczas wyrabianych w Hiszpanji, głównie w prowincji Toledo, w mieście Vargas, znanych pod nazwą *Varguenos*, miał wygląd kuferka na wysokich czterech słupkach, pomiędzy którymi ażurowa galeryjka łączyła wstawione kolumienki (Rys. 5). Tradycja maurytanizmu odżywała w inkrustowaniu[2] tych sprzętów, moda również bardzo silna wówczas

---

[1] Budowniczowie: Louis Levaux, Salomon Debrosse, Jaques Ducerceau.

[2] Perłowa macica, szkło, marmur, szyldkret, muszla, kość słoniowa, mozajka, gemma.

i we Włoszech. Wenecja, Neapol i Florencja są głównymi centrami tego przemysłu.

Poza tem Flandrja (Antwerpja) najsilniejszy wywiera wpływ na Francję nietylko w epoce Henryka IV, lecz także Ludwika XIII, importując szafy, które tam podobnie, jak w południowych Niemczech (Augsburg, Norymberga) posiadają ogromne wymiary; widać w nich okrągłe i grube pilastry, fryzowane płaskorzeźby, drzwi ciężkie zdobne malowidłami[1], (Metsu, Terburg Gerard Dou), masywne monumentalne kształty, przeznaczone do przetrwania wieków. Owe t. zw. holenderskie szafy były przez Gdańsk do nas wprowadzone, potem już na miejscu wyrabiali je lokalni majstrowie[2].

Rys. 6.

Rzucimy okiem na rodzaje ówczesnego mebla. Stół jest najczęściej prostokątny, nogi jego obecnie nie za-

---

[1] T. z. „*mille fiori*".

[2] Do rozpowszechnienia owych mebli przyczyniają się znacznie rysunki ornamencistów (Franciszek i Kornel Vriendt, znani pod nazwą Florisów). Obok sprowadzonych z Flandrji artystów zjawiają się jednakże już wówczas tubylczy hebaniści jak np. Pierre Boulle przodek słynnego Andrzeja Karola.

chodzą tak jak poprzednio w kozły, lecz stoją w prostopadłych kolumnach skręcone „*en torsade*“, w środku i u szczytu przerwane kwadratową kostką, końce spoczywają na kubiku lub kuli (Rys. 6). Siedzenia są bez poręczy i oparcia (*pliants, escabeaux*) powoli zamieniają się na krzesła i fotele. Najmodniejsze są krzesła *à vertugadin* z oparciem, bez poręczy, dlatego ponieważ umożliwiały kobietom o odętych sukniach (Rys. 7, 8) z powodu wałka wertugadenem zwanego, (nosiły go pod suknią na biodrach) siadać z względną wygodą. Oprócz tego charakterystycznym meblem dla siedzenia w tej epoce jest fotel z poręczami i niskim prostokątnym oparciem.

Rys. 7.

Rys. 8.

Tkanina, częściej skóra wzorzysto wyciskana, przybita do drzewa metalowymi gwoździami o dużych głowach pokrywa te sprzęty. Skórą zdobną w ornament wykładano również ściany komnat, zwyczaj praktykowany w Afryce u Maurów (skóry guadameciles). Przeniesiony przez Maurów do Hiszpanji wyrób podobnych obić kwitnął głównie w Kordowie, skąd rozchodziły się słynne skóry kordybańskie.

Do przechowywania przedmiotów użytku domowego służył kufer (pochodzenia hiszpańskiego) opatrzony nogami i szufladami z biegiem lat przemienia się w XVIII wieku w komodę.

Z rodziny kufrów wymienić należy sepety (*bahuts*) obite materją, dekorowane wzorzystymi rzędami gwoździ.

Wiszące świeczniki (pająki) są z drzewa złoconego, z kutego żelaza, lub z brązu. Te ostatnie ozdobione są zazwyczaj wielkimi baniami, na których opiera się rząd coraz mniejszych kul, aż do wierzchołka. Czasem banie otoczone są pierścieniami rzeźbionymi „*en relief*". Ramiona pająka przy ujęciu świecy rozkładają się w płaski talerz. Nader rozpowszechnione w Hiszpanji i Holandji dostają się do Polski, tutaj używano ich głównie w bóżnicach żydów, to też znane są u nas jako żydowskie pająki, właściwie jednak są one wytworem rdzennie hiszpańsko-holenderskiej sztuki.

W innych działach przemysłu artystycznego widzimy we Francji również silny import z zagranicy, z Flandrji: hafty, koronki, ceramika, z Włoch: weneckie szkło; tu i owdzie zaczyna kiełkować samoistny francuski wyrób np. Ceramika w Avou (tradycje naturalistyczne Bernarda Palissy'ego) Rouen, Nevers Moustiers. — Koronki: Auvergne, Argenton, Alençon.

W architekturze monumentalnej i zastosowanej do przemysłu (meble), nadto w rzeźbie nie widzimy oryginalnego rozwoju, natomiast malarstwo bujnie za-

kwita świetnymi talentami Poussin'a, Lorrain'a, Calloť'a, Champaign'a[1].

Nicolas Poussin żyje w stworzonej potęgą swego talentu Arkadji — zimnej, łagodnej, wielko-dusznej (rys. 9). Claude Gelée popularny jako: Lorrain,

Rys. 9.

zwany Rafaelem pejzażu francuskiego, tworzy słodką poezją owiane widoki, kontrast współczesnego Holenderczyka Ruysdael'a. Genjalny Jaques Callot

[1] Nadto: Le Sueur i inni. Do szeregu ówczesnych wybitnych francuskich rzeźbiarzy należy Jacques Sarrazin, twórca szeregu słynnych nagrobków. Barthélemy Prieur, oraz znakomity medalier: Guillaume Dupre.

maluje oraz rytuje z niesłychaną werwą, z zacięciem szyderskiego humoru świetne ujęciem perspektywicznym i kompozycyjnym pochody, bitwy, oblężenia. Philippe de Champaigne portretuje wspaniałą postać Richelie'go.

Z kolei należy zwrócić uwagę na budzący się pod wpływem ościennym rozwój rysunku ornamentacyjnego.

Wśród licznych motywów zwiastujących nową epokę gra główną rolę Kartusz z powywijanemi w ślimacznicę brzegami, które tworzą wrażenie skóry. Często bywa doń przydawaną maskowata głowa Cherubina o tępych krótkich skrzydłach, w środku kartusza nie rzadko widnieje bombiasta perła, podłużna zaś perła zwisa z gerlandy otaczającej szyję Amora (rys. 10), zresztą charakterystyczne motywy w ornamentyce architektonicznej ówczesnej epoki są: motyw fasetonowy i klinowaty *(à facette ou à biseaux)*, deszczułkowaty *(aux rectangles)*, djamentowy *(en pointes de diamant)*, gwiaździsty *(en etoiles)*, należą one do jednej i tej samej rodziny, odznaczają się dziwnym ornamentacyjnym smutkiem, oraz ściśle geometrycznym wzorem (rys. 2).

Rys. 10.

wrotnym punktem działalności artystycznej Burbonów jest epoka Ludwika XIV. Francja pod względem rozwoju sztuk i nauk w tych latach przyrównaną być może snadnie do Grecji Peryklesowskiej, lub Rzymu za Augustów.

Sztukę ówczesną można określić w jednym słowie, jest ona oficjalną. Obraca się około jednego punktu około króla, przed nim chyli uniżenie głowę, oplątaną etykietą, t. j. zewnętrzną formą weneracji „Majestatu" na tle dekoracyjnej fasady, bijącej blaskiem i przepychem. W oczach Ludwika XIV monarchja była religją, w której on był równocześnie bogiem i kapłanem. Bałwochwalstwem przepojony Król Słońca uważał najmniejszą akcję związaną z jego osobą

za świętą, stąd sztuka przezeń natchniona musiała nosić pieczęć uroczystej solenności. Mazzarini i Colbert obok króla są twórcami ruchu artystycznego ówczesnej Francji. Zwłaszcza ostatni minister jest genjalnym organizatorem nowoczesnego francuskiego przemysłu, motorem intelektualnym Ludwika XIV. Zresztą król chciał — to wystarcza. Jakby czarodziejską mocą staje wspaniały pochód poetów, uczonych pisarzy, urabiają oni język klasyczny, aby rozbrzmiewał wśród murów dźwigniętych talentem architektury, ozdobionych pędzlem i dłutem przez genjalnych synów Francji [1]. Nic dziwnego, że w takim czasie powstaje szereg akademji i instytucyj [2], które utrzymują sztukę i naukę nietylko na odpowiedniej wyżynie, ale które dalej je rozwijają w duchu ściśle francuskim.

Ze sztuk plastycznych głównie architektura odgrywa główną rolę. Rzecz zupełnie zrozumiała, ar-

---

[1] Corneille, Molière, Racine, Boileau, Quinault, Bossuet, Fénelon, La Fontaine, Regnard, Fléchier, Bayle, Malebranche, Crébillon, Bourdaloue, Massilon, La Rochefoucauld, Sévigné, rodzina Lepautrów, Lemercier, Le Brun, Mansard, Rigaud, Mignard, Puget, Coypel, Girardon, Coustou, Coysevox, Bérain i t. d.

Litanja oczywiście wielce niekompletna, należałoby ją uzupełnić nazwiskami uczonych tej miary, jak Pascal, Papin, jak również sprowadzonym z zagranicy Huyghense'm, Cassinim, Roemerem i t. d.

[2] *Academie de France* w Rzymie, w Paryżu, *Academie de Inscriptions et Lettres, De Sciences, D'Architecture, De Musique.*

chitektura bowiem swą matematyczną konstrukcję i symetrją układu mogła najłatwiej wyrazić wszechpotężną wolę królewskiego blasku. To też zakwita monumentalna architektura zarówno kościelna jak i świecka. W pierwszej panuje duch baroku włoskiego[1] przetopiony gustem francuskim. Barok jako styl najwięcej malarski znakomicie się nadawał do celów dekoracyjnych będących treścią ówczesnej epoki. Spostrzegamy zatem w budownictwie kościelnym takie dzieła jak Kościół Sorbony, Du Val de Grâce, Des Carmes, Saint Germain Saint Louis, obecnie Saint Paul, Kaplica w Wersalu. Kościoły tego typu tracą dzwonnice, otrzymują zaś opartą na bębnie kopułę, zakończoną latarnią zegarową; środkowej latarni towarzyszy czasem kilka innych latarni, dodając głównej kopule wysmukłości. Fasada w przecięciu pionowym wykazuje podwyższoną nawę środkową ponad boczne, tak, że środkowa część frontonu zdaje się być piętrową. Każde piętro ozdobione jest kolumnami, należącymi zazwyczaj do różnych porządkow, przytem szczyt łączy się ślimaczniczami (wywrócone konsole)

---

[1] Nazwa baroku pochodzi od słowa francuskiego: „baroque" etymol. Łaciń. „Verruca": brodawka, garb, odejście od prawidła, nieregularność kształtu. Dwa są zasadnicze rzuty poziome kościołów barokowych prostokątny *„Il Jesu"* w Rzymie (według planów Vignol'i kończył fasadę Giacomo della Porta) — koncentryczny model *„Santa Maria della Salute"* w Wenecji budował (1631—1660) Baldasare Longhena. — Mansart naśladuje tę strukturę w pałacu Inwalidów w Paryżu.

z parterem. Wewnątrz galerja (triforjum) oparta na łukach nawy środkowej dodaje całości wyglądu jeszcze bardziej dekoracyjnego.

Jeżeli angielski Westminster zawiera w swych murach całą historję wielkiej Brytanji, Eskurial jest wiernym obrazem teokracji hiszpańskiej, to pałac Wersalu (rys. 11) jest wieczystą pamiątką monarchji absolutnej, jest krystalizacją ideału architektonicznego — epopeą Ludwika XIV.

Rys. 11.

Wersal zaczęto budować w 1761 r. pod dyrekcją le Vau, po jego śmierci prowadził roboty: Jules Hardouin Mansart przez cały ciąg panowania Ludwika XIV, jako główny reprezentant myśli architektonicznej króla. Patrząc na ten wspaniały imponujący budynek, nie sposób stłumić okrzyku podziwu. Żaden inny pomnik nie oddaje tak wiernie myśli przewodniej całego panowania Ludwika XIV jak Wersal — na odwrót nikt inny nie mógł kazać go zbudować tylko Król

Słońca, pan wszechwładny Francji. Zamek przedstawia niezachwianą ideję linji prostej (500 m. długości), dachu nie widać, attyka zdobna armaturą i balustradą tworzy zimną koronkę szczytu[1].

W związku z całym charakterem architektury tej epoki, przedstawicielami budynków świeckich nie jest skromny dom prywatny, lecz pałac. Jego budowa składa się zazwyczaj z długiego korpusu głównego, dwóch zawiniętych skrzydeł bocznych, połączonych z częścią środkową perystylem kolumnowym (Grand Trianon Mansart'a); skrzydła rozchodzą się czasem półkolisto (Palais de l'Institute-Le Vau). Na fasadzie przerywanej zaokrąglonymi otworami okien (duże szyby oprawione w drzewo), niszami, gdzie widnieją ogromne dekoracyjne wazy ze ślimacznicami, kartuszami, armaturą etc. — stawiają się balkony podparte konsolami— otoczone żelazną balustradą. Dach złamany (płaty jego są wygięte — inicjatywa Mansart'a) zastępuje poprzedni dach wysoki o gwałtownych spadkach[2]. Cegłę zamienia: kamień. Środek tych pałaców również na pokaz. Apartamenty dzieliły się na pokoje mieszkalne i przyjęć. Pierwsze bywały umieszczane na parterze, drugie na wysokim parterze, półpiętrze *(rez-de chaussée)*, na te właśnie apartamenty kładziono przy konstrukcji

---

[1] Kaplicę w Wersalu skończył uczeń i szwagier Mansart'a Roberta de Cotte. Budynek stylem swym zalicza się już do czasów „Regencji".

[2] Do typowych, budynków tej epoki zaliczyćby należało *L'hotel des Invalides*, zaczęty przez Libéral'a Bruant'a a zakończony przez Mansart'a.

i dekoracji główny nacisk. Umieszczone rzędem, stanowiły one zwykle amfiladę perspektywiczną z dodatkiem monumentalnych przedpokoi, olbrzymich westibulów połączonych szerokimi schodami, które otaczają balustrady, lub rampy z kutego żelaza (brązu).

Owe przepyszne budynki stoją na tarasach jak gdyby gigantycznych piedestałach, otoczone arcydziełami Le Notr'a, parkami o bezkresnych zda się alejach. Taras otwiera coraz to nowe horyzonty, a cięty sztucznie szpaler zupełnie jak człowiek wydaje się sztywnie czekać na władcę. Tu i owdzie olbrzymie dekoracyjne wazy, żelazne kraty, ogrodzenia zdobne lirą, lub cyframi króla zamykają rozległe przestrzenie, gdzieniegdzie zwierciadła wody ujęte w misterne baseny znakomitego Franchina przelewają się w kaskadach na coraz niższe poziomy.

Epoka Ludwika XIV zastosowuje na ogromną skalę obok kopuły-bramy i arki tryumfalne, stawiają je na rozległych placach (*La Place des Victoires, Luis le Grand* etc.), by rzesze ludu ze czcią, wspominając sławę przodków, szły ciągle naprzód.

Dla zapełnienia wielkich pustych przestrzeni trzeba było wspaniałych ozdób. To też rzeźba ówczesna zarówno jak i malarstwo służą wyłącznie, rzec można, ku celom dekoracyjnym. Na czele ruchu malarskiego stoi Charles le Brun. Był on dyktatorem sztuki podczas panowania Ludwika XIV. Zręczny dworak odgaduje w lot wspaniały gest swego pana, tworzy olbrzymie alegoryczne freski (Galerja Apollina w Luwrze, *„Salon de la Guerre"* i *„Grande Galerie de Glaces"*

w Wersalu) nacechowane pychą i pewnym znudzeniem. Obok Le Bruna wywiera ogromny wpływ na współczesnych Antoni Lepautre[1] przez projekty, które rytuje jego wuj.

W dziełach wspomnianych artystów łączą się wszystkie motywy dekoracyjne drugiej połowy XVII wieku świetnie związane pełne bogatej pompy. Trzeci z kolei Jan Bérain w projektach swych wskrzesza lekkość renesansu, groteskową reminiscencję pompejańskiego malarstwa. Z kopułowych siatek, ze spiętrzonych portyków w lekkich kaskadach spadają zwoje kwiatów, z koszy wydobywają się ślimacznice upstrzone Amorami, Chimerami, Figurami komedji włoskiej, Indyjskiemi, lub Chińskiemi Sylwetami.

O świeżych prądach w budownictwie traktują dzieła teoretyczne[2] owiane nowym duchem. Głównymi motywami zdobniczymi epoki Ludwika XIV są: Stylizowany Liść akantu, różny zupełnie od helleńskiego i rzymskiego. Liście powyginane szeroko rozwinięte, jak promienie słońca, rowki głęboko powycinane. Muszla służy za klucz w związaniu łuku, przytrzymuje kaskady listowia i kwiatów. Jest to muszla pielgrzyma, brzegi wywrócone, jest wypukłą od strony widza (nie wklęsła), zajmuje najczęściej środek i kąty pola dekoracyjnego. Palmeta o płatach szeroko wykrojonych,

---

[1] Syn hebanisty Piotra, siostrzeniec rytownika Jana wraz z wielu synami rysownikami i rzeźbiarzami.

[2] Np. „*Traité d'Architecture Moderne*" Franciszka Blondela, twórcy: „*Porte Saint Denis*".

końcach zwiniętych, żyłkach wyciętych *à jour*, ubranych perełkami, lub kwiatkami. Łączy się ona często z maską, tworząc obraz słońca najbardziej charakterystyczny motyw Ludwika XIV, może z powodu symbolu najwyższej władzy nad ziemią (rys. 18). Oprócz tego spotykamy: Kwiat lilji, dwie litery L powiązane ze sobą ślimacznice w formie pastorału, perełkowate listki zmniejszające się w miarę opadania, Karjatydy na podstawach u góry szerszych, niż przy podstawie, kratka w rąby usiana perłami, kadzielnice, żyrandole, pochodnie, kule, globusy, pokręcone gałązki krzewów, rogi kozła, szereg małych owali, tarczowate kartusze, snopy, rogi obfitości, instrumenty muzyczne, rolnicze, broń, emblematy królewskie, lambrekinowate, fałdziste (*goudronné*), plecionkowate (wstęgowe) i t. d. W układzie tych wszystkich motywów panuje dokładna symetrja, układ osiowy, duże nagromadzenie szczegółów, ścisła stylizacja, tak że czasem trudno zanalizować pierwiastki. Całość pola dekoracyjnego otacza zwykle ciężka rama o wypukłem reliefie listew i wolich oczu.

Meble epoki Ludwika XIV, będąc oczywiście w najściślejszym związku z architektywą, nie mogą nie być ciężkie pompatyczne, obliczone głównie na pokaz. Materjał: drzewo złocone, lub ozdabiane marketerją. Wspomnieliśmy poprzednio, że ten drugi rodzaj techniki zdobniczej zaczął być uprawiany już za Ludwika XIII, podczas panowania Ludwika XV rozwinął ją i udoskonalił znakomity artysta: Andrzej Karol

Boulle[1]. Z początku działając jako hebanista czystej krwi, potem będąc pod wpływem Le Brun'a i Bérain'a, wytwarza jednak swój wysoce oryginalny styl Boulle'a. Każdy jego mebel stanowi skończoną architektoniczną bryłę, harmonijnie dekorowaną, brązową marketerją, albo białą kością w polach szyldkretowych. Meble te były sprzętami nie przeznaczonymi do codziennego użytku z powodu delikatnego materjału (rysun. 12). Wspaniały styl Bulle'a naśladują mniej więcej szczęśliwie rzesze hebanistów, niekiedy kopjując dosłownie, czasem dodając warjanty, lub wogóle tworząc w duchu mistrza (C. Jean Oppenordt).

Rys. 12

Do najważniejszych i najwięcej charakterystycznych mebli tej epoki zaliczyć należy komodę, wytworzyła się ona, jak wiemy, z niskiej szafy. W epoce Ludwika XIV zaczyna się ona zaokrąglać, wybrzuszać, otrzymuje głębobie wcięcia między szufladami, kanelowanie po bokach. Z innych sprzętów ówczesnych spotykamy biórko, tutaj sztuka Bulla triumfuje. Biórko powstaje z szafy jednokorpu-

[1] Wnuk cioteczny cytowanego wyżej Jana był ojcem czterech synów artystów stolarzy. Żaden z nich jednak nie dorównał talentem ojcu.

sowej. Łóżko staje się monumentalnem o sylwecie prostolinijnej. Nad łóżkiem rodzaj baldachimu tak zwane „*Ciel de lit*“ bogato zakończone pękami piór, od których na dół spadały w draperjach kotary. Łóżko figuruje w alkowie dawnej „*ruelle*“. Alkowa jest to część pokoju oddzielona od reszty apartamentu najczęściej kolumnami lub balustradą. Król z okazji zawarcia nowych związków, przyjścia na świat członków familji królewskiej rozdawał wspaniałe łoża, jako dowód swej życzliwości. Fotel Ludwika XIV jest masywny i ciężki, nogi poczłonkowane połączone poprzeczkami, plecy wysokie, ramiona zaokrąglone często mankietami. Drzewo rzeźbione i suto złocone pokrywa droga tkanina. Fotel w tej epoce jest prawdziwym „Stolcem“ króla, przeznaczony jedynie dla panującego i jego małżonki (rys. 13). Koło stołu zasiadano zresztą na krzesłach bez pleców i poręczy, (zwanych „*pliants*“ lub „*perroquets*“) wybijanych różową i zieloną skórą (stąd ich nazwa „papugi“). Kanapa również zarysowuje się wtedy w linjach prostych, jest to odmiana łóżka; mebel przeznaczony dla odpoczynku, bardzo długi, opierający się na wielu nogach. Stół zaczyna się zaokrąglać, ukazuje się także w formie podkowy (*fer à cheval*), dekorowany z niesłychanym przepychem. Wreszcie wchodzi w życie stół-konsola. Obok małego damskiego lustra wytwarza się, od czasów fabrykacji la-

Rys. 13.

nych tafli, typ męskiego wielkiego zwierciadła (*Orlean Reuilly, St. Gobain*), którego drewniana oprawa w formie nogi, „valetem" zwana, przypominała pierwotną

Rys. 14.

służbę człowieka w tym kierunku. Przenośny niewielki zegarek przeistacza się w typ „*religieuse*", o kształtach małej szafki. Z biegiem lat opierany przy ścianie na konsoli („*cul de lampe*" lub „*au gaine*) bywa razem z nią architektonicznie drewnianą oprawą związany, wytwarza typ wielkiego szafkowego zegara. Pudło jego misternie bywa inkrustowane i ozdabiane złoconym brązem. Pojawiają się wreszcie rozliczne dro-

gocenne szkatułki, zwłaszcza: „*cassettes de nuit*" oraz „*billard*".

Jakkolwiek malarstwo i rzeźba[1] służyły przeważnie, co zaznaczyliśmy wyżej, celom dekoracyjnym. Szereg zdobnych portrecistów, jak n. p.: Hyacinthe Rigaud[2] (rys. 14), Pierre Mignard[3] roztaczał żywą działalność. W ich pracach odbijał się jaskrawo styl panujący, dworski, poza, koloryt miarkowany surowością ogólnego tonu, bogactwo ciężkich draperyj. Tymczasem za granicami Francji w sąsiedniej Flandrji widzimy rozkosz życia bijący z rudawo białych nagości P. Rubensa, sentymentalność Van Dycka, rozpustną wesołość Dawida Teniersa, głębie prawdy Rembrandta. Oni wszyscy tłomaczą swój entuzjazm, swój ból, swą wewnętrzną grę uczuć malują przedewszystkiem dla siebie samych — malarze Ludwika XIV albo dekorują ściany pałaców, albo portretują króla i znakomitych panów.

Oprócz ornamentu w rycinie panuje również: portret.

W całej epoce Ludwika XIV wybija się atoli jeden człowiek, potęgą talentu i niezależnością uczuć — Pierre Puget — Rubens rzeźby, francuski Michał Anioł, entuzjasta ruchu. Banalność życia dworskiego i jego intryg, zmusza P. Puget'a do schronienia się w murach „Wiecznego miasta", pozatem chcąc oddać się swo-

---

[1] N. p.: Antoine *Coysevox*, *Nicolas Coustou*, *François Girardon* etc.

[2] Portret króla polskiego Augusta III-go.

[3] A nadto: *Nicolas de Largillièr*, malarz zwierząt, A. *François Desportes* i inni.

bodnie swym pracom, przebywa również na prowincji' głównie w Marsylji. Puget był mistrzem malarstwa, architektury, inżynierji lecz przedewszystkiem rzeźbiarzem (rys. 15).

W przemyśle artystycznym duże przemiany. Wówczas zjawiają się po raz pierwszy w Wersalu: masywne srebrne, złote żyrandole, zdobne kryształem rżniętym, najczęściej w margeritę, lub słońce. Nie można też pominąć, mówiąc o tej epoce, grupy artystów-lapidystów, tnących artystycznie kamień (*Megliorini*), lub rzeźbiących bardzo modną gemmę, oraz rzeszy ornamencistów, którzy rysują dla zreorganizowanej przez Colberta „*Manufacture Royal de Gobelins*" (pod dyrekcją Le Brunn'a) i warsztatów *Bauves*. Pierwsza specjalizowała się w fabrykowaniu tkanin przedstawiających sceny historyczne, alegoryczne, mitologiczne i portrety — druga wyłącznie wyrabiała tkaniny o deseniach kwiatowych i geometrycznych. Pozatem słynnymi były fabryki Felletin i Aubusson, nadto warsztaty jedwabnicze w Lyonie (fabryki), aksamitów w St. Maur (warsztaty), koronek w Argenton i d'Alencon. Wreszcie należy nadmienić, że po usunięciu złotych i srebrnych naczyń, fajans z Rouen i Moustiers wchodzić poczyna w coraz częstszy użytek.

Rys. 15.

W takim otoczeniu obracał się ówczesny człowiek. Zwyczajny pracownik, przeciętny rolnik i mieszczanin niknie wśród oślepiającego blaskiem dworu. Tutaj tylko przemieniony na układnego dworaka może on coś znaczyć, tutaj zbity we falangi barwnych orszaków — kroczy w majestatycznym porządku, jaki nakazuje urzędowa etykieta. „Cortége" przewija się wśród ciętych szpalerów po tarasach, po nieskończenie długich galerjach i amfiladach salonów, gdzie wszystko lśni się, błyszczy, iskrzy w natłoczeniu marmurów, różnokolorowych stiuków, marketerji, kryształów i złota, wśród trofeów, kartuszów, gerland, poplątanych i ściśnionych Amorów.

Na świecących jak lustra posadzkach słychać klaskanie wysokich stożkowatych czerwonych korków przy trzewikach [1]. Markizi stąpają jak na koturnach. Trzymają się oni wyniośle, oparci jedną ręką na długich laskach hebanowych, drugą przytrzymują trójgranny kapelusz. Głowę przykrywa wielka peruka [2]. Kaftan ściśnięty w pasie rozchodzi się szerokimi poły [3]. Wysmukłą łydkę rysuje wyraźnie obcią-

---

[1] Trzewik, wiązała kokarda, dwa jej końce symetrycznie, sztywnie rozchodziły się na boki.

[2] Król nigdy nie nakrywał głowy i to może motywowało wprowadzenie peruki kosztującej nieraz do 10.000 fr. Gentilhuomowie nosili zazwyczaj pod ramieniem kapelusze (*feutre*) zdobne bordiurą, galonem i piórami.

[3] Kaftan zapinał się tylko do połowy piersi, rękawy były krótkie, odsłaniając bogatą koronkową koszulę. Pończocha była dziergana złotą, lub srebrną nitką, lub też naszywana blaszkami *„paillettes"*.

gnięta pończocha[1]. Strój wyolbrzymia, żabot i kokarda podnosi bogactwo ubrania i dostraja imponujący wygląd postaci ludzkiej do niezwykłej dekoracji wnętrzy (rys. 16).

A kobieta! Kobieta stoi w cieniu. Wiek Ludwika XIV to wiek mężczyzny, wiek słońca, kobieta jest tylko satelitem cierpliwie czekającym aż przyjdzie jej dzień, jej wszechwładne panowanie. Rzecz prosta w tej epoce nie może wyglądać naturalnie, staje się ona w swej sylwecie mocno wciętego stanika podobną do term stojących w niszach apartamentów, do konsolowatych zegarów Bulla. Talję jej ściska i niepomiernie wydłuża sztywny fiszbin obcisłego gorsetu, suknia zaś plisowana rozchodzi się bufiasto, szerokość tejże powiększa festonowata, lub lambrekinowata draperja, zdobna mnóstwem wyciętych aplikacyj szamerowań, falban i koronek. Dekolt otoczony gazą. Fryzura gładka, loki *„à la Fotange"*[2] albo *passagers* spadają przewiązane wstęgami lub klejnotem na pudrowany policzek. Obnażoną rękę otacza długa rękawiczka wysoko związana wstążką na boku. W dłoni migocze wachlarz (rys. 17). Kobieta ówczesna nie opuszcza go nigdy, zasłania się nim od promieni słone-

---

[1] Spodnie najmodniejsze zwały się rhingrav (wprowadzone przez ks. Salm) spięte pod kolanem opadały fartuszkowato *(canons)* zakończone koronkami.

[2] Faworyta króla M-me de Fontange wprowadziła tę modę — pochodzi od tego słowo polskie fontaż. Inne uczesania były *à la huluberlu*, *à la paysane* (Marquise de Montespan, Duchesse de Nevers, królowa).

cznych, ochładza w żarze salonów, Etykieta przepisuje jego wielkość. Wachlarz staje się kosztownym sprzętem z kości słoniowej, skóry, jedwabiu, szyldkretu, umocowany w srebrze, lub w złocie, zdobny alegoryczną dekoracją. W zimowej porze roku palce cofają się do m u f k i

Rys. 16.

Rys. 17.

futrzanej zwisającej na sznurach u paska. We włosach koronkowa do nosa c h u s t k a, przypięta szpilką. Dekoracji kobiecej figury dopełnia p i e s e k, lub m a ł p k a — ukochany jej faworyt.

Symbol i treść epoki Ludwika XIV terasa-kolumnada, kopuła — peruka — złocony mebel — przeładowane ornamentacją ściany. Człowiek majestatycznym konwenansem uzupełnia ten obraz, tę zewnętrzną de-

korację. Strój odświętny zasłania mu serce, szorstkie na codzień, perfumy — głuszą powszechne wówczas niechlujstwo i odór brudu, karoca zaś, lub lektyka — unieść go może ponad nieprzebyte błoto i kał ulicy.

Rys. 18.

tykieta Ludwika XIV krępowała naturę, człowieka i sztukę. Kiedy po śmierci „Króla Słońca" nastąpiły dnie „Regencji" ks. Filipa Orleańskiego — ciężar spadł z piersi ludzkiej — salony odetchnęły, markiz i szlachcic zapragnął wreszcie po wielu latach użyć wolności — kaprysu... W świetnych komnatach magnatów[1] błyska dowcip, rozlega się swobodny uśmiech, żart krzyżuje się z niezrównanym kalemburem, filozoficzny frazes zawisa pomiędzy dwoma pocałunkami...[2], gwar cichnie!.. Oto mały Mozart za-

---

[1] N. p. „Temple" ks. Conti, „Sceaux" markizy de Lambert, hotel de Léon, hôtel de Sully etc.

[2] Zjawiają się w tej epoce Montesquieu, Voltaire, Henault, matematyk de Merau i znakomity Jezuita Pere La Chaise i t. d.

siadł do klawicynu, akompaniując uroczej piosnce, Jelliotty

De la daouce et vive gaitaté
Chacun ici donne l'exemple...

Zaiste brak wszelkiego przymusu, obawa przed jakimkolwiek skrępowaniem usuwa nawet z pokoi służbę rozdzielając ich funkcje przy wspaniałych przyjęciach

Rys. 19.

„*intime*", pomiędzy swawolące „towarzystwo". Okoliczności zewnętrzne sprzyjały rozbiciu warstwy spojonej ongi jednolitym pokostem etykiety. Dwór nie skupiał arystokracji, przyczyniał się do tego brak sympatji dla Regenta, może niesłusznie, gdyż był on naprawdę miłośnikiem intellektualnych zajęć w przeciwstawieniu do Ludwika XIV, który raczył być tylko ich łaskawym „protektorem".

Do najwybitniejszych malarzy epoki należy Fran-

Rys. 20.

cois Boucher (Rys. 19.) — symbol Amora zrodzonego w buduarze. Postacie wyszłe z pod jego pędzla były figurami *„nourries des roses et de lait"* na tle wiecznego błękitu niezamąconej burzą przyrody. Znakomitymi jego uczniami byli Honoré Fragonard, świetny autor poematów miłosnych w malarstwie, i Le Prince, naśladujący Boucher'a.

Zupełnym przeobrażeniom uległo wnętrze. Olbrzymie sale znikają. Pokój sypialny traci rolę apartamentu recepcyjnego, ponieważ moda nakazuje przyjmować gości siedząco, nie w zbytkownym łożu. Alkowę zastępuje mały salon dla zebrań towarzyskich

(*„Salon d'assemblée"* albo *„de compagnie"*), w więcej zbytkownych domach tworzą się dwa salony: zimowy i letni. Alkowa natomiast przeobraża się w tajemniczy przybytek ubrany lustrami, zakryty kotarą lub firankami

W zacisznej wonnej alkowie
Przed światłem broni zasłona
Na stopach Amora wstydliwie
Usypia Miłość spragniona

Zjawia się również jadalnia ze stojącym w pośrodku stołem, wyłącznie przeznaczona do spożywania posiłku. Nie jest to już sala, do której wsuwano i wysuwano stół, jak najspieszniej przed i po jedzeniu. Organizm nowożytnego mieszkania był też zupełnie ukształtowany z owych trzech wymienionych elementów: sypialni, jadalni, salonu. Pozatem istnieje szereg pokoi zależnych od zapotrzebowania i gustu; małe gabinety, bawialnie, łazienki, nieznane wiekom poprzednim, lecz przedewszystkiem najbardziej dla epoki charakterystyczny: buduar, przybytek kobiecego kaprysu, teatr komedji, niespodzianek — odgrywany przez układnych galantów — mistrzów sztuki kochania. Jednym słowem dawne ogromne monotonne apartamenty dzielą się na mnóstwo większych i mniejszych przestrzeni, gdzie już jako przewodnik architektoniczny nie mógłby być nigdy Witruwjusz, lecz Dedalos. W miejsce ciężkiej dekoracji murów — wstępuje lekka pełna gracji ornamentacja ścian. Posadzkę zagłusza wielki dywan. Zamiast belkowanego stropu — biały plafon nadający wnętrzom wesołość i światło. Sam kominek zmniejsza się niepomiernie, palenisko ma-

leje, okapy zaś zamieniają się na zaznaczoną architektonicznie horyzontalną płaszczyznę, zajętą przez lustro (*cheminée à glace*). Zwierciadła często ustawiane naprzeciwko siebie (*Roberte de Cotte*) pogłębiają i ożywiają znacznie przestrzeń pokoju. Kominek ubierają fajansowe wazony, porcelanowe kwiaty w brązowych kandelabrach, zegarek zstępujący ze ściany ściennych labrów. Ściany nie pokrywa surowa skóra kordybańska, lecz tkanina lekka, oprawiona w ramy drewniane rzeźbione i podkreślone złotem. Tło labrów jest malowane na biało. żółtawo, lilla, na kolor wody zielonawo-błękitny, rzeźba oraz laski ramy są barwione takim samym słabszym tonem. Tkanina panuje niepodzielnie w buduarze: adamaszek, satyna, mora, aksamit, materjały bezcenne. Więcej skromne domy używają od r. 1750 płótna malowanego, naśladownictwo wyrobów indyjskich. Dzięki wynalazkowi Oberkampf'a wzór rysunkowy kwiatów, lub osób, kopje perskich dywanów Lewantu, mogły być powtarzane do nieskończoności, nadając się doskonale jako obicia ścienne. Oprócz tego do tapicerskich robót służy płótno „*Jouy*", zwłaszcza w letnich rezydencjach (*Bellevue - markizy Pompadour*). Papier malowany lub ozdabiany przez rytowników drzewnych, używany dotychczas w wieśniaczych chatach wchodzi do mieszkań najbogatszych panów. Sprowadzają go do Francji z Anglji, przy rozwijającej się wówczas anglomanji, rywalizuje on z papierem miejscowym, dekorowanym w gałązki, arabeski, kwiatki odbijane czarno, a potem kolorowane farbą klejową. Drzwi w swej górnej części

bywają ozdabiane dekoracją malarską, scenami pasterskimi Boucher'a lub „chińszczyzną" Huet'a. Pomiędzy oknami umieszczone bywają zwierciadła, okna zasłaniają: już to białe firanki kolorowe, już to bawełniane, bramowane perskimi deseniami, już to przeźroczyste muśliny, sprowadzane przez „Kompanję Indyjską". Podłogę pokrywa posadzka deszczułkowa, układana we wzory n. p. *en mosaique, en pont de Hongrie* etc.

Do rozwijającego się coraz więcej nowego najbardziej francuskiego stylu przyczynili się po części cudzoziemcy. Architekt Gilles Marie Oppenoordt, Holenderczyk, urodzony zresztą w Paryżu; rysownicy Juste Aurèle Meissonnier, Antoine Sébastien Slodtz, Antwerpczyk, rodzina włoska Caffieri'ch; obok nich malarz Claude Gillot i jego uczeń Antoine Watteau, oraz architekt Roberte de Cotte są pionierami nowego kierunku, być może w dziełach Oppenoordt'a i Slodtz'a tkwią pierwiastki dalekich wspomnień ojczystej porcelany saskiej oraz Chińszczyzny — sztuki modnej już od pół wieku — wedle ówczesnych pojęć egzotycznej i dziwacznej — traktowanej przez pryzmat groteskowości. C. Gillot jest twórcą arabesek otaczanych liściennymi gerlandami o ljanowej lekkości i muszli o zupełnie oryginalnej formie. Watteau maluje kostjumowane pasterskie sielanki i grupy zwierząt (*singeries*), obramowując je wieńcami rozet, kwiatostanów, palmet, gałązek, lambrekinów, pawilonów, wycięć nerwowych, zbliżonych do

Rys. 21.

kształtu skrzydeł nietoperza, lub motyla, ognistych aureol, siatek złożonych z tysięcy punkcików [1].

Meissonnier nadaje ogólny ton i nakazuje panować stylowi, którego odległe początki sięgać mogą manieryzmu Bérain'a, jednak bezpośrednio źródło przychodzi z dekoracji chińskiej. Architekt hebanista i złotnik rysuje plany i wznosi pałace, rysuje meble, a w międzyczasie kreśli projekty pochw do szpad, tabakierek, kandelabrów, serwisów do stołów. Te plansze, rytowane przez J. G. Huquier'a, są też źródłem

[1] Pozatem czynnymi wówczas kreatorami świeżych prądów był Pierre Germain, Charles Cressent etc.

poznania stylu „Regencji" i „Ludwika XV-tego". Jeżeli nie ze wszystkiem stworzył on „Styl Rokoka", to w każdym razie wszystkie rozproszone i tkwiące w przestrzeni elementa zebrał, skodyfikował i dzięki genjalnemu talentowi architektonicznemu związał w jedną całość. Caffierowie byli najlepszymi jego tłomaczami, można powiedzieć, że byli natchnieniem Meissonniera. Była cała dynastja rzeźbiarzy, odlewaczy, cyzelerów, o których zupełnie pewnych wiadomości nie posiadamy. Najznakomitszymi byli Jacques i syn Filip, późniejsze ich prace trudno od siebie rozdzielić[1]. Są oni znakomitymi interpretatorami „Rocailu", dekorują prawie wszystkie zamki królewskie i magnatów Francji[2], wykonują podarunki Ludwika XV dla sułtana wedle projektów Gabrjela i Slodtza. Pomnikiem ich działalności był słynny zegar, któremu niżej słów kilka poświęcę.


Rys. 22.

Roberte de Cotte reprezentuje najbardziej gallij-

---

[1] Litera C z kwiatem lilji, fałszywie dawniej tłómaczona jako inicjał mistrza, jest prawdopodobnie marką kontrolną cechu odlewaczy.

[2] Versailles, Fontainebleau, Marly, Choisy, La Muette, Bellevue etc.

Rys. 23.

ski pierwiastek, jest twórcą niezliczonej ilości pałaców, ogromnie czynny na polu dekoracyjnej rzeźby.

Rzeźba tej epoki (E. Bouchardon, G. Coustou) objawia się w wspaniale modelowanych figurach dla wodotrysków. Malarstwo reprezentuje Van Loo [1], M. Q. de la Tour, J. E. Liotard (rys. 22), J. B. S. Chardin

[1] Carle i Jean Baptiste. Słynnym dziełem Karola jest portret królowej Marji Leszczyńskiej.

(rys. 23), J. M. Natier[1]. Portrety odznaczają się brakiem fijzognonistyki, nagromadzeniem akcesorji, lubowaniem się w Faunach, Drjadach. Nuta miłości snuje we wszystkich kompozycjach nić przewodnią. Daleko od natury odbiegły ton, przepojony karminem i ultramaryną. Twarze o niesłychanie delikatnej płci, formy ciała okrągłe, miękkie, draperje symetrycznie układające się na tle gazonów emaljowanych kwiatem. Z wyszczególnionych elementów zaczyna wytwarzać się styl rokokowy. Linja jego jest powyginana, świdrowata, napęczniała, raz wraz wznosząca się jak fala wroga wszelkiej prostej i pustej płaszczyźnie. Nazwa tego stylu absolutnie panującego za Regencji — „*rocail*" była dawną, stała się jednak popularną dopiero od r. 1780. „*Rocailem*" zwie się robota (grota) wykonana z nasadzonych kamyczków i muszli — zupełnie słusznie, gdyż muszla stanowi ważny w Rokoku pierwiastek — traci tylko kształty symetryczne Ludwika XIV, płaszczyzna jej frontalna zakreśla linję wysoce nieregularną wyskakującą i cofającą się, zgiętą na tysiąc fałdów, zmieszaną z fragmentami skał poszarpanych i podziurawionych. Rysunek oparty na takich linjach wiąże się z panującą pasją zbierania muszli i skamienielin, tworzących modne gabinety osobliwości *(les Cabinets des Curieux)*. Zakładanie ogrodów zoologicznych idzie równolegle z upodo-

---

[1] Pozatem znakomitym ówczesnym artystą jest: J. B. J. Pater, N. Lancret, naśladowca Watteau, François Lemoyne, autor polichromji ściennych (plafon w sali Herkulesa w Wersalu). Również dekoracyjnym artystą jest Jean François de Troy (projekty do tkanin).

bania form zwierzęcych w plastyce. Obok muszli również nieśmiertelny Akant wydłuża się, zwęża, rozrywa się na mnóstwo części, zmięszanych z rocailem, brzegi jego strzępią się, jak wycinki liścia akantu, jest to równocześnie akant, nowy, nerwy rozczepione tworzą wycięte otwory przypominające wydrążenia muszli. Oprócz tego poszarpane kontury liścia cykorji zataczają krzywizny, zrazu łączą się z palmetą z laurem, jakby dla przypomnienia łączności z poprzednią epoką (rys. 30); tu i owdzie ukazuje coraz częstszy motyw perły, potem wszelka bojaźliwość i nieśmiałość znika. Formy są coraz więcej wyuzdane. Częstym również kształtem w dekoracjach jest forma fasoli. Brak symetrycznych części ustosunkowanych wedle osi środkowej nie razi nikogo, asymetryczna bowiem masa nie traci równowagi, lecz swobodnie balansując, sprawia miłe dla oka wrażenie harmonji.

Przy końcu panowania Ludwika XV następuje reakcja; w kaprysie i dziwactwie linji nie można już było iść dalej. Około r. 1750 zaczyna wchodzić w modę styl (z pewnymi reminiscencjami antyku) *„à la grecque"*, na cześć królowej Marji Leszczyńskiej *„à la reine"* zwany.

M-me de Pompadour pod wpływem Cochinn'a wraz ze swym bratem markizem de Marigny i M-e du Barry *(pavillon de Louveciennes)* zasiewa nowy klasyczny ogród, odarty w wybujałej roślinności „Regencji".

W żadnej epoce rozwoju sztuki francuskiej nie łożono takich sum na urządzenie wnętrza, jak w tej epoce, często można było spotkać pokoje, których dekoracja kosztowała do pół miljona franków, markiz

Massiac, umierając w nędzy, pozostawia mebli za 2,000.000 franków, nieznany bliżej hebanista, wykonuje krzesło dla M-e Pompadour w cenie 6,000.000 frank. To też nigdy sztuka stolarsko-hebanistyczna, oraz brązowniczo-złotnicza, nie była tak rozwinięta jak wówczas, nigdy imaginacja fabrykanta sprzętów domowych nie pracowała więcej nad dostarczeniem coraz to nowych i bogatszych form mebli. Słownik techniczny wzbogaca się więcej jak 50 nazwami, o których współcześni Ludwikowi XIV nie śmieli i nie umieliby nawet może wymawiać. Surowy orzech króla słońca puszczony jest w niepamięć, ustępuje miejsca drzewom jasnym, o rozmaitych odcieniach. „Kompanja Indyjska" przywozi je w pełnych skrzyniach z zamorskich kolonji. Zjawia się zatem różowa i żółta satyna, drzewo amarantowe, cytrynowe i jaśmin Antylski. Pasja ogarnia hebanistów dla śmiejących się żywych barw. Na sto gatunków drzewa używanego około r. 1750 dwie trzecie przybywa z Ameryki, Afryki i Azji. Ponieważ jest to materjał dla rzadkości swej drogi, spożytkowują go jedynie jako fornir, obkładając nim często meble na kształt mozajki w szachownicę lub rąby. Zresztą konieczność ekonomji materjału prowadzi do wyszukanego zdobnictwa geometrycznego, gdzie rozmaite kolory podnoszą lokalny ton, zatem róż — fiolet, amarant — cytrynę i t. p. Później wzorem intarsistów włoskiego Renesansu wytwarza się prawdziwa a kunsztowna drzewna mozajka obrazowa, utworzona nieraz dla braku odpowiedniej barwy z drzewa sztucznie farbowanego. Hebaniści Ludwika XV wykazują w tej technice nad-

zwyczajną biegłość. Dzieła ich poza estetyczną wartością są niezrównane dla swej wytrzymałości (nie mogą być porównane z kruchymi szyldkretami Bulla), tem dziwniejszej, że płaszczyzny mebla ówczesnego są bardzo nierówne.

Obok egzotycznych kolorów, drzewo złocone zyskuje wielką wziętość, naśladuje i rywalizuje z brązem, misternym kształtem, otaczając lustra, wijąc się wśród smoków, pod konsolami obramowując mitologiczne sceny Natoir'a, lub Van Loo. W końcu to wszystko nie wystarcza, drzewo zatraca swój charakter, panuje tendencja rzeźbienia, oraz farbowania i werniksowania do tego stopnia, aby zupełnie nie było można poznać materjału drzewnego. Lubownictwo laków wschodnich, datujące zresztą już od poprzedniego wieku rozszerza się w tej epoce niepomiernie [1]. Panowała zresztą wówczas manja zbierania osobliwości nietylko, jak wspominaliśmy, świata roślinnego i minerałów, ale także chińskich rzeźb i malowideł. Moda nakazywała ozdabiać buduary porcelanowymi Magotami o dużych wydętych brzuchach, dziwacznych kształtach ciała, śmiesznie kiwających się i wystawiających język za poruszeniem. Taki potworek miał w czasach rozluźnienia obyczajów i wiarołomstwa, symbolizować pana domu-małżonka, jako uosobienie głupca, który pozwalał być zdradzonym, zachowując równowagę i cierpliwość.

Gust chińskich laków obejmuje meble. Watteau

---

[1] Markiza Pompadour od króla otrzymuje laków za 800.000 liwrów. Marja Leszczyńska płaci za szkatułkę lakową 1.512 liwrów i t. d.

dekoruje *à la chinois* zamek de la Muette, Boucher ozdabia w podobny sposób drzwi zamku Bellevue, Pillement — komponuje w tym samym stylu parawany, parasole i fantastyczne kwiaty. Rozlubowanie się w lakach było tak wielkie, że wysyłają z Francji meble na wschód dla lakowania tychże.

Końcowe lata Regencji odznaczają się jeszcze inną pasją, mianowicie wycinaniem (*decupure*) sylwet[1] figur, ornamentów, arabesków, a nawet całych rycin. Wycinki owe nalepiano na drzewie i powlekano warstwą werniksu. Pasja wycinania była tak powszechną, że niszczono dla rycin nieraz bardzo drogie książki, któryś z autorów współczesnych, żaląc się, twierdził, iż niedługo wytną z ram obrazy Rafaela, by módz je przylepić i zawerniksować na meblu.

We Francji Martin udoskonalił proceder werniksów. Jakkolwiek miał tutaj już poprzedników, jednak on pierwszy doskonałością techniki i oryginalną pięknością śmiało rywalizuje z analogicznymi wyrobami Orjentu. Werniks jego (było kilka sposobów)[2], zmieszany z sproszkowanym pyłem metalowym, dawał wspaniałe efekty. Martin wprowadził odrębny styl „Vernis Martin" zwany i dał początek całej dynastji (miał dwóch synów) werniserów, biegłych rzemieślni-

---

[1] Porównaj: artykuł autora w „Dzienniku Kijowskim" Nr. R. 1915 O wystawie dawnych Dzieł sztuki.

[2] Nadawano kolor werniksowi, albo łącząc i mieszając z werniksem odpowiednią farbę, albo kładąc obok siebie manierą guiloszowaną warstwy farby i przeciągając wszystko werniksem, albo mieszając z wierniksem pył i proszek metalowy.

ków, którzy eksploatowali swój sekret w oddzielnych pracowniach. Jeden z nich Gosse jest wynalazcą doskonałego czarnego lakieru nie poddającego się ani wpływom atmosferycznym, ani ogniowi, ani kwasom, żeby dać próbę wytrzymałości, zrobił raz omlet w kominie kartonowym pokrytym wynalezioną przez siebie powłoką. Wogóle bardzo mało posiadamy wiadomości o Martinie. Oprócz fachu malarskiego musiał sam tworzyć formy mebli, gdyż spostrzegamy w ówczesnych meblach lakierowanych *à la* Vernis Martin specjalny typ, zwłaszcza w słynnych lektykach. Znawcy nie bardzo zresztą trudzą się przy ocenie podobnych prac. Zazwyczaj bowiem wszystkie piękne okazy z tej epoki przypisują Martinowi, gorsze konkurentom — proces bardzo łatwy, nie mniej jednak daleki od właściwej prawdy.

Rys. 24.

Przejdźmy z kolei do form poszczególnych sprzętów: Łóżko staje się widzialne, oswabadza się ze zasłon, kotar, słowem tapicerszczyzna przechodzi na korzyść stolarszczyzny. Mnóstwo jest rodzai i nazw łóżka [1],

---

[1] *D'ange* bez kolumienek pod baldachimem z boku rozsuwanym, *„à tombeau"*: baldachim okrywa całe łoże, *„à la polonaise"*: baldachim wycięty, *„à la anglaise"*: grzebiet potrójny na kształt sofy, *„en baldaquin"*: przy murze, *„à la grecque"*, *„à la romaine"*, *„à la turque"*, *„en ottomane"*, *„à l'italienne"*, *„à l'impérial"* etc.

najwięcej jednak używane są *„en niche"* w malutkiej alkowie zdobnej drogimi malowidłami lub zwierciadłami. Zjawia się szafa z lustrami, maskując tajemne przejścia. Wogóle kształt szafy mocnym ulega zmianom. Przedewszystkiem dawna szafa na książki, która była poprostu zbiorem półek otwartych na wsze strony, staje się witryną zamkniętą na drzwiczki, opatrzona w wyciętych otworach brązową siatką, około r. 1746 otrzymuje nazwę *„Biblioteque"*. Zmniejszanie się szkieletu szafy pociąga za sobą zmianę formatu książki, malutkie pikantne, a interesujące opowiadania *„indouze"* detronują poprzednie *„in quarto"* Bossuet'a lub Malebranch'a.

Rozmaite te zbiory zmuszają hebanistów do wyszukania odpowiednich form mebla. Moda zbiorów historji naturalnej najwięcej zaś t. z. conchylogji, t. j. nauki o muszlach (tłomacząc poniekąd, jak widzieliśmy, zalew motywu w sztuce dekoracyjnej) — każe hebanistom tworzyć nowe formy mebla. Spostrzegamy zatem szafę przeznaczoną dla podobnych kolekcyj. Również modne zbiory medali mieściły się w szafie zwanej *„le médallier"* i t. d. Żaden jednak z tych mebli nie mógł rywalizować z Komodą, dzierży ona w owych czasach prym wśród sprzętów domowych, podobnie jak *„le cabinet"* w przeszłej epoce. Komoda, o której wspominaliśmy, była to niska szafa z szufladami, kufer na rzeczy otwierany z przodu. Wirtuozem komody był Cressent. Forma jej *„en arbalète"* (kusza) posuwa się w ominięciu linji prostej do najwyższego napięcia, złoto cyzelowane przez artystę wciska się do zamków, ota-

cza brzegi szuflady, wężowato wspina się na nogach ku górze, lub kaskadowato spada na dół. Wśród motywów tej dekoracji spotykamy figury Komedji Francuskiej pomiędzy gałęziami fantastycznych drzew grające swe role, małpy uciesznie skaczące na sznurach, listowia, głowy kobiet pomieszane z kształtami nie realnych istot. Bogactwo niezmierne — pasja ornamentacji dla samej przyjemności tworzenia coraz to nowych form — rozrzutność bez rachunku i miary — wirtuozostwo hebanisty, złotnika, cyzelera.


Rys. 25.

Komoda przyjmuje z czasem rozmaite kształty, charakterystyczna jest „*la chiffonnière*" z miniaturowymi szufladkami spiętrzonymi jedna na drugą do segregowania wonnych „*billets doux*", lub kosztownych klejnotów. Służyć ona może za symbol mebla tych dni pędzonych bez jutra, słodkich omamień, intryg i zawodów boskiego Kupidyna.

Stół ulega również zasadniczym zmianom. Nogi wielkiego stołu proste za Ludwika XIII, za Ludwika XIV wydęte, zrazu rozszerzone ku górze (*en gaine*), lub podparte konsolami, Regencja zawija w kształcie litery „S". Oczywiście z modą małych salonów stół traci swe dawne znaczne rozmiary — staje się przedewszystkiem meblem wygody i użytku (rys. 25). Chodzi o to, by można go było z łatwością przesuwać, stawiać obok fotelu, łóżka, kominka i t. p. Powstaje też wiele odmian

ówczesnego stołu [1]. Około 1750 r. jest nader używany kształt *„en croisant"* natchniony tureckimi wzorami. Dekoracja stołu jadalnego serwisem i kwiatami zaczyna odgrywać ważną rolę. W sypialniach figurują stoły toaletowe i stoliki nocne z szufladkami i przedziałkami z najrzadszych indyjskich drzew. W jadalni stoi stół mogący w każdej chwili być gotowym do wydłużenia przez rozsunięcie wierzchnich płaszczyzn i włożenie nowych deszczułek. Dla małych występów hebaniści obmyślają małe stoliczki *„servantes"*, złożone z kilku płaszczyzn, na których zastawa jest przygotowana, by goście bez pomocy niedyskretnej służby sami wszystko znaleźć mogli. Idąc w tym kierunku dalej, zmyślni mechanicy wyrabiają stoły podnoszące się z pod posadzki za pociśnięciem odpowiedniej sprężyny przed oczyma osłupiałych gości, mechanizm wkracza do dziedziny hebanistyki i wspólnie z nią kształtuje kunsztowne szkatułki, necessery podróżne, kuranty zegarowe, prowadząc zaś drogę stopniowej ewolucji — biórko cylindryczne. Bogaty stół do pisania XVII wieku komplikuje z czasem urządzenie swej powierzchni. Stopnie i przegródki do układania i klasyfikowania papierów za czasów Regencji zastępują architektonicznie związane otwarte deszczułkowate przedziałki i szufladki. Jest to osobnego rodzaju sprzęt, wyrabiany z drzewa amarantowego, lub satynowego, lakowany, ozdabiany złoconym brązem. Około

---

[1] N. p. *„Table à abattant, „ambulantes", „chiffonnières", „à écran en croissant"* etc.

1750 r. wynaleziono zamknięcie owych przedziałek cylindryczną spadającą klapą, zamykaną na klucz, podobnie jak roletowe biórka amerykańskie, nieodzowny mebel w nowoczesnych biórach. Najpiękniejszym wytworem tego rodzaju było biórko wykonane przez Jean François Oëben'a dla Ludwika XV-go, dla nas interesujące, ponieważ wiąże się z imieniem króla Stanisława Leszczyńskiego. Spostrzegamy w tym meblu już spokojniejsze znacznie akcenty, usunięcie brązu do roli czysto dekoracyjnej, zwracanie pierwszeństwa drzewu. Wytworność rysunku, szlachetność ornamentyki i niezrównane wykończenie szczegółów cechuje ten najpiękniejszy mebel epoki Ludwika XV. Śmierć znakomitego hebanisty przeszkodziła oddać biórko królowi, wykończył je czeladnik mistrza Henryk Riesner, niesłusznie podpisując jako własne swe dzieło. Riesner należy już do epoki Ludwika XVI. Znajdujemy dużo replik tego biurka w rozmaitych kolekcjach, najwięcej zbliża się do arcydzieła Oëbena pięć egzemplarzy. W zbiorach Hertforda, dawniej Wallace, jest podobne biórko przeznaczone dla króla polskiego Stanisława Leszczyńskiego (rys. 26). Zięć

Rys. 26.

Ludwika XV umiera w r. 1766, mebel zostaje się wśród sprzętów korony francuskiej. W czasach rewolucji sprzęty królewskie podzielone były na dwie kategorje, jedne były wcielone do zbiorów publicznych *(Louvre)*, drugie sprzedawała z targu publicznego, lub wymieniała za materjały bojowe: komisja opatrunkowa i zamienna *(comité d'échange et d'approvisionnement)* [1]. Biórko, o którym mowa, zaliczone zostało do drugiej serji (bliźniak jego pozostał w Luwrze), na licytacji w Holandji kupił je ambasador angielski w Neapolu, lord Hamilton, potem słynny kolekcjoner Sir Richard Wallace wcielił je do zbiorów Hertforde House.

Na pokrycie płaszczyzny wierzchniej stołów i biórek, lub też w polach dekoracyjnych używano najrzadszych, najkosztowniejszych marmurów, z Alepo, „Brèche", flandryjski o turkusowych odcieniach, czarny z żółtymi żyłkami z Memfisu, biały i t. d.

Niezmiernie charakterystycznymi dla epoki Regencji i Ludwika XV są meble przeznaczone do siedzenia. Oświetlają one swym kształtem gust i obyczaj kobiet i mężczyzn — heroiny buduarów i motylowanego Don Juana — zaznaczają bezpowrotnie zniknięcie uciążliwego ceremoniału i etykiety na korzyść nowoczesnego komfortu, oraz wygody, — odsunięte od ściany zgrupowane koło uroczego kominka lub pieścidełek — stolików tworzą wyraźny obraz „towarzystwa".

Fotel gubi prosty zaplecek i kwadratową formę

---

[1] Niektóre z nich odkupił Riesner przy pomocy krewnych (*„Charles Delacroix, Małgorzata Van der Cruse"*).

opartą na czterech słupkowatych nogach. Nie jest on dawnym meblem reprezentacji — tronem. Już za Regencji hierarchja siedzeń wyrównuje się, fotel traci przywilej goszczenia wysoko postawionych osób, kształtem, przystosowuje się do linji niewieściego ciała — obłęczyste wygięcia nadają się do rozkosznej pozy członków (rys. 27). W każdej chwili dnia, a nawet nocy przepędza w nim wiele godzin Regent i umiera w nim nawet podczas rozmowy z M-e Falaris. Moda szerokich balonowatych sukien *„paniers"* nie pozwala damom wygodnie siadać pomiędzy ramionami foteli, elegantki musiały w niezgrabny sposób zbierać fałdy sukni na kolanach, dlatego fotel rozszerza ramiona podtrzymywane przez konsole i tworzy typ bergery. Inne rodzaje to fotel *„en confessional"* o wysokich plecach i zausznikach; *le cabriolet* małe kokieteryjne siedzenie koło kominka; *„à la reine"* fotel wprowadzony przez Marję Leszczyńską o owalnym oparciu, oraz cały szereg[1] rozmaitych form. Najwyższy wyraz wygody dostarczał *„fotel de commodité"* z pulpitem do pisania, maszynerją do podwyższania i zniżania siedzenia, oraz oparcia, zupełnie jak obecnie słynne amerykańsko-angielskie fotele. Berżera nizka, skombinowana razem z podsu-

Rys. 27.

[1] N. p. *„en gondole"*, *„à cartouche"*, *„à carreaux"*, *„à poshe"*, *„à oreilles"*.

niętym podnóżkiem (*bout de pied)* tworzy „szeslong" (*chaise-long*) berżera nizka, a szeroka i głęboka — „markizę".

Meble te pokrywano aksamitem z Uttrechtu, materjałami perskimi, safjanem marokańskim, tkaninami z Beauvais, co pracują pod kierownictwem d'Oudry (1734), na podstawie wzorów dostarczanych przez Boucher'a, Houet'a, Leprinc'a i t. d. Tkaniny owe przedstawiają sceny Moljerowskie, bajki La Fontaine'a, pastorałki, gromady małp, chińszczyznę, kwiatowe ogrody etc. Były to materje nader kosztowne, ubożsi obywatele zadawalniać się musieli meblami plecionymi ze trzciny lub słomy. Te ostatnie były wytworem kaprysu książąt za czasów Regencji, jeśli wierzyć Saint Simonowi (nienawidził Filipa Orleańskiego), książęta i księżniczki krwi na złość, czy przez zazdrość Regentowi, sami siadali na słomianych skromnych krzesłach, co uwalniało ich od ofiarowania foteli księciu Filipowi. Owe lekkie meble doskonałe w gorącej porze roku, łatwo dekorowane miękimi poduszkami, krytymi indyjską tkaniną były bardzo modne. Kombinacje czopów i fug zastąpiły śruby, które ułatwiły lekką konstrukcję tych sprzętów. Oparcie takiego siedzenia, utworzone z dwóch prostopadłych drążków z poprzeczkami, wytworzył krzesło „*à la capucine*", najpopularniejszy nowoczesny stołek. Trzcinę sprowadzili najsamprzód Holendrzy z Indji, Francuzi zaś z czasem wyrabiają z niej najbardziej narodowe meble, o wytwornej formie i delikatnym złoceniu. Pozatem częstokroć słoje

i żyły drzewa (fladry) ożywione tylko politurą stanowią dekoracje naturalnych, bogato poplątanych liści.

W kanapach wszelkiego rodzaju metamorfoza jest jeszcze bardziej widoczna. Dzieje ich dotykają romansu, lekkiej poezji, teatru, piosenki wyuzdanej treści, a słodkiej i gładkiej w układzie. Przy robocie tych mebli hebaniści, rzec można, wzięli do rąk czarodziejską różdżkę, aby z twardej surowej ławy „Wielkiego Wieku" ukształtować sprzęt, powyginany, wgłębiony o niezrównanej elegancji i bogactwie szczegółów. Kanapa ówczesna jest obszerniejsza jak zwykła berżera, a mniej długa jak łóżko, łączy zaś grację z wygodą. Formy przeznaczone do wdzięcznych póz i dowcipnej konwersacji *„entre chien et loup"*. Rozliczne są kształty oraz imiona kanap z tej epoki[1]. Do najważniejszych należy: Otomana oraz Sofa. Jak widzimy z brzmienia mają one początek w Turcji. Pierwsza posiada zaokrąglone rogi, oparcie z uszakami[2], druga jest obszerną kanapą dla czterech lub sześciu osób. Na takich kanapach damy ówczesne odpoczywały wyczerpane po dniu pełnym wrażeń, lub oddawały się marzeniom, zażywały szczęścia i piły rozkosz życia do dna.

Z innych przedmiotów niezbędnych, służących zarazem do upiększenia wnętrza, wymienić należy świecznik, który porzuca architektoniczną masywność Lepautr'a i przeobraża się w wysmukłe powabne kształty.

---

[1] N. p. *„à joués"*, *„la veilleuse"*, *„la méridienne"*, *„divan"*, *„paphose"* etc.

[2] Pokrycie częste: zielony adamaszek, lub aksamit o złotym tle z karmazynowymi i białymi lampasami.

W kandelabrach figury ludzkie zgrabnie na podstawie oparte, ujmują ramionami świece. Żadna epoka nie znała podobnego modelunku i wykończenia i ogładzenia cyzelerskiego brązu jak opisywana. Jest to raczej posągowa, a nie dekoracyjna rzeźba. Dla wielkich pająków używają kryształu górnego w kombinacjach z brązem i złotem, porcelana saska robi w tym kierunku niejaką konkurencję. Wyrabiają także kosztowne latarnie do salonów w formie kołyski siatkowanej ozdobionej figurkami, ptakami z porcelany saskiej, ramionami i kwiatami z porcelany Vincennes. Wyroby tej fabryki były poszukiwane przez zagranicę, czyniono z nich dyplomatyczne podarunki. Poza tem była oczywiście porcelana Chińska, Japońska, Saint Cloud, Chantilly, Strassburg, Luneville, Niederwiller, Hagenau i wielu paryskich warsztatów. Około r. 1765 latarnia pięcio, lub sześcioboczna szklanna, oprawna w brąz złocony, zastępuje prawie wszędzie pająk.

Alegoryczny, lub mitologiczny zegarek za Ludwika XIV staje się przedmiotem dekorowanym figurami, lub słynnymi scenami historycznymi. Zegarek zajmuje honorowe miejsce wśród waz, kandelabrów na kominku, przed którym grupują się łańcuszki z brązu złoconego, kwiaty, girlandy etc. Podobnie jak wśród biórek najpiękniejszym było dzieło Oebena, tak wśród stojących zegarów „chedewrów" epoki Ludwika XV bezwarunkowo oddać należy pierwsze miejsce zegarowi Caffierego. Pudło zegaru było pomnikiem hebanistyki i brązów. Umieszczone obok

sypialni króla nadało salonowi nazwę „*Salon de la pendule*“ [1].

Zresztą apartamenty zarzucone są tysiącami nic nie znaczących cacek (*mille riens*), prawdziwych arcydzieł sztuki: szkło weneckie, mozaika, wszystkiego nie sposób wyliczać, wspominam jedynie ulubione kadzielniczki. Unosząca się z nich subtelna woń perfum, wschodnich olejków owiewa delikatną mgłą bóstwa tej epoki — kobiety. Malutkie pudełeczka dla muszek ze zwierciadełkiem stanowiły niezbędny przedmiot przenośnej tualety dam [2].

Wachlarz początkowo małego formatu, od deszczu złota, którym był obsiany nazwany „*pluie*“ zamienia się na duży, kształtu chińskiego. Oczywiście, żeby stworzyć

Rys. 28.

[1] Skoro inżynier Passemant wynalazł wahadło, a odpowiedni zegarowi mechanizm Dauthiau, wynalazek był przedstawiony Akademji Umiejętności (1749), później zaś na audjencji w Choisy królowi. Zachwycony Ludwik XV natychmiast polecił Caffieremu wykonać odpowiednie dla instrumentu schowanie. Artysta pracował przy nim trzy lata. Jest to jeden z najlepszych modeli stylu „*rocaile*“ oryginalny, pełen niespodzianek, a zarazem mistrzowsko ubrany zdobniczymi motywami (rys. 28)

[2] Markiza Pompadour wydawała na perfumy rocznie pół miljona franków.

tyle dzieł hebanistyki, brązownictwa, etc. trzeba było oprócz wymienionych koryfeuszów sztuki, całej armji biegłych artystów.[1])

Osobny ustęp poświęcić należy artystycznej działalności króla Stanisława Leszczyńskiego podczas jego pobytu we Francji. Był on protektorem sztuk pięknych wszelkiego rodzaju. Interesując się porcelaną i jej fabrykacją nadaje tytuł królewskiej manufaktury fabryce wyrobów ceramicznych w Lunevillu. Wyroby tej fabryki były zazwyczaj z glinki białej nie emaljowanej nazywanej „*Terre de Lorraine*“ [2] Na polu architektonicznym rozprzestrzenia król Leszczyński żywą akcję. Poleca restaurację zamku lunevillskiego Germainowi Boffrandowi. W Nancy plac zwany od jego imienia „*Place Stanislas*“ otacza pięknymi gmachami,[3] oraz arcydziełem ślusarstwa — kutymi w żelazie (rys. 29) sztachetami,[4] w środku zaś umieszcza wodotrysk[5] Żal niezmierny ogarnia, że dotychczas nie znalazł się u nas w kraju nikt, ktoby te pamiątki działal-

---

[1] N. p. R. Gaudereaux, G. Joubert, Gonthier, J. Dubois, J. Verberckt, S. Sauvage, E. Levasseur, J. F. Leleu, etc. Ostatni wkraczają już do epoki Ludwika XVI. Rozróżnianie tajni procederu, oraz stylowe właściwości architektury i zdobnictwa tych czasów poznajemy z współczesnych źródeł jak n. p. Roubo'a „*L'art du Menuisier*“ lub Dziennik Łazarza Duvaux, królewskiego nadwornego hebanisty.

[2] Fabryki założone były przez Jaques Chambrett'a.

[3] Projektowane przez architektę Héré'go.

[4] Wykonane przez królewskiego ślusarza Jean'a Lamour'a.

[5] Dzieło Barthelemi'ego Guibald'a.

ności na obczyźnie Polaka o wielkiej kulturze, jakim był bez zaprzeczenia król Stanisław Leszczyński nie zebrał i nie publikował w polskim języku.

Opisany perjod przewrotów i nowych ideałów w sztuce trwał przeszło pół wieku. Następne pokolenia skore do uproszczeń nadały tym prądom miano Stylu Rokoka, Ludwika XV, jakkolwiek z jednej strony były w nim znaczne odmiany. (Regencja, *Style à la grecque*) z drugiej zaś strony obejmowały początkowe lata panowania Ludwika XV. Zostając jednak przy utartej nazwie, jeśli rzucimy okiem na całą tę przestrzeń czasu spostrzegamy przedewszystkiem niebywały rozwój architektury wnętrza (dekoracja ścian, meble) itp. O ile poprzednio w „Wielkim Wieku" zewnętrzny blask manifestował się w monumentalnej architekturze fasady, o tyle epoka Ludwika XV ścieśnia się w wewnętrznym życiu najbardziej *intime* — skupia się koło kominka buduaru. Wygięte kontury mebla uginają lekko swe nogi, tuląc miękko w ramionach cudne lalki upudrowane cukrem, upstrzone „rojem czarnych muszek". Każdy sprzęt przeznaczony do rozkoszy życia — zda się, że oczekuje sceny miłości. Ani dawniej, ani później nie

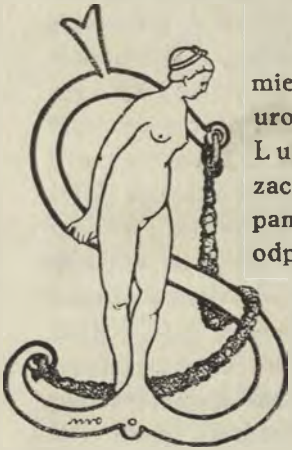
Rys. 29.

znajdziemy poza tą epoką podobnej ekspanzji dekoracyjnej — rewolucji w sztuce zastosowanej do rzemiosła artystycznego. Przeobrażenie się społeczeństwa, zmiana konstrukcji domów, zjawienie się tysięcy nowych potrzeb, spowodowały konieczność zjawienia się nowych form mebli, których rysunki dostarczają architekci i ornamentyści w takiej ilości i kształcie, o jakim nie marzyli dawni hebaniści i brązownicy. Zupełnie różni od dekoratorów Ludwika XIV, którzy tradycje antyku czerpali pośrednio z Renesansu, różni od dekoratorów późniejszych Ludwika XVI i Napoleona I, posiadali swój własny kąt widzenia. Patrzyli się oni na antyk poprzez pryzmat pastorałek Boucher'a i Huet'a. Była to mowa łacińska o zupełnie oryginalnym francuskim akcencie. Stworzyli oni styl, który do nikogo innego nie należy, tylko do nich samych. Jeżeli w ich twórczości dopatrzeć się można było drugiego pierwiastka, jakim był Wschód, to rychło przekonamy się, iż był on jedynie punktem wyjścia nowej drogi. Protagoniści stylu „*rocail*" znali Chiny jedynie z parawanów i „*magołów*" i ta powierzchowna znajomość naprowadziła ich do form przekręconych, dziwacznie powyginanych do asymetrji tak obcej duchowi łacińskiemu. Gdyby znali treść Wschodu dokładniej, możeby wpadli w ślepą manierę naśladowców — widząc jej pojedyncze zewnętrzne przejawy — stworzyli świeżą sztukę. Bądźmy im wdzięczni — mówi H. Clouzot w swej pracy[1] — za ich zaufanie trochę naiwne, za ten konwencjonalny egzotyzm, za to,

[1] L'Ameublement Français sous Louis XV, Paris 1912.

że zrywając z przeszłością — zbudowali najbardziej francuski przemysł artystyczny, za to, że łącząc doskonałość materjalną z piękną oryginalnością formy — wykończyli dzieła z dumą stojące w muzeach, obok najpiękniejszych arcydzieł rzeźby i malarstwa monumentalnego.

Rys. 30.



mierć Ludwika XV-go kładzie koniec uroczemu bezładowi w życiu i w sztuce. Ludwik XVI, wstępując na tron zaczyna okres nowy: Jest to epoka panowania idei rewolucyjnej, którą odpychało społeczeństwo — karmione filozofją encyklopedystów. Linja prosta Ludwika XIV twarda, nieubłagana nie znająca koncesji, zjawia się znowu, lecz skraca się znacznie i zaokrągla niejednokrotnie. Linja Ludwika XVI, wprowadzona do architektury nie obciąża jej nieskończoną długością — owszem w niezwykle dobranych proporcjach nadaje „ścisłość swobody". Można powiedzieć, że, jeżeli styl Ludwika jest ciężki, to Ludwika XVI jest lekki, jeśli pierwszy nazwiemy męskim, drugi powinien otrzymać miano kobiecego.

Ożywiony ruch literacko-naukowy, o podkładzie klasycznym, przyczynia się do powrotu na wiecznie świeże łono starożytności. Dzieła pisane przez znawców archeologów [1] pogłębiają zwrot ku Rzymowi i Grecji na gruncie przesiąkniętym od czasu Renesansu i Ludwika XIV tradycjami antyku. Wyrafinowanie gustu przy rzekomej prostocie formy, żąda ucieleśnienia swych ideałów, ciężkie zaś położenie finansowe zmusza do ograniczenia pragnień estetycznych kształtami świeżymi, związanymi jakąkolwiek dekoracją z starożytnością. Wytwarza się wielki ruch na polu architektury, rzeźby i malarstwa tak świetny i tak wytworny, że rychło owłada całą Europę.[2]

W architekturze widzimy znów zasadnicze zmiany. Zjawiają się jego teoretycy nowego kierunku jak Jaques Francois Blondel i mistrze tacy jak Gabriel, twórca niezrównanego arcydzieła, wdzięcznego pałacyku Petit Trianon otoczonego prześlicznym ogrodem. To pieścidełko budownictwa jest wyrazem streszczającym

---

[1] Watelet'a: *„L'Art de Peindre"* (1760), *„Reflexions sur la Peinture"* i *„Essai sur les Jardins"* (1774); Delille'a: *„Jardins"* i tłomaczenie *„Georgik"*. C. N. Cochina: *„Observations sur les Antiquités d'Herculanum"*; Winkelmann'a: *„Kunstgeschichte"* Lessinga: *„Laocon"*; Roucher'a: *„Mois"*; St. Lambert'a: *„Saisons"* i t. d.

[2] Lejai buduje dla króla pruskiego, Clérissau jest architektą cesarza rosyjskiego, malarz Sylvestre i rzeźbiarz Hutin są dyrektorami akademji malarskiej w Dreznie Larchevêque modeluje w Sztockholmie, Saly tworzy posąg Fryderyka V w Kopenhadze, Tocqué portretuje cesarzową Elżbietę w Petersburgu, a Falconet rzeźbi pomnik Piotra Wielkiego.

epokę maestrji szczegółów, wdzięku całości, prostoty środków o formach klasycznych — symbolem architektonicznym ówczesnej „kosztownej skromności" (rys. 31). Tak jak Wersal jest ukoronowaniem dekoracyjnego majestatu Ludwika XIV. Pozatem do tej epoki zaliczyć należy szereg gmachów, z których niektóre były zaczęte już za Ludwika XV.[1] Architektura za Ludwika XVI nie zdradza wielkości (*grandiosité*) antyku, posiada blask wesołości i życia wewnętrznego. Kolumny, pilastry, attyki, frontony, zakończenia odznaczają się pozorną tylko suchością linji, nie jest to chłód uczucia, tylko wstrzemięźliwość. Architektura kocha się w niskich kopułach, dachach płaskich, teatrach otaczanych zgrabną balustradą.

Rys. 31.

---

[1] Zatem Palais de Bagatelle Bellanger'a w Lasku Bulońskim, Pałac Legji Honorowej, Théâtre Français, Panteon J. G. Soufflot'a, Madeleine, Odeon Peyre'go i Wailly'ego, Hotel des Monnaies Jacques Louis'a, Palais de Justice Desmaisons'a, oraz znakomitego Victora Louis'a słynny teatr w Bordeaux.

Znakomitymi architektorami ówczesnymi byli: Le Noire, J. F. Blondel, Ledoux etc.

Kamień, okładzinę zewnętrznej ściany ożywiają płaskorzeźbione fryzy, lub medaljony z popiersiami obramowane jak ongi wolemi oczyma, przedewszystkiem zaś girlandami splecionymi z kwiatów i owoców ojczystych, związanych wstęgą. Częsty użytek konsol. Szczyty rotond zdobią statuy. Ekscentryczną krzywiznę zastępuje umiarkowana koncentryczność rzymska, panuje wyłączność głowicy jońskiej lub doryckiej. Ulubiony rodzaj budynków: małe pałacyki — pawilon — ucieczka lirycznego sentymentu.

Zwrot do antyku szedł równolegle ze zwrotem do natury, z gustem do bukoliki. (Jean Jacques Rousseau). Sztuczność zaś tej natury zgadzała się wybornie z owym wolnym tłumaczeniem antyku. Przez całe ówczesne społeczeństwo przechodzi dreszcz budzących się prądów, innych jak dotychczas. Wyższe sfery w strasznym, może instynktownym przeczuciu smutnego końca, odnajdują podwójnie ukochanie życia, nie śmiejąc jednak wybuchowo tego uczucia zamanifestować. To też architektura nie chce przypodobać się wielkością rozmiaru. Posąg z tego samego powodu zamienia się na uroczą statuetkę — obraz ongi zajmujący całe ściany maleje coraz więcej, aż wreszcie przekształca się na prześliczną miniaturę. Z rzeźbiarzy tej epoki występują przedewszystkiem Clodion, rzeźbiarz powabu, lekkości, podobnie jak Boucher w malarstwie, Falconet, niezrównany kreator wdzięku niewieściego ciała, twórca słynnej „Baigneuse", (rys. 32) a dalej Pigalle, Pajou, Houdon idealizują życie, chociaż

uważają siebie za zupełnych realistów. Lemire[1], mistrz przemysłu artystycznego i t. d. Pajou, Clodion, Falconet tworzą arcydzieła w biskuicie, delikatne statuetki: grupy osób i zwierząt, nieporównane cacka rzeźby. Pokazują one w miniaturowych często rozmiarach: amfiteatra, świątynie, pałace zaludnione ludźmi, ożywione delikatną polichromią; tworzą nieraz całe serwisy stołowe. Czasem pokrywała je biała powłoka krochmalu lub talku (łojku), nakształt szronu,[2] ten topiąc się w gorącu biesiadnej atmosfery odkrywał z pod mgły zimowej zieleń trawy, różnobarwność kwiatów i drzew. I my zapewne posiadaliśmy takie zastawy, kiedy w zwierciadle naszych obyczajów genjalnym narodowym eposie[3] spotykamy się z dokładnym opisem podobnego serwisu nalanego

Rys. 32.

ode dna po brzegi
Piankami i cukrami, białemi jak śniegi
Udawał przewybornie krajobraz zimowy.
W środku czerniał ogromny bór konfiturowy,
Stronami domy, niby wioski i zaścianki
Okryte, zamiast szronu, cukrowymi pianki;
Na krawędziach naczynia stoją dla ozdoby,
Niewielkie, z porcelany wydęte osoby

---

[1] Najsłynniejszą pracą graficzną jego jest bardzo rzadka rycina „*le Partage de la Pologne, on le Gâteau des Rois*".

[2] Wynalazek Carnudal'a.

[3] A. Mickiewicz: Pan Tadeusz, Księga XII, „Kochajmy się".

W polskich strojach, jakoby aktory na scenie
Zdawały się przedstawiać jakoweś zdarzenie,
Giest ich sztucznie wydany, farby osobliwe,
Tylko głosu im braknie, zresztą gdyby żywe.

I podczas gdy Wojski objaśniał burzliwe niekiedy wskrzeszone dzieje naszych zaścianków —

wielki serwis zmienił,
I odarty ze śniegu już się zazielenił,
Bo lekka, ciepłem letnim powoli rozgrzana
Roztopiła się lodu cukrowego piana
I dno odkryła dotąd zatajone oku;
Więc krajobraz przedstawił nową porę roku,
Zabłysnąwszy zieloną, różnobarwną wiosną.
Wychodzą różne zboża, jak na drożdżach rosną.
Pszenicy szafranowej buja kłos złocisty,
Żyto, ubrane w srebra malarskiego listy
I gryka, wyrabiana sztucznie z czekolady
I kwitnące gruszkami i jabłkami sady,
Ledwie mają czas goście darów lata użyć,
Darmo proszą Wojskiego, żeby je przedłużyć,
Już serwis, jak planeta koniecznym obrotem,
Zmienia porę, już zboża malowane złotem,
Nabrawszy ciepła w izbie, powoli topnieją;
Już trawy pożółkniały, liście czerwienieją,
Sypią się, rzekłbyś, iż wiatr jesienny powiewa;
Nakoniec owe chwilą przedtym strojne drzewa,
Teraz, jakby odarte od wichrów i szronu
Stoją nagie: były to laski cynamonu,
Lub udające sosnę gałązki wawrzynu,
Odziane zamiast kolców ziarenkami kminu.....

W malarstwie rozkosznego Bouchera i sielankowatego Watteau zastępuje coraz silniej Greuze z swymi

Rys. 33.

dziewczęcymi typami (rys. 33) i burżuazyjnymi scenami familijnemi, oraz surowy Ludwik David apostoł „Rewolucji" i „Empiru" [1] znakomicie zcharakteryzowany przez Anatol'a France'a. Artystyczną swą działalnością David wkracza już w epokę Napoleona. Drogą wskazaną przez Greuze'a postępował szereg malarzy,[2] twórców małych przenośnych obrazków, malowideł na wazach, bibelotach, wachlarzach. Pozatem dochodzi do niezwykłej wysokości ilustracja książki—rycina, gdzie laury zbiera Moreau le Jeune, Saint Aubin, Eisen, Gravelot etc. etc.

Malarstwo ścienne pomimo delikatnego pędzla Salembier'a, de Rançon'a, Delafoss'a, Prieur'a

---

[1] „Bogowie łakną krwi".

[2] Chardin, Lépicié, La Tour, Joseph Vernet (pejzażysta) etc.

posiada coraz mniej zastosowania wobec powszechnego użytku luster, wieszanych na miejsce *„labrów“ „trumeaux“*. Wypędzona z murów dekoracja malarska obejmuje przedewszystkiem mebel, już to *„en camaïeu“*, naśladując intarsję, lub plakiety porcelanowe. Na tym polu wybitnym artystą był Prévost, z początku swej karjery twórca wielkich płócien panoramicznych, później słynny z malowideł na porcelanie.[1] Zresztą ściany dekoruje tkanina, pekiny, perły, jedwabie, aksamity, mora, materje broszowane,[2] albo papier malowany. W niszach stoją wazony — dół drzwi pokrywa materja analogiczna do stojących w danym pokoju — mebli.

Dekoracja wnętrza apartamentów jest białą lub szarą, błękitną jak niebo, różową, wogóle — jasną (częsty użytek białego lakieru) przerywaną drobnym rzucikiem polnego kwiatka. Złoto ukazuje się przeważnie jak ważka nitka. Wstrzemięźliwa arystokratyczność cechująca czasy Ludwika XVI, kosztuje niesłychane sumy, podaje broń agitatorom rewolucyjnym. Każdy rodzaj mebla zyskuje niewidzianą dotychczas elegancję, jednak bez przepychu. Łóżko ukrywa się pod baldachimem z firankami spadającymi we fałdach, górę *„le ciel“* pod-

---

[1]) Obok niego Van Pol Lagrenée inkrustuje marmur szkłem, lub drzewem, tworząc kompozycje *à la antique*. Ponadto czynnym był grizailista Sauvage, malarz kwiatów Van Spaendonck, kompozytor scen pasterskich (w akwareli), J. Baptistae Leprince etc. etc.

[2] Gobeliny ówczesne posiadają charakter surowy w swych tematach historycznych, projektach: Barthélemy'ego, Rameau, Vincent'a, Brenet'a etc.

trzymują amory, cyfry lub herby. Samo łoże jest na stopniach. Drzewo ozdobione jest marketerją lub malowane scenami „*galante*" albo remburowane i pikowane jasną tkaniną. Płaska rzeźba zajmuje wąski pas na grzbiecie i w nogach. Obie płaszczyzny (u głowy i u nóg) otaczają po obu stronach słupki, zakończone motywem pióropusza. Plecy przybierają często formę architektonicznego frontonu, niekiedy w formie medaljonu, mając u szczytu wazę, a w środku rozetę, lub woluty w połączeniu z koroną lub palmą. Nogi są kanelowane, kształtu wrzeciona *(en fuseaux)*, kołczanu *(en carquois)*, pochodni *(en flambeaux)* gruszki *(en toupie)*.[1] W tej epoce zaczyna wchodzić w modę puch w poduszce, jak również materac lniany, lub włosienny.[2]

Stoliki odznaczają się małą i zgrabną formą „*volant*", „*rognon*", „*de déjeneur*", (płyty jedna nad drugą). Są one łatwo przesuwalne, drzewo drogocenne: klon, cis, mahoń, zdobny marketerją. Obok tego: stoliki-biórka („*table à ouvrage*", „*bureau à serre-papier*", „*table à la grecque*", „*de toilette à compartiments*", „*tricoteuses*", „*petites tables guéridon*", „*coin ou meubles d'angle*", „*coins ou étagères*", *médaillers* etc.), sekretarzyki, etażerki z drzewa różanego, lub hebanu, ozdabiane płytami porcelany sewrskiej i delikatnie złoconym brązem (stopy nóg i głowice), na wierz-

---

[1] Rozmaite rodzaje i nazwy łóżka n. p. „*à la Fédération*", „*à la Révolution*", „*à la Polonaise*", „*en Chaires*", „*à Prêcher*", „*Patriotiques d'ange en tombeau, à l'anglaise* etc.

[2] Elastyczny ukazuje się dopiero w XIX wieku.

chu przykryte marmurowymi płytami, otoczone galeryjką z cyzelowanego brązu. Nogi okrągłe kanelowane.

Komody przeważnie mahoniowe. Po bokach zaokrąglone pola horyzontalne ograniczają pilastrowane słupki, zakończone korynckimi głowicami, z nich zwieszają się gerlandy.

Zjawiają się konsole-bufety z plakietami hebanowymi, ornamentowane brązem, lub malowane „*en gris*", etażerki kątowe, serwantki, małe szyfonierki, witrynowate szafki z lustrami.

Berżery posiadają kształt więcej kwadratowy jak dawniej, nazwy z poprzedniej epoki jeszcze bardziej się komplikują. Najcharakterystyczniejszym jest: fotel o medaljonowatym siedzeniu, (rys. 34) kontrast prostokątnego (rys. 35) lekko rozwartego oparcia, na szczycie ozdobionego związanymi wstęgami. Nogi są również u tego typu foteli prostokątne. Czasem nogi bywają zaokrąglone, półkanelowane, w rowkach motyw perełek, lub szparagu. Grzbiet obciągnięty bywa tkaniną, przedstawiającą sceny pasterskie, lub myśliwskie. Siedzenie (ulubiony kolor materji zielony), przybity gwoździami o zaokrąglonych główkach, materja: broszowany je-

Rys. 34.

Rys. 35.

dwab, aksamit, lub satyna, w małe kwiatki albo szerokie wstęgi.

Pośrednią formą pomiędzy fotelem a berżerą zajmuje szezlong zwany „*duchesse*", lub „*marquise*". Jest to fotel o szerokich podporach, wysokim zaplecku i niskim siedzeniu, przeznaczony zazwyczaj dla pani domu, w kącie koło kominka.

Kanapy zachowują, albo formy poprzedniej epoki, dochodząc w kosztownym wykonaniu do niebywałych cen (10.000 fran.), albo też przybierają kształty zgrabnych „*tête-á-tête*", jedynie dla dwojga osób.

Ogromną rozmaitość widzimy wśród krzeseł, kształtu liry, medaljonu, lub monogramu Marji Antoniny. Krzesła wyplatane: (model kwadratowy, albo kapucyński, taburet etc.) odznaczają się przedewszystkiem lekkością i elegancją linji.

Najważniejsze motywy dekoracyjne w dziełach architektury, stolarstwa, brązu i złotnictwa są: wole oczy, serca, liście lauru otaczane wstęgami, gerlandami, perłami; medaljon; listewki splatające się, albo biegnące w kratkę; palmeta wydłużona i węższa jak poprzednio; kapitele o wolutach jońskich z przydanymi liśćmi lauru, lub dębu; związane palmy; kąty linearne; rozety o formie kwadratowej, owalnej, trójkątnej; gerlandy; fałdy traktowane naturalistycznie; kołczan (z poprzedniej epoki), łuk i kołczan Kupidyna połączony z pochodnią, liśćmi i kwiatami (rys. 38); laski pasterskie, fujarki ze wstęgami; fletnie; kobzy; bębenki; kosze z kwiatami; trójnóg; kamea; tarcza rzymska;

tyrs; urna; balustrada *à jour*; narzędzia ogrodnicze, lub polne; instrumenty muzyczne; gołębie gruchające; głowy baranów lub satyrów; listewki płaskie, albo lekko wypukłe, owinięte laurem, ziarnkami, floresami, frędzlą, kwiatami; motyw jajowaty, węzłowaty; „*postes*"; korona; pióropusz; głowa ze skórą zabitego lwa; jabłko pinji; tu i ówdzie motywy Dalekiego Wschodu; Karjatyda ukazuje się w rogach mebli; Gryf i Sfinks w „supportach". Wszędzie widnieje najściślejszy związek dawnej hebanistyki z architekturą dekoracyjną, przewaga machoniu, wprowadzona przez Anglików.[1]

Z hebanistów najznakomitszymi byli Etienne Avril, twórca dekoracyjnych rycin i bardzo pięknych mebli mahoniowych. Prostokątne pola plakiet porcelanowych w tych sprzętach (figury na niebieskim tle) — otaczają perełki brązowe. Martin Carlin zdobi najczęściej swe dzieła oryginalnymi lakami wschodnimi Etienne Levasseur twórca stołów (płyty marmurowej), z galeryjkami. Guilomme Benemann, twórca dużych komod, z centralną dyspozycją ornamentalną — najczęściej medal *en pâte biscuit* w półkolistym polu, owinięty floresami, wypływającymi z otwartej paszczy lwa. Boki zdobią bukiety malowane na plakietach Sewr'u (*pâte tendre*), Dawid de Luneville wykonuje najczęściej na owalnych stołach z twardych

[1] W Anglji współcześnie słynnymi są stolarze hebaniści: Grinling Gibbons, twórca słynnej sali w zamku Petworth i Thomas Chippendale.

kawałków drzewa (rodzaj mozaiki): sceny pasterskie, chińskie figury, zdarzenia czerpane z rycin Leprinc'a, mitologiczne tematy, malował je także „*en cameieu*" na satynowanym tle machoniu.[1]

Złotnictwo jest nierozłączalne z wykwintnym meblem tej epoki. Słynny hebanista Riesner dzieli swą sławę ze złotnikiem Gouthier'em, godnym następcą Caffierich, wyciskającym piętno swego stylu na wyrobach całego okresu Ludwika XVI.[2]

Słynne są wyroby ówczesnego złotnictwa: pudła do herbaty (na których widnieją medale cesarzy rzymskich, sceny alegoryczne czerpane z kamei, otaczane motywami klasycznymi) z przykrywką zakończoną jabłkiem pinji, lub żołędziem, wiotkie lichtarze z brązu złoconego, żyrandole ozdobione wisiorami *(pendeloques)*. Wazy porcelanowe otrzymują również dodatki z brązu złoconego, to samo: marmurowe kominki, lub kadzielniczki z jaspisu.

Forma kartelęwego zegaru z poprzedniej epoki — znika. Wskazówki bywają stale osadzone na osi, tylko tarcza się obraca (Lepaute, Lépin). Często zegarek w kształcie wazy otoczony draperją; lub gerlandami, figurami nagich kobiet, kupidynami, postaciami alegorycznymi (Rys. 46). Śliczne są tego rodzaju zegarki

---

[1] Wybitnymi hebanistami tych czasów byli między innymi Dawid Roentgen, Charles Saunier, Francois Leleu, Georges Jacob i legion innych, wśród których spotykamy nawet polskie nazwisko Robierskiego.

[2] Drugim słynnym złotnikiem był Jean Louis Prieur.

przy których dzierży straż Amorek z kosą, symbol czasu, przekształcony z renesansowego „Starca-Chronosa". Znanym arcydziełem jest słynny Falkonet'a Zegar z trzema Gracjami (Louvre). Ponadto zegarki z tych czasów otrzymują architektoniczne ramy kolumienek. Niekiedy bywa używany motyw globusu. Zegarki ówczesne są to cacka modelunku i cyzelerstwa, duma porcelany sewrskiej, saskiej, lub brązu.

Pokaźną liczbę wśród dekoracyjnych drobiazgów zajmują barometry, termometry, harfy, kołowrotki, jużto z drzewa malowanego lub złoconego (niekiedy marketerją zdobne), już to z brązu złoconego.

Do złotnictwa czysto jubilerskiego, gdzie święci triumf Duplessis i d'Auguste należy nieprzeliczony szereg arcydzieł miniaturowych flakonów, lusterek, tabakierek, etui, gałek do lasek i parasoli, bombonierek, pudełeczek na przybory toaletowe etc. etc. Złoto łączy się tu najchętniej z niezwykle modną wówczas emalją, stwarzając cacka sztuki w niebieskich powłokach zegarków kieszonkowych, pierścieni o formach markizy, spinek, szczegółów stroju etc. etc. Złoto obejmuje wachlarze z kości słoniowej „*à jour*" lub perfumowanego drzewa, gdzie widnieją jużto sceny sielankowe, już to chińszczyzna, oprawna w złotych blaszkach.

Kamee w ogromnej łasce od czasów odkrycia Pompei wprawiane są w tabakierki, bombonierki, łączone zresztą z emalją, mozaiką, lub też rzadkimi miniaturami.

Srebro chętnie bywa kombinowane z kryształem

(niekiedy kolorowym) w zastawach stołowych, dekoracyjnych salaterkach.

Drogą porcelanę saską Ludwika XV zastępuje za Ludwika XVI porcelana sewrska do niesłychanej wtedy dochodząca świetności (od r. 1765). Rozwój chemji pozwala na zastosowanie w tej dziedzinie wspaniałych kolorów *„bleu de roi"*, *„bleu turquoise"*, *„violet pensée"* *„jonquilles"*, *„rose chair"*, *„rose Pompadour"*, nigdzie nieprześcigniętych. Rozjaśniają one wazy, flakony, kubki, talerze,[1] polichromją wykonywaną przez Legay'a, Bachelier'a, Dodin'a etc.

Waza sewrska jest przedewszystkiem naczyniem dekoracyjnym, posiada kształt wazy starożytnej. Woluty z przewieszonymi gerlandami lauru, lub innego listowia, tworzą uszy naczynia, szyja bywa kanelowaną, nakrywę zakańczano jabłkiem pinji, stopa opiera się na bazie kwadratowej, po bokach medaljony z motywami rodzajowymi lub roślinnymi. Czasem szyja wazy jest ścięta *„à pans coupés"*, rozchylona lub zaokrąglona, czasem spostrzegamy brak uszu. Oprócz Sewru fajanse Sceaux, Bordeaux, Chantilly, Montereau etc. dostarczają wielce artystycznych wyrobów. Wspomnieć należy, że kwiaty porcelanowe w wazach na kominkach, obok zegarków bibelotów, rzadkich minerałów są bardzo modne w tej epoce.

Wśród tego wyrafinowanego zbytku jaki dostarcza sztuka we wszelkim kierunku, począwszy od wytwor-

---

[1] *„Pâte tendre"*, lecz przedewszystkiem od r. 1770 wyrabiane w *„pâte dure"*.

nego pawilonu, skończywszy na najdrobniejszym sprzęcie codziennej potrzeby, na tle końca wiosny XVIII-go wieku ukazuje się sylweta — kobiety. Ubiór charakteryzuje wewnętrzne jej delikatne uczucia. (Rys 26). Wszystkie szczegóły strojów od wstążek [1] koloru sukni, [2] ozdób, [3] ściegów, [4] aż do fryzury [5] i trzewików [6] nosi wyszukane dziwaczne nazwy przeczulonych sentymentów, niekiedy znów dla kontrastu nazbyt naturalistyczną [7] Ułagodzenie ekscentryczności w stroju kobiecym uwidocznia się zarzuceniem spodnicy *„paniers"*, kilkumetrowej średnicy. Damy ubierają się gładko bez falban na mniejsze *„paniers"*, występuje z tyłu turniura przez całą szerokość spódnicy.

Burżuazja nosi kostjumy od r. 1789 *à l'anglaise:* długi gładki redengot ścięty ostro. Lniana chusteczka krzyżuje się na piersiach. Spódnica druga z tyłu bufiasta. Drugi rodzaj był *„à la Polonaise"*: spódnice krótkie ze stanikiem i baskiną rurkowaną na biodrach w potrójne poły. *Caraco* była to suknia krótka z listewkami wywatowanymi poniżej stanika. Panuje także różnorakość bogatych negliżów *„à la Suzanne"*,

---

[1] N. p. *„attentions marquées" „désespoir", „oeil abbatu", „un instant", „une conviction"*.

[2] N. p. *„de soupirs étouffés", „de regrets superflus"*.

[3] N. p. futra koloru: *„gueux nouvellement arrivé"*; mankiety: *„agitation momentanée"*; pióra: *„volages"*.

[4] N. p. *„Candeur parfaite", „plaintes indiscrètes"*.

[5] N. p. *„sentiments soutenus", „conquête assurée"*.

[6] N. p. *„en coups perfides", „venez-y-voir"*.

[7] N. p. *„moutarde", „boue de Paris", „cacadauphin", „merdoie"*.

„*à la Victoire*“, etc. etc. Fryzura była ozdabiana pufami z gazy (rozciągnięty kawałek liczył nieraz 15 m. długości), strusimi piórami, koszykami kwiatów, lub owoców, małymi stateczkami z linami i masztami. Fryzura owa była ochrzczona dziwacznymi nazwiskami: „*à la fregate de Junon*“, *à la Belle Poule*“ etc. (rys. 36). W końcu jednak koafiura gładka z lokami spadającymi na plecy, przykryta słomianym kapeluszem, stała się najbardziej modną aż do Dyrektorjatu. Korki obuwia kobiecego bywały wysokie jak szczudła, przeciwnie jak u męskich butów, gdzie korki nie istniały.

Rys. 36

Rys. 37

Strój mężczyzn składał się z fraka mniej lub więcej z przodu wyciętego. W miejsce guzów wchodzą taśmy i hafty; kołnierz z tyłu odrzucony; mankiety ściągające do środka dłoni. Materjał ubrania miejskiego był często prążkowany przez długość — dworski posiadał wyszycia blaszkami (*paillettes*). Kamizelka zapinana do środka piersi odchylając się, ukazywała żabot koszuli, lub muślinowego krawatu, zakręconego koło szyji. Spodnie przytrzymane były poniżej kolan podwiązkami na bia-

łych pończochach. Trzewiki zdobne są w klamry złote, lub srebrne; demokracja wprowadziła rzemyki, lub rozety. Czapki „*jockey*“, „*tricorne*“ lub „*à la Suisse*“ — rodzaj żandarmskiego pierogu z wielkimi skrzydłami podniesionymi z boków. Monumentalna peruka męska Ludwika XIV wraca do normalnych kształtów; biało pudrowana związana z tyłu wstążkami, przyczesuje coraz gładziej, wystający z przodu kosmyk. U boku szpada, w ręku wysoka laska. Ogólnie, biorąc w porównaniu z przeszłą epoką, strój mężczyzny staje się coraz bardziej męski, u kobiet niewieści. (rys. 37).

Tendencja sztucznej naturalności każe zresztą towarzystwu przesyconemu rozkoszą, przebierać się w stroje gminu. Sam król jako młynarz z Marją Antoniną ubraną za wieśniaczkę przoduje w sielankowych zabawach „pod strzechą“ *Petit Trianon* nie widząc cienia gilotyny.

Rys. 38

istorja przemysłu artystycznego przy końcu XVIII wieku, smutne posiada karty. Artyści popadłszy w nędzę musieli udawać się zagranicę Francji poszukując zarobku i jakkolwiek Konwent dawał dowody troski o sztukę, jednak rozkazy jego były niejednokrotnie źle zrozumiane przez lokalne władze, złożone z ludzi dyszących nienawiścią do wszystkiego, co przypominało dawny porządek i ład. Rewolucja zadała sztuce niesłychaną krzywdę. Skarby sztuki po pałacach i kościołach, podobnie jak teraz w straszliwej wojnie, szacowane były tylko odnośnie do materjału, stopione, zamieniane, lub sprzedawane uzyskiwały stosunkowo do bezcenności pracy artystycznej — nieznaczne sumy. Nowe czasy i nowi ludzie Republiki entuzjazmowali się do wszystkiego, co przy-

pominało Wolność, Rzeczpospolitą Grecką, Italję, Starożytność, pragnąc pod niebem gallikańskim wprowadzić kostjum i zwyczaje antyków. To też zwrot do antyku objawia się w togach członków Zgromadzenia Narodowego, w drapowaniu trybun, skąd ogniste cyceronskie padały zdania, w przeźroczystych tunikach kobiet, w meblach quasi-ateńskich. Zamiast lilji Burbonów — widnieje: czapka frygijska, rózgi liktorskie, emblematy równości, braterskie dłonie złączone ze sobą. Sanktuarjum Amora i upudrowanych piękności — kokieteryjny buduar staje się miejscem konspiracyjnej schadzki, gabinetem politycznym.

Jeżeli rzucimy okiem na meble tej epoki zobaczymy wnet zasadniczą zmianę w ich dekoracji. W rogach n. p. łóżka — cztery kanelowane słupki naśladują pęki rózg liktora, wewnątrz materja o krzyczących barwach kontrastowych, często fjoletowego koloru, firanki koloru „*brun étrusque*", sznurki zakończone złotymi żołędziami, złocistą frendzlą, haftem arabeskowym. Formy łóżka biorą nazwy z ówczesnych wypadków politycznych, między innymi spotykamy się z kształtem: „*à la polonaise*".

Krzesło etruskie wykonywane jest z machoniu. Dwie splecione trąby tworzą grzbiet. Poduszki z brunatnego jedwabiu z rozetą w środku. Stopy z masywnego brązu.

Styl Republiki zastąpiony przez styl Dyrektorjatu więcej już dbały o sztukę i wykwint szybko przemienia się w nową zdecydowaną formę. Znika rewolucyjna fryzura, puder i peruka, włosy są zebrane krótko, trzewiki zastąpione są przez buty. Materjał

ubiorów: sukno czarne bez haftów i galonów, mężczyźni noszą kamizelki „*à basques*", zwane „*carmagnole*" szeroki i długi redengot „*houppelande*". Strój klas społecznych jest zrównany, początek obecnego kosmopolityzmu w tym kierunku. Toaleta kobieca kasuje satynę i aksamit, posiłkuje się farbowanymi materjałami: perkalem, muślinem, bawełną. Bogactwo i elegancja opanowuje przy końcu Dyrektorjatu napowrót społeczeństwo. Gorsy wycinają się coraz bardziej na piersiach, spódnice wydłużają. (rys. 39). U mężczyzn pokazują się wyłogi surduta jako dalszy ciąg kołnierza (rys. 40). Są to czasy panowania „*les merveilleuses*" i „*les incroyables*".

Rys. 39

Rys. 40

Kampanja egipska Napoleona I. wskrzesza w architekturze i malarstwie kształty pyramid, obelisków, entuzjazmuje się do gryfów, sfinksów etc. Motywa te wykonane za morzem w kamieniu nie zawsze mogły być szczęśliwie transformowane w drzewie mebla nad Sekwaną, jednak zdradzają wybuchowe uczucie i pewną ściśle wytyczną linję twórczą. W gnieździe herosów antycznych zaczyna się gnieździć zwycięski Orzeł Cesarza (rys. str. 18).

Kiedy ustaliły się rządy polityczne i nastąpił z ugruntowaniem Cesarstwa względny spokój wewnątrz kraju, wytwarza się zupełnie oryginalny styl noszący piętno indywidualizmu Napoleona. Wedle jego rozkazu przemeblowane pałace cesarskie posiadają cechy nowej epoki, której wskaźnikiem jest osoba zwycięzcy z pod Pyramid. Ówczesne motywy dekoracyjne są symbolami słynnych orężnych rozpraw na piaskach Sachary, wśród śniegów Alp, pod cudnym lazurem Italji. Architekt Percier, Fontaine i Jakób Desmalter ucieleśniają owe idee. Ostatnio wymieniony artysta tworzy meble duże, ciężkie o formach prostych, (rys. 41) zdobnych w płaskorzeźby złoconego brązu, często wykonanych wedle rysunków Prudhona. (Szafa cesarzowej Marji Ludwiki). Sława Desmalter'a rozchodzi się po całej Europie, dostarcza on wspaniałych mebli na dwory Anglji, Hiszpanji i Rosji. Ruch artystyczny mimo wojen zakwita, wybijają się słynni złotnicy, cyzelatorzy: Thomir, Radiguet, etc.

Rys. 41

Za pierwszego cesarstwa posągowość antyczna dyryguje modą. Kobiecy strój szuka nie horyzontalnych falban, lecz pionowych linji. Pasek umieszcza się wysoko nad piersiami, draperja spada sztywno do stóp. Turban z kaszmirowego szalu, lub spięty kameą

drogocenną — muślin haftowany złotem, perłami — strusie pióra zdobią fryzurę bogiń, jakgdyby wyszłych z tła greckiej wazy.

Kobieta prawie rozebrana, kształty jej ciała przypominają marmur heleńskiej statuy. (rys. 42), była przeciwieństwem marsowatego munduru (rys. 43) mężczyzny. Przesyconego krwią rycerza po boju uspakajał czar niewieścich wdzięków. Ludwik XIV uważając się za władcę jedynego kraju, uważał się za posłannika Boga, za Jego symbol władzy na ziemi; jako człowiek był jednak pierwszym magnatem Francji — prawdziwym szlachcicem — dawał więcej, jak brał. Pełen imponującego gestu i wspaniałej perspektywy, dążył do dania swemu ukochanemu krajowi piękna jako rzeczy koniecznej i naturalnej. Napoleon był w tym kierunku parwenjuszem, brał wszystko tylko dla podniesienia i dodania blasku swojej osobie. Genjalny syn ludu zastępował wersalską wykwintną etykietę zimnym ceremonjałem na prędce złożonego dworu. Szeroki gest Króla Słońca starał się zakasować wielkością masy, a nie idei. Jeśli Ludwikowi XIV w architekturze przyświecały wzory włoskiego Vignoli — Napoleon szedł śladem surowego,

Rys. 42

Rys. 43

rozkochanego w dużych jednolitych założeniach — Palladia.

Styl Cesarstwa, styl Napoleona I jest bogaty i zimny. Widzimy w budownictwie zwrot do imponujących przestrzeni, do fresku, do olimpijskiej dekoracji. do wschodnich motywów, do idealistycznie kłamanej mitologji. (Arc de Triomphe de l'Etoile, Temple de la Gloire, dziś kościół świętej Magdaleny, Colonne Vendôme etc.)


Rys. 44


Rys. 45

Z upadkiem Cesarstwa i restauracją Bourbonów zapanowuje brak indywidualności, nie ma żadnego ideału, żadnego zdecydowanego kierunku w sztuce. Hebanistyka powoli spada do rzędu czystego rzemiosła w którym materjał jedynie gra główną rolę, inwencja zaś przestaje być twórczą. Następuje powtarzanie i przetwarzanie dawno już znanych motywów. Z degeneracji artystycznej, z niemocy powstaje niespokojna kompilacja wszelkich stylów. Burżuazja wywiesza bawełnianą czapkę w zamian laurowego wieńca przeszłości. Praktyczna szafa „*à glace*" i fotel „*crapaud*" symbolizują te płaskie bezbarwne w stosunku do minionej epoki — czasy. Słusznie też nadmieniają, że kolekcja Thiers'a mogłaby być wystawianą jedynie pod parasolem Ludwika Filipa.

Meble z tej epoki często u nas spotykane w starodawnych domach odznaczają się brakiem twórczości konstrukcyjnej i przeładowaniem pokręconych ornamentów, przy równoczesnym ubóstwie czysto drzewnego materjału. Dekoracja i moda Stylu Restauracji schodzi się z literackim Romantyzmem, zwalczającym zwycięsko klasycyzm, w architekturze zaś objawia się ona w tak zwanym stylu Trubadurów, oraz Neogotyku. Kolekcja Campany wznieca styl Etruski, a Drugie Cesarstwo styl Pseudo-Renesansu, który w tłomaczeniu niemieckim wytwarza renesansowo-barokowe poczwary, ohydne swą bezmyślnością, zalewające nas od pół wieku, a przetworzone w końcu w tandetę wiedeńsko-berlińskiej secesji wpychane przez żydów do naszych domostw. Ta najobrzydliwsza szara epoka w konstrukcji i dekoracji jest równoczesną ze wzrostem ultra-materjalistycznego pojmowania życia, zdążającego w coraz szybszym tempie do zmechanizowania wszelkich funkcji psychicznyc przy równoczesnem udoskonaleniu materjalnej techniki. Tymczasem w Francji impresjonizm wielkich mistrzów nowożytnego *pleneru*, w Anglji zaś twórczość genjalnych Prerafaelitów wytwarza nowe dla przemysłu artystycznego horyzonty, budzi jutrzenkę wielkiej nowej epoki, czerpiąc wzory z „nacjonalnych" ludowych pierwiastków.

Wprawdzie anonimowe mocarstwo, osiągnąwszy znaczenie i bogactwo kosztem chrześcijańskich narodów, stara się zbolszewizować i sztukę, narzucając jej maskę kosmopolityczno zdeprawowanej larwy... wstrząs już

jednak idzie!... Narody wypowiedzą się w swej własnej sztuce po takich przejściach jeszcze silniej, jeszcze indywidualniej. Społeczeństwa chrześcijańskie odrzucą precz pośrednictwo scherlałych anonmów, co zatruwają w bezsile swej własnej niemocy tworzenia, ożywczą krynicę sztuki olbrzymów.

Idea narodowościowa, wysunięta na pierwszy plan wśród krwawych zapasów wielkiej wojny — ugruntowaną została skutkiem nowych politycznych konfiguracji, zupełny zaś przewrót we wszystkich stosunkach życia zapoczątkuje nowe narodowe style w ściśle oznaczonych łożyskach.

Rys. 46

LITERATURA:

Guilmard: *Les maîtres ornemantistes, dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs, et graveurs.* P. D. Guilmard, publication précedée, d'une introducation par le br. Davillier. Paris, E. Plon 1880. 2 vol. 4° pl.

Diderot: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers".* Par une Société des gens de lettres mis en ordre et publié par Diderot et d'Alembert, Paris, Brisason, 1751, 35 vol. in fol. pl.

Champeux Alfrede de: *Le Meuble.* P. Alfred de Champeux. Paris A. Quantin 2 vol. 8° fig (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts).

Courajod L.: *Livre journal de Lazare Duvaux — Marchand Bijoutier ordinaire du Roy 1748—1758,* précède d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'arts au milieu du XVIII-ème siècle. Par L. Courajod... Paris, Société des bibliophiles français, 1873, 2 vol. 8°.

Deshairs Leon: *Les Dessins du Musée et de la Bibliothèque des Arts décoratifs...* Publiés p. L. Deshairs... XVIII° scl. Epoque de Louis XV. Nicolas et Dominique Pineau. Paris D. A. Longuet 1911 in fol. 100 pl., 208 fg.

Emile Bayard: *L'Art de reconnaître les styles. Architecture Ameublement.* Paris, Garnier Frères, 1910 in fol. 12.280 fig.

Havard Henry: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII scl. jusqu'à nos jours.* P. H. Havard, Paris, Quantin 4 vol. in fol. 2500 fig. 256 pl.

Jacquemart Albert: *Histoire du mobilier, recherches sur les objets d'art qui peuvent composer l'amebleument et les collections de l'homme du monde et du curieux.* P. A. Jacquemart... Paris, Hachette 1876 in 8⁰, 200 fg.

Lechevallier Chevignard: *Les styles français.* P. Lechevallier Chevignard. Paris, May et Motteroz, in 8⁰, 97 fig. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts).

Libonis: *Les styles français enseignés par l'exmple.* Paris H. Laurens 8 vol, in 4⁰ pl.

Mantz Paul: *Les meubles du XVIII-ème scl.* p. P. Mantz (Revue des arts décoratifs, 4-ème année 1883—1884).

Maze-Sencier Alphons: *Le Livre des Collectionneurs* P. A. Maze-Sencier. Paris, Renouard, 1885 in 8⁰.

Meissonier J. A.: *Recueil des oevres de J. A. Meissonier réimpression.* Paris, E. Rouveyre in fol., pl. (L'art décoratif appliqué à l'art industriel).

Menard René: *La Decoration au XVIII-ème scl. Le style Louis XV.* P. R. Menard. Paris, J. Rouam 1884, in 24⁰, 32 fig. Bibliothèque populaire des écoles de dessin. Histoire des arts décoratifs.

Molinier Emile: *Histoire général des arts apliqués à l'industrie du V-ème à la fin du XVIII-ème scl.* P. E. Molinier. Paris, E. Lévy, 1896, 4 vol. in fol., fig. et pl.

Molinier Emile: *La collection Wallace, Meubles ex objets d'arts français des XVII-ème et XVIII scl.* P. E. Molinier, Paris, E. Lévy, in fol. 100 pl.

Oppenord Gille-Marie: *Recueil des oevres de G. M. Oppenord.* Paris. E. Rouveyre, in fol., pl. (L'art décoratif appliqué à l'art industriel).

Pératé André: *Collection Georges Hoentschel acquises p. J. Pierpont Morgan et prêtées au Métropolitan Museum de New York.* (Préfaces p. A. Pératé et G. Brière). Paris, Librairie centrale des Beaux Art, 1908, 4 vol. in fol. 278 pl.

Roger-Millès L.: *Architecture, décoration et ameublement pendant le XVIII-ème scl. Régence, Louis XV Symétrie et asymétrie,*

proportions légères et courbes capricieuses P. L. Roger Milès. Paris E. Rouveyre, in 4°, 220 fg. pl.

Roger Milès L.: Comment discerner les styles du XVIII-e scl. dans les objets d'art et la curiosité. P. Roger-Milès. Paris Ed. Rouveyre, in 4°, 220 fig. et. pl.

Rouaix Paul: *Dictionnaire des arts décoratifs, à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles...* P. P. Rouaix. Paris Librairie Illustrée, in 8° fg. pl.

Roubo A. G.: *L'Art du menuisier (en meubles).* P. M. Roubo le fils, maître menuisier, Paris 1772, 2 vol. in fol. et 2 atlas de pl.

Rouveyre E.: *Comment discerner les styles enseignés par l'image Le mobilier transformations progressives de l'antiquité au XIX-ème scl.* Paris E. Rouveyre, in 4°, 80 pl.

Schefer Gaston: *Le styl Empire sous Louis XV.* P. G. Schefer (Gazette des Beaux-Arts XXX année, p. 481).

Williamson E.: *Les Meubles d'art du mobilier national. Choix des plus belles pièces, publiées avec texte.* P. E. Williamson, Paris, Baudry 2 vol. in fol., 200 pl.

SPIS NAZWISK

SPIS RYCIN.

Str.

SPIS ROZDZIAŁÓW.

ERRATA

Str.	zamiast	ma być:
24	nagrobków.	nagrobków:
25	Richelie'go	Richelieu'go
31	Luis	Louis
52	Drjadach	Dryjadach
53	Cochinn'a	Cochin'a
56	Po Nr.	92—132 itd.
61	Hertforda	Herford'a