

3013

ZARYS ESTETYKI

WYDAWNICTWA I KOMISA
KSIĘGARNI GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA
WE LWOWIE.

	Kor. h.
Adamski Ks. J. St. O charakterze	1 60
— Studium o duszy ludzkiej	2 50
Dzieduszycki W. Historia malarstwa we Włoszech, z 20 rycinami	11 60
— Historia malarstwa na północy i w Hiszpanii do końca XVII w. . .	2 —
Feliński Ks. S. Wiedza chrześcijańska i bezbożna wobec zadań społecznych	5 —
Gubrynowicz Br. Dr. Kazimierz Brodziński. Przyczynek do biografii i charakterystyki	1 20
— Malarze na dworze Jana III. Szkic historyczny	— 80
Dr. Antoni J. Opowiadania historyczne. Serya VII.: Zbrodnia kamieniecka; Beatrice; Zakładnicy lwowscy; Fatyma; Babka; Spuścizna po księciu Nassauskim; Spuścizna po Humieckich	6 40
Jodko Antoni Narkiewicz. Szkic historyczny umysłowego i artystycznego rozwoju ludzkości od zawiązku społeczeństwa do początków sztuki chrześcijańskiej, przeszło 600 ilustracyj, 3 tomy	36 —
Kitowicz A. X. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. 2 tomy: Wyd. z przedmową Wład. Zawadzkiego	7 20
Kubala L. Dr. Jerzy Ossoliński, 2 tomy	15 20
Lemeke Dr. K. Estetyka. Wydanie trzecie z 67 rycinami, według oryginału przełożył B. Zawadzki	12 —
Łoziński Wład. Nowe opowiadania Pana Wita Narwoja	6 —
— Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie, z 107 rycinami. Wydanie drugie	20 —
Małecki A. Dr. Grochowy wieniec, czyli Mazury w Krakowskiem. Komedia, wydanie drugie, 1897	2 60
— Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki, 3 tomy, trzecie popr. i pomn. wyd. p. Br. Gubrynowicza	13 —
Narajewski Dr. Ks. S. Moralność chrześcijańska a etyka najnowsza. Studium	5 —
Pamiętniki Jana Ch. Paska. Nowe wydanie krytyczne według rękopisu z biblioteki Cesarskiej w Petersburgu, przygotował i wstępem opatrzył Dr. Br. Gubrynowicz	5 —
Rehman Ant. Dr. Echa z południowej Afryki (I. Szkic z podróży po Natalu i Transwalu)	5 20
Sabowski W. Wzorowy sekretarz, obejmujący przeszło 300 sposobów pisania listów w różnych okolicznościach życia	5 —
Sapleha Xiążę Paweł. Podróż. Wschód Azyi. Japonia. Chiny. Z ilustracjami w tekście	10 —
Wzory przemysłu domowego wydane przez Muzeum przem. we Lwowie. 10 seryj, zawierające hafty, kilimki, dywany, snycerstwo. Każda serya	12 —

250
D^R MAURUS HOFFMANN

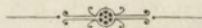
ZARYS ESTETYKI

DLA UŻYTKU SZKOLNEGO
I NAUKI DOMOWEJ

NA PODSTAWIE TRZECIEGO WYDANIA
WEDŁUG ORYGINAŁU NIEMIECKIEGO
Z UPOWAŻNIENIA AUTORA
OPRACOWAŁ

J. ST.

41-121105



LWÓW

NAKŁADEM KSIĘGARNI GUBRYNOWICZA I SCHMIDTA

1902

<http://rcin.org.pl/ifis>



3013



~~4554~~



KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCYCA I SPÓŁKI.

<http://rcin.org.pl/ifis>

PRZEDMOWA.

Książka, którą w opracowaniu polskiem podajemy niniejszem publiczności, doczekała się w oryginale niemieckim trzech wydań.

Autor przeznaczył ją dla nauki prywatnej, a szczególnie dla zakładów naukowych i szkół średnich.

Nie obojętnym jest również ten szczegół, że autor dedykował swą pracę znanej w całej Europie, szlachetnej szermierce pokoju, Baronowej Bercie Suttner, która występując gorąco przeciw okropnościom wojen, jest tem samem obrończynią ładu, harmonii i kultu piękna.

Kult piękna i uprawa sztuk przyczyniają się najdzielniej do uszlachetnienia natury ludzkiej, do rozwijania i utrwalania wszystkich uczuć, które są ozdobą serca, do kształcenia tem samem charakteru, który w ogólnej harmonii społecznej, we wzajemnej miłości i szacunku między ludźmi, w wiązaniu wszystkiego, co piękne z wszystkim, co dobre, szuka podstaw rzetelnej cywilizacyi.

Nauka o pięknie nie powinna też być zaniedbywaną w wychowaniu młodzieży, a jeśli niedostatecznie uprawia ją szkoła publiczna, to w nauce domowej znaleźć powinna niezbędne uzupełnienie.

Zbytecznem byłoby dodawać, że opracowanie niniejsze nie jest niewolniczym przekładem. Autor sam wziął

sobie za zadanie krótkość, jasność i o ile możności wykład jak najpopularniejszy. W kierunku tym staraliśmy się pójść jeszcze dalej, unikaliśmy więc o ile możności zawilszych, oderwanych definicyi, ażeby książkę uczynić jak najprzystępniejszą. Rozumie się zresztą samo przez się, że tam, gdzie szło o dawanie przykładów w nauce o poezyi, przytaczamy rzeczy swojskie, opieramy się na języku polskim i polskiej literaturze.

Mamy nadzieję, że opracowana w ten sposób książka, która w szkołach i zakładach naukowych niemieckich ma dziś wielkie wzięcie, zdoła wyrobić je sobie także wśród publiczności polskiej, a w szczególności u troskliwych o wychowanie rodziców, nauczycieli i nauczycielek.

J. S.

WSTĘP.

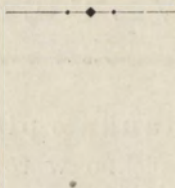
Estetyka jest nauką o pięknie. Uczy nas ona, co jest piękno i jak piękno w rozmaitych formach się objawia.

Wszystko, co w zakresie piękna człowiek swobodnie wytwarza, zowie się sztuką. O tyle estetyka jest także nauką o sztuce.

Na tem nie wyczerpuje się jednak zakres estetyki. Biorąc na uwagę sztukę, rozróżniamy człowieka, który dzieło sztuki tworzy, i ludzi, którzy w piękno sztuki wnikają i niem się rozkoszują. Pierwszy jest artystą, mistrzem, drudzy miłośnikami sztuki. I ich zatem wciąga estetyka w zakres swych rozważań, przez co staje się nauką o artystach i miłośnikach sztuki.

O ile estetyka zajmuje się pięknem i sztuką, samą w sobie, bez względu na to, kto dzieła piękne tworzy i kto się nimi rozkoszuje, jest ona przedmiotową, staje się jednak podmiotową, skoro w zakres swych rozważań artystę i miłośnika sztuki wciąga.

W tem dany jest podział treści i tok myśli, które estetyka ma rozwijać. Należy więc przedewszystkiem zająć się tą częścią estetyki, która w sobie naukę o pięknie mieści i zdać sobie jasno sprawę z tego, co przez pojęcie «piękna» rozumiemy.



CZEŚĆ PIERWSZA.

NAUKA O PIĘKNIE.

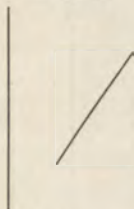
Pojęcie piękna.

Spróbujmy wytworzyć sobie pojęcie piękna przy pomocy kilku kresek. Pociągnijmy kreskę prostą (fig. 1) i rozważajmy, jakie ona wrażenie na nas wywiera. Oczywiście nie wywrze żadnego wrażenia — ani miłego, ani niemiłego, ani nas nie przyciąga, ani nie odpycha, nie wzbudzi w nas zadowolenia, ani nie zamąci pokoju — jednym słowem nie zajmie nas i zachowamy się wobec niej obojętnie.

Fig. 1.



Fig. 2.



Podobny wypadek zajdzie i wtedy, jeśli przy tej jednej kresce wyrysujemy drugą, dowolnej długości i w dowolnym położeniu (fig. 2). Ale rzecz się już zmieni, jeśli tę drugą kreskę w ten sposób z pierwszą połączymy, że razem krzyż utworzą (fig. 3). Spodziewamy natychmiast, że kreski te,

tworząc pewną formę, a to formę krzyża, nie będą nam już całkiem obojętne, lecz przeciwnie wywrą na nas pe-

wne i to mile wrażenie. Obudzą one w nas niewątpliwie zainteresowanie się i staną się pobudką do dalszych myśli

Fig. 3.



i zagadnień, np. tego, jakby też to było, gdybyśmy kreską poprzeczną dokładnie w samym środku kreskę pionową przekreślili? (fig. 4). Spostrzeżemy wówczas, że tak połączone linie już mniej nam się będą podobały, a jeszcze mniej upodobania w nich

znajdziemy, jeśli poprzeczną linię tak pociągniemy, że nie będzie ona równo, jak w fig. 3 i 4, lecz nierówno po obu stronach pionowej linii wystawała (fig. 5).

Widzimy tedy z dotychczasowych prób, że fig. 3 była nam najmiłszą, a to

Fig. 5.



dlatego, że tu obie linie proste w pewną, ściśle oznaczoną formę się połączyły.

Spróbujmy teraz kilka prostych linii w następujący sposób wykreślić (fig. 6). Rzut oka na nie wywoła w nas stanowczo mile wrażenie, a to dlatego, że i zmysł i umysł nasz zo-

stały przez nie żywiej pobudzone. Oko biegnie od linii wykreślonej na lewo ku linii stojącej na prawo i sprawdzi z niemałym zadowoleniem, że są one równie wysokie i przez trzecią jednako przewyższone. Oko spocznie potem na tej linii najwyższej i odkryje z przyjemnością, że umieściła się ona w środku pomiędzy obu liniami niższymi. A zajętemu oku towarzy-

Fig. 4.



Fig. 6.



szyć będzie ruchliwa wyobraźnia; w takim uporządkowaniu linii wyszuka ona coś szczególnego, co przestaje już być prostym zestawieniem kresek. Będzie się jej wydawało, że środkowa linia, to jakby ojciec, a poboczne linie, to jakby synowie, którzy stoją obok ojca, patrząc z zaufaniem w jego przewyższającą i zarówno chroniącą ich siłę. Już nie sztywne linie stoją przed nami; wyobraźnia widzi w nich niemal żyjące istoty, które nas z pewną siłą ku sobie pociągają. Zdaje nam się, że te linie nie są przypadkowo i dowolnie zgromadzone, lecz jakimś wewnętrznym, porządkującym prawem w ład wprowadzone i ściśle ze sobą związane.

A czy odnieśliśmy to wrażenie, gdybyśmy te same linie tak wykreślili? (fig. 7). I w tem połączeniu pobudzą one nasz zmysł i umysł, ale stanowczo w sposób niemiły; będziemy się czuć niezadowoleni, jakgdyby nas jakieś oczekiwanie zawiodło. Doznamy pewnego rozczarowania, jakgdybyśmy byli oczekiwali, że linia z prawej strony będzie zupełnie tak samo od linii środkowej oddalona, jak linia po lewej. Za tem rozczarowaniem pójdzie poczucie nieladu, a spotęguje się ono jeszcze bar-

Fig. 7.

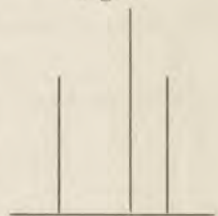
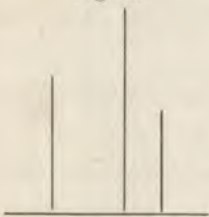


Fig. 8.



dziej, jeśli np. w takim położeniu podobne trzy linie wykreślimy (fig. 8).

I oto przy pomocy tych kilku kresek będziemy się starali wytworzyć pojęcie tego, w czem jest pewien ład, co jest «ładne» i jeszcze wyższe pojęcie piękna.

Sama okoliczność, że pojedyncza linia prosta (fig. 1) nie była nam ani miłą ani niemiłą, każe nam

wnioskować, że piękno, które nam się ma podobać, nie może być nigdy pojedyncze, w jednej części zawarte. Piękno jest złożone.

A przecież, przy spoglądaniu na fig. 4, 5, 7, 8, pomimo że są one z kilku linii złożone, nie odczuliśmy tego milego wrażenia, jakie się w nas na widok ładnych przedmiotów budzić zwykło, przeciwnie odczuwaliśmy rodzaj niezadowolenia, rozczarowania, odrazy. Fakt zatem, że figury 3 i 6 podobały się nam, inne zaś niepodobały, nie może polegać na czem innym, jak tylko na szczególnej formie, wynikłej z układu kresek. Jaka to forma, lub jaki stosunek między pojedynczemi częściami wywołuje właśnie upodobanie, to nie jest nam jeszcze dość jasnym, ale to nie ulega już wątpliwości, że muszą istnieć pewne prawa, wedle których poszczególne części powinny się w całość układać, jeśli ta całość ma się nam piękną wydać.

Sprawdziliśmy zatem dalszą właściwość piękna. Piękno zależy od układu, opartego na pewnych formach, prawach i stosunkach.

Rozważanie figury 6 poucza nas, że jeśli części są wedle pewnej formy i pewnych stosunków ułożone, to istnieje pomiędzy niemi ścisły, wewnętrzny związek, tak, że figura złożona, mimo wielości swych części składowych, wywiera wrażenie całości. Stąd wypływa dalsza właściwość piękna: Mimo wielości swych części, wywiera piękno wrażenie jedności.

Przyjmując formę złożoną pod wrażeniem całości i jedności, tracimy już z oczu martwość i sztywność jej złożenia. Wydaje nam się, jakgdyby poszczególne części, spływając się swobodnie i chętnie w jedną całość, ulegały jakiejś żywotnej sile w wytwarzaniu pewnych form — spostrzegamy niemal ruch i życie poszczególnych części,

tak, że uwidocznia się nam w tem wszystkim nowy moment piękna. Wszystko co piękne, wywiera na nas wrażenie ożywionego, żyjącego.

A jeśli sobie na końcu uprzytomnimy, że przypatrując się fig. 6, zostaliśmy piękną grą linii ujęci, że zmysł i umysł znalazły w niej mile zajęcie — to wyprowadzimy stąd jeszcze dalszą właściwość piękna. Ruch i życie, które ze złożonej formy i części jej tryskają, udzielają się nam mimowoli — przestajemy być obojętni, nieczynni, lecz przeciwnie w najwyższym stopniu poruszeni, ożywieni. A tryskające to życie przepelnia nas jak najmiłszymi uczuciami, budzi w nas rozkosz. I oto jest ostatni moment piękna. Piękno oddziaływa ożywiająco, przyjemnie i rozkosznie.

Zebrawszy teraz wszystkie właściwości piękna, możemy z nich urobić następującą definicyę: Wszystko to jest pięknem, co powstawszy z wielu części, złożyło się przeciwieź w taką formę, która nam się wydaje jednością, wrażenie czegoś żywego wywiera i sama przez to ożywia i budzi rozkosz.

Definicya ta zamyka w sobie zarówno przedmiotowy jak i podmiotowy moment piękna — przedmiotowy, o ile nam ukazuje piękno takim, jak się naszym zmysłom przedstawia — podmiotowy o ile wskazuje, jak piękno na człowieka oddziaływa.

Rozróżnienie przedmiotowej i podmiotowej strony piękna prowadzi nas do pojęć treści i formy piękna, których rozważanie jest dla nas także ważnem. Treść odnosi się do przedmiotowego, forma do podmiotowego momentu piękna — treść obejmuje to, co mistrz zewnątrznie, zmysłowo uwydatnia — formą zaś jest sposób, jak on to

czyni i jak się to miłośnikowi sztuki wydaje. Przez treść swą staje się piękno, podobnie jak wszystkie inne rzeczy, przedmiotem świata zewnętrznego, a dopiero przez właściwą sobie formę, jaką mistrz treści nadaje i jak ją miłośnik sztuki pojmuje, staje się dzieło jego przedmiotem sztuki.

Ażeby ocenić doniosłość, jaką mają treść i forma dla pojęcia piękna, zwrócimy się znowu do naszych figur. Należy nam przypomnieć, że fig. 3 i 6 dlatego tylko mile na nas wrażenie wywierały i podobały się nam, że linie ich były w pewną formę wedle ścisłego stosunku uporządkowane. Rozstrzygał tu więc tylko układ formy. Bo czyż można wogóle przy liniach, arabeskach, ornamentach itp. mówić o treści? Równie mało, jak przy składaniu tonów lub barw. A przecież kompozycje takie, chociaż one tylko formalnym warunkom czynią zadość, wywierają na nas niewątpliwie mile wrażenie. Gdyby upodobanie w pięknym odnosiło się tylko do jego treści, skądżeby np. mógł się nam podobać Ryszard III na scenie, lub nawet pospolicci zbrodniarze w życiu codziennem? Albo dlaczego wielki pożar budzi w nas uczucie grozy, połączonej z pewną rozkoszą? Okropny charakter Ryszarda wydziera nam okrzyki upodobania dlatego, że opiera się on na niewzruszonej sile woli i demonicznej konsekwencji czynów tego strasznego człowieka i że stosunek jego do innych, działających w dramacie osób, jest wpływem tego charakteru.

Nie da się zaprzeczyć, że częściej znajdujemy upodobanie w rzeczach ze względu na ich treść, na to, czem one są i co znaczą, a nie na sposób, w jaki nam się przedstawiają. Rzeczy takie mogą być pożyteczne, celowi odpowiednie, niezbędne i dlatego nam są mile — ale nie muszą być przez to piękne. Nie pociąga to jednak za sobą

twierdzenia, że tylko to, co jest beztreściwe, może być pięknem i zyskać upodobanie. Przedmiot pełen treści musi się podobać, jeśli w pięknej formie wystąpi. Myśli, objawy woli i czyny pełne treści, podobają nam się także ze względu na swą treść. Jeżeli jednak myśli, postanowienia i czyny nie odpowiadają warunkom piękna, to mogą nam się podobać tylko dlatego, że budzą w nas dodatnie, intelektualne lub moralne uczucia; pod względem estetycznym zadowolnią nas one dopiero wtedy, jeżeli w pięknej formie wystąpią.

Uwagi te były potrzebne, ażebyśmy zyskane pojęcie piękna dokładniej utrwalili. Piękno objawia się przez formę i sposób, w jaki się w nią wciela.

Nie można wszakże tłómaczyć tego tak, że w zakresie piękna rozstrzyga jedynie forma a nie treść, że treść jest tylko koniecznym zlem, bez którego forma nie mogłaby się objawić, gdyż potrzebuje jej poniekąd jako rusztowania, które przyobleka. Należy owszem podnieść z naciskiem, że treść warunkuje formę, i że przedmiot jakiś staje się właśnie dlatego pięknym, iż forma, jaką mu nadano, odpowiada najzupełniej jego treści. A skoro jest jasnym, że forma i treść w danym przedmiocie muszą sobie zupełnie odpowiadać, tedy nie ulega wątpliwości, że formalna strona, warunkująca stosunek formy do treści, stanowi o piękności dzieła. Zresztą wejdziemy jeszcze głębiej w pojęcia formy i treści wtedy, gdy po wyczerpującem określeniu pojęcia piękna, szukać będziemy różnicy między niem a pojęciami prawdy i obyczajności, gdy będziemy odróżniali to, co jest pięknem, od tego co jest przyjemnem, prawdziwem, dobrem i doskonałem.

Przypatrzmy się teraz bliżej momentom, które się nam w pojęciu piękna odsłoniły. Powiedzieliśmy, że to co

jest pięknem, nie może być pojedynczem. Pod wyrażenie «pojedynczy» podsuwamy takie określenia jak: jednostajny, jednobarwny, monotony, jednostronny i t. d. Wszystko, do czego określenia te stosujemy, nie możemy uważać za piękne, gdyż rzecz ściśle pojedyncza nie przedstawia nic takiego, czemby się nasza wyobraźnia i umysł mogły zająć, a właśnie okoliczność, że nasze władze duchowe zostały w działanie wprowadzone, jest wynikiem oddziaływania piękna. Rzecz zupełnie pojedyncza nie zajmie nas, owszem znudzi, i zamiast upodobania wywoła raczej wstręt. Pojedynczy punkt, pojedyncza linia, jedna farba, jeden ton, jedna myśl lub jedna, niezmienna czynność, same dla siebie i bez związku z innymi harmonijnymi objawami, nie mogą nigdy na miano «piękne» zasłużyć.

A więc piękno musi być zawsze złożone. Lecz samo istnienie części składowych, dowolne ich nagromadzenie i bezładne zszeregowanie, nie uczyni jeszcze przedmiotu pięknym. Stanie się on pięknym dopiero wtedy, gdy owe części składowe wedle pewnych prawideł i we właściwym stosunku w pewną formę zostaną uporządkowane.

Rozumie się, że rozmaite części składowe dzieła pięknego muszą być jednorodne, tak, że tylko barwy z barwami, tony z tonami, myśli z myślami, ale nie np. barwy z tonami, w taką połączą się formę, iż się w niej piękno da odczuwać i do duszy przemawia.

Należy wogóle zaznaczyć, że pojedynczych części składowych nie może być ani zbyt mało, ani zbyt wiele. W pierwszym wypadku nie wywrze piękno silniejszego wrażenia, gdyż zmysłom i umysłowi za mało da punktów zaczepienia, za mało nas poruszy, będzie za ubogie. W przeciwnym wypadku wyjdzie piękno poza granice swego działania, zaprzatając zanadto

zmysły i umysł i nużąc je tem samym — będzie przeladowane. Przeladowaniem mąci ono nasze poczucie estetyczne, utrudnia objęcie i przejrzystość tego, co chce przedstawić — tak, że nie możemy dojść do rozpoznania tej pięknej formy, w którą się części składowe piękna mają spływać.

Te części składowe nie powinny być również ani zbyt wielkie, ani zbyt małe, gdyż objęcie i rozważanie pięknego przedmiotu powinno być swobodne i nie sprawiać trudu. Tem się tłumaczy, że np. olbrzymia budowa monumentalna nie może się nam na pierwszy rzut oka podobać, bo nas ilością i ogromem swych części składowych przygniata. Dopiero zwolna jesteśmy w stanie zrobić przegląd tych wielu części składowych i wynaleźć jednoczącą je piękną formę. Wtedy dopiero zaczyna się nam budowa podobać i staje się w oczach naszych tem piękniejszą, im częściej ją oglądamy. Tem samym tłumaczy się także, dlaczego obraz lub fotografia wielkiej budowy o wiele więcej nam się podoba, niż sama budowa w rzeczywistości; na obrazie jesteśmy w stanie lepiej i szybciej przeglądnąć wszystkie części budowy i odrazu uchwycić piękną jej formę.

Podnieść wreszcie wypada, że obok swej jednorodności, powinny składowe części pięknego dzieła stać do siebie w pewnem przeciwieństwie, a nie zlewać się w sztywną, martwą całość. Sztywną musi być ona wtedy, jeśli pojedynczą część składową powtarzamy wielokrotnie i nie wytworzymy kontrastów, dających możność wywołania pięknego stosunku. Pojedynczy ton, uderzony kilkakrotnie na fortepianie, nie może nigdy stworzyć dzieła mnzycznego, nie może się podobać; tylko tony, które w pewnym do siebie stosunku

wykazują przeciwieństwo swych wysokości, mogą być nam mile. Jednakże kontrast między poszczególnymi częściami dzieła nie może być tak duży, ażeby się zatracalo wrażenie ich podobieństwa i jednorodności, ani tak mały, ażeby się gubił w zbyt wielkiem podobieństwie przeciwstawionych części. A nakoniec nie mogą przeciwstawiane części do tego stopnia się równoważyć, ażeby ich przeciwieństwo i równość znosiły się zupełnie. Za pomocą kontrastów wywiera piękno największe wrażenie.

Obok tych ogólnych, formalnych warunków, które muszą być spełnione, jeśli dzieło ma być za piękne uznane, istnieje mnóstwo form, któremi się piękno objawia. Zanim jednak do rozpatrzenia tych form dojdziemy, winniśmy zaznaczyć, że piękno pojawia się albo w przestrzeni, albo w czasie, albo w przestrzeni i w czasie, czyli innemi słowy: Dzieło piękne, podobnie jak każdy przedmiot, rotacza swe części obok siebie i naraz, albo po sobie, kolejno, albo tak obok siebie, jak i po sobie. W pierwszym wypadku jest to dzieło dotykalne, widzialne, w drugim wypadku dostępne słuchowi i myśli, a w ostatnim wypadku zarówno dotykalne i widzialne, jak słuchowi i myśli dostępne.

Piękno objawia się zatem w przestrzeni i oddziaływa na zmysł wzroku, albo w czasie i oddziaływa na zmysł słuchu i myśl, albo w przestrzeni i w czasie, a wtedy oddziaływa na wzrok, słuch i władze myślenia. W miarę jak piękno w jeden z tych objawów się wciela, zmieniają się także i jego formy, które teraz weźmiemy za przedmiot naszych rozważań.

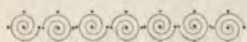
Formy piękna.

Formy piękna widzialnego.

Najpierwszą i najpierwotniejszą formą piękna, pod względem układu jego części, jest eurytmia tj. uszeregowanie jednakowych cząstek w jednym kierunku (fig. 9).

Dziki człowiek idzie nieświadomie za poczuciem piękna, jeśli zęby ubitych zwierząt na włóknie obok siebie niza i potem to na sobie jako ozdobę wiesz. Także nieświadomie objawia się zmysł piękna w dziecku, które paciorki lub jagody na nitkę nawleka, albo listki na wieniec spina. Blanki baszt zamkowych, frenzle przy szalu, haftowane ząbki fartuszcza są także eurytmicznym uporządkowaniem części składowych piękna. Znajduje ono zastosowanie jako uwięźczenie, otoczenie lub obrzeżenie. Sama w sobie dość uboga i bez życia, wywołuje przeciw eurytmia, przy pomocy innych form estetycznych, pewne wrażenie.

Fig. 9.



Nieco więcej urozmaiconą i ożywioną staje się ta forma, jeżeli cząstki składowe dwóch lub więcej rzędów

tak się ze sobą mieniają, iż po cząstce jednego rzędu następuje cząstka dru-

Fig. 10.

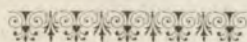
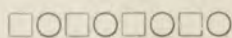


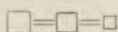
Fig. 11.



giego (fig. 10), lub jeżeli poszczególne cząstki inaczej są zabarwione, i na przemian po sobie następują. Estetyczne wrażenie ginie jednakże, jeżeli zbyt odmienne cząstki, np. okrągłe i kwadratowe są po sobie szeregowane (fig. 11).

Dlatego i sznurka koralu nie obtaczanych, na którym rozmaicie uformowane a w ubarwieniu monotonne cząstki koralu po sobie następują, nie można uważać za estetyczną ozdobę. Eurytmicznymi są także takie linie, jak linia falista, węzowa, spiralna i t. p.

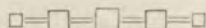
Fig. 12.



Przypatrzmy się teraz obok umieszczonej fig. 12. Spostrzeżemy odrazu, że i w niej jest eurytmiczne uporządkowanie cząstek, ale odczuwamy, że tu brak czegoś, a mianowicie odpo-

wiedniego uporządkowania dalszych cząstek po lewej stronie. Skoro ten brak uzupełnimy, to całość będzie nam się o wiele więcej podobała (fig. 13).

Fig. 13.



Przez to uporządkowanie przeszliśmy do drugiej formy widzialnego piękna, tj. do symetrii. Wymaga ona uporządkowania jednakowych części po przeciwnych stronach wspólnego środka (fig. 14).

Fig. 14.



Większe wrażenie estetyczne, które na nas ta forma w porównaniu z pierwszą wywiera, tłumaczy się

tem, że sztywna regularność zdaje się w niej być złamaną, a większa swoboda wstępuje na jej miejsce. Wydatny środek figury zdaje się oddziaływać na pojedyncze jej części, które się obok niego grupują, jakgdyby czerpiąc zeń życie i siłę.

Symetryczne uporządkowanie znajdujemy w budowie ciała ludzkiego i zwierząt, w obu uszach i oczach, w górnych i dolnych kończynach — symetria panuje w świecie roślinnym, n. p. w budowie kwiatu — jest ona wogóle

jednym z warunków nieodzownych, które dla form piękna stawiamy. Zapoznanie symetrii czyni na nas niemiłe wrażenie, obraża nasze poczucie estetyczne. A symetrii niema wszędzie tam, gdzie jakiś zamierzony podział nie został zupełnie przeprowadzony i jedna strona nie ma takiego rozczłonkowania jak druga, jeśli np. we frontowej ścianie domu znajduje się brama, na lewo od bramy drzwi, a na prawo nic, tylko pusta ściana. Brak symetrii jest i wtedy, jeśli obie strony niejednakowo są uformowane, jeśli np. po obu bokach bramy umieścimy dwoje drzwi, ale o odmiennych rozmiarach i formach, albo jeśli na prawo mamy dwa duże, a na lewo trzy małe okna.

Ale podobnie jak eurytmia, tak i symetria nie może być do ostatecznych konsekwencji doprowadzana, gdyż staje się zbyt trzeźwą, sztywną, pedantyczną, kunsztowną i zacierą wrażenie piękna. Jeżeli układ symetryczny przerwiemy dyskretnie częściami asymetrycznymi, to całość zyska na żywotności i miłsze wywiera wrażenie. Znosi się tedy miejscami symetrię, aby ją natychmiast tem przyjemniej uwydatnić. Statua, której nogi byłyby sztywno tuż obok siebie wyprostowane, a ręce niewolniczo po bokach tułowiu zwieszzone, czyniłaby wstrętne wrażenie. Dlatego zwykły rzeźbiarz figurze ludzkiej taką nadawać postawę, że niema w niej niewolniczej symetrii kończyn. Wprawdzie lewemu ramieniu odpowiada prawe, lewej nodze prawa, ale lewa noga, czy prawa ręka inne mają położenie niż odpowiadające im drugie kończyny. Zazwyczaj harmonizuje rzeźbiarz prawą nogę z lewą ręką, a lewą nogę z prawą ręką, aby uzyskać piękną postawę.

Skoro eurytmiczna lub symetryczna forma, same dla siebie, nie wywołują większego wrażenia, to spotęguje się ono niezawodnie, jeśli obie te formy skombinujemy. W tym

wypadku rządki eurytmiczne służą zazwyczaj za otoczenie, a forma symetryczna wypełnia środek.

Posuwanie się od eurytmii do symetrii, jest wznoszeniem się od sztywności i martwoty do ruchu i żywotności. Na wyższym stopniu w tym kierunku znajdziemy trzecią formę, proporcję. Rozumiemy przez nią należyte ustosunkowanie poszczególnych części danego przedmiotu, wedle ich wielkości, siły i znaczenia.

Zjawisko jakieś ma wtedy należyte proporcje, jeśli w niem te części, które mają podrzędniejsze znaczenie, w skromniejszych rozmiarach są trzymane, niż całość, i jeśli to stopniowanie także w układzie poszczególnych części pomiędzy sobą jest zachowane. Postać człowieka normalnie rozwiniętego daje nam przykład pięknej proporcjonalnej budowy. Poszczególne części ciała wykazują dobry stosunek rozmiarów; tułów nie jest zadługi w stosunku do całego ciała, ani do dolnej jego części, głowa jest odpowiednio wielką, kończyny są proporcjonalnie długie — i tak pokazuje się, że między poszczególnymi częściami ciała, ze względu na ich długość, położenie, przeznaczenie i t. d., jak i w stosunku ich do całości, panuje odpowiednia harmonia.

T. z. «proporcja harmonijna» jest formułką matematyczną, którą oznaczamy ustosunkowanie długości poszczególnych części danego przedmiotu. Wedle tej formułki, wszystko to ma dobre proporcje, gdzie całość jest tak na dwie nierówne części podzieloną, iż większa część ma się tak do całości, jak mniejsza część do większej części. Jeśli np. przedmiot jakiś, na 8 metrów wysoki, tak jest podzielony, że jedna część mierzy 5 a druga 3 metry, to proporcjonalność jego może być następującą formułką

wyrażona: $8 : 5 = 5 : 3$, to znaczy, że cała długość przedmiotu ma się tak do swojej większej części, jak ta większa część do mniejszej.

Przy pomocy proporcji harmonijnej da się obliczyć, o ile rzecz jakaś proporcjonalnie jest zbudowaną; posługuje się nią architekt i rzeźbiarz, ażeby rozmiary zamierzonego dzieła sztuki oznaczyć, jeśli ma w niem piękna proporcja być zachowaną.

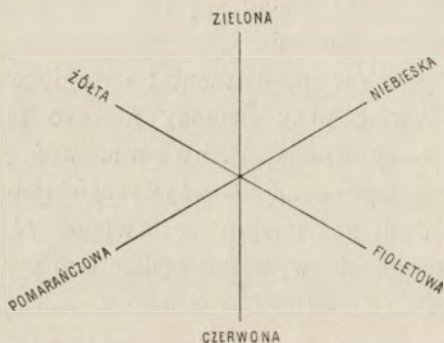
Obok żywiółów przestrzeni i ograniczenia, jest jeszcze inny żywiół, przy pomocy którego przedmiot żywiej nam w oczy wpada, tj. barwa. Już jednolite zabarwienie przyczynia się do żywszego pobudzenia naszej uwagi. Jeśli zaś nastąpi zestawienie różnych barw, to wrażenie przez nie wywarte będzie tem przyjemniejsze. Musi być wszakże pewna forma tego zestawienia — trzeba harmonii barw, tj. współdziałania poszczególnych barw, aby wywołać mile wrażenie całości. Współdziałanie to nastąpi wtedy, jeśli się barwy co do swych wrażeń będą dopełniały. To też barwy współdziałające w ten sposób nazywamy dopełniającemi czyli «komplementarnemi». W związku z t. zw. barwami zasadniczemi dają one harmonijne połączenia.

Z sześciu barw tęczy: czerwonej, pomarańczowej, żółtej, zielonej, niebieskiej i fioletowej są czerwona, żółta i niebieska barwami zasadniczemi, zielona zaś, pomarańczowa i fioletowa dopełniającemi, a mianowicie zielona dopełnia czerwoną, fioletowa żółtą, a pomarańczowa niebieską (fig. 15).

Obok harmonii między barwami zasadniczemi a dopełniającemi, istnieje także harmonia między samemi barwami zasadniczemi. Zestawienie barwy czerwonej z żółtą nie jest nam mile, lecz przestanie nas razić, jeśli do tego

przystąpi jeszcze barwa niebieska. Podobnie barwa czerwona wyrównywa surowość połączenia barwy niebieskiej z żółtą, tak, jak barwa żółta łagodzi jaskrawość połączenia barwy czerwonej z niebieską.

Fig. 15.



Omówiwszy w ten sposób formy piękna widzialnego, przejdziemy do form piękna, dostępnych dla sluchu.

Formy piękna, dostępne słuchowi i myśli.

Piękno objawia się nietylko zmysłowi wzroku i nie roztacza swych części jedynie obok siebie; dostępne ono jest także słuchowi w kolejnym rozwoju części, które po sobie następują. Częstkami, z których się piękno takie składa, są tony. Najprostszą formą układania tonów jest następstwo tonów i stopnie tonów czyli skala. W układzie tym mamy do czynienia z takim rozbrzmiewaniem tonów, następujących po sobie, w którym jest pewien ład, skutkiem czego nie słyszymy przypadkowego brzmienia tonów najrozmaitszych, lecz tony w pewnym

ładzie ze sobą powiązane. Żywiołem tego ładu jest rytm i takt, który w szeregi tonów prawidłową zmianę intonowania wprowadza.

Już samo podobieństwo wyrazów «rytm» i «eurytmia» poucza, że między pięknem widzialnem, a pięknem dostępnem słuchowi zachodzi ściśle pokrewieństwo form I w istocie można powiedzieć, że rytmiczne porządkowanie tonów w muzyce jest tem samym, co eurytmia w malarstwie i rzeźbie, skutkiem czego stosuje się do niego wiele z tych uwag, które już przy rozważaniu eurytmii zrobiono. Szczególniej można tu odnieść to samo, co się mówiło o zbytnej mnogości lub niedostateczności części składowych. Gdzie mało tonów powolnym rytmem w całość związano, tam wrażenie będzie nudne, usypiające — gdzie zaś bezmierna masa tonów w ucho wpada, tam musi w końcu zniknąć ich piękność estetyczna.

Dalszą formą układania tonów jest harmonia, tj. miły współdzwięk różnych tonów. Rozróżniamy w niej jeden ton silniejszy, pełny, tj. ton zasadniczy, z którym inne słabsze tony harmonijnie współdzwięczą. Jednorazowy współdzwięk harmonijny nazywamy akordem, zszeregowanie zaś powtarzających się tonów harmonijnych splywa się w całość harmonijną, w której rytm i harmonia są połączone. Szczegół, że w harmonii uwydatnia się przedewszystkiem ton zasadniczy, podczas gdy inne tony koło niego się grupują, przypomina nam odpowiednią formę w pięknie widzialnem, tj. symetrię. A podobnie jak w pięknie widzialnem, skutkiem dyskretnego przeplatania asymetrii z symetrią, ta ostatnia tem bardziej się uwydatnia — tak i w świecie tonów może być harmonia przez dyskretnie użycie dysharmonii podniesioną.

Najdoskonalszą formą ułożenia tonów jest melodia. Następuje w niej takie zastosowanie rytmu i harmonii, że każdy ton jest na właściwym miejscu, w całości panuje miara i należyte ustosunkowanie części. Nie jest to już rozbrzmiewanie tonów bez ścisłego rozmierzenia czasu, siły i wysokości każdego tonu, ale układ bardzo ścisły, kompozycja, w której każdy ton wedle swego znaczenia w stosunek do całości został wprowadzony. I w tem ustosunkowaniu widać znów analogię z proporcjonalnością piękna widzialnego.

Lecz nietylko tony łowimy uchem, słyszymy także słowa, wyrazy, więc i dla układu słów istnieją także pewne formy piękna. Ulegają one także stylistycznym i metrycznym prawdom, w które tu dalej zapuszczać się nie możemy.

«Wiązana mowa», podobnie jak szeregi tonów, ma także swój rytm, a harmonii tonów odpowiada rym wiersza. Powstaje ona albo przez zgodność zgłosek przy końcu wiersza, albo przez aliterację, tj. jednakowość głosek najważniejszych wyrazów lub też częste powtarzanie dźwięku tej samej samogłoski, czem (zwłaszcza dawniej) starano się uzyskać pewien harmonijny nastrój wiązanej mowy. Nareszcie panuje we wiązanej mowie także pewne ustosunkowanie i proporcjonalność między wyrazami, wierszami i strofami.

Wyrazy, jako znaki rzeczy i pojęć, przedstawiają nam coś, jest w nich ściśle określona myśl, dlatego też w tem, co słyszymy, bierze także udział nasz umysł. Myśli wiążą się w łańcuch wedle właściwych sobie prawideł myślenia — a w łańcuchu tym uwydatnia się jedna myśl jako główna, zasadnicza, wszystkie zaś inne, stosownie do swej siły, jasności i znaczenia, zajmują miejsce odpowiednie. I tu więc łączą się myśli wedle pewnych

form piękna, których jednak nie możemy tu dalej rozbiierać, gdyż należy to już bardziej do prawideł myślenia, mowy i pisma, niż do form zmysłowego piękna.

W tem, cośmy dotychczas powiedzieli, określiliśmy wszystkie formy, w które się piękno wciela i jako piękno zmysłom naszym przedstawia. Piękno, które jest równocześnie widzialne i słuchowi dostępne, posługuje się wszystkimi temi formami.

Rozważając formy piękna, braliśmy głównie na uwagę, jak się rozmaite jego części składowe w całość piękną wiążą. Teraz spróbujmy objaśnić bliżej, na czem polega *jedność* piękna.

Przedewszystkiem ujawnia się *jedność* w tem, że żadna cząstka nie może być odjętą, ani żadna dodaną, bez uszczerbku dla całości pięknego wrażenia. Przedmiot piękny, czy on się oku, czy uchu przedstawia, musi z swych części tak być ułożony, aby tworzył zamkniętą w sobie, nierozzerwalną całość. Tworzące ją części muszą się wzajemnie wspierać i do siebie się odnosić. A zależność ta jednej części od drugiej winna tkwić w nich samych, nie może być wpływem zewnętrznych i pobocznych przyczyn. Wszystko, co jest prawdziwie artystycznym, powinno się wydawać — że tak powiemy — naturalnem, a nie drobiazgowo kunsztownem. Więc jeśli do samej istoty piękna dodaje się coś mniej istotnego, do ważnego coś mniej ważnego lub nieokreślonego — to osłabia się czyste, jednolite wrażenie piękna.

Nareszcie niezbędna *jedność* musi przenikać wszystko jednostajnie, nie może być nagle przerwana i potem znowu zapanowywać nad całością. Części dzieła powinny się spły-

wać i wzajemnie dopełniać bez żadnej przeszkody. W dopełnianiu tem mogą być wprowadzicie kontrasty, ale nie ostateczne, mogą uderzać o siebie twardo i jaskrawie, lecz tylko pozornie, aby się natychmiast w tem harmonijniej; szą zlać całość.

Te warunki, stawiane do piękna ze względu na jego jedność, wydają się bardzo zrozumiałe, a przecież nie zawsze zwraca się na nie dość uwagi. Szukając pod ręką przykładów, napomkniemy np., że rzadko kto uważa to za niepiękne, iż po obu stronach owalnego zwierciadła wieszają się obrazy w prostokątnych ramach, albo że barwa malowania ściennego nie harmonizuje z barwą obicia na meblach. Dość częste grzechy przeciw jedności piękna trafiają się w większych dziełach sztuki, w romansach, w dramatach i utworach muzycznych, szczególnie z powodu zbyt wielkiej i zbyt rozstrzelonej ilości składowych części, skutkiem czego całość nie dość jednotliwie się uwydatnia, lub całkiem nie da się pochwycić.

Zaznaczyliśmy już także, iż piękno powinno być ożywionem. Właściwość ta łączy się jak najściślej z warunkiem jedności. Jeżeli dzieło, mimo mnogości swych części składowych, jednotliwie się nam przedstawia, to czyni wrażenie, jak gdyby w nim tę jedność jakaś siła żywotna podtrzymywała. Nie możemy przypuszczać, żeby części składowe tylko przypadkowo taką całość wytworzyły, owszem, odczuwamy, że jest coś wyższego, duchowego, jakaś siła żywotna, która je w nierozzerwalną całość spoila. W ścisłej zawisłości członków od siebie, w ich konsekwentnym układzie jest tyle ducha, we współdziałaniu ich dla wytworzenia całości tyle siły i życia, że całość musi koniecznie robić wrażenie rzeczy żyjącej i ożywionej. I to jest właśnie najpiękniejsza strona, z której

nam się piękno przedstawia. Mistrzowi, który zdolną życiem natchnął swe dzieło, przyznajemy bezsprzecznie palmę pierwszeństwa, a kto w dziele sztuki umie odczuć jego potęgę żywotną, ten potrafi także ocenić je i rozkoszować się jego widokiem.

Widząc w dziele sztuki rzecz żywą, organiczną, odczuwamy w niem także coś ludzkiego; nie jest ono już dla nas martwe i zimne, czujemy, że nas z niem coś łączy i sami się w niem odczuwamy. Stanie się to bardziej zrozumiałem, jeśli weźmiemy na uwagę uosobienie, personifikację, jakiej poeta używa, gdy w rzeczy nieżyjące uczucia i myśli żywych istot wlewa. Tak np. mówi on o świerku, że stoi na nagim szczycie góry i duma, albo o fiołkach, że się pieszczą i śmieją, albo o różach, że sobie wonne skazki do ucha szepczą.

Wyobraźnia estetyczna przeskakuje łatwo granicę między żyjącem a nieżywotnem — dla niej płynie jeden potężny strumień życia przez światy i napelnia wszechświat prądem ogólnego przywiązania.

Moment żywotności wymaga momentu ożywienia, wyzwolenia, rozradowania. Dla naszego własnego życia, skoro odkrywamy, że w przedmiocie pięknym również życie pulsuje, staje się on świeżą pobudką; mimowoli dajemy się mu porwać pełni radości. Upodobanie, które odczuwamy na widok piękna, występuje dopiero wtedy z całą siłą, jeżeli ono jest w stanie nas ożywić. Tem tchnieniem życia, które na nas z piękna uderza, czujemy się ponad powszedniość codziennego życia podniesieni, w uroczem jego pobliżu niknie drobiazgowość myśli i pospolitość usposobienia i rozkoszujemy pełną pierśią w podniosłych uczuciach, które nam piękno zgotowało. I to ożywiający wrażeń jest właśnie łącznikiem pomiędzy pożądanym

piękna człowiekiem (podmiotem) a pięknym przedmiotem. Co pierwszy musi czynić, aby mózdz całkowicie wniknąć w piękno, tego tu jeszcze nie poruszamy; na razie to nas tylko zajmuje, jak musi być przedmiot piękna stworzony, ażeby nas pobudzał, ożywiał i radował.

Warunkiem tego — jak to już powyżej rozwinięto — jest forma, w której się nam piękno objawia. Części piękna, czy to linie, płaszczyzny lub ciała, czy farby, tony, myśli i uczucia, muszą wystąpić w formie, przechodzącej znacznie miarę powszedniości — związek między nimi musi być oryginalny, odmienny od treści pospolitego, codziennego otoczenia. Związek ten wszakże nie może być zewnętrznym i przypadkowym, ani powierzchownym i na pierwszy rzut oka widocznym; powinien on tkwić głębiej w istocie składowych części piękna i estetycznie z pomiędzy nich się przebijać, ujawniać się dopiero przy wnikaniu w dzieło piękna, tak, ażebyśmy byli zniewoleni pewną pracą duchową podjąć, w celu odczucia i wydobycia harmonii stosunku między częściami piękna, które pozornymi kontrastami — jak to już wyżej zauważono — zdaje się być zmaćone. Przeciwności wciągają nas mimowoli do walki, musimy użyć wszystkich naszych sił, ażeby ze ścierania się kontrastów zdać sobie sprawę — rozpatrujemy chciwie wszystkie za i przeciw — aż się walka w końcu, ku naszej największej radości, tryumfem harmonii zakończy. Tryumf ten jest wtedy zupełnym, jeśli przy rozważaniu piękna były czynnemi wszystkie nasze siły, zarówno zmysły jak i dusza. I to stanowi najważniejszy warunek, od którego piękno czynimy zawisłem, aby ono nasze duchowe i zmysłowe władze do harmonijnego współdziałania pobudzało.

Nie zawsze wszakże warunek ten w dziele pięknem

jest spełniony. Często króć chce ono tylko oko nasze jaskrawemi barwami olśnić, w innym wypadku pragnie przekupić słuch nasz niezwykłą masą tonów, albo pozyskać nas niegodnymi piękna tematami i myślami, które są dziś tak modne. I zdarza się, że tylko dlatego, iż dzieło przyjemnie na zmysły nasze działa lub tylko jakąś ulubioną myśl naszą wciela, przyznajemy mu przed innymi pierwszeństwo. A przecież w wypadkach takich pozbawieni jesteśmy prawdziwie estetycznej rozkoszy, bo tę dać nam może tylko dzieło, pobudzające zarówno zmysły jak i duszę naszą do podniosłego współdziałania. Należy jednak przytem zauważyć, że to harmonijne współdziałanie sił duszy i ciała nie może być tak rozumiane, jak gdyby dzieło piękne wszystkie nasze zmysły i wszystkie nasze duchowe siły odrazu miało pobudzać. Przeciwnie, przy patrzeniu na piękny obraz skupia się to wszystko w oku, przy słuchaniu pięknego dzieła muzycznego toniemy w nim słuchem — ale jeśli to są istotnie dzieła piękna, to nie tylko zmysł ale i duch nasz jest żywo przytem zajęty.

I tak przyjrzeliliśmy się pięknu z bliska i z rozmaitych stron, i winniśmy sobie to jeszcze uprzytomnić, że wszystkie dostrzeżone właściwości tylko w rozważaniu naszym były rozerwane, lecz w dziele piękna ściśle są złączone i nierozzerwalne. Należy w końcu dodać, że wszystkie one mogą być w pięknym dziele w rozmaitym stosunku zmieszane, przyczem jedna lub druga bierze nad innymi przewagę, tak, że wedle tego stosunku mieszania się powstają rozmaite rodzaje piękna. Podobnie ma się tu z pięknem jak z białem światłem, które się da na tęcze barwy rozszczepić. Owemu białemu światłu odpowiada piękno samo w sobie, piękno czyste, idealne; w miarę zaś jak się właściwości jego mieszają i jedna ze składowych barw

zaczyna przebijać, rozpada się ono na rozmaite rodzaje piękna.

Naszem najbliższem zadaniem będzie więc te rozmaite rodzaje i odmiany piękna rozpatrzyć.

Rodzaje piękna.

Wzniosłość.

Powiedzieliśmy, że czyste piękno rozpada się na rozmaite rodzaje piękna, w miarę, jak jedna jego właściwość bierze górę nad inną, lub jeden z warunków piękna nie jest w niem w całej pełni dotrzymanym. Ten ostatni wypadek zachodzi we wzniosłem. Nie jest tu w całości spełnionym pierwszy warunek piękna, tj. mnogość części składowych, wedle pewnej formy złożonych. To co jest wzniosłem, okazuje pewną prostotę i nieforemność, powstałą w skutek tego, że skąpe części składowe wzniosłego przechodzą zwykłą miarę, przez co objęcie i pojęcie nie jest łatwem. Widzimy np. górę, której szczyt kąpie się w obłokach; jest ona wzniosła, podobnie jak pustynia, jak morze, bo ich właściwościami są także prostota, pewna nieforemność i nadmierność. Pożar, w którym się rozpętana potęga ognia w całej swej okazałości objawia, wywiera na nas także wzniosłe wrażenie, o ile przytem o strasznem zniszczeniu nie myślimy. W tym bowiem wypadku, wzniosłe staje się okropnem, przerażającym i wychodzi poza ramy piękna. Przykład ten poucza też, że to, co wzniosłe, stoi już na granicy piękna.

Nadmierne i nieforemne, będąc cechą wzniosłego, objawia się nie tylko zewnętrznie, (ekstenzywnie) w przestrzeni, ale także wewnętrznie (intenzywnie) w bezmiarach czasu. Mówi się o wzniosłych myślach, które swą doniosłością wznoszą się ponad myśli pospolite, codzienne i szerokie widnokreśli ogarniają — mówi się także o wzniosłych czynach, w których się przejawia silna, niewzruszona wola, przechodząca daleko poza zwyczajne granice. Wzniosła wola, wzniosły charakter, walczący z powszedniością, ma swoją właściwą nazwę — jest tragicznym.

Jeżeli działalność lub cierpienie człowieka tak dalece się rozwiną i wyjdą z równowagi, że przez to inni ludzie w przepaść nieszczęścia są wciągani, to działalność taka i cierpienia są tragiczne. Charakter tragiczny ukazuje pewną prostotę, a raczej jednostronność i brak harmonijnej foremności, gdyż dozwala jednej sile wziąć przewagę nad innymi i tym sposobem wypada z równowagi. Ze straszliwą konsekwencją trzyma się jednej potężnej myśli, jednej wielkiej idei i wchodzi przez to w konflikt z innymi ludźmi, którzy tej wielkiej myśli ogarnąć nie zdołają. Wskutek tego przeciwieństwa do innych ludzi, którym mąci zwykłą ich pracę i pospolite dążenia, ściąga na siebie tragiczny charakter winę, t. z. tragiczną winę, którą odpokutowuje w ten sposób, że albo musi się swej wzniosłej idei wyrzec, albo, wierny jej do końca, poświęca dla niej swe życie.

Wzniosłość oddziałuje na ludzi podniosłe. Czujemy, że nadmierne i niepospolite dążenia podnoszą nas ponad codzienną pospolitość — spostrzegamy, że pod wpływem wzniosłego, pobudzającego nas do wysiłku zmysłów i umysłu, siły nasze się wzmagają, i całe nasze życie na widok wzniosłego napelnia się także wznioślejszą treścią. Wszystko to wzbudza w nas szczególnie miłe, szlachetne uczucia,

z jednej strony dlatego, że czujemy się przez wzniosłe dzieło sami ponad poziom codziennego życia podniesieni, z drugiej zaś strony przez to, że uznajemy w pokorze własną słabość i znikomość wobec wzniosłości.

Pokrewnemi pojęciu wzniosłości są pojęcia wyniosłości, majestatyczności, okazałości itp.

Powabność.

To, co powabne, jest wzniosłemu wprost przeciwne. Podczas, gdy wzniosłość jest mniej lub więcej prostą, pojedynczą, rozróżniamy w powabnym mnogość różnych części składowych — wzniosłość odrywa się niejako od form, podczas gdy powabność tylko w miłej a niewymuszonej formie nam się przedstawia. Wzniosłość wznosi się ponad zwykle rozmiary, powabność natomiast trzyma się raczej poniżej zwykłego poziomu — wzniosłość imponuje nam swym spokojem, powabność zaś podziwiamy we wdzięcznych jej ruchach. Ruchy te udzielają nam się mimowoli przy patrzeniu na rzecz powabną, wnikamy w nie, całe nasze życie wchodzi jak gdyby w jakieś faliste kołysanie — i to właśnie napelnia nas miłym uczuciem. Powabnym wydaje nam się łan zboża, lekko wiatrem poruszany, powabnymi ruchy pięknego wierzchowca, a przede wszystkim swobodne, szlachetne, pełne wdzięku poruszenia człowieka, szczególnie kobiety, tak samo jak lekkie, żywe, swobodne objawy młodej duszy, bezwiednie wesole i niewinne porywy serca i umysłu.

Pokrewnem powabnemu jest wszystko miłutkie, naiwne, wdzięczne, zabawne itd.

Powabności, objawiającej się w woli, działaniu i cierpieniach, nadajemy inną nazwę, zowiemy ją humorem. Podobnie jak wzniosłość powabności, tak tragiczność prze-

ciwną jest humorowi. Tragiczną jest taka idea czy akcja, która, wyszedłszy poza granice powszedniości, musi walczyć z innymi ideami i czynnościami, a ponieważ one zbiorowo są silniejsze, gubi się sama w tej walce; humorystycznym natomiast jest takie stanowisko, na którym staramy się skromnie do idei i akcji innych osób dostosować i z pewną ruchliwością zachodzące przytem kontrasty wyróżniać. Charakter humorystyczny wygląda niejako miękką ręką różne nierówności żywota i czerpie z głębi swego umysłu balsam, kojący rany, które nam los zadaje. Humor jest poglądem na świat, wypływającym z bogatego doświadczenia; we wspólnym pożyciu i dążeniach ludzi upatruje on wesołą symfonię, w której namiętności, nieprzyjaźnie, prześladowania odgrywają tylko rolę dyssonansów, uwydatniających tem silniej i tem jaśniej harmonię. Humor jest aniołem pokoju, który swym tryumfującym uśmiechem w walkach życia zawieszenie broni sprowadza.

Działanie humoru polega na tem, że on nawet nasze wewnętrzne rozterki łagodzi i usuwa, napelniając nas kojącą wesołością, która jakimś radośnem, różowem światłem wszystko w okolo nas oświeca.

Pomiędzy tragicznością a humorem stoi satyra. W satyrze przywdziewa tragizm maskę humoru i wybucha na zewnątrz uśmiechem, choć w głębi ukrywa lzy, i roznieca nowe płomienie w dopiero co zagodzonym sporze, aby nas podnieść, uszlachetnić i dobrą wolę poprawy w nas wzbudzić.

Satyra jest bardzo ważną w życiu, szczególnie tam, gdzie chcemy na masy znaczniejszy, chłoszczący lecz uszlachetniający wpływ wywierać. Tragizm bywa za surowy, humor za delikatny, podczas gdy satyra łączy szczęśliwie surowość z delikatnością, srogość z łagodnością.

Pokrewnemi satyrze są ironia i sarkazm.

Komiczność.

Powiedzieliśmy, że humor polega na takim poglądzie na świat i życie, którym charakter człowieka stale się może przejać. Humor, zastosowany do poszczególnego wypadku, w którym idzie o jakieś specjalne usposobienie czy działanie, nazywamy komicznością. Komicznie oddziaływa na nas wszystko to, co w samem sobie jest nie znaczące, a przecież skutkiem niewinnych zresztą usiłowań chce się czemś ważnem wydać, i znów natychmiast do swego małego znaczenia powraca. Komicznym wyda nam się człowiek, który kroczy dumnie, z głową wzniesioną do góry i nagle, nie zważając na jakąś mało znaczącą przeszkodę, jak długi na ziemię upada. Śmiejemy się serdecznie z tego, że człowiek, któregośmy widzieli tak pewnym siebie i tak dumnie w świat spoglądającym, przeszedł nagle we wprost przeciwne, upokarzające, poziome położenie, i to z powodu bardzo drobiazgowej przyczyny. I śmiejemy się tem serdeczniej, im drobiazgowszą była przyczyna upadku i im szybciej i bez żadnych szkodliwych następstw, człowiek ów do swej poprzedniej postawy powrócił.

Komiczne wrażenie, któremu nawet sama ofiara upadku nie może się oprzeć, trwa oczywiście tylko dopóty, dopóki wypadek nie przedstawia nic szkodliwego. Wywróceniu się szybkemu i równie szybkemu zerwaniu się na nogi towarzyszy tu moment nieszkodliwości i czyni wypadek tem komiczniejszym. Komiczne wrażenie wywierają także osoby, które przy swoich słabostkach i niedołęstwie osobistem pragną coś spełnić, co zamiarowi ich właściwie się sprzeciwia. Komicznymi są wszystkie niewinne zamieniania i ludzenia (np. maskarady) i podsuwania, z których

w końcu prawdziwa postać się wylania. Także wypadek może być w danym razie komicznym, zwłaszcza, jeśli się wydaje jakimś srogim losem, aby niebawem znów się w nie rozpląnąć.

Komiczność w zakresie myśli, logiki — jest dowcipem, żartem. Jestto szybkie odkrycie jakiegoś stosunku między dwoma od siebie zresztą odległymi pojęciami — stosunku, który nas ze względu na swą nowość tak uderza, że do niego na pierwszy rzut oka pewną wagę przywiązujemy, lecz wnet się spostrzegamy, że to jest czysta niedorzeczność. Momentem, ważnym w istocie dowcipu i w naturze komizmu, jest szybkość, doraźność, z którą bywa wynalezioną pewną łączność między nie należącemi do siebie myślami i wyobrażeniami, pewna zgodność pozorna, która chwilowo zablýśnie, aby tem jaskrawiej istotną niezgodność uwydatnić.

I oto takie efektowne rozjaśnienie wynalezionego dowcipnie stosunku, który zrazu wydaje nam się, dobrą monetą, ale zaraz w fałszywą się zamienia — takie złudzenie i rozczarowanie, niewinnej zresztą i rozweselającej natury, wywołuje na nasze usta uśmiech, w którym się chwilowe zaintrygowanie czy odurzenie rozplywa. Jeśli wynaleziony dowcipnie stosunek jest tylko zewnętrznym, na podobieństwie, dwuznaczności wyrazów lub ich brzmienia opartym, to jest on grą słów; kiedy indziej bywa on grą myśli, dowcipem refleksyjnym. Jeśli np. znakomity aktor Żółkowski zakłada się, że pójdzie »po linie« na galeryę, a potem zjada rybę, »lina« i idzie na galeryę, to opiera dowcip na podobieństwie wyrazów »lin« i »lina« i obraca w śmiech wytężoną uwagę publiczności mniemającej, że go ujrzy na linie. A jeśli Stańczyk, którego Zygmunt I. ironicznie żałuje, że chłopięta zeń suknie

zdarły, odpowiada: »Bardziej królu! ciebie dra, niż mnie, bo ci Smoleńsk wydarto, a przecie milczysz« — to jest w tej odpowiedzi dowcip i na grze słowa »drzeć« i na refleksyi oparty.

Przekorna gra z przeciwnościami, dowcipne ściąganie kontrastów i powabne obracanie ich w niwecz, wspólnem jest dowcipowi, komizmowi i humorowi. Właśnie w tej grze objawia się miły wpływ tego rodzaju piękna, bo miło nam jest, po odłożeniu zajęć i trosk codziennych, w igraszkach i żarcie niewymuszonym dać umysłowi odpoczynek, obracać się w państwie humoru i puścić wodze wyobraźni dla budzenia wesołości.

Charakterystyczność.

Ten rodzaj piękna powstaje wtedy, jeżeli mnogość jego części składowych wybitnie występuje. Każdy przedmiot piękny, w którym mnogość i wybitność składowych części tak jest znamionną, że go na pierwszy rzut oka po tej właściwości można rozpoznać i od innych odróżnić, jest charakterystycznie piękny. Składowe części, właściwości i cechy przedmiotu charakterystycznego, nie mogą być jednak z zewnątrz przyczepione; powinny tkwić w jego istocie tak, że w jednej chwili, już po ogólnych zarysach, możemy go na pewno rozpoznać. Charakterystyczność nadaje pięknemu przedmiotowi pewną barwę indywidualności i odróżnia go korzystnie od utworów, opartych na gruncie klasycyzmu, który znamionował kierunki sztuki w XVIII w., i owiewał wszystkie dzieła sztuki ówczesnej jakimś nienaturalnym, bezbarwnym idealizmem.

Wszystko co jest charakterystycznym, jest także realistycznym. Realizm, to hasło dzisiejszych kierunków sztuki, nie stoi wszakże na jednym gruncie z n a t u-

realizmem, bo ten stara się przedmioty codziennej rzeczywistości, tak jak je z sobą życie niesie, nieumyte, nieuczesane, ze swym surowym, pierwotnym zapachem, przенosić w dziedzinę piękna. Nie takim jest zadanie charakterystyczności i realizmu. One starają się w pięknym przedmiocie wszystkie jego najistotniejsze cechy wydobyć i uwydatnić, a przytem podnieść go ponad poziom codziennej rzeczywistości, która właśnie najcelniejszych i najpiękniejszych stron nie dozwala mu rozwinąć. Tym sposobem przybiera rzecz charakterystyczna postać udoskonaloną i staje się wzorem, typem charakterystycznego piękna.

Charakterystycznie piękną wyda nam się np. w utworze poetycznym osoba, której nie opisujemy, ale wkładamy jej za to w usta takie słowa i takie objawy woli, każemy jej spełniać takie, z indywidualności jej wypływające czyny, że wnikamy odrazu w jej charakter i widzimy ją przed sobą jako istotę żywą, charakterystyczną.

Znamionami charakterystyczności są wierność i swoboda, coś skończonego i dla duszy pożądanego, z którego wieje ku nam życie i ciepło. To też charakterystyczność nie pozostawia nas tak zimnymi, jak błąd, powiewem nienaturalnego idealizmu owiany, chorowity klasycyzm.

Symboliczność.

Symbolicznym staje się piękno, jeśli w niem moment ożywienia silnie występuje. Choćby nawet przedmiot piękny był nieżywotnym, staje się on symbolicznym, jeśli się w nim jakaś duchowa strona i związek z życiem uwydatnia. Owszem, ukazywanie pewnej żywotności w nieżywotnem, nadzmysłowości w zmysłowem, niepojętego w ujętem, dotykalmem — oto cecha symboliczności.

Symbolicznym jest np. pojęcie poety, który w rzece widzi macierz a w jej dopływach dzieci. Mickiewicz, ukazujący nam Wiliję jako »strumieni rodzicę« i czyniący z Niemna jej »oblubieńca« daje nam obraz symboliczny.

Pod pojęcie symboliczności podpada także uosobienie, personifikacja i alegoryczność, która moment duchowy czy nadzmysłowy uwydatnia w dziele pięknym w sposób bardziej zewnętrzny, przez pewne dodatki, emblematy i użycie pewnych tradycyjnych znamion, jak np. kotwicy jako nadziei, serca jako miłości, krzyża jako wiary.

Symbolizm, rozsiewający życie wśród przedmiotów nieżywotnych, wywiera na nas niemałe wrażenie. Jest nam nieskończenie milem, jeśli to, cośmy widzieli martwym, bez życia, w myśli naszej się ożywia i nabiera ciepła, jeśli rzecz zmysłowa, bezduszna, przez pojęcie nasze się uduchowia. Symbolizm otwiera nam poniekąd nowy świat, który sercu naszemu jest drogim, bo nie ma tam nic dla uczuć naszych obcego, wszystko nam jest bliskie i pokrewne i ściśle się z nami wiąże.

Stylowość.

Jeśli w pięknie uwydatnia się przedewszystkiem harmonijna jedność, staje się ono stylowem. Podziwiamy tu szczególną zgodność między formą a przeznaczeniem dzieła pięknego, między jego zewnętrzną stroną a celem i środkami, których do osiągnięcia tego celu użyto. Stylową jest np. manela (braseleta) jeśli się kształtem swym do kształtu ręki nakłania — niestyłową, jeśli z ostrych, kanciastych kawalków złożona. Niestylową jest firanka, na której wyhaftowano zamki i pałace, bo to czyni wrażenie, jak gdybyśmy okno zamurowali, podczas gdy firanka powinna stłumionemu światłu i powietrzu dawać przystęp.

Stylowość działa na nas przyjemnie dlatego, że spostrzegamy z przyjemnością, iż każda rzecz tem się nam wydaje, czem jest w istocie i być powinna, iż łatwo przeznaczenie jej odgadujemy i jasne nam są środki, których do tego celu użyto. Upodobanie w stylowym stoi na równi z radością, jaką w nas budzą zgodność i harmonia.

W ten sposób rozpatrzyliśmy pojęcie piękna ze wszystkich stron i w stylowym rodzaju piękna stanęliśmy u jego granic, gdyż tu rozstrzyga o upodobaniu nietylko piękna forma, ale także cel, któremu piękny przedmiot służy i który się w nim uwydatnia. Jeśli zaś do uczuć piękna mieszają się inne poboczne myśli i obcy pięknu interes, to nie może być już mowy o czysto estetycznej rozkoszy.

Chcąc piękno najdokładniej i w całej swej czystości pojąć, powinniśmy go od innych pobocznych pojęć oczyścić. Wszystko co jest pięknem, należy ściśle od przyjemnego i pożytecznego odróżnić. Rozróżnienie to jest tem niezbędniejsze, że ze względu na wspólność miłych uczuć, które się w nas budzą, można piękno z przyjemnością i pożytkiem pomieniać. Otóż to, co jest przyjemnem i pożytecznem, podoba nam się dlatego, że w pierwszym wypadku mile na nas wrażenie wywiera, w drugim, że ma jakieś przeznaczenie i oddaje nam usługę, do której przywiązujemy pewną wartość. Ale w obu tych wypadkach jest obudzone w nas upodobanie całkiem inne, niż to, jakie na widok piękna odczuwamy. W pierwszym wypadku, pod wpływem przyjemnego uczucia, pobudzone są jedynie i zadowolone nasze zmysły — umysł nasz jednak i dusza nie biorą w tem żadnego udziału, to, co

w nas jest wyższem, nie ulega żadnemu wzruszeniu. Pożyteczny przedmiot zaś, nie podoba nam się ze względu na swą istotę, lecz ze względu na leżące poza nim przeznaczenie, okoliczność czysto zewnętrzną. Staje się on nam obojętnym, jeśli swego przeznaczenia nie spełnia, a zaczyna się nam niepodobać, jeśli innemu celowi służy. Piękno natomiast, skoro raz wzbudziło w nas upodobanie, nie przestanie się nam nigdy podobać. Jeżeli więc chodzi o rozkosz czysto estetyczną, nie osiągnie tego związaną pożytecznego z przyjemnem.

Również i piękność natury należy odróżnić od tego piękna, któreśmy tu rozważali. Piękno natury nie objawia się nam w czysto estetycznych formach, gdyż organiczna i nieorganiczna przyroda rozwija się podług praw, które nie zawsze z estetycznymi zasadami są zgodne. Co nas czysto po ludzku ma pobudzać i wzruszać, to musi być wytworem czysto ludzkiej indywidualności. Może nas np. zachwycać piękny krajobraz, ale nie troszcząc się o nasz poklask czy niezadowolenie, dozwala przyroda wśród najpiękniejszego krajobrazu rosnać np. szpetnemu, koszlawemu drzewu, którego widok mąci piękność krajobrazu. Malarz tymczasem, który liczy się z wymogami piękna, postara się o to, ażeby ze swego obrazu wszystkie zamęczające żywioły usunąć. A jeśli pomimo tych męczących, psujących harmonię okoliczności, mimo takiego koszlawego drzewa, z zachwytem w krajobraz się wpatrujemy, to wtedy musimy przypuścić, że żywa nasza wyobraźnia przekształciła w duszy naszej krajobraz wedle naszych estetycznych pojęć, żeśmy poniekąd samą przyrodę zczłowieczyli, i tem samem podoba się nam jako nasze dzieło.

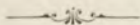
Brzydota.

Wszystko to, co posiada właściwości pięknu wprost przeciwnie i wstręt w nas budzi, jest brzydkie, szkaradne. Ma ono w estetyce o tyle uprawnienie, że może czasem służyć do promiennego uwydatnienia piękna. Z zestawienia piękna i brzydoty powstają czasem potężne kontrasty o wzruszającej sile tragicznej, jak np. wprowadzenie błazna w «Królu Learze» Szekspira.

Nieraz nazywamy brzydkiem niesłusznie coś takiego, co z innego, a nie z czysto estetycznego punktu widzenia brzydkiem się nam wydaje. Jeśli ktoś np. skończenie poetyczną postać Ryszarda III w tragedyi Szekspira, ze względu na demonicznie zły charakter, za brzydką uważa, ten idzie nie za swoim estetycznym lecz za etycznym sądem.

Każdy przedmiot, który ze względu na swe formy ani w nas uznania, ani niezadowolenia nie budzi, jest przedmiotem estetycznie obojętnym.

Rozpatrzywszy w ten sposób wszechstronnie i wyczerpująco pojęcie piękna, przechodzimy teraz do drugiej części estetyki, do nauki o sztuce.



CZEŚĆ DRUGA.

NAUKA O SZTUCE.

Pojęcie sztuki.

Piękno, podpadające nam we właściwy sposób pod zmysły, jest dziełem sztuki, a swobodną, twórczą działalność, powołującą piękne utwory do życia, zwiemy sztuką.

Jako swobodna, tylko estetyczne wrażenia wywołująca działalność, stoi sztuka w pewnem przeciwieństwie do natury, która działa i rządzi się odmiennymi prawami, niż piękno. Sztuka — jeśli tak rzec wolno — jest sama dla siebie małym światem w obrębie wszechświata, i to wyłącznie ludzkim światem, bo wszechświat ogarnia oprócz ludzi wiele jeszcze tworów przyrody, które z nami wszystko inne dzielą, prócz sztuki. Podstawą sztuki wszakże musi być zawsze natura, wszystko to co tkwi w naturze, chociaż poniekąd wyżej ponad naturę sięgać powinna. Twórcza wyobraźnia człowieka wydobywa z natury poszczególne rysy piękna i wiąże je w miłe i piękne obrazy.

Sztuka nie jest nigdy niewolniczem naśladowaniem natury, lecz doskonałem jej przeobrażeniem, idealizo-

w a n i e m, jakgdyby skupiającem w soczewce te rozliczne promienie piękna, które wszechświat z siebie wydaje. Mieszanie pojęć natury i rzeczywistości maści nieraz stosunek natury do sztuki i powoduje, że potępiamy czasem taką twórczość artystyczną, która nie odpowiada istotnej, otaczającej nas rzeczywistości, a która mimo to jest naturalną.

Dzieło sztuki powinno wyrastać zawsze w sposób naturalny, na gruncie prawdziwych, czysto ludzkich uczuć, lecz nie potrzebuje wcale nagiej rzeczywistości odtwarzać. Jest to tak dalece prawdą, że jeśli w sztuce gwałcimy naturę i naturalność, to utwór nasz nie będzie dziełem sztuki, lecz rzeczą sztuczną.

Lecz do wyrazu »sztuka«, obok pojęcia, że jest ona swobodną, dla celów estetycznych tworzącą działalnością, przywiązujemy jeszcze inne znaczenie. Widzieliśmy, że czyste piękno rozpada się na kilka rodzajów, które służą za podstawę rozmaitym utworom sztuki. Otóż ogół tych utworów jest sam dla siebie także pewnym rodzajem sztuki, a z takich poszczególnych sztuk składa się wielkie państwo sztuki. Podobnie jak w pojęciu piękna rozróżnialiśmy rozmaite jego rodzaje, według tego czy ono jest widzialnem, i rozwija swe części obok siebie, czy też kolejno w pewnym czasie, dostępne dla sluchu i umysłu — tak samo rozróżniać musimy i sztuki. Rozwijają się one w przestrzeni i grupują swe części obok siebie, dostępne dla oka, jako architektura, rzeźbiarstwo i malarstwo, albo rozwijają się w czasie, kolejno, w świecie tonów, dostępnych sluchowi, jako muzyka, albo też przemawiają do naszego sluchu i duszy jako poezya.

Wymieniliśmy tu tylko główne sztuki, nie wzmiankując o sztukach pobocznych. Wspomnimy tylko, że do sztuk zaliczane są także taniec i mimika, jak

w baletach, gdzie idzie o przedstawienie pięknych form ciała, oraz sztuka teatralna, jako połączenie poezji i muzyki z mimiką i tańcem.

W takim ugrupowaniu danym jest już podział nauki o sztuce. Ma ona zajmować się poszczególnymi sztukami i wykazać, jakie znaczenie dla każdej poszczególnej sztuki mają rozmaite rodzaje piękna.

Z tą nauką idzie ręka w rękę historia sztuki, która zastanawia się nad rozwojem sztuki w ciągu wieków i najwybitniejsze dzieła sztuki bierze za przedmiot swych rozważań. Historia sztuki atoli, chociaż jej nauka o sztuce wiele cennych doświadczeń zawdzięcza, nie wchodzi bezpośrednio w ramy niniejszej pracy.

Zwracamy się tedy wprost do poszczególnych sztuk.

Rodzaje sztuki.

Architektura.

Na pytanie, jak sztuki powstawały i jak się rozwijały, daje wprawdzie odpowiedź historia sztuki, lecz i tu nie można tego pytania pominąć, gdyż możnaby słusznie zażądać odpowiedzi, dlaczego następne rozważania właśnie sztuką budownictwa, architekturą się rozpoczynają.

Przedewszystkiem należy zaznaczyć, że sztuki zawdzięczają swe powstanie pewnemu stopniowi dobrobytu i bogactwa. Dopóki naród walczy o swe istnienie i za ledwo powszednim i najpilniejszym warunkom bytu nadąża, nie może zajmować się sztuką i nie czuje nawet jej potrzeby, dopóki się o codzienne swe utrzymanie troszczy.

Dopiero gdy stanie się państwem, gdy dojdzie do pewnego dobrobytu i otrząśnie się z najzwyczajniejszych trosk o chleb codzienny, myśli o tem, jak sobie życie uprzyjemnić, a myśl ta znajduje swój wyraz w sztuce, która życiu ozdoby i wdzięku dodaje.

Architektura jest tą sztuką, która jeszcze potrzebę ochrony przed żywiołowymi wpływami przypomina. Budowa ma swe praktyczne przeznaczenie, i o tyle nie jest jeszcze dziełem sztuki; staje się niem dopiero przez dodanie ozdób i architektoniczne wyposażenie, które nie jest już wynikiem celowości, lecz warunkiem czysto estetycznym. Architektura pojawia się zatem jako pierwsza i najstarsza ze sztuk i otwiera ich szereg, bo sama nie mogła się uwolnić w zupełności od celu zewnętrznego, wynikłego z nieodzownej potrzeby, podczas gdy dalsze sztuki szeregują się już w miarę coraz większej niezawisłości od potrzeby i celu praktycznego.

Architektura zwraca się ku budowłom publicznym, świątyniom, ku przybytkom, poświęconym sztuce (teatr, sala koncertowa, muzeum), ku pałacom itd., których budowa bardziej artystyczne, niż poziome, praktyczne względy ma na oku.

Architektura posługuje się materiałami (kamień, cegła, drzewo, żelazo), zajmującymi pewną przestrzeń, a części budowy są przestrzenne i widzialne. Jakoż posługuje się ona formami piękna widzialnego, a mianowicie eurytmią, symetrią i proporcjonalnością. Eurytmicznie bywają rozmieszczane następujące części budowy: okna, luki, słupy, filary, dalej ukoronowanie budowy jak blanki, wieże, kopuły, wreszcie rozmaite ozdoby, rozmieszczane około okien, drzwi i w całej budowie, np. dla odgraniczenia piątr.

Symetryczną staje się budowa przez to, iż część jej środkowa wyraźniej się rysuje, jużto dlatego, że frontem swym wysuwa się znacznie naprzód, podczas gdy boczne skrzydła są nieco w tył cofnięte — jużto, że jakaś brama, albo środkowe okno, albo środkowa wieża, ten symetryczny układ markuje. Środkowa część fasady bywa też zwykle bogaciej ozdobioną, niż boczne jej części.

Największe dla architektury znaczenie ma proporcjonalność, zwłaszcza, że budowa rozwija się w kierunku prostopadłym. Rozczłonkowanie proporcjonalne znajdujemy przedewszystkiem w następstwie piętr całej budowy, takie mianowicie, że od ciężkich, przygniecionych, idzie ono do coraz lżejszych i unoszących się form. Parter bywa z przeznaczenia swego masywniejszy, cięższy, okna suterenowe i piwniczne bardziej szerokie niż wysokie, podczas gdy wyższe części budowy strzelają coraz lżej ku górze. Do tego prawa proporcjonalności stosuje się też dalsze rozczłonkowanie budowy, słupy, wieżyczki, kopyły itd.

Należy nam dalej wziąć pod rozwagę, że wszystkim żywiołom budowlanym właściwe są trzy funkcyje: dźwigania, ciążenia i wolnego wznoszenia się. Część tych żywiołów odpowiada prawu ciężkości, w kierunku ku dołowi i to są żywioły ciążenia, podczas gdy innej części żywiołów właściwem jest stawianie oporu ciążeniu ku górze, a więc dźwiganie. I w tem właśnie przeciwieństwie ciążących i dźwigających żywiołów, z których jedne na dół a inne na pozór ku górze dążą, objawia się właściwe tym dążeniom życie. Części architektoniczne nie przedstawiają się nam martwemi, lecz zdają się być jakąś wewnętrzną siłą ożywione, zdają się być w ciągłym działaniu, w ciągłym ruchu.

Najwyższym wyrazem tego życia i ruchu są w budowlu wolno ku górze wznoszące się części, jak gzemsovania lub wieńczenie szczytów, narożniki, obeliski, piramidki, posągi itd. Te sterczące żywioły budowlane zmniejszają w dziele architektonicznym jego masywność i ciężkość, a podnoszą wrażenie wdzięcznej lekkości, wybujałości.

Właściwe budowlom życie, które się z oddziaływania ciężających i dźwigających żywiołów wytwarza, objawia się najwyraźniej w słupie i spoczywającej na nim belce.

Słupowi przypadło zadanie podpierania belki, która na nim ciąży. Ażebv zadanie to spełnić i dzielnie ciężenie odpierać, potrzebuje słuł jakiegoś wzmocnienia u dołu, przy ziemi.

Wzmocnienie to nazywa architekt obrazowo stopą słupa, wskazując tem niejakię jej podobieństwo do rzeczy żywotnej, do stopy człowieka i przenosząc tem funkcyę życiową nogi na martwy słuł. Wspierając się na tej stopie, wznosi się trzon słupa w góré, przyczem pęcznieje nieco w po-

środku a zwięża się ku górze, nito tragarz, który zbiera siły i natęża się, aby tem łatwiej ciężar dźwignąć. Belka ze swej strony nie ciśnie na słuł bezpośrednio; pomiędzy nią a trzon słupa wcisnęła się głowica, jakgdyby łagodząc ciśnienie. I oto słuł, kolumna, nie wydaje nam się już rzeczą sztywną, martwą, lecz jakgdyby była obdarzona życiem i z pewną siłą pięła się ku górze (fig. 16).

Już w tem rozważaniu kolumny zaznaczyliśmy, jak w budowie uwydatnia się piękno ze strony swej żywotnej i ożywiającej. I ta strona piękna powinna być przez ar-

Fig. 16.



chitekturę tem bardziej uwydatnianą, a przez patrzącego się tem łatwiej chwytaną, im mniej materyał, którym się architekt posługuje, wydaje się ożywionym i ożywiającym.

Co do innych momentów piękna, których się estetyka w pięknych budowlach domaga, a szczególnie co do momentu jedności, należy przestrzegać, ażeby się on uwydatniał w ścisłej zgodności form zewnętrznych z celem budowy. Zgodność tę, jak to już w poprzedniem wzmiankowano, nazywamy stylem. Istotnie stylowym będzie tylko ten budynek, w którym właściwe jego przeznaczenie z najodpowiedniejszą formą zostanie złączone. Wynika stąd, że charakter budynku zmienia się w miarę zmiany celu, któremu ma służyć, a gdy ten cel rozmaite narody, lub ten sam naród w rozmaitych epokach inaczej pojmują, więc wypływają stąd rozmaite style architektoniczne wedle rozmaitych narodów i epok. To też mówimy o stylu romańskim, gotyckim, barokowym itp.

Winniśmy jeszcze wykazać, jaką rolę odgrywają różne odmiany piękna w obrębie architektury. Jak się w budowie uwydatniają stylowość i charakterystyczność, rozporządzająca mnogością form, które specjalny cel budowli charakteryzują — zaznaczyliśmy powyżej. Należy więc jeszcze dodać, że stylowość budynku zależy także od szarmonizowania kształtów z materyałem, którego się do budowy używa. Mówimy więc również o stylu kamiennym, drewnianym, żelaznym, a raczej o właściwych formach budowania z kamienia, drzewa lub żelaza. Tak np. domek szwajcarski wymaga nieodbicie odmiennych form, niż kamienica z cegieł i kamienia. Byłoby wprost niestylowem, gdybyśmy ciężkie ciosy kamienne oparli na cienkich słupach żelaznych. Taka kombinacya kamienia z żelazem, choćby najdokładniej co do wytry-

małości obliczona, budziłaby w nas zawsze obawę zawalenia, a tem samem niweczyłaby miłe wrażenie, wywołane pięknnością budowy.

Wzniosłość znajduje swe zastosowanie w t. z. budowach monumentalnych, nadobność w kapliczkach, willach itp.

Symboliczność, odnosząca się do rzeczy duchowych i nadmysłowych, nie może oczywiście występować na pierwszy plan w architekturze. A przecież bierze ona i w pięknie architektonicznym niejednokrotnie znaczny udział, jak np. w katedrze gotyckiej, która na zewnątrz odznacza się surową powagą i wzniosłością, a wewnątrz, półciemnymi sklepieniami swemi, tonie w tajemniczości, nadmysłowości i nieskończoności bóstwa.

Rzeźbiarstwo.

Sztuka rzeźbiarska, w porównaniu z architekturą, jest już bardziej wyzwolona, gdyż przestaje być zawisłą od zewnętrznego celu i służy jedynie pięknu. Bo jeśli nawet weźmiemy na uwagę tę mnogość grobowców i pomników, którymi czcimy pamięć zmarłych, to spełniają one przecież w pierwszym rzędzie zadanie piękna.

Rzeźbiarstwo ma z architekturą wspólny materiał, posługuje się dla swych dzieł tak samo kamieniem, drzewem, żelazem i gliną. Obie te sztuki wymagają zatem nietylko artysty, ale także rękodzielnika, który surowy materiał przygotowuje. Zresztą obu tym sztukom wspólny jest sposób, w jaki przedstawiają swe dzieła oczom widza; są mu one ze wszystkich stron dostępne, podczas gdy malarstwo wymaga dla patrzącego się pewnego punktu widzenia.

Znaczna różnica pomiędzy rzeźbiarstwem a archi-

tekturą leży w tem, że pierwsze bierze za przedmiot swego artystycznego odtwarzania wyłącznie istoty żyjące, ludzi i zwierzęta, wprost je więc z natury zapożycza, podczas gdy architektura nie posiada bezpośrednich wzorów w naturze.

Jeżeli rzeźbiarstwo w dziełach swych ciała istot w całości odtwarza, natenczas zowiemy je ściślej rzeźbiarstwem plastycznym, jeśli natomiast postacie nie w całej swej rozciągłości cielesnej, lecz tylko w wystających z płaszczyzny kształtach przedstawia, wtedy nazywa się płaskorzeźbą (skulptura). Dzieła płaskorzeźby zowiemy także reliefami (relief), między którymi rozróżnia się »bas-relief« tem, że postać w niem do połowy z tła występuje, a »hautrelief« tem, że występowanie rzeźby z płaszczyzny jest znaczniejsze, niż do połowy. Rzeźbiarz przedstawia nam zresztą utwory swe albo oddzielnie, albo w grupach.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej, jakie znaczenie w rzeźbiarstwie mają poszczególne momenty piękna.

Podobnie jak każda ze sztuk, która ma na celu uzmysłowienie widzialnego piękna, posługuje się rzeźbiarstwo takimi jego formami jak eurytmia, symetria i proporcjonalność. Co do pierwszej z nich, należy z góry zaznaczyć, że odgrywa ona w rzeźbiarstwie tylko bardzo podrzędną rolę. Wogóle tak eurytmia, jak i symetria nikną coraz bardziej tam, gdzie piękno zwraca się bardziej do życia, do ruchu, do uduchowienia swych dzieł. Do pewnego stopnia dałaby się eurytmia odnaleźć chyba w grupach, w szeregowaniu poszczególnych postaci, ale nie w rzeźbach pojedynczych.

Symetria panuje w zakresie rzeźbiarstwa tylko o tyle, o ile się ona w budowie ciała ludzkiego i zwierzęcego

przedstawia, w symetrycznym rozmieszczeniu rąk, nóg, oczu i uszu. Ale bezduszna symetria w postaciach pojedynczych, np. w sztywnie wyprostowanych nogach, w wyciągniętych i do ciała przylegających rękach, ma w sobie tyle martwoty, że rzeźbiarz musi jej do pewnego stopnia unikać. Przedstawiając np. człowieka, odtwarza on tylko jedną jego nogę w spokojnym położeniu (*Standbein*), drugiej zaś nadaje pewien ruch (*Spielbein*), i podobnie postępuje z rękami, aby wyrwać swą postać z martwej symetrii i nadać jej życie. Wyraźniej pojawia się symetria w grupie plastycznej, gdzie środkowa figura bywa wybitniejszą i okazalszą i tworzy punkt środkowy, około którego inne postacie symetrycznie się grupują. Środkową tę figurę markuje już rzeźbiarz znaczniejszą wysokością, tak, że panuje ona nad innymi, przez co całej rzeźbie nadaje zarys piramidy, na czem zyskuje znacznie jej jedność i skupienie. Takimi są np. grupy, umieszczane w trójkątach frontonów. Ale i w tych grupach nie przeprowadza rzeźbiarz symetrii w szczegółach, gdyż poszczególne postacie odpowiadają sobie symetrycznie tylko w swem położeniu do figury środkowej, ale co do swej postawy i ruchu są zresztą odmienne. Sztywna symetria wywierałaby tu wrażenie niewolniczości, podczas gdy wprowadzona gdzieś asymetria ożywia dzieło i czyni układ jego swobodniejszym.

Do pełnego znaczenia natomiast przychodzi w rzeźbiarstwie proporcjonalność. I należy tu przypomnieć to wszystko, co się już o proporcjonalności powiedziało, że mianowicie stosunek estetyczny pomiędzy częściami pięknego dzieła polega na t. z. harmonijnej proporcji, wyrażającej się przez formułę: całość ma się tak do większej swej części, jak ta część do mniejszej swej części. Stosuje

się to szczególnie do proporcjonalności ciała ludzkiego. Lecz znajduje także swe zastosowanie w grupie plastycznej w ten sposób, że główna jej figura środkowa nie tylko ponad inne wystaje, lecz je także w pewnej, oznaczonej mierze przewyższa, i że w niej pewna przewaga ponad całym otoczeniem jest uwydatniona. Proporcjonalność plastycznego ugrupowania jest zatem z symetrycznym jego układem związana.

Okoliczność, że symetria przyczynia się do podniesienia jedności utworu, prowadzi nas bezpośrednio do dalszego momentu piękna, tj. właśnie do tejże jedności, której znaczenie w rzeźbiarstwie należy nam rozpatrzeć. Że poszczególne członki ciała w przedstawionej plastycznie postaci stanowią całość, to rozumie się samo przez się; lecz i wszystkie inne zewnętrzne akcesorya rzeźby, a więc szaty, ozdoby, emblematy itd., powinny z główną postacią tworzyć harmonijną jedność.

Rzeźbiarz przedstawia chętnie postać człowieka nagą, lub na pół nagą, ażeby piękności budowy ciała uwydatnić; jeśli zaś postać ludzką odziewa, to ucieka się zwykle do szat faldzistych, przez które kształty ciała, jakby przez gazę się przebijają. Szaty te są wówczas jakby z figurą zrośnięte, stają się istotną częścią jej wyrazu, i nie powinny być tylko zewnętrzną, dla malarskiego efektu rzucaną draperyą. Toż samo i wszystkie inne dodatki i emblematy, którymi postać wyposażamy, winny się z nią nierozdzielnie łączyć, a objaśniając ją i uzupełniając, tłumaczyć tem samem własną niezbędność.

To prowadzi nas do dalszego spostrzeżenia, że postać plastyczna musi coś znaczyć, coś wyrażać. Obok zewnętrznych form przedstawienia, tkwić musi w niej

wyższa jedność — wyraz, będący objawieniem czegoś wewnętrznego i tryskającego życiem.

A więc niespostrzeżenie przeszliśmy od momentu jedności do momentu żywotności i ożywienia, czem się piękno zawsze musi odznaczać, i przy tem przejściu sprawdzamy, że w pięknie, jeśli ma być doskonałem, muszą się wszystkie jego momenta spotykać, kryć i spływać.

Rzeźbiarz nie może się czuć zadowolonym, że postaciom swym nadal doskonale formy zewnętrzne, on musi je także natchnąć życiem i dać im pewien wyraz. Wyraz postaci plastycznej znamionuje zamknięte w niej życie wewnętrzne, a nie to zewnętrzne, które się ruchem i działaniem objawia.

Pełnem wyrazu musi być przedewszystkiem oblicze, ale także w pozycyi całego ciała powinno indywidualne życie plastycznej postaci znaleźć swój wyraz. To życie wewnętrzne, które się minami i pozycją ciała na zewnątrz przebija, znachodzi swe uzupełnienie w objawach życia zewnętrznego, w ruchach i działaniu. Te więc ruchy i działanie mają być z wyrazem postaci i pozycją jej ciała ściśle szarmonizowane.

Jest to największy tryumf rzeźbiarza, jeśli zdola swym postaciom nadać taki wyraz i pozycję, że z nich odczytać można nietylko ten ruch, który przedstawioną sytuację poprzedził, lecz i ten, który ma po niej bezpośrednio nastąpić. I w tem jest potęga plastyki, że to, co się odbywa w czasie, jedno po drugim, zdolną jest ona w przestrzeni, obok siebie, w jednym stanowczym momencie, w jednej sytuacji uzmysłwić. Każda czynność, złożona z tego co było przedtem i co się dalej stało, ma pewien główny punkt sytuacyjny i otóż ten punkt właśnie powinien rzeźbiarz uchwycić.

Plastyczne, a jak później zobaczymy, także malarskie uchwycenie przedmiotu wykazuje zawsze pewną chwilę spoczynku, taką wszakże, z której i o tem, co było, i o tem co się stanie, wnioskować można.

Plastyczne przedstawienia postaci w pełnym ruchu, w biegu, w locie, skurczów gwałtownego śmiechu lub skrzywień spazmatycznego płaczu, nie będą nigdy estetyczne. Plastyczne dzieło sztuki jest tem doskonalsze, w im większym spokoju i skupieniu wewnętrznem przedstawione są jego postacie, lub wtedy, jeśli mimo namiętnego porywu lub nadmiernej boleści lub radości, wyższy nad wszystko zewnętrzny spokój zachowują.

I temi uwagami przechodzimy mimowoli do rozważania odmian piękna w zakresie rzeźbiarstwa.

Bezwarunkowo wzniosłą wyda nam się ta postać plastyczna, która, choć namiętnościami wzburzona, mimo to się poskramia i wśród rozpasania uczuć, najwyższy spokój duszy zachowuje. Stoimy pod wrażeniem wzniosłej siły woli, jeśli np. spoglądamy na starożytną grupę Laokoona, przedstawiającą greckiego kapłana Laokoona w pośrodku swych dwu synów. Dwa olbrzymie węże trzymają ich w śmiertelnym uścisku, a mimo to Laokoon, który prócz bólu cielesnego, duchowem cierpieniem na widok okropnej śmierci swych dzieci jest przejęty, nie okazuje w twarzy gwałtownych skurczów bólu, lecz z nadludzkim spokojem podwójne swe cierpienie znosi. Widok ten działa wstrząsająco i w kamieniu jest tu ręką mistrza uwieczniona tragiczność. A przykład ten poucza, że w rzeźbiarstwie mamy jedynie do czynienia z wzniosłością wewnętrzną, z wzniosłością umysłu, czynów, cierpień tj., z tragicznością. Wzniosłość objawiająca się na zewnątrz, przez zajęcie wiel-

kiej przestrzeni, przy pomocy wielkich mas materiału dla stworzenia dzieła plastycznego, przestaje być estetyczną, nie przyciąga, lecz odpycha. Natomiast utwór plastyczny, trzymany w skromnych rozmiarach, ma dla nas wiele wdzięku, jest powabnym, a powabność ta jest tem większa, jeśli postać przedstawiona zdaje się być spokojna, a przecież jakimś igrającym z nami ruchem, to wyzywającym, to kryjącym ożywiona. (Statuetki).

W takim nęcącym igraniu tkwi także żywioł humoru. Wydatniej wszakże występuje on w plastycznej grupie, gdzie kilka figur powabnie z sobą igra, np. w owej grupie starożytnej, w której pucolowaty, uroczy chłopczyzna z wielką czułością gęś za szyję obejmuje.

Komiczność jest z zakresu plastyki wykluczoną, rzeźbiarstwo bowiem zajmuje się tematami poważniejszymi, spokojnymi, trwałymi, podczas gdy komiczność polega na czemś nie znaczącem, co się czemś wydaje, lecz naraz w nie się zmienia. Komicznie przekrzywione oblicza, postacie karłowate, garbate, mające wywierać wrażenie komiczne, nie nadają się do rzeźby.

Symboliczność ma uprawnienie w plastyce wtedy, jeśli jej dzieła wyrażać mają coś duchowego, jakąś myśl, ideę. Wspominaliśmy już o tem, że plastyka nietylko odtwarza doskonale formy ciała, lecz może stać się wyrazem życia duchowego. Rzeźba byłaby zimną i sztywną, gdyby nam się tylko jako martwy kamień przedstawiała, gdyby nie była wcieleniem jakiejś wyższej myśli. Ogólne zatem pojęcia, jak wiara, wolność, nadzieja, siła itd. mogą być plastycznie przedstawione i stają się wówczas symbolami tych pojęć.

Lecz artysta musi się znać na tem — i tu jest potęgą jego sztuki — aby dziełu swemu dać takie znamiona,

po których wcielona w nie myśl łatwo da się odgadnąć. Symbole, wymagające specjalnych, nie każdemu łatwo dostępnych wiadomości, aby je rozumieć (np. z zakresu legend, dziejów itp.) tracą przez to samo swą wartość estetyczną i mogą mieć tylko znaczenie obojętnych alegoryj. Postacie symboliczne powinny zresztą mieć takie znamiona, dodatki i emblematy, któreby usuwały wszelką dwuznaczność i nie mieściły w sobie sprzeczności. Byłoby np. chybionem z estetycznego punktu widzenia, żeby siłę symbolizować przez postać kobiecą — a więc pleć słabą — choćbyśmy jej nawet dali potężną maczugę do ręki.

Z tego, co się już dotąd powiedziało, wynika, że do warunków piękna w rzeźbie należy także charakterystyczność. Postać plastyczna musi mieć takie rysy i cechy, ażeby co do swego znaczenia dała się łatwo zrozumieć. Zadumany filozof ukaże się nam w innej pozie, z innym wyrazem twarzy, niż walczący bohater. Charakterystyka może iść tak daleko, że w przedstawionej postaci rozpoznajemy odrazu jakąś znaną nam, żyjącą lub zmarłą osobę. Takimi dziełami plastycznymi są biusty, reliefy portretowe i posągi.

Stylowość rzeźb objawia się w tem, że nie ukrywają one wcale materiału, z którego są wytworzone, nie usiłują nawet wywoływać pozorów, jakoby były z ciała i krwi. Jest to rzeczą niesmaczną, niestylową, jeżeli plastycznej postaci usiłuje się nadać barwami pozory życia. Pobielona i różowana statua, której się wprawi oczy ze szkła i suknią barwną okryje, przestaje być dziełem sztuki, ale staje się fałszerstwem natury i jest równie wstrętą, jak woskowe figury lub automaty.

Wykonanie i traktowanie rzeźby zależy od materiału, z którego się ją rzeźbi; będzie ona miała właściwy

swój styl wedle tego, czy jest wykonana z kamienia, drzewa lub metalu.

Malarstwo.

Malarstwo jest ostatnią i najdoskonalszą ze sztuk opartych na pięknie widzialnem, gdyż materyał jej, barwa, jest bez porównania subtelniejszym od materyałów architektury i rzeźbiarstwa, a zakres uzmysłowienia o wiele szerszy, niż w obu wzmiankowanych sztukach.

Sztuka malarska przedstawia nietylko, jak rzeźbiarstwo, istoty żyjące, ludzi i zwierzęta, lecz wszystko, co tylko jest widzialnem. Najcelniejszym jej tematem jest wprawdzie, tak, jak w rzeźbiarstwie, człowiek; ale podczas gdy rzeźbiarstwo wewnętrzną istotę człowieka tylko w wielkich, ogólnych rysach, zamkniętą w sobie odtwarza, zdolnem jest malarstwo, któremu nic ludzkiego nie jest obcem, przedstawić wszystkie osobiste wzruszenia, wszystkie ludzkie uczucia i nastroje. Malarstwo podpatruje nawet u zwierząt tajemnice ich życia, odkrywa nawet wśród przedmiotów nieżyjących (kwiaty, owoce, sprzęty i t. p.) żywą wspólność i może ją uroczo uwydatnić.

Czem jednak głównie malarstwo od rzeźbiarstwa się odróżnia, to jest sposobem przedstawienia przedmiotów; podczas gdy plastyka daje swym twórcom całą miąższość ciał, przedstawia je malarstwo w jednej tylko płaszczyźnie i zadowalnia się złudzeniem dotykalnej ich rzeczywistości i plastyczności.

Aby cel swój osiągnąć, kreśli malarz najprzód liniami zarys przedstawionych postaci i przedmiotów. W ten sposób powstaje rysunek, który, wedle materyałów, jakie są do tego użyte, jest albo rysunkiem piórkowym, albo ołówkowym, kredkowym, węglowym lub tuszowym. Pozór rze-

czywistości w rysunku podnosi się przez rozłożenie cieni, które każdemu ciału są właściwe. Gdy zaś płaszczyznę zarysów barwami wypełnimy, tworzy się obraz.

Cieniowanie i nakładanie farb przeprowadza się wedle pewnych prawideł perspektywicznych, jeżeli to, co malujemy, wystąpić ma plastycznie i dać złudzenie rzeczywistości. Jeżeli na przedmiot jakiś z jednego punktu spoglądamy, to wszystkie jego dalej leżące części wydają nam się zmniejszone i skrócone. Taki zatem sposób malarskiego przedstawienia rzeczy, ażeby się one jak w rzeczywistości ze wszystkimi skróceniami i zmniejszeniami na obrazie ukazywały, nazywamy przedstawieniem perspektywicznym.

Najważniejszym wszakże środkiem do osiągnięcia złudzenia plastyczności w przedmiocie malowanym jest barwa, gdyż barwnymi są także przedmioty natury, które malarstwo za wzór sobie bierze. O estetycznym znaczeniu barw mówiliśmy już gdzieindziej. Rozważaliśmy tam przede wszystkim harmonię barw. Lecz gdy harmonijne łączenie barw może być bardzo rozmaite, za daleko by nas to prowadziło, gdybyśmy się chcieli dalej w szczegóły tego łączenia zapuszczać. Dodamy jedynie, że koloryt obrazu, polegający także na łączeniu barw, jest przeważnie wynikiem indywidualnego poczucia artysty i usuwa się poniekąd od drobiazgowych rozpatrywań.

Ze względu na rozmaite materiały barwne i ich stosunek do siebie, rozróżniamy i odmiennymi nazwami oznaczamy rodzaje obrazów. Obraz, wykonany barwnymi kredkami (pastelami), zowiemy obrazem pastelowym, lub krótko pastelem; obraz wodnymi farbami malowany, zowie się akwarelą (od łacińskiego wyrazu *aqua* = woda), olejnymi farbami wykonany, obrazem olejnym. Obrazy

olejne maluje się na płótnie lub na drzewie, czasem na blachach metalowych. Obrazy, wykonane wprost na ścianie, są przedmiotem malarstwa ściennego, które stosownie do sposobu wykonania zowiemy *al fresco*, jeśli się maluje na świeżej, odpowiednio przyrządzonej wyprawie ściennej, albo *al secco*, jeśli się na suchej ścianie maluje.

Wysunąwszy tak ogólne objaśnienia, rozpatrzymy obecnie, jaką rolę w zakresie malarstwa odgrywają poszczególne momenta piękna. I tu, wzięwszy na uwagę pierwszy zaraz moment, t. j. układ pewnych, określonych form piękna, możemy orzec, że formy piękna widzialnego, a mianowicie eurytmia, symetria i proporcjonalność, mają w malarstwie to samo znaczenie, co w rzeźbiarstwie, szczególnież ta ostatnia, ze względu na proporcjonalne formy istot żyjących, któremi się malarstwo zajmuje. Eurytmia i symetria zajmują już miejsce podrzędniejsze. Eurytmię spostrzegamy w układzie i szeregowaniu figur i przedmiotów, szczególnież w malarstwie ściennem, gdy się ściany odpowiednimi ornamentami przyozdabia. Oczywiście, że eurytmia ma w malarstwie pewne znaczenie i wtedy, gdy się przedmioty architektoniczne maluje, również w obrazach mozaikowych, w malarstwie na szkle i w emaliach, wykonywanych farbami na srebrze, złocie i t. p.

Symetria znachodzi zastosowanie w malowaniu sufitów, przyczem środek sufitu zajmuje jakaś wybitniejsza kompozycja, około której grupuje się reszta ozdób. Symetrycznym bywa także układ przy wypełnianiu pól ponad drzwiami, w malowaniach na drzewie i t. p., w których środek zajmuje zazwyczaj główna postać lub jakiś wybitniejszy przedmiot, a na prawo i lewo od niego mniej wybitne postacie i przedmioty. Podobnie, jak w rzeźbie, tak

i w malarstwie, miesza się częstokroć w układ symetryczny asymetrya, aby go tem bardziej uwydatnić.

Co do proporcjonalności w malarstwie powołujemy się wprost na to, co o niej powiedziano przy rzeźbiarstwie, ażeby się daremnie nie powtarzać.

W znacznej części mają też do malarstwa zastosowanie te same objaśnienia o jedności i żywotności, które dano przy rozważaniu rzeźbiarstwa. Jedność powinna być w malarstwie tem troskliwiej przestrzegana, im większem jest bogactwo postaci i przedmiotów, któremi malarstwo rozporządza. Dodać zresztą trzeba tę uwagę, że życie, nadane postaci lub grupie plastycznej, musi z konieczności skupiać się wewnątrz, być bardziej zamknięte — podczas gdy w utworze malarskim może tryskać swobodniej i szerzej, zwłaszcza, że ożywieniu sprzyja przedewszystkiem barwa, zdolna przedmiotom malowanym nadać najwyższy pozór rzeczywistości. Ciało ludzkie malowane staje się w wysokim stopniu uduchowione, oko tryska życiem i uwydatnia się jak zwierciadło duszy, w członkach czuć wolę i siłę.

Ale i to spotęgowane życie ma w malarstwie swoje granice, te same co i w rzeźbiarstwie; są one zakreślone prawem, że w pięknie widzialnem, rozwijającym swe części w przestrzeni obok siebie, może być wszelkie życie, objawiające się ruchami i działaniem, tylko w jednej chwilowej sytuacji oddane. Sytuacja ta powinna być tak obraną, ażeby widz te momenta, które ją poprzedziły i te, które mają nastąpić, jasno i bez wysiłku wyobraźni swej uzupełnił. Z łańcucha wypadków musi tedy malarz wybrać najważniejsze ogniwo, w którym się cała czynność krystalizuje i w którym leży poniekąd chwila wytchnienia, dająca możność rzucenia okiem wstecz i przed siebie, tak, iż w tej właśnie chwili najłatwiej widzowi, przez

wniknięcie w odtworzoną sytuację, cały łańcuch wiążących się z nią wypadków odgadnąć.

Warunkowi temu może malarstwo o wiele łatwiej uczynić zadość, niż rzeźbiarstwo, gdyż może swe postacie przedstawiać o wiele pełniej, z swobodniejszymi gestami, ruchami twarzy, oczów i t. d.

O ile rozmaitszem jest życie, które malarz na płótnie odtwarza, o tyle silniejszym i żywszem jest wrażenie, które widz przy oglądaniu obrazu odnosi. Już poszczególne barwy pobudzają nas same przez się, harmonią ich zachwyca się oko i rozkoszuje w morzu światła i barwnych odblasków. Dusza nasza, zajęta treścią obrazu i oddająca się z upodobaniem zglębianiu tejże, usiłuje z sytuacji, którą artysta na płótnie uwięził, uprzytomnić sobie wszystko, co ją wywołało i co po niej nastąpi, przyczem wyobraźnia nasza bieży skrzętnie od jednej postaci do drugiej, ażeby związek ich między sobą zrozumieć. Wreszcie i serce nasze bierze udział w tem przejmowaniu się pięknym utworem, bo malarstwo zdolne jest dać ten sam wyraz wzruszeniom wewnętrznym, jak oblicze i rysy człowieka, w których się walka wewnętrzna odzwierciedla. Malarstwo właśnie odkrywa tę walkę wewnętrzną i jest w stanie uwydatnić życie duchowe i porywy serca, począwszy od najłagodniejszych, najsubtelniejszych wzruszeń, aż do gwałtownych wybuchów namiętności.

Skoro to uznamy, to stanie się nam jasnym, że w zakresie malarstwa znajdują zastosowanie wszystkie rodzaje i odmiany piękna.

Wziąwszy na uwagę wzniosłość, zrozumiemy łatwo, że malarstwo nie może jej osiągać przez dzieła, co do rozmiarów swych olbrzymie (choć są i kolosalne utwory malarstwa), ale głównie za pomocą przedstawiania

wzniosłych tematów. Odtwarza nam ono wzniosły widok morza, burzy morskiej («malarstwo morskie»), albo monumentalny budynek («malarstwo monumentalne»), albo jakieś potężne zjawisko natury, wzniosły szczyt góry, przysłonięty obłokami, rozszalałą burzę («malarstwo krajobrazowe»), albo nareszcie — i co najważniejsza — jakiś przedmiot ze względu na swe wewnętrzne pobudki wzniosły, wzniosłość ducha, czynu, cierpienia, czem wchodzi w «malarstwo historyczne». Tu jednakże nie koniecznie musi być jakiś wypadek historyczny treścią obrazu, lecz wogóle temat z życia ludzkiego, który ogólnem swem znaczeniem lub grozą wysoko ponad poposalność życia codziennego się wznosi. Do malarstwa historycznego należy także zaliczyć «malarstwo religijne» i «malarstwo bitw».

P o w a b n o ś ć odnajdujemy w t. z. «utworach z cichego życia» (*Stilleben*), t. j. obrazach, w których przedstawiamy przedmioty nieżyjące, jak owoce, ubitą zwierzynę, naczynia i sprzęty, tak wdzięcznie zestawione, że budzą w nas miły nastrój.

H u m o r y s t y c z n o ś ć znachodzi zastosowanie w »obrazkach rodzajowych«, przedstawiających sceny naiwne, lub pełne uczucia z życia ludu.

K o m i c z n o ś ć w malarstwie zastąpiona jest przez »karykaturę« tj. przez nieforemne, śmieszne postacie ludzkie lub ucieszne sytuacje, w której się więcej osób w komicznych pozach grupuje.

C h a r a k t e r y s t y c z n o ś ć może być w malarstwie do doskonałości doprowadzoną, gdyż jest ono zdolne postaciom swym jak najbardziej indywidualne rysy i cechy nadawać. Jeżeli w obrazie charakterystyczność jest tak dalece posuniętą, że w przedstawionej postaci jakąś żyjącą

lub zmarłą osobę poznajemy, to mamy wówczas do czynienia z »malarstwem portretowem«.

Co do symboliczności jest do zauważania, że już poszczególne barwy są symbolicznemi. Biała wyraża niewinność, zielona nadzieję, czerwona płomień miłości itp. W kompozycyi malarzkiej zaś, ma symboliczność to samo znaczenie, co w rzeźbiarstwie. W malarstwie znane są także uosobienia (personifikacya) i alegorye, będące uzmysłowieniem istot nadzmysłowych, pojęć ogólnych, idei religijnych itd. Do żądania, ażeby sztuka była symboliczną, tj. aby nie stawiała nam przed oczy czegoś, w czem dusza nasza nie bierze udziału, lecz owszem, ażeby się stawała wyrazem duchowości, ażeby ujawniała związek rzeczy zmysłowych z nadzmysłowymi, ziemskich z nadziemskimi — do żądania tego powinno się malarstwo stósować, jeżeli pragnie całą pełnię życia w utwory swe wlewać, bo tylko przez związek zmysłowych form z duchem da się to osiągnąć.

Należy nam w końcu wspomnieć jeszcze o roli stylu w malarstwie. Łatwo pojąć, że styl dzieła malarzkiego będzie innym, jeśli to ma być przyozdobienie ścian lub sklepienia, a innym znowu, jeśli obraz ma być celem sam w sobie, lub jeśli malarstwo łączy się z inną sztuką, aby większe wrażenie wywołać, jeśli np. staje się dekoracją budowli architektonicznych, albo idzie na usługi poezyi, w celu uzmysłowienia jej piękności (ilustracye). Styl zmienia się zresztą pod wpływem jakości farb i materiału, na którym się maluje, a nawet wskutek nakładania farb lub prowadzenia kredki, tak dalece, że może być zindywidualizowany przez sposób malowania artysty, któremu jakieś odmienne użycie pędzla, jakiś odmienny

koloryt jest właściwym. Takie indywidualizowanie stylu zowie się *manierą*.

Dodać nareszcie wypada, że na stylistyczność obrazu wpływa także otoczenie, w jakim go wystawiamy. Obraz dostaje wprawdzie *ramy*, które go poniekąd odgraniczają i zamykają, ale przecież dalsze tło i otoczenie przyczyniają się także do ogólnego wrażenia, jakie obraz wywiera. Jest to już samo przez się niestylowem, jeżeli, wieszając obraz na ścianie malowanej czy tapetowanej, nie zważamy na to, czy koloryt obrazu z kolorytem ściennej dekoracyi harmonizuje, tak samo, jak niestylowem jest gubienie obrazu w ściennej dekoracyi. Gustownem zaś i stylowem będzie takie zarządzenie, ażeby tło ściany było trzymane w tonie dyskretnym, a w danym razie i ściana sama podzieloną była w pewne lekko zaznaczone pola, na którychby obrazy jakby w dalszych jeszcze ramach mogły być rozwieszane.

Muzyka.

Zanim przystąpimy do rozważania muzyki, należy nam uwydatnić te ogólne cechy, na których polega różnica pomiędzy utworami piękna widzialnego, a takimi, które działają na zmysł słuchu i myśl.

Pierwszą różnicą jest to, że architektura, rzeźba i malarstwo używają do swych utworów materiału dotykającego, podczas gdy muzyka i poezya posługują się tonem i słowem, a więc czemś niematerialnem, dla tworzenia dzieł pięknych. Utwory piękna widzialnego przedstawiają się tedy naszemu oku w bliskości dotykającej i tak, że z pewnego punktu widzenia możemy je naraz w całości objąć — podczas gdy muzyka i poezya działa na nasze ucho, które z pewnej odległości i w kolejnym po sobie następstwie przyjmuje wrażenia piękna, pobudzające

w nas pewne uczucia, wyobrażenia i wprawiające nas w pewien nastrój. Stoi to w związku z odmienną budową i odmiennymi zdolnościami obu zmysłów: wzroku i sluchu w przyjmowaniu wrażeń świata zewnętrznego. Oko może przyjmować równocześnie większą ilość wrażeń, które się odrazu w jedną całość wiążą, ucho natomiast zdolne jest w jednej chwili tylko niewielką ilość dźwięków i słów łowić i dopiero je później w jedną całość wiąże, skoro się jak łańcuch w pewnym okresie czasu rozwinęły.

Tak samo zdolni jesteśmy w krótkim przeciągu czasu tylko niewielką ilość wyobrażeń w umyśle naszym do świadomości doprowadzać i tylko jednym uczuciem się przejąć.

Dalsza różnica między obu powyższemi dziedzinami sztuki leży w tem, że dzieła architektury, rzeźbiarstwa i malarstwa są trwałe, podczas gdy utwory muzyki i poezyi się poniekąd ulatniają, podobnie jak wrażenia, którym swe powstanie zawdzięczają. W utworach tych zaznaczyć też należy głębszy udział tworzącego je mistrza, niż w sztukach plastycznych, w których mistrz, do wykonania swego dzieła, także pomocy innych ludzi używa. Dlatego też muzyk może o wiele łatwiej utwór swój powtórzyć niż malarz, który właściwie raz tylko dzieło swoje tworzy, a potem uciekać się musi do t. zw. sztuk reprodukcyjnych, aby je odtworzyć i rozmnożyć. Muzycy i poeci nie mają żadnych współpracowników w właściwym tego słowa znaczeniu, lecz utwory ich mogą być za pomocą wykonawców (muzyków, śpiewaków, deklamatorów, aktorów) powtarzane i rozszerzane.

Wysunąwszy naprzód te ogólne uwagi, rozpatrzmy się bliżej w muzyce.

W rzędzie sztuk, dostępnych sluchowi i myśli, da-

jemy pierwszeństwo muzyce przed poezją, gdyż należy zachować takie następstwo sztuk po sobie, w którym postępuje się od piękna materyalnego i zmysłowego do coraz mniej materyalnego i duchowego. Dzieło muzyczne ma jeszcze w sobie dużo pierwiastków materyalnych; zawdzięcza ono swe powstanie materyalnemu wrażeniu głosu, który jest wynikiem falistych ruchów powietrza, istnieje więc jeszcze w otaczającym nas świecie zewnętrznym. Poemat natomiast należy w całości do naszego świata wewnętrznego, do zakresu naszych uczuć i myśli, bo pierwiastek zmysłowy poezji, tj. słowo, nie stanowi samo przez się dzieła piękna, lecz służy tylko jako wyraz zbudzonym uczuciom i pięknym myślom.

Muzyka tworzy swe dzieła z tonów, które jednakże nie oddają się już gotowe na usługi mistrza, lecz muszą być dopiero wywołane. Otóż wywołanie muzykalnych dźwięków może następować w dwojaki sposób, albo głosem człowieczym, albo na instrumencie muzycznym. Wedle tego rozpada się muzyka na dwa rodzaje: na muzykę wokalną i na muzykę instrumentalną, która odbywać się może jednym głosem lub na jednym instrumencie, albo kilku głosami lub na kilku instrumentach razem.

Dzieło sztuki muzycznej, wykonane głosem ludzkim, zowie się śpiewem. W głosie ludzkim rozróżniamy co do wysokości i barwy tonów rozmaite odmiany, a mianowicie: tenor, baryton, bas, które są głosami mężczyzn, sopran, mezzosopran, alt, które są głosami kobiet. Jednogłosowy śpiew zowie się solo, z dwóch głosów złożony duet, z trzech głosów tercet, z czterech głosów kwartet itd. Śpiew z wielu głosów złożony zowiemy chórem.

Sztucznie wydobywamy tony z instrumentów rżniętych, na których są naciągnięte struny, lub z instrumentów dętych, jak trąby, flety itp. Można także wydobywać tony zapomocą uderzania w wyprężone blony i skóry, albo z płyt i sztabek metalowych. Wedle ilości użytych do muzyki instrumentów rozróżniamy solo, duo, trio, kwartet itd. Zestawienie większej ilości różnych instrumentów tworzy orkiestrę lub kapelę.

Wszystko to, cośmy rzekli, stanowi istotę muzyki. Przejdziemy teraz po kolei poszczególne momenta piękna i będziemy rozważali, jakie one mają znaczenie w zakresie muzyki.

Mówiliśmy już o pięknych formach i składaniu ich w całość muzyczną, wymieniliśmy rytm, takt, skalę tonów, melodię, harmonię i dysharmonię, współdźwięk i rozdźwięk. I musimy się na to, co już powiedziano, tem bardziej powołać, że w krótkim wywodzie trudno dać wyczerpujące pojęcie o istocie kompozycji muzycznej, gdyż do zupełnego objęcia tego przedmiotu potrzeba fachowych studyów a przede wszystkim ćwiczeń praktycznych.

Moment jedności jest tem ważniejszym w muzyce, że szeregi tonów, z których się dzieło muzyczne składa, uderzają tylko przelotnie o nasze ucho, przez co i jedność w nich zawarta tem łatwiej może się ulotnić. Jedność w muzyce osiągamy też w ten sposób, że pewien szereg tonów służy nam jako temat czyli myśl muzyczna utworu, i że do niej w toku dzieła w rozmaitych wariacjach powracamy. Utwór muzyczny przestaje być wtedy jakąś martwo dźwięczącą masą tonów, czuć w niem pewne kształty, nabiera charakteru, który pewnemi figurami muzycznymi jest w nim nacechowany.

Moment ożywienia danym już jest w samymże ruchu

falistym, który służy jako podstawa tonów i muzyki w nastroju ludzkich głosów i ich barwie indywidualnej. Z tego samego, że słuchacz wciągnięty jest niepowstrzymanie w wibrację tonów i z rozkoszą wśród morza tonów buja, wypływa ożywiające działanie utworu muzycznego, które już na odgłos pojedynczych dźwięków odczuwamy. Wszak wiadomo, że słuchając muzyki, wybijamy bezwiednie takt rękami i nogami, że tony wesolego tańca idą nam po prostu w nogi, i że na odgłos bębna wojskowego zaczynamy mimowoli do taktu maszerować. Że muzyka budzi w nas życie i porusza nerwy, że dźwięki tonów rozbrzmiewają w naszym sercu i rozbudzają ducha — tego chyba niema co dalej dowodzić.

Zadaniem naszym będzie teraz rozpatrzyć, o ile poszczególne odmiany piękna są w muzyce uzasadnione.

Wzniosłe oddziaływa muzyka do pewnego stopnia wtedy, jeżeli poważny i powolny jest układ jej tonów i akordów. Już pojedyncze, powoli rozbrzmiewające tony rogu czy trąbki, monotonne, poważnie odmierzone uderzenia bębna, wywołują wrażenie czegoś wzniosłego. Cechę wzniosłości noszą na sobie szczególnie te utwory muzyczne, w których przez połączenie obu rodzajów muzyki, wokalne i instrumentalnej, wywołuje się w słuchaczu jakieś podniosłe uczucia, np. przy oddawaniu czci Bogu. To też oratoria i msze należą do muzyki wzniosłej, nie mniej marsze żałobne. Zaliczyć tu także należy muzykę w operach tragicznych, gdzie się ona z poezją dramatyczną łączy.

Powabność jest w świecie tonów jak w domu, gdyż tony, to przecie wieczne kołysanie na falach, wieczny ruch, który powabności tak jest właściwym. Igranie, nęcenie, zbliżanie się i oddalanie, uwydatnia się najłatwiej przez tony, które jużto żywo rozbrzmiewają jużto nikną

i w innej fali dźwięków toną, ażeby znów się odezwać. Jest to wieczne chwytywanie się i wymykanie, dźwięczenie i przycichanie, które mimowoli powabnie pokręconą linię arabski przypominają. Powabnemi są piosnka, taniec i marsz.

Żywiol humorystyczny muzyki występuje w operze komicznej. Staje się ona komiczną także np. przez naśladowanie głosów zwierzęcych, które same przez się nie bardzo są muzyczne, a w reprodukcji sztucznej stają się śmieszne.

Charakterystyczną będzie muzyka wtedy, jeśli w potoku jej tonów odczujemy coś ludzkiego, indywidualnego, jakby okrzyk radości, wyrrywający się z pełnej piersi człowieczej, albo jęk zranionego serca ludzkiego. Charakteryzacya ta zapomocą tonów da się tak daleko doprowadzić, że możemy w muzyce dosłuchać się głosów, naśladowujących ludzaco naturę i przypominających nam jakies istoty lub twory, które nam równocześnie maluje wyobrażenia. Możemy w muzyce dosłuchać się nawet całej akcji, całych walk i dramatów życia.

Jeżeli zaś zapytamy, jak dalece symboliczność ma uprawnienie w muzyce, to musimy zbadać, czy tonami da się osiągnąć pewną łączność z życiem duchowem, lub czy należy szukać w nich tylko wrażeń słuchowych. Jest to w bliskim związku z zapytaniem, czy muzyka może budzić uczucia i coś wogóle wyrażać, lub jest tylko grą tonów, sprawiających słuchowi naszemu przyjemność.

Dotrzemy najłatwiej do prawdy, jeśli oba te pytania ze sobą połączymy i odpowiemy, że muzyka jest w pierwszym rzędzie takim zjednoczeniem tonów, które szybciej lub wolniej o słuch nasz uderzają — a następnie ruchem dźwięczącym, który się naszej istocie wewnętrznej, naszej

wyobraźni udziela i pośrednio uczucia w nas budzi i w pewien nastrój nas wprowadza.

A więc uporządkowane tony są po wiek wieków tylko uporządkowanymi tonami, nigdy zaś miłością, przyjaźnią, cierpieniem itd. Lecz niemniej prawdą jest i to, że uporządkowane i drgające w pewien sposób tony, uderzywszy o nasz słuch, wprowadzają w analogiczne drganie naszą wewnętrzną istotę i tem wywołują pewne uczucia, pewne wyobrażenia, pewien nastrój. Skoro zaś zauważymy taką zmianę duszy naszej pod wpływem muzyki, skłonni jesteśmy przypisać ją tonom, które o słuch nasz uderzały, i mówimy potem, że słyszany utwór muzyczny wyraża takie a takie uczucia lub to a to wyobraża. Muzyka nie może stać się skończonem malarstwem tonów, lecz samym swym ruchem drgającym dociera do duszy i w tem należy upatrywać jej symboliczność.

Nareszcie, co się tyczy stylowości w muzyce, to objawia się ona w zgodności pomiędzy ruchem tonów a wywołanym przez nie nastrojem, w harmonii pomiędzy charakterem muzyki, a jej przeznaczeniem. Śpiew kościelny nie będzie nigdy w stylu piosnki pijackiej, mazur musi mieć inny takt niż marsz. Żywioty stylowe leżą także w muzyce ludowej różnych narodów, które muzyk bierze chętnie jako tematy surowe do artystycznego obrobienia.

Styl muzyki może być tak subtelny, że z rodzaju i właściwości kompozycyi, możemy wnioskować o indywidualności i usposobieniu kompozytora.

Poezja.

Poezja, jako sztuka, następuje wprost po muzyce. Widzieliśmy, że muzyka zdolną jest wprowadzić nas w pewien nastrój, który ma jednak cechę ogólną, gdyż budzi

w nas uczucia, ale nie jest w stanie podłożyć pod ów nastrój i uczucia ściśle określoną treść i uwagę naszą w pewnym kierunku uwięzić.

I tu posiada poezya pierwszeństwo przed muzyką. I ona budzi w nas uczucia i wprowadza w pewien nastrój, ale źródłem tego są jasne myśli i wyobrażenia, za pomocą których dochodzą w nas uczucia do pełnej świadomości. Tę muzyki budzą poniekąd tylko ton uczucia, oscylujący między rozkoszą a cierpieniem — słowa natomiast, które są materiałem poezyi, stają się wyrazem, zmysłową interpretacją myśli i wyobrażeń, które przez swoje oddziaływanie już nie jakiś niepewny ton uczucia, lecz dokładnie określone, pełne uczucia w nas wywołują.

Poezja jest przeto i uzupełnieniem i udoskonaleniem muzyki, i tu staje się nam jasnym dlaczego obie te sztuki tak chętnie się łączą i w najściślejszem połączeniu zdwojone wrażenie na nas wywierają.

Będąc udoskonaleniem muzyki, staje się poezja wogóle koroną sztuk, które, hołdując jej jako królowej, znoszą jej od siebie najkosztowniejsze dary. Od architektury bierze poezja ścisłą budowę myśli, od rzeźbiarstwa wyrazistość i plastykę wyrażenia, malarstwo daje jej barwę, muzyka zmienność wyobrażeń i uczuć, wiążących się mimo tej zmienności w doskonałą harmonię. Poezja góruje zresztą i dlatego nad innymi sztukami, że materialna strona jej żywiołów, właściwa wszystkim sztukom, rozwiewa się w niej do wyrazu, do głosu artykułowanego, który jej wystarcza, aby to, co jest duchowo pięknem, w całej pełni do życia powołać.

Materiałem, którym się poezja posługuje, są jużto słowa, jużto myśli, w słowach tych zawarte. Z materiałów tych nie tworzy poezja nic dotykającego i widzialnego,

nawet nie wyłącznie słyszalnego — bo z samych słów, choćby najdźwięczniejszych, ale bezmyślnie ze sobą związanych, nie powstanie utwór poetyczny — lecz daje utwór myśli i wyobrażeń, a więc coś takiego, co naszej wewnętrznej istocie jest dostępne. Dzieło poetyczne nie występuje też przed naszymi oczami jak piękna budowa lub posąg gotowy; rodzi się ono dopiero w nas samych, a słowa i myśli są składowymi częściami, z których to dzieło piękna budujemy.

Pierwszem zadaniem naszym będzie przeto: wynaleźć i określić te formy, w które poezya części piękna przyobleka.

Formy te są bardzo rozmaite, a odnoszą się albo przeważnie do słów, albo przeważnie do myśli. Zrobiwszy taki podział, zajmiemy się najprzód formami, zależnymi od słów, czyli wyrazów, tj. od mowy i wejdziemy w bliższy rozbiór mowy związanej tj. zasad wierszowania i mowy niewiązanej czyli prozy.

W mowie związanej, podobnie jak w formach piękna widzialnego, mamy do czynienia z eurytmią, która tu występuje jako rytm tj. takie uszeregowanie zgłosek, że się przy ich wymawianiu głos naprzemian to podnosi, to zniża i to wedle ścisłego wymiaru czasu. Miara ta czasu i akcentowanie zgłosek we wierszu mogą być rozmaite i wedle tego rozróżniamy rozmaite stopy wiersza.

W polskim języku, ze względu na akcent jego wyrazów, posługuje się poezya przeważnie czterema stopami. W pierwszej stopie podnosi się głos na pierwszej zgłosce, a zniża na drugiej np. »Łaski«! Ta stopa nazywa się trochej (— ~). W drugiej stopie pierwsza i trzecia zgłoska są krótkie i przyciszone, a środkowa długa i głośniejsza,

np. »Co robisz?« Stope tę zowiemy amfibrachem (— — —). Trzecia stopa składa się z pierwszej długiej i z dwóch krótkich zgłosek, np. »Daruj mi!« Zowie się ona daktyl (— — —). Za czwartą stopę uważamy podwójny trochej (— — — —), w którym pierwsza zgłoska jest krótka lub długa, druga i czwarta krótkie, a trzecia długa i akcentowana, np. »Na obłoku«.

Stopy wymienione stanowią główną podstawę rytmiczności języka polskiego, lecz nie wyczerpują wcale rytmicznych form wiersza. Znane są jeszcze inne stopy. Wymówmy np. »To wróg!«, a będziemy mieli nową stopę, w której pierwsza zgłoska jest przyciszona i krótka, a druga głośna i długa. Stopa ta nazywa się jamb (— —). Innymi stopami są: spondeus (— —, albo — —), anapaestus (— — —) i i. Wszystkie powyższe nazwy stóp są zaczerpnięte z zasad wierszowania czyli metryki Greków.

Każdy wiersz pojedynczy składa się ze stóp wierszowych; nadto rozróżnia się we wierszu ilość zgłosek i wedle tego mianuje wiersz pięciozgłoskowym, ośmiozgłoskowym, jedenastozgłoskowym itd.

Oto np. ośmiozgłoskowy wiersz o rytmie trocheicznym:

Święć się, święć się wieku młody! (*Zaleski*).

— — | — — | — — | — —

albo ośmiozgłoskowy wiersz jambiczny:

Słowiczku mój! a leć a piej! (*Mickiewicz*).

— — | — — | — — | — —

albo jedenastozgłoskowy wiersz o rytmie daktylicznym z trochejem przy końcu:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty... (*Słowacki*).

— — — | — — — | — — — | — —

albo pokrewny mu wiersz dwunastozgłoskowy o rytmie amfibrachicznym, przeplatany wierszem dziewięciozgłoskowym tegoż samego układu rytmicznego:

O, widać i słyhać — w ogródku skowronek
Z piosenką podleci, upadnie. (*Zaleski*).

— — — | — — — | — — — | — — —
— — — | — — — | — — —

Starożytni używali najczęściej wiersza sześciostopowego z przeważającym rytmem daktylicznym i zwali go heksametrem. Podobny wiersz o pięciu stopach zwał się pentametrem.

Z połączenia kilku wierszy powstaje strofa czyli zwrotka. U starożytnych bywały strofy o dwu wierszach, z których jeden był heksametrem, drugi pentametrem. Strofę taką zwano distychon. Strofa o trzech wierszach rytmu jambicznego zowie się tercyną, jak np. w »Boskiej Komedyi« Dantego. Najpospolitszą jest zwrotka czterowierszowa. Strofa o ośmiu wierszach nazywa się stanza (stanza), o trzynastu wierszach canzone (canzona). Rodzajem strofy jest także czternastowierszowy sonet.

Obok rytmu występuje w poezji rym jako drugiej forma. Jest to podobieństwo brzmienia końcówek lub całych wyrazów, przy końcu następujących po sobie wierszy. Jeżeli to są całe jednozgłoskowe wyrazy, jak np. blask — wrzask, ród — wód, to powstaje rym męski, jeśli zaś rymują się końcówki wielozgłoskowych wyrazów, jak np. blaski — wrzaski, zachodzie — wodzie, to powstaje rym żeński. Rymy mogą być zgodne albo w bezpośrednio po sobie następujących wierszach, albo są przeplatane, jak np. w następującej zwrotce o rymach żeńskich:

Smutno mi Boże! Dla mnie na zachodzie
Rozlałeś tęczę blasków promienistą,
Przedemną gasisz w lazurowej wodzie
Gwiazdę ognistą.
Choć mi tak niebo Ty zlocisz i morze,
Smutno mi Boże! *(Słowacki).*

W zwrotce tej jest także i stopa wierszy zmienna, a nadto każda zwrotka kończy się tymi samymi znamienymi wyrazami, nadającymi nastrój całemu utworowi. Powtarzanie takie przy końcu strof nazywamy refrenem.

Przykład rymów męskich mamy w następującej strofie:

Wstań pieśni, wstań z drgających strun
I dzwoń i dźwięcz;
Przez blask wieczorny złotych lun,
Przez tryumfalne łuki tęcz
Płyn w lazurową nieba toń
I dźwięcz i dzwoń! *(Rydel).*

Jeszcze urywek poezji o wierszu pięciozłogłowym, gdzie przeplatanie rymów trzy razy się zmienia:

Ledwie skowronek
Przywita dzionek
Oglądam rano,
Co gdzie zorano.

Słońce dogrzewa,
Ludzie het orzą,
Skowronek śpiewa
Na chwałę Bożą.

Tak ślicznie dzwoni
W błękitnej toni
Ptaszyna droga —
Jakby tam w górze
W czystym lazurze
Zobaczył Boga! *(Lenartowicz).*

Czasem wiersz rymuje się także w środku. Nadto przez wdzięczne powtarzanie tak samo brzmiących spółgłosek lub samogłosek, czyli t. z. »aliteracyę«, podnosi się dźwięczność wiersza. Oto przykład:

Jarem, jarem za towarem,
Odlogami za wołami,
Pobereżem na Podole,
A w Podolu jak w stodole. (Pol).

Albo w tej prześlicznej strofie Mickiewicza:

Polaly się lzy me czyste, rzesiste,
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,
Na moją młodość górną i chmurną,
Na mój wiek męski, wiek kłęski —
Polaly się lzy me czyste, rzesiste...

Rym jest ozdobą wiersza, lecz nie stanowi niezbędnej jego części składowej. Są poezye bardzo piękne, pisane wierszami bez rymów. Wiersz taki nazywamy wierszem białym.

Przejdziemy teraz do form mowy niewiązanej czyli prozy pięknej, przyczem kładziemy nacisk na dodatek »pięknej«, bo należy prozę piękną czy poetyczną odróżnić od prozy zwyczajnej, będącej formą wyrażania swych myśli w życiu potocznem.

W prozie pięknej spotykamy także formę, odpowiadającą eurytmii piękna widzialnego; jest nią ładnie brzmiące następstwo głosek, słów i zdań. Piękność języka osiągamy przez mieszanie dźwięcznych spółgłosek z samogłoskami i przez zaokrąglanie zdań, a unikanie zarówno nagromadzenia jednobrzmiących głosów i słów jak i monotonności w budowie zdań. W ogóle piękne formy mowy niewiązanej polegają przedewszystkiem na wdzięcznem łączeniu myśli i obrazów, dających się słowami wyrazić.

Formy takie zowiemy tropami i figurami.

Tropy powstają wtedy, jeśli wyrazów nie używamy w ich pierwotnem, właściwem znaczeniu, lecz w przenośni. Zalicza się tu: metaforę, personifikację, metonimię, synekdochę i hyperbole. Metafora polega na pokrewieństwie wyobrażeń i zamianie odnośnych wyrazów np. okręt pustyni, zamiast wielbłąd. Personifikację otrzymujemy wtedy, jeśli uosabiamy przedmioty nieżywotne i przypisujemy im przymioty żyjących osób, np. śmiejąca się dolina, gwarzący dąb. Metonomią zowiemy taką zamianę wyobrażeń, że część dajemy za całość, skutek za przyczynę, środek za cel, rzecz będącą na jakimś miejscu za samo miejsce, np. całe miasto było na nogach, rzucił na nią okiem, padł od strzały itp. Pokrewną metonomii jest synekdocha np. oko sprawiedliwości czuwa. Hyperbola polega na poetycznej przesadzie, którą wrażenie potęgujemy, np. przyjm pocałunek całego świata! aż do nieba podnoszą się wzburzone bałwany itp.

Figurami stylistycznymi czy retorycznymi podnosimy obrazowość i żywość wyrażenia, a posługujemy się przytem: albo wyjątkowem powtarzaniem wyrazów np. Patrz tu, patrz tu! Adamie!, albo ich stopniowaniem np. Coraz wyżej wznosiły się spienione fale, coraz groźniej ryczały wichry, albo nagromadzeniem pokrewnych wyrażen, np. I wre i syczy i kipi i bryzga — albo w końcu antytezą czyli przeciwstawianiem przeciwnych wyobrażeń dla uwydatnienia kontrastu np. Okryta śniegiem jodła marzy o palmach na skwarnej pustyni. Dla ożywienia stylu służą także wykrzykniki i zapytania, np. Biada tym skazańcom! Czy słyszycie ich jęki?

Co się tyczy dalszych dwóch form piękna, tj. symetrii i proporcjonalności, to i one, podobnie jak eurytmia,

mają do pewnego stopnia w pięknej prozie swe uprawienie.

Łatwo pojąć, że wyobrażenia i myśli, które są materialem dla utworów poetyckich, dopiero wtedy właściwego charakteru nabierają, jeśli przez odpowiednie powiązanie i uszeregowanie nada się im formę estetyczną. To też wśród mnóstwa myśli i wyobrażeń utworu poetyckiego, występują pewne z szczególną wybitnością i układają się w myśl główną, w zasadniczą ideę dzieła, podczas gdy inne myśli i wyobrażenia grupują się w pewnym symetrycznym porządku około tej idei, jak około punktu środkowego, i jej tylko zawdzięczają swą wartość i znaczenie.

W większych dziełach poetyckich, jak w powieściach i dramatach, gdzie się z różnemi postaciami ludzkimi spotykamy, można widzieć wyraźnie symetryczne ugrupowanie tych postaci około jednej, głównej osoby, tj. bohatera powieści czy dramatu, a zazwyczaj w ten sposób, że po jednej stronie widzimy osoby stojące w przyjaźnym do bohatera stosunku, podczas, gdy po drugiej stronie, skupiają się postacie, występujące wrogo przeciw bohaterowi.

W tem, cośmy dotąd powiedzieli, daną jest już także skazówka o znaczeniu proporcjonalności w utworach poetyckich. Zasadnicza idea utworu, ze względu na swe dominujące znaczenie w stosunku do innych, podporządkowanych jej myśli, musi sama sobą więcej miejsca zabierać i być jak najtroskliwiej w utworze traktowaną — reszta natomiast musi poniekąd trzymaną być w półcieniu, aby myśl główną tem jaśniej uwydatnić.

Zaznaczywszy, że w każdym utworze poetyckim musi górować pewna idea zasadnicza, stwierdziliśmy zarazem, że i dla piękna poetyckiego moment jedności jest warun-

kiem nieodzownym. Należy więc jeszcze tylko dodać, że jedność ta uwydatnia się oczywiście nietylko w samej myśli głównej, lecz także w tem wszystkim, co tę myśl wyraża, tj. w sytuacjach, wydarzeniach i akcyi, które w estetyczną całość wiążemy. Jeżeli poeta zatrzymuje się za długo przy rzeczach i okolicznościach podrzędnych, jeżeli za wiele uwagi i staranności poświęca figurom i wydarzeniom pobocznym, a przez to skraca i osłabia to, co ma być w utworze głównem i najważniejszym — to braknie wówczas utworowi i proporcjonalności budowy i jedności estetycznej. Ścisłość w zestawieniu szczegółów budowy, logiczny związek i rozwój myśli, wypadków i działań, nazywamy **m o t y w o w a n i e m** utworu.

Jeżeli w utworze poetyckim domagamy się motywowania, to należy to tak rozumieć, że myśli, wydarzenia i działanie wysnuwają się jedne z drugich, że stoją ze sobą w logicznym, przyczynowym związku, a opierają o głównego bohatera, który jest poniekąd osią utworu. Osoby, które poeta do utworu swego wprowadza, mają odsłaniać przed czytelnikiem całą swą wewnętrzną istotę, a wszystkie ich myśli, uczucia, dążenia i czyny powinny być koniecznym wypływem tej ich istoty. Utwór staje się dopiero skończonem dziełem sztuki, jeśli treść jego opiera się na duchowych właściwościach i psychicznych motywach, jeśli występujące w nim osoby działają na podstawie charakterów, rozwijających się pod wpływem ich otoczenia, szczególnych warunków życia i położenia, w którym się znalazły. Lecz podobnie jak w dziełach innych sztuk, osiągnięta w ten sposób jedność estetyczna nie może się stać w poezyi jednakowością i monotonnością; owszem i w tworzeniu poetyckim potrzebne są kontrasty myśli i działań, które pozornie jedność utworu niweczą, ale w isto-

cie, przez ostateczne wyrównanie różnic, tem wybitniej i żywiej ją uwydatniają.

Przez to, że do utworu poetyckiego wprowadzamy kontrasty, że ścierają się w nim przeciwne myśli i dążenia, staje się utwór używionym, występuje sam jako obraz bujnego życia, a to tem bardziej, że życie może w nim tryskać z każdego słowa i pobudzać żywo naszą wyobraźnię.

I w tem właśnie przyznać należy poezji pierwszeństwo pomiędzy sztukami. To, co ona przedstawia, może być oddane z prawdą i życiem, wywołującym najsilniejsze złudzenie rzeczywistości. I dlatego przyodziewa poeta kreacje swe takimi własnościami, które są w stanie wywołać w nas żywe wrażenie. Homer nie mógł lepiej wyrazić piękności Heleny, jak mówiąc o niej, że nawet na nieokrzyszanych, w boju posiwiiałych wojownikach wywierała urok. A niezwykłą piękność zbroi Achillesa przywodzi nam przed oczy najwyraźniej w ten sposób, że ją każe kuć w warsztacie bożka Hefajstosa.

Jeśli nareszcie idzie o ostatni moment piękna w poezji, tj. o moment ożywiający, to zauważymy tu pokrótce, iż poezya zdolną jest o wiele więcej, niż wszystkie inne sztuki, pobudzać naszą wyobraźnię przez nowe i wielkie myśli. Poezji stoi otworem całe nasze serce, które na rozkaz jej przepelnia się radością, albo udręczeń smutku i cierpienia doznaje. Poezya zdolną jest wzruszyć je do głębi i znów błogo ukolysać, wniknąć w świat naszych uczuć i doprowadzić je do najbujniejszego rozwoju. Jak daleko myśl sięga i tli choćby iskierka uczucia, tak daleko sięga panowanie poezji.

Łatwo też zrozumieć, że w zakresie poezji jest miejsce dla wszystkich rodzajów i odmian piękna. Od nich

zależą też rozmaite rodzaje poezyi, które tu poszczególnie określimy.

Otóż weźmy najprzód na uwagę wzniosłość. W poezyi może ona być tylko wewnętrzną, uduchowioną, gdyż poezya nie posiada form zewnętrznych; pismo i druk nie są częściami dzieła poetyckiego, istnieje ono tylko w nas samych, jako wytwór wyobrażeń i myśli, a więc tylko one mogą być wzniosłemi. Mówi się więc o takich wzniosłych myślach, które strzelają wysoko ponad sferę zwyczajnych, powszednich zapatrywań, o wzniosłych ideach, objawianych ludzkości, poruszających świat cały. Mówi się także o wielkich wydarzeniach, których czas nie zacierają i które pewnym epokom nadają właściwe piętno. Z takich to myśli i wydarzeń składa się wzniosłość dzieła poetyckiego. A treść taka, jeśli ma być łatwo ogarniętą i zrozumianą, wymaga powagi i spokoju, szerokiego a szczegółowego rozwinięcia. To też utwory poetyckie tego rodzaju są opowiadające, epickie. Należy tu epopeja, tj. poemat, opowiadający wierszem wzniosłe czyny bohaterów wielkich mężów, albo całych narodów, albo ludzkości wogóle, ich wielkie, światem wstrząsające dziejowe wypadki. Epopeje są albo historyczne (bohaterskie), jeśli opiewają wspaniałe walki narodu o byt i potęgę, albo religijne, jeśli ich treścią jest wzniosłość bóstwa.

Epicki poemat prozą, to powieść czyli romanse. Bywa on jeszcze szerszych rozmiarów niż epopeja, a wzniosłość swoją przejawia w bogatym urozmaiceniu treści wielkimi dziejowymi wydarzeniami, piętrzącemi się w obraz kolosalny, który nas do głębszych, filozoficznych rozważań pobudza i we wzniosły nastrój wprowadza.

Wzniosłość uderza nas także w nadludzkich czynach

osób świętych, z których się tworzą legendy, albo w cudowności, jaką się odznaczają baśni cudowne.

Lecz i utwory liryczne, tj. takie, których celem jest wynurzanie pewnych uczuć i wprowadzanie w odpowiedni nastrój, mogą przez siłę i podniosłość tych uczuć wywrzeć wrażenie wzniosłości. Ubóstwianie Stwórcy, albo podniosłe uczczenie jakiegoś świeckiego przedmiotu, znajduje swój wyraz w hymnie; jeśli podnosimy i cześć oddajemy jakiejś wysokiej idei, piszemy odeę; przepelniająca nas radość znajduje swą formę w dytyrambie, głęboki smutek w elegii.

Wzniosłość ludzkich usposobień i czynów odzwierciedla się najwspanialej w poezji, a mianowicie w takich dziełach dramatycznych, które ze względu na swą treść tragiczną zowiemy tragedjami. Tragiczność ucieleśnia się tu w osobie, która wskutek niezwyklej podniosłości swych dążeń i działań i wskutek wyższości swego charakteru, ponad otaczające ją osoby i ich powszednie usposobienia się wznosi. Tem właśnie, że bohater we wszystkim jest wyższy, staje się on otaczającym go ludziom niezrozumiały, niepojęty, patrzą się oni nań jako na coś obcego i wrogie zajmują przeciw niemu stanowisko. A razem z ludźmi sprzymierza się przeciw niemu duch czasu i zewnętrzne okoliczności, także wrogie bohaterowi, który w szlachetnym zapale pragnie je poprawiać i ku wyższemu popchnąć celom, podczas gdy one zdolne są tylko w warunkach spokoju i równowagi się rozwijać. Skutkiem tego rozdwojenia z ludźmi i stosunkami, obarcza się tragiczny bohater winą, którą tylko śmierć może zmazać. I właśnie ta tragiczna вина wywiera wrażenie wstrząsające, gdyż bohater ma całą tej winy świadomość i spostrzega, że musi ją okupić życiem lub wyrzeczeniem się swych

bohaterskich dążeń. A taki przełom w życiu tragicznego bohatera łączy się z najboleśniejszymi walkami ducha, i znajduje w końcu swe rozwiązanie w moralnej lub fizycznej śmierci. Więc los tragicznej osoby przejmuje nas najgłębszym współczuciem, które jednakże nie może się w nas potęgować aż do zachwiania równowagi ducha, lecz owszem, musi nas oczyszczać i uszlachetniać tą myślą, że los bohatera leżał już w samej jego tragicznej istocie i że pod wpływem otaczających go stosunków musiał go spotkać taki koniec, jaki go spotkał.

Po głębokim nateżeniu i wstrząśnieniach duchowych, powinna każda dobra tragedia napelnić nas w końcu uczuciem pewnego wyzwolenia i przejednania, tak, że choćby najsmutniejszym był koniec jej bohatera, uznamy go za jedynie dopuszczalny i dobry. Otóż możliwem to będzie tylko wtedy, jeśli bohater nie był ani skończenie dobrym, ani skończenie złym charakterem, gdyż w pierwszym wypadku los jego byłby niezasłużonym i niesprawiedliwym, w drugim zaś nie mógłby zasługiwać na nasze współczucie.

W tragedyi przedstawiamy osoby mówiące i działające. Akcja może być bardziej zewnętrzna i z szeregu niezwykłych czynów złożona, albo bardziej wewnętrzna, tocząca się w duszy występujących osób. W obu wypadkach cechuje ją ścisła jedność w osobie tragicznego bohatera, który stoi w pośrodku i około którego akcja się toczy. Jeśli bohaterem jest jakiś mąż znany w dziejach, a treścią tragedyi są wypadki dziejowe, wtedy mamy tragedję historyczną; jeśli natomiast treścią tragedyi są wypadki z życia towarzyskiego, a bohaterem osoba, wchodząca w kolizyę z porządkiem społecznym, natenczas mamy tragedję społeczną.

Przejdźmy teraz do momentu powabności w poezji. Wiemy już, że charakterystyczną cechą powabności jest urocza, igrająca z nami ruchliwość. W poezji uwydatnia się to już przez samą jej dźwięczność, przez eufoniczną zmianę wyrazów i ruchliwość rytmu, przez tropy i figury, które igrając z wyobrażeniami, są w stanie rozwinąć wiele uroku. Gra wyobraźni, która wrywa myśli i wyobrażenia nasze z powszedniego ich poziomu i z uśmiechem swobody w nowe urocze formy je wiąże, ma w sobie wiele nieopisanego powabu.

Dodajmy do tego treść poetyckiego utworu, będącego w tym wypadku przeważnie utworem lirycznym, wprowadzającą nas w uroczy nastrój, działającą kojąco, słodko na całą naszą istotę, te wylewy uczuć i grę myśli, które są nam tak mile, jak np. szczebiotanie niewinnego dziewczęcia. Bywają to echa pieśni ludowej, w której wyowiada się wiecznie młoda i odmładzająca się dusza ludu, albo liryczne poezye o bardziej wykończonych formie i wdzięcznej grze rymów. Należy tu sonet, w którym po dwóch czterowierszowych zwrotkach następują dwie trzywierszowe, a rymy wdzięcznie się krzyżują, należy gazela, gdzie rym w wierszach o nierównej stopie, jak plusk powracającej fali się powtarza itd.

Musimy tylko na tych krótkich wzmiankach poprzestać, gdyż niepodobnem jest wyluszczyć pokrótce, gdzie i jak powabność w utworach poetyckich się przejawia.

Podobnie rzecz się ma z żywiołem humoru w poezji. Napotykamy go we wszystkich rodzajach poezji, gdyż posługując się najpodatniejszym dla humoru materiałem, tj. grą myśli, może poezya najłatwiej stać się wyrazem humorystycznych poglądów na świat i ludzi. Mamy tedy humorystyczne epepeje, powieści i nowele, hu-

morystyczne sztuki teatralne czyli komedye, mamy wreszcie trawestacye i parodye, w których poważne utwory podajemy w śmieszność, oświecając je gryzącym sarkazmem.

Komedia przedstawia nam ludzi drobiazgowych i ograniczonych, którzy się silą, aby coś znaczyć i coś wielkiego zdziałać i popadają przez to w zawikłania i kłopoty. Wskutek swego ograniczenia lub płytkiej przewrotności, dochodzą oni zazwyczaj do całkiem przeciwnego celu, niż ten, do którego dążyli i popadają w komiczne sytuacye, w których cała ich nieporadność i głupota się ujawnia. Komiczność w komedyi wypływa zatem już to z charakteru działających osób, już to z położenia, które swem działaniem wytworzyli. W pierwszym wypadku jest to komika charakterów, w drugim komika sytuacji.

Wrażenie komiczne może być wywołane przez różne zewnętrzne środki, przez koncepta, wybryki, nagromadzenia różnych śmiesznych szczegółów, udania i przebierania, czem jednak nie zadawalnia się subtelnie wykształconego umysłu, ale wprost muskuły śmiechowe w ruch się wprowadza i zewnętrzną wywołuje wesołość. Do tej trywialnej komiki na scenie należą krotoczwile, farsy, burleski i t. p.

Tam, gdzie szyderstwo ma cel poważny, gdzie wyszydzeniem słabostek natury ludzkiej pragnie nas od nich odwieść — mamy do czynienia z satyrą i ironią, która czasem staje się szydzeniem z własnej osoby i natury. Pod maską humoru, kryje się tam twarz tragiczna. To też satyra podnosi nieraz z niezwykłą potęgą bicz swój na wybitne osoby, stany, klasy społeczne i całą ludzkość. Posługuje się wtedy rozmaitymi rodzajami poezyi, ażeby

chloszcząc poprawiać. Drobne, zazwyczaj tylko z dwóch lub kilku wierszy złożone ucinki poezji satyrycznej, zowią kseniami i epigramami.

Im szerszym jest zakres poezji w stosunku do zakresu innych sztuk, im większa różnaitość zjawisk i stosunków przyrody i życia ludzkiego, które poezya ogarnia i w utworach swych jak w cudownem lustrze odzwierciedla — tem bardziej musi ona nadawać swym utworom piękność charakterystyczną, bo tylko przez charakterystykę, przez uwydatnianie wszystkich szczególnych cech i własności tego, co odzwierciedla, mogą się wytwarzać różnice w nieskończonej ilości form, do jakich poezya jest zdolną.

Charakterystyczność, polegająca na tem, że poznajemy każdą rzecz łatwo po jej istotnych, najwłaściwszych cechach, nadaje utworom poetyckim barwę prawdy, naturalności i oryginalności, coś, co je czyni swobodnym wytworem myśli, a nie jakimś mozolnym i sztucznym wyrobem. Lichy poeta nadarmo się będzie mozolił, aby postawić nam przed oczy jakąś prawdziwą, życiem tryskającą osobę, chociaż rys po rysie jak najtroskliwiej ją opisze, lub jak najszerzej myśli jej i uczucia przedstawi. Prawdziwemu zaś mistrzowi poezji wystarczy nieraz jeden ruch charakterystyczny, jedno słowo, jeden wykrzyk włożony w usta przedstawianej osoby, ażeby ją oczom naszym niemal z całą zmysłową siłą ukazać.

Jeżeli w utworze poetycznym odnosi się charakterystyka do jakiejś znanej, żyjącej lub zmarłej osoby, albo jakiś znany wypadek z życia wziętym został za temat poezji, to powstaje wiersz okolicznościowy.

Nakoniec należy i to zauważyć, że już w samej mowie, w jej wyrazach, charakteryzowane są pewne głosy natury, które także człowiek w danych okolicznościach

dla podniesienia charakterystyki opowiadania naśladuje: np. Chlup! skoczył w wodę! Brr! jak zimno! — albo w takich wyrazach jak, szumieć, grzmieć, miauczyć, chrapać itp.

Co do symboliczności, czyli znamion uogólniających, duchowych, idealnych, to dane są one już niejako w każdym wyrazie, bo wyraz jest symbolem wyobrażenia, które w nim zawarto. W szerszym znaczeniu jest poezya symboliczną przez to, że wyraża uczucia, które każdemu są przystępne, albo oddaje jakąś myśl, która, mimo tego, że z umysłu jednej osoby wyszła i przy jakiejś sposobności wypowiedzianą została, przecież przez wszystkich jest rozumiałą i ogólne ma znaczenie, albo jeśli przedstawia taką osobę, która może być za typ pewnej klasy społecznej a nawet całej ludzkości uważaną.

Symbolicznym jest w końcu cały poemat, gdyż przenika go ogólna myśl zasadnicza, gdyż stał się wyrazem jakiejś idei. Idea ta poematu jest jakby zapach w róży, dający się tem lepiej odczuwać, jeśli listki jej ostrożnie rozchylamy, jest duszą, która poszczególne części organizmu ludzkiego ożywia.

W tem najwyższym znaczeniu jest poetyczna idea nie tylko dziełom poezyi właściwą; owszem, tkwi ona we wszystkich dziełach sztuki, otaczając je aureolą czegoś wyższego, wychodzącego poza sferę zwyczajnej powszedniości. Stąd też wyrazy »poezya« i »proza« mają i to dalsze znaczenie, że pierwsza pojmowaną bywa jako sztuka, jako idealizowanie artystyczne, druga zaś jako wpływ trzeźwego rozsądku, a nie sztuka. Odpowiada temu np. rozróżnianie natur poetycznych i prozaicznych.

Jeśli jednak poezya w obrazie poszczególnym wskazuje nam cele duchowe ogólne, całą ludzkość obejmujące,

to nie dlatego, aby nam przysparzać wiadomości i doświadczeń, aby nas pouczać. Usiłowano uznać uprawnienie takiej poezyi i nazwano ją *dydaktyczną*, lecz całkiem bezpodstawnie, gdyż — jakeśmy to już wyżej wskazywali — każdy utwór, który powstanie swe zawdzięcza dążeniu do pożyteczności i jakieś inne, na zewnątrz leżące cele ma na oku, nie należy już do zakresu estetyki. Toż samo i *poezja tendencyjna*, oddająca się na usługi jakichś, choćby szlachetnych, lecz pożyteczny cel na oku mających zamiarów, przestaje być poezją.

To, cośmy w pierwszej części powiedzieli o uosobieniach (personifikacyi) i o alegoryi, ma w całości zastosowanie także do poezyi.

Winniśmy jeszcze rozważyć pokrótce, jakie znaczenie ma stylowość w poezyi. Przedewszystkiem zachowujemy ją o tyle, o ile dla każdej myśli odpowiedni jej wyraz umiemy wynaleźć. Stylem w poezyi jest odpowiadająca treści językowa, a w wierszach ponadto metryczna forma. Krótki a ścisły sposób wyrażenia się, w którym każde wyobrażenie, w odpowiedni wyraz przyobleczone, jasno występuje — oto zalety, które znamionują język stylowy. Oczywiście, że przytem np. dytyramb wymagać będzie innej miary wierszowej niż elegia itp.

Zauważamy w końcu, że wyraz »styl« zapożyczony jest z nauki o języku i dał nazwę specjalnej nauce o dobrem pisaniu, zwanej stylistyką.

Łączenie sztuk. Sztuki poboczne. Przemysł artystyczny.

Jeżeli dwie lub więcej sztuk w dziele jakimś razem występują, to rozumie się, że nie mogą zajmować stanowiska równorzędnego, lecz jedna sztuka idzie poniekąd

na usługi drugiej. Byłoby rzeczą i trudną i prózną chcieć nakreślić granice tej zależności i warunków łączenia — z drugiej zaś strony jest to rzecz niewątpliwa, że jedna sztuka hamuje drugą w jej oddziaływaniu, gdyż każda sztuka, sama przez się, daje zmysłom i duszy człowieka tak wiele, że może się w niej całkowicie zatopić, a przeto posilkującej ją drugiej sztuce za mało poświęci uwagi. Łączenie sztuk przedstawia więc zawsze pewne niebezpieczeństwo.

Niebezpieczeństwo to jest zmniejszone, jeśli z jednej strony łączą się sztuki widzialne, z drugiej zaś muzyka i poezja pomiędzy sobą — ale staje się większem, jeśli usiłujemy sztukę widzialną z muzyką lub poezją połączyć.

I tak: architektura posługuje się chętnie rzeźbiarstwem, ażeby swe masywne budowy ożywić i urozmaicić. Zresztą plastyka i architektura rozwijały się równocześnie i dopiero później wyrosły na sztuki samoistne. Malowane zaś posągi dają przykład takiego łączenia się dwóch sztuk, malarstwa i rzeźby, które na niekorzyść ich obu wypada.

Stosunek, który się wytwarza między poezją i malarstwem wtedy, gdy ilustrujemy utwory poetyczne, jest niebezpieczny i ryzykowny. Ilustracye bywają w poemacie ilustrowanym zazwyczaj tak rozmieszczane, że poprzedzają odnośną treść utworu poetycznego, a więc oko nasze prędzej ją widzi, zanim własna wyobraźnia zdolną jest obrazy poetyczne odtworzyć. Ilustracye popelniają więc na naszej poetyzującej wyobraźni pewien rabunek, gdyż nas pozbawiają uroczej działalności obrazowania w duszy tego, co nam poeta słowami przedstawia. Ilustracya maćci zatem iluzję, tj. odtworzony wyobraźnią obraz poetycki.

To samo zamącenie iluzyi spostrzegamy na scenie,

gdzie malarstwo dekoracyjne dopełnia poezję. Malarskie akcesorya odwracają uwagę naszą od tego, co się dzieje na scenie i zamiast trwałej, nieprzerwanej rozkoszy duchowej, drażnią tylko przemijająco nasze zmysły. Efektowne sztuki dekoracyjne, w których treść poetyczna spada do roli podrzędnej, świadczą tylko o upadku smaku estetycznego.

Najściślej ze sobą łączą się muzyka i poezya, ale i tu mać się często stosunek obu sztuk do siebie, bo zawsze jedna na koszt drugiej wysuwa się na pierwszy plan. Muzyka budzi w nas uczucia, które częstokroć przez to, że je słowami wyrażamy, tracą swą niewymowną woń i urok. Z drugiej zaś strony wiadomo, że w operach i operetkach skazuje się na męki i kajdany poezję, że zatem libretto, tj. treść podłożona pod muzykę, jest zazwyczaj pozbawiona wszelkiej poetyckiej wartości.

Dochodzimy więc do konkluzyi, że łączenie sztuk, szczególnie w znaczeniu owych, przez niektórych nowszych artystów i estetów projektowanych »sztuk przyszłości«, które mają wywoływać potężne wrażenia zbiorowe, nie dadzą się z estetycznego punktu widzenia uzasadnić. Konkluzję tę popieramy jeszcze zwróceniem uwagi na to, że uzupełnianie się artystów w zbiorowej pracy nigdy nie będzie bardzo szczęśliwe, bo sposób wytwarzania jest u każdego odmienny, i nigdy nie zdoła jeden artysta wnikać najzupełniej w pomysły i zamiary drugiego.

Przy powyższem omawianiu sztuk, które uważamy za sztuki główne, pominęliśmy rozmaite sztuki poboczne, które nie mają tak ogólnego znaczenia jak sztuki główne. Możemy więc tylko nadmienić, że są to np. sztuka

deklamacyi, pantomina i taniec, łączące się w sztukę sceniczną, sztuka ogrodnicza, sztuka ubierania się i inne.

Przemysł artystyczny, który zmierza do tego, aby przedmiotom życia codziennego, jak meblom, sprzętom domowym i gospodarskim nadać piękne formy, ma do czynienia głównie z jednym momentem piękna, tj. ze stylowością. Styl wyrobów przemysłu artystycznego przejawia się w tem, że kształt ich harmonizuje najzupełniej z przeznaczeniem praktycznym i z materiałem, z którego są wyrobione. Tak np. stylowe naczynie przypomina swą owalną formą padającą kroplę płynu, dla którego jest przeznaczone.

Sztuka ubierania się i przemysł artystyczny, które w codziennem życiu naszym tak wiele miejsca zabierają, zasługują także na uwagę, ze względu na swą łączność z pięknem. Zajmiemy się więc niemi bliżej w czwartym rozdziale tej pracy.

CZEŚĆ TRZECIA.

NAUKA O ARTYŚCIE.

Istota artysty.

W poprzednich dwu rozdziałach rozważaliśmy piękno ze strony przedmiotowej (objektywnej), jako rzecz już gotową, ujętą w pewne kształty. Obecnie zajmować się będziemy pięknem ze strony podmiotowej (subiektywnej) i rozważać je jako dzieło, dokonane przez rękę i ducha ludzkiego, oraz jako dzieło dla ludzi przeznaczone. Zanim jednak do tego dojdziemy, musimy już z góry wyrzec się jasności i ścisłości, wynikłej stąd, żeśmy rozważali piękno jako zjawisko zmysłowe. Zadowolić się musimy jedynie ogólnymi wskazówkami, gdyż indywidualność i osobiste zapatrywania, występujące u artysty przy tworzeniu dzieła, usuwają się z pod daleko idących, wyczerpujących rozważań.

Artystą zwiemy właśnie tę osobę, która daje nam piękno przez swą swobodną twórczą działalność, czyli tworzy dzieło sztuki.

Powiedzieliśmy poprzednio, że narody dopiero wówczas zaczynają sztukę pielęgnować i nią się zajmują, gdy pozyskały znośne warunki życia, zapewniły sobie jaki

taki dobrobyt i uwolniły się od ciężkiej walki o byt. Sztuki zaczynają się dopiero wtedy rozwijać, gdy człowiek nie tylko zużytkowuje siły swoje w celu zaspokojenia koniecznych potrzeb życia, lecz szuka także wypoczynku od pracy w zabawach i rozrywkach.

Pierwszy człowiek, który zaczął się zdobić piórami ubitego ptaka, albo kością słoniową, zdobytą wśród największych niebezpieczeństw, był pierwszym artystą, a zarazem pierwszym miłośnikiem sztuki, gdyż stworzył z kości słoniowej przedmiot, nie na to, ażeby zeń praktycznie korzystał, lecz aby się nim cieszył. A cieszył się nim jeszcze bardziej w tem przekonaniu, że potrzeby swoje zadowolili do tego stopnia, iż nie musi już myśleć tylko o tem, aby tworzyć przedmioty codziennego użytku, lecz także coś wyłącznie do ozdoby, zabawy i rozrywki. Człowiek ten był artystą, bo stworzył sobie tę ozdobę w czasie wolnym i siłami, zaoszczędzonymi w pracy o byt, gdy już zaspokoili potrzeby własne i swej rodziny. W końcu był on artystą, bo zajmował się swoim dziełem już po znojach dnia i włożył w to dzieło wszystkie swoje zdolności duchowe i fizyczne, podczas gdy w zatrudnieniach życia codziennego, bądź to jako myśliwy, bądź to jako rybak, rozwijał te zdolności tylko jednostronnie.

Słusznie więc powiedzieć możemy, że artystyczna produkcya jest wynikiem swobodnego działania, wolnego od zatrudnień codziennych i od jednostronnego zajęcia sił.

W wykonaniu dzieła piękna należy rozróżnić dwa momenty. Pierwszy, gdy dzieło piękna jest jeszcze w umyśle artysty, gdy mu przesuwają się w myśli tylko jako obraz, jako artystyczna idea — i drugi, gdy piękno przybiera już rzeczywiste kształty, gdy zaczyna istnieć. Pierwszy

moment odnosi się do duchowej treści dzieła, drugi do formy, jaką mu artysta nadaje. Wykonanie artystyczne jest przeto przyobleczeniem myśli w rzeczywiste kształty piękna. Ten zatem, kto powziął w swoim umyśle ideę artystyczną, ale idei tej nie umie nadać pewnych, pod zmysły podpadających form, nie jest artystą.

Weźmiemy teraz osobno pod uwagę oba momenty działania artystycznego: powzięcie idei i wykonanie.

Powzięcie idei.

Powzięcie idei leży w duszy ludzkiej jako pewnego rodzaju zdolność tworzenia. Jest nią siła wyobraźni czyli fantazya. Rozumie się przez to zdolność naszej duszy, aby wyobrażenia i myśli, tak jak je rozum wiąże, pozbawić zwykłego, powszedniego związku, a sprowadzić je na nowe tory, tak, aby tworzyły nowe połączenia.

Chcąc to uczynić zrozumiałsem, przyjmujemy, że w umyśle naszym odbija się obraz każdego przedmiotu, widzianego czy słyszanego, a wrażenia te przyjmujemy i łączymy ze sobą tak, jakieśmy je otrzymali z otoczenia. Nasze poszczególne wyobrażenia przedstawiają się zatem jako zamknięte koło, w które wprowadzamy stopniowo nowe myśli, nabyte przez własne spostrzeżenie, naukę i studia specjalne. A jak spostrzeżenia mają rozmaite cechy wspólne, tak też tworzą się wyobrażenia wspólne, w których się mieszczą wszystkie wyobrażenia przedmiotów, mających cechy wspólne. Takie wyobrażenia, obejmujące w sobie także inne wyobrażenia, nazywają się pojęciami, które znów różnią się między sobą według swej większej lub mniejszej obszerności, to znaczy według większej lub mniejszej liczby wyobrażeń, które się w nich mieszczą.

Myśli szeregują się i stopniują według praw rozumu, tak, że szereg wyobrażeń można przyrównać do oddziału wojska, ustawionego pod dowództwem pojęcia, jakby komendanta, więcej zaś pojęć pod dowództwem wyższego pojęcia i t. d.

W tę silnie ułożoną logiczną budowę wnosi siła wyobraźni nowe życie, nowy ruch, gdyż wprowadza wyobrażenia w takie związki, o jakich umysł trzeźwy nawet nie marzy. Z pewną lekkością powiewną odkrywa fantazyja związki między wyobrażeniami, które wychodzą jako spokrewnione i zespolone, na co jednak umysł trzeźwy nie wpadnie.

Stąd to pochodzi, że rozum występuje wrogo przeciw fantazyi i odrzuca jej twory, jako nie zgadzające się z rzeczywistością. Rozum jest tedy prozą, fantazyja zaś poezją, gdyż ona niczego nie wymyśla, tylko poetyzuje. Mimo to musi rozum służyć fantazyi, o ile dostarcza jej najróżnorodniejszych wyobrażeń, które fantazyja samowładnie łączy w niezwykajne, od cech powszedniego życia odbiegające, a zatem zawsze oryginalne twory.

Fantazyja artystyczna musi więc rozporządzać niezmiernie wielką liczbą wyobrażeń. Wyobrażenia te zyskuje artysta przez staranne wykształcenie, zawdzięczając je bądź to innym ludziom jako swoim nauczycielom, bądź to sobie samemu przez samokształcenie. Życie wywiera nań wpływ swem różnorodnem ukształtowaniem i daje mu najrozmaitsze wrażenia, nastroje, doświadczenia i wiedzę. Wszystko to pochłania artysta chciwie zmysłami i duszą, aby następnie przetworzyć to wszystko w swej fantazyi w twory artystyczne.

Bogactwo wyobrażeń, jakie artysta z zewnątrz otrzymuje, uzupełnia się jeszcze przez inny rodzaj wyobrażeń,

które, jak gdyby darem proroczym, wytwarza w sobie samym o rzeczach i ich wzajemnych stosunkach, jakich nigdy zmysłami nie mógł oglądać ni odczuć. Każdy artysta ma w sobie zdolność przeczuwania, jakąś iskrę bożą, która pozwala mu widzieć rzeczy, jakich nigdy nie widział i o jakich nikt inny nawet nie marzy. Dar ten nazywamy intuicyą.

Dar ten proroczy nadaje geniuszowi artystycznemu cechę jakiejś niezwyklej, szczególną laską obdarzonej osoby, rozporządzającej wyższymi talentami i zdolnościami, aniżeli przeciętny śmiertelnik. Rzymianie uważali poetę za wróżbitę, a po wszystkie czasy otaczała artystę jakaś aureola świętości, wynosząca go w oczach świata do godności szczególnego ulubieńca bogów. Na nadzwyczaj czulej intuicyi poetyckiej polega wspaniałe przedstawienie walki Szwajcarów o wolność w «Wilhelmie Tellu», dramacie Schillera, gdzie poeta z taką prawdą odtworzył scenaryum dramatu, jak gdyby tam był, a przecież wiadomo, że Schiller tych okolic, gdzie się akcja dramatu toczy, nigdy nie widział.

Z wyobrażeń, które artysta bądź to przez doświadczenie, bądź to przez intuicyę sobie przyswoił, wysnuwa on treść utworów jak pszczoła z kwiatu słodycz; fantazyą, nie znającą nigdy spoczynku, otacza świat cały i wyszukuje najgłębsze jego tajniki; wszystko mu staje otworem, nic się nie ukryje przed jego zmysłami, a on łączy to wszystko w swej potężnej wyobraźni w olbrzymie idee, w idee artystyczne. A należy tu mieć na myśli wyobrażenia niezmiernie szerokie, obejmujące wielką liczbę poszczególnych wyobrażeń. Są to myśli, mające wielkie, ogólne znaczenie, a oparte na specjalnych, poszczególnych zapatrywaniach, wyobrażeniach, myślach i pojęciach.

Idee te, zamknięte w duszy artysty, zmuszają go do

tego, aby im nadał postać zmysłową, aby ich treść duchową ucieleśnił. A skoro artysta to czyni, staje się dopiero w tej chwili artystą, gdyż to co duszę jego i myśl zajmowało, co w nim kielkowało, to zaczyna dopiero teraz dojrzewać i rodzić owoce.

Przedstawia się to tak, jak gdyby artysta chciał wszystko to, co w świecie jest bezładnie rozrzucone, zjednoczyć w jednym ognisku, skryształizować, jak gdyby chciał z każdej mało znaczącej rzeczy wydobyć tajemnicze życie, wlać w nią duszę, jak gdyby ze związków, dla przeciętnego człowieka nie znaczących, chciał wydobyć coś nowego, przedstawić je w innem świetle i nadać im kształty niezwykle.

Wykonanie artystyczne.

Z poprzedniego wynika, że wyobraźnia artystyczna jest cechą indywidualną, nie daną każdemu człowiekowi, i jakkolwiek fantazja, nieraz szczególnie żywa i ruchliwa, jest udziałem duszy i może być rozwijana i wzmocniana, to mimo to nigdy nie można jej dowolnie nabyć. Mówiąc o artystycznym pojmowaniu rzeczy, przypuszczamy istnienie wyjątkowo od Stwórcy obdarowanych geniuszów, które z większą lub mniejszą świadomością siebie tak się światu oddają, jak się oddać muszą, choćby nawet świat wrogo przeciw nim występował. Zdolności wytwarzania w sobie idei artystycznych wyuczyć się nie można, co najwięcej, można doprowadzić ją do pewnej doskonałości.

Inaczej ma się rzecz z artystycznym wykonaniem. Możliwości ubrania idei artystycznej w formy piękna nabyć można do pewnego, nawet wysokiego stopnia przez naukę i studyowanie. W tym celu istnieją nawet zakłady naukowe, jak akademie sztuk pięknych, konserwatorya i t. d., w któ-

rych wyuczyć się można wykonania artystycznego. O ile artysta świadomie przez naukę i studia swoje zdolności w pewnym stopniu rozwija, o tyle zdradza większy lub mniejszy talent.

Wykonanie artystyczne wymaga pewnych wiadomości. I tak, musi artysta przedewszystkiem znać się na materiale, w który ma przelać swoje idee; jeżeli jest artystą-budowniczym, musi znać prawa fizyki i chemii, jakim materiał budowlany podlega, musi w swej pracy sięgać nieraz do praw i twierdzeń matematycznych; malarz musi umieć rozróżniać jakość i dobroć farb, i znać warunki mieszania tychże; kompozytor ma posiadać znajomość praw akustyki, które mu pozwalają oznaczać wysokość, barwę i moc tonu i t. d. A zatem każda sztuka wymaga pewnych wiadomości i pewnego doświadczenia, które tworzą technikę poszczególnych rodzajów sztuk.

Niejednen może wydoskonalić bardzo swą zręczność techniczną przez ciągłe ćwiczenie i może tworzyć bardzo wartościowe rzeczy, ale dzieła jego nie będą mimo to dziełami sztuki, jeżeli nie włoży w nie myśli, nie ożywi ich swym duchem. Ponieważ techniki można się wyuczyć, więc każdy, kto ją sobie przyswoi, sądzi, że jest już wybrany, aby być artystą i dlatego to wciska się w to ciasne koło prawdziwych artystów tak wielka ilość średnich, a nawet nędznych talentów. Takich to, rozporządzających tylko lepszą lub gorszą techniką, darzymy w najlepszym wypadku nazwą wirtuozów, w gorszym zaś dyletantów.

Dopóki dzieło sztuki nie przeoblekło się w uchwytnie kształty, a tylko spoczywa w głębi duszy artysty, dopóty nie ma różnicy między jednym artystą a drugim, gdyż w tworzeniu idei są wszyscy równi. W poetyckiem pojmowaniu stosunków przyrody i życia, jakie przed nimi

stoją otworem, są oni do siebie podobni, i stąd to pochodzi, że młodzieniec, który czuje w sobie iskrę bożą, w którym geniusz dopiero zaczyna się budzić, nie może zdać sobie dokładnie sprawy, w którym kierunku artystycznym ma się szczególnie kształcić, czemu się poświęcić. Goethe n. p. chciał być zrazu malarzem, a dopiero później zwrócił się do poezji.

Artyści różnią się dopiero między sobą wykonaniem; rozmaitemi drogami, im właściwemi, dążą oni do wytkniętego celu, aby nadać swym ideom formę artystyczną. Wykonanie jest bardzo ważne, jest ono pewnym rodzajem i sposobem produkowania, wymaga specjalnej umiejętności obchodzenia się z materyalem, z którego ma być dzieło wykonane.

Zwrócimy się teraz do rozmaitych rodzajów artystów i zaglądnijmy w głąb ich pracowni.

Architekt.

Ideę artystyczną budowli przedstawia architekt w planie tej budowli, który uwidocznia albo rysunkiem, albo w modelach z gliny lub drzewa. Za pomocą rysunku uwidocznia się zarówno wygląd zewnętrzny jak i rozkład wewnętrzny budynku. Przedstawiony tam bywa rzut poziomy i pionowy, przekrój poprzeczny, a także perspektywicznie cała budowa, jaką ma być w rzeczywistości i jak się ona wyda patrzącemu z pewnego punktu widzenia.

Plan budowy, projekt — to jedyna właściwa praca artystyczna architektury, poczem budową tylko kieruje, a wykonanie jej pozostawia budowniczemu i rozmaitym rzemieślnikom, znajdującym przy budowie zajęcie.

Artysta-rzeźbiarz.

Odmienne od architektury, który wykonanie swej myśli pozostawia drugiemu, zachowuje się wobec własnej idei artysta rzeźbiarz. Rzeźbiarz nie powierza nikomu swej myśli, on musi w dzieło swoje wlać własną duszę, pozostawić na nim cechy swej własnej indywidualności, bo on jest w stanie w swych twórczych dziełach plastycznych wyrazić pewną określoną myśl.

Rzeźbiarz rozpoczyna swą pracę od szkicu w glinie, szkicując na małą skalę to, co ma być następnie w większych rozmiarach wykonane. Dla uwydatnienia wszystkich szczegółów i subtelności, wytwarza następnie z gliny model tej wielkości, jaką ma mieć sama rzeźba. Model ten odlewa potem w gipsie i ten odlew gipsowy służy mu za wzór do wykonania właściwego dzieła.

Wykonanie dzieła może być dwojakie, albo obrabia się i oddaje pomyślane formy w twardym materiale wprost tylko za pomocą dłuta i młota, albo wlewa się roztopiony metal w formę glinianą lub metalową, odlaną z modelu. Pierwszy rodzaj jest właściwym rzeźbiarstwem, drugi gipsarstwem artystycznym.

Najbardziej ulubionym materiałem dla rzeźbiarza, o wiele cenniejszym niż piaskowiec, drzewo, glina, gips i t. d., jest marmur, nadaje on bowiem dziełu trwałość i zarazem przez swój połysk życie. Przeniesienie form z modelu gipsowego na odnośny materiał odbywa się w ten sposób, że artysta naznacza pewne wystające punkty modelowanej figury na danym materiale, a następnie wykuwa dłutem płaszczyzny pomiędzy zaznaczonymi punktami. Metoda ta nazywa się punktowaniem. Za pomocą niej uzyskuje artysta przyszłe dzieło w grubych zarysach,

które dopiero następnie przez wydobycie subtelných szczegółów wykończa.

Pokrewne rzeźbom w kamieniu są rzeźby w zlocie, kości słoniowej i drzewie. Osobny rodzaj stanowi tu różnicie kamieni, polegający na tem, że w szlachetnych kamieniach, odznaczających się wielką twardością, wyżyna się figury. Jeżeli figury te są wklęsłe, to nazywamy takie kamienie *g e m m a m i*, jeżeli zaś figury są wypukłe, to *k a m e a m i*.

Także i giserstwo posługuje się modelem, za pomocą którego sporządza się formy wklęsłe z miążkiego piasku formierskiego. Wewnętrzna strona tej formy, tak zwany płaszcz, musi dokładnie przylegać do modelu. W płaszcz wkłada się jakąś twardą formę, tak zwaną duszę, w ten sposób, aby pomiędzy płaszczem a duszą była wolna przestrzeń, w którą możnaby wlać dokładnie płynną masę. Sporządzenie takiej formy jest nadzwyczaj uciążliwe, a wlewanie płynnej masy wymaga bardzo wielkiej ostrożności, gdyż masa musi być rozmieszczona wszędzie w równym stopniu. Skoro stopiony kruszec ochłódnie, rozbija się formę, aby odlew wydobyć.

Chcąc odlewowi nadać odpowiedni połysk, używa się rozmaitych środków chemicznych, a także pilnik gra tu wielką rolę. Stojąc na wolnem powietrzu, powleka się odlew spiżowy rdzą miedzianą czyli «grynszpanem», przez co traci swój żółtawy połysk, a staje się ciemny i przyjmuje efektowny zielonawy ton. Jest to tak zwana patyna.

Obrobienie powierzchni odlewu przy pomocy dłuta, przez co wyrównuje się wszystkie niedokładności odlewu, a zarazem wydobywa wszystkie delikatniejsze szczegóły na odlewie, nazywa się *c y z e l o w a n i e m*.

Należy w końcu wspomnieć o wykuwaniu młotkiem artystycznych płaskorzeźb w płytach metalowych (*Erz-treiben*).

Artysta-malarz.

Artysta malarz zajmuje najwyższe miejsce pomiędzy mistrzami plastyki, gdyż ma on najszerszy zakres działania, a w dziełach swoich posługuje się nadzwyczaj delikatnym materyałem, farbą. Sztuka jego żąda od niego bardzo wiele, gdyż ma on bogate, uduchowione życie, pełne najrozmaitszych ruchów, przenieść na płótno.

Im głębiej wgląda malarz w życie ludzkie, im bardziej indywidualne cechy nadaje swoim postaciom, tem trudniej określić jego sztukę, ująć ją w pewne ramy. Da się tylko tyle zaznaczyć, że przy wykonywaniu swego dzieła musi malarz posiadać obszerną znajomość anatomii, gdyż zajmuje się przeważnie istotami żyjącymi, a w pierwszym rzędzie samym człowiekiem. Musi znać przeznaczenie każdego członka i harmonijne współdziałanie ich wszystkich, musi umieć uwidocznic objawiające się na zewnątrz stany duszy.

Podobnie jak rzeźbiarz posługuje się w wykonaniu dzieła modelem gipsowym, tak malarz posługuje się modelem żywym, który go poucza, czy postacie jego szkicu są naturalne w ruchach, postawie i wyrazie. Prawdziwy artysta nie używa modelu po to, aby go należycie według swej myśli ustawić, a potem wprost niewolniczo odmalować, lecz więcej w tym celu, aby dodać swej fantazyi bodźca i sprawdzać, że twory jego są naturalne i prawdziwe.

O perspektywie, cieniach i barwach była już poprzednio mowa; powtarzanie się tu byłoby zbyteczne.

Mistrz tonów. Poeta.

Gdybyśmy chcieli mistrza tonów (kompozytora) lub poetę podpatrzeć w ich koncepcyi artystycznej, t. j. w tej chwili, gdy się w nich idea artystyczna rodzi, tobyśmy natrafili na znacznie większe trudności, niż przy obserwowaniu malarza w jego pracowni. Przyglądać się pracy muzyka czy poety tak, jak pracy mistrzów sztuki plastycznej, jest niepodobieństwem. Uwzględniając już to, że materiału, w którym ci dwaj mistrzowie tworzą, w naturze nie ma, że cały materiał mieści się w ich duszy, że tony i słowa rodzą się w ich sercu i umyśle, że chwytają je wewnętrznym słuchem i myślą, a dopiero potem przelewają je w instrument muzyczny lub słowami na papier i to tylko po to, aby przekonać się o wartości tych tonów i słów i zbadać ich wartość artystyczną — uwzględniając to wszystko — przychodzimy do przekonania, że działalność poety i muzyka jest czysto osobistą, indywidualną i nie da się szczegółowo analizować. Możliwość przytoczyć zapatrywania różnych mistrzów tonów i słowa, wypowiedziane o swej własnej działalności, ale zdania te wykazałyby nam właśnie, jak różnym jest sposób działalności artystycznej u każdego poety czy kompozytora i jak ściśle wiąże się z indywidualnością jego duszy. Zauważyć dalej należy, że natchnienie dla tych dwu mistrzów ma największą wagę. Skoro tylko poeta powziął ideę artystyczną i wypełnił nią całe swe jestestwo, tak, że jest przez nią zupełnie opanowany, to posiada już zupełną świadomość, jak ma tę ideę przeprowadzić, w jakie tony lub słowa ubrać. Cały utwór nosi on już w sobie, a cała jego praca ogranicza się do tego, aby go przelać na papier. Ta siła tajemna, zmuszająca artystę do oddania swej myśli pod postacią

tonów i słów, jest wypływem jego subtelnie zorganizowanej natury, jego siły natchnienia, torującej sobie drogi mimo najrozmaitszych przeszkód.

Zdarza się często, że artysta czy poeta nie jest tego świadom, iż w głębi jego duszy tkwi iskra boża, że drzemie tam wielka myśl i że tylko ją zbudzić, a powstanie pieśń wspaniała. Naraz nadchodzi chwila natchnienia — dusza się budzi i rodzi się poeta. Nieraz największe arcydzieła powstają w przeciągu kilku dni lub tygodni. Wtenczas poeta, jakby ulegając jakiemuś wewnętrznemu, nieprzezwykłonemu przymusowi, wyrzeka się snu i jadła, i tworzy swe dzieło. Wreszcie powstaje dzieło — dzieło zazwyczaj odrazu skończone, nie wymagające żadnych poprawek — ale mistrz upada ze zmęczenia, wyczerpał swe siły życiowe, bo natchnienie, jakby sen gorączkowy, opanowało całą jego duszę i ciało.

Jak mistrz sztuki plastycznej posługuje się w wykonaniu swych dzieł odnośną techniką t. j. nabytymi wiadomościami i praktyczną zręcznością — tak samo i ci mistrzowie posługują się środkami technicznymi, które jednak, również jak i u tamtych, nie rozstrzygają o możliwości stworzenia pięknego dzieła i nie zrobią z nikogo artysty, jeżeli w nim nie ma duszy poetyckiej i jeśli już nie jest poetą z urodzenia.

Co do kompozytora-muzyka w szczególności, to można tylko tyle powiedzieć, że najpierw szuka motywu, myśli muzycznej, a potem ubiera ją w nuty. Na motywie buduje cały gmach tonów i przerabia tony w najrozmaitszych waryacjach. Aby mieć pewność, że tworzone przez niego dzieło warunkom artystycznym odpowiada, przenosi artysta kompozycję swą na struny jakiegoś instrumentu, lowi uzyskane tony krytycznym uchem i doko-

nywa różnych zmian, dopóki nie uzyska całości takiej, jaka w jego duszy powstała. Sprawdzanie wymarzonych tonów na instrumencie jest tem dla kompozytora, czem model dla artysty sztuki plastycznej.

W szerszym zakresie może poniekąd poeta, powieściopisarz czy dramaturg przy swoim tworzeniu posługiwać się modelami czyli wzorami, a to w tem znaczeniu, że charaktery osób działających, jak również i stosunki życiowe, modeluje według wzorów, wziętych wprost z życia, z rzeczywistości. Każdy poeta jest właściwie tylko, rzecby można, poetą okolicznościowym, tworzy bowiem największe poezye tylko pod wpływem zewnętrznych okoliczności, bądź to pod wpływem jakiegoś wybitnego charakteru, bądź to zdarzenia, bądź to samego nastroju, którym go jakiś wypadek czy jakaś sytuacja przejęły.

Zewnętrzne te pobudki są dla poety modelem. Prawdziwy poeta nie oddaje jednak w swem dziele wzorów zaczerpniętych z życia niewolniczo, lecz oświeca je rozjaśniającemi barwami, nadaje im pewien koloryt, jakiego w rzeczywistości nie mają, nie daje fotograficznie wiernych wizerunków istotnych wydarzeń, lecz wiąże je tak, iż pozbawia ich cechy rażącej rzeczywistości i wybija na nich piętno własnej duszy. W ten sposób fakt wzięty z życia, z otoczenia, przestaje być odbitką wydarzenia rzeczywistego, a staje się indywidualnym pomysłem samego poety.

Jeżeli natomiast poeta trzyma się niewolniczo wypadków i tylko przedstawienie tych wypadków ma na oku, gdy niczego ze swej duszy do utworu nie doda i nie przetworzy artystycznie wziętej z życia treści — to jest wówczas poetą okolicznościowym w najgorszym gatunku, albo, sądząc łagodniej, uwzględniając jego zamiary, poetą tendencyjnym, który nie tworzy powodowany wewnętrzną

potrzebą, natchnieniem, lecz tylko w pewnych ubocznych zamiarach, które z poezją nie mają nic wspólnego. A dzieło takie poetyczne, zamiast rozkosznego podniecenia, upodobania, wywołuje tylko niesmak.

Gdy idea przewodnia dojrzała już w myśli poety, wtenczas ujmuje on ją jakby w szersze ramy, tworząc do niej fabułę, szkicując i kreśląc główne cechy charakteru osób działających, które mają wypowiadać powziętą ideę tak słowami jak i czynami, a dopiero wówczas zabiera się do wykonania całości.

W końcu tego rozdziału należy jeszcze zaznaczyć, że każdy artysta wykonuje swoje dzieło tylko jeden jedyny, raz, ale dzieło to może być rozmnożone. Według jednego i tego samego planu można zbudować ten sam gmach w kilku miejscowościach, ze rzeźby robi się odlewy; obrazy rozpowszechnia się przez kopie, barwne druki, miedzioryty, staloryty, drzeworyty albo fotografie; dzieło muzyczne przez druk nut i wykonanie na instrumentach, a dzieła poetyckie rozchodzą się za pomocą druku w nieskończenie wielkiej ilości egzemplarzy.

CZEŚĆ CZWARTA.

NAUKA O MIŁOŚNIKACH SZTUKI.

Smak estetyczny. Potrzeba wykształcenia smaku.

W niniejszej części będziemy się starali dać pewne wskazówki, jak mamy patrzeć na dzieła sztuki, aby znaleźć w nich cechy piękna i na podstawie tych cech wydać należyty sąd o pewnem dziele. Naukę o miłośnictwie sztuki określić możemy także nazwą: nauka o smaku estetycznym; smak estetyczny zaś nazywamy także zmysłem piękna lub poczuciem piękna, a pod nazwy te podciągamy zdolność zauważenia, co jest pięknem i zrozumienia piękna w sztuce, aby się mózdz sztuką rozkoszować.

Wydanie sądu o dziele sztuki, wyjaśnienie jego powstania i ocenienie jego wartości, należą do krytyki estetycznej. Krytyk, osądzając dzieło, nie powoduje się tylko uczuciem, jakie dzieło to w duszy jego wywołuje, lecz sądzi także rozumowo, o ile dzieło odpowiada warunkom i prawom estetyki.

Nauka o smaku estetycznym rozpada się na dwie części, a to na naukę o wykształceniu smaku, czyli o tem, jak należy zmysł piękna wogóle kształcić i na część więcej

szczegółową, o oddziaływaniu smaku przy rozpatrywaniu utworów sztuki.

Nieoceniony wpływ sztuki na nasze życie polega na tem, że odrywa nas od trosk codziennych i nadaje myślom naszym wyższy polot. Obserwacja piękna zezwala nam zapomnieć o twardej i wytężającej walce o byt i wlewa w nas przekonanie, że jesteśmy przecież czemś więcej, mamy jakieś szczytniejsze powołanie, aniżeli spełnianie zwykłych obowiązków i wyrabianie w sobie jednostronnych zdolności. W pałacu sztuki zrzucamy poniekąd szatę codzienną, bez względu na różnice stanu i pochodzenia czujemy się wszyscy równi jako ludzie, przejęci tą wspólną myślą, aby piękno podziwiać, tu zapominamy o wszystkim innym, a ogarnia nas tylko zapal dla sztuki.

To uczucie, iż wolni jesteśmy od trosk codziennych, staje się wytchnieniem wzniosłem; mówimy, że sztuka nas podnosi i daje nam wytchnienie. Wytchnienia jednakowoż, jakiego doznajemy, oglądając dzieła sztuki, nie należy stawiać na równi z bezczynnością, t. j. z chwilowym stopieniem naszych władz cielesnych i duchowych, lecz owszem, należy tu rozumieć równomierne natężenie i harmonijne współdziałanie wszystkich naszych duchowych jak i zmysłowych sił. Jest to doprowadzenie wszystkich naszych sił do równowagi, która przez pracę zawodową i jednostronne zajęcia zachwianą została.

Dlatego też zajmowanie się sztukami pięknymi jest dla człowieka nieocenionem dobrem i odgrywa w życiu jego ważną rolę. Zajmując się sztuką, uwalnia się człowiek od jednostronności, od myślenia tylko o jednym i tem samem, co dziś, a co jutro będzie, a zaprzęta swój umysł czemś wyższem, rozwija go wszechstronnie. Myśli swoje

doprowadza do ładu harmonijnego, czynom swym i całej swej działalności nadaje harmonijne piętno, przez nabyte stałe zasady i krytycyzm życiowy, przenosi mimowoli ład i harmonię z dziedziny sztuki w stosunki swe codzienne — wytwarza sztukę z życia.

Przez to właśnie działa piękno i sztuka tak wzniosłe i uszlachetniająco i dlatego obowiązkiem każdego jest zajmować się sztuką. Mało ludzi jest powołanych do tego, aby dzieła piękna tworzyć, ale wszyscy są wezwani, aby te dzieła oglądać, rozkoszować się nimi i kształcić się na nich.

Każdy powinien się jednak nauczyć, jak ma patrzeć na dzieła sztuki, jak się wobec piękna zachować, a do tego skłania nas także wzgląd na artystę. Wykazaliśmy poprzednio, jakimi zasobami wiedzy musi artysta rozporządzać, zanim przystąpi do wykonania dzieła, ile to technicznych trudności pokonać musi i ilu to żądaniom zadość uczynić, aby dzieło wyszło z rąk jego jako twór artystyczny. Dlatego też słusznem jest żądanie, aby i miłośnik sztuki nabył wszystkich tych wiadomości, któreby dawały mu możność godnie i rzetelnie podziwiać sztukę i wydawać o dziełach słuszny sąd. Jest tedy rzeczą słuszną, aby i miłośnik sztuki, w ocenianiu dzieł sztuki i przejmowaniu się nimi, stał się poniekąd artystą.

Wykształcenie smaku.

Jużeśmy to wyżej zaznaczyli, że powstaje pewne oddziaływanie między naszymi estetycznymi zapatrywaniami a etycznym, moralnem zachowaniem się, jeśli ład i harmonię, rządzącą światem piękna, przeniesiemy w życie. Oddziaływanie to jest wzajemne, tak, że i na odwrót, etyczne nasze zachowanie może wywierać wpływ na nasze

estetyczne poglądy. Wogóle możemy już wcześniej budzić poczucie piękna przez przyzwyczajanie do czystości, porządku, punktualności i oszczędności, bo zmysł piękna w pierwszym swym zawiązku nie jest niczem innym, jak tylko zmysłem ładu, a uczucie piękna uczuciem przyzwoitości.

I w tem mieści się wszystko, co się do początkowego kształcenia zmysłu piękna odnosi. A więc dziecko należy przyzwyczajać, aby utrzymywało swoje ubrania, książki, zabawki w największym porządku i jak najczyściej. Dziewczęta powinny być już wcześniej zachęcane do robienia porządków w domu, do ustawiania sprzętów w miejscach dla nich stosownych, gdyż tylko wtenczas powiedziec można, iż dom jest gustownie urządony, jeśli każda rzecz jest na stosownem miejscu i jeśli wewnętrzne urządzenie mieszkania czyni wrażenie harmonijnej całości. Rodzice powinni baczyć na to, aby w domu panował duch ładu i czystości, który tak głęboko działa na umysł człowieka.

Nie wystarcza jednakowoż, aby samo pomieszkание było pięknie i gustownie urządzone; także i domownicy muszą odznaczać się pięknoscią charakteru, wzniosloscią ducha i okazywać to w mowie, czynach i zamiarach. Należy unikać wobec dzieci wszelkiej namiętnej rozmowy, nie okazywać nigdy gwałtownego wzburzenia, prowadzącego nieraz do niegodnych człowieka zamiarów i czynów, tak, aby dziecko miało przed oczyma zawsze tylko obraz zgodnego, wspólnego pożycia starszych, aby ta harmonia, panująca między nimi, działała na niego trwale. To ciche, spokojne pożycie, ta ciągła zgoda, powinny zostawić na dziecku niezatarte wrażenie, powinny się stawać przykładem dla całego jego późniejszego życia.

Aby w dziecku wzbudzić poczucie przyzwoitości, muszą rodzice i wychowawcy mieć szczególniejszą pieczę na tem, aby ta młoda istota stała się obyczajną, skromną i towarzyską. Należy surowo karcić każdą namiętą żądę, każde wykroczenie jako burzące wewnętrzny spokój duszy i zewnętrzny porządek domowy, bo w poczuciu przyzwoitości i obyczajności tkwią pierwsze zarodki poczucia piękna.

Skoro młodzieniec doprowadził już do tego, że potrafi myśli swoje wiązać logicznie, nadawać im bieg logiczny i postanowienia swe przeprowadzać w czyn konsekwentnie, z równowagą harmonijną, etyczną — wtenczas uzyskał już także zdolność spostrzegać i odczuwać wszystkie związki estetyczne, które w królestwie piękna panują.

Przez to zyskuje się jednak tylko ogólną dążność dla wyrobienia sobie dobrego smaku. Aby zaś dążności tej nadać stały kierunek w pojmowaniu piękna, należy uzupełnić ją także innymi czynnikami, dążącymi do tego samego celu. Zmysł piękna — który nazwać możemy ponieważ estetycznym sumieniem — wykształci młodzieniec bardzo, skoro zacznie zwracać uwagę na piękności natury, na wzajemną, doskonałą, harmonijną zawisłość sił przyrody. Do tego trzeba jednak młodzież zachęcać i umiejętnie wykazywać piękności w przyrodzie. Ważnym czynnikiem do wyrobienia sobie zmysłu piękna jest także obserwacja porządku i harmonii, panującej w życiu i stosunkach towarzyskich.

Uczyniwszy już zadość tym ogólnym warunkom kształcenia piękna, należy wychowankowi coraz ściślej precyzować pojęcie piękna, a to przez grupowanie obok niego przedmiotów prawdziwie pięknych. Należy otoczyć go w domu sprzętami pełnymi smaku, stylowemi naczy-

niami, artystycznie wykonanymi obrazami; dziecięcą wyobraźnię i wrażliwość na piękno poezji należy wzbudzać i podsycać stóśownemi bajkami, opowiadaniem poetycznem, uczeniem na pamięć krótkich, podniosłych, przystosowanych do pojęcia dziecka wierszyków.

Większych dzieł sztuki, dostępnych tylko dojrzałym już umysłem, nie należy dzieciom podawać, są one bowiem dla nich niezrozumiałe i mogłyby tylko utrudnić dalszą pracę około rozwoju pojęcia piękna w ich duszy.

W końcu nadmienić należy, że zmysł piękna już bardzo prędko zaczyna oddziaływać i wyrabia w dzieciach chęć tworzenia piękna, którą należy sprowadzać na właściwe tory. Ściśle wzięwszy, jest już utrzymywanie przyborów i rzeczy w czystości i porządku pierwszym czynem okazania na zewnątrz zmysłu piękna. Początkowem zatrudnieniem zmysłu estetycznego nie ma być żadne ćwiczenie artystyczne, jak muzyka lub malarstwo. Chłopakowi powinno się dozwolić, według jego własnego przemijającego upodobania, ćwiczyć się w rysowaniu albo w lepieniu figurek z gliny, przyczem ma wychowawca dawać mu tylko najniezbędniejsze wskazówki. Ćwiczeń tych nie należy traktować po szkolnemu, lecz uważać je tylko jako piękną zabawę. A jak zabawa jest ważnym czynnikiem wychowania młodzieży, tak samo ma ona dla wykształcenia smaku nieocenione znaczenie, gdyż rozwija wyobraźnię dziecięcą i przyzwyczajają dziecko do samoistnej, zajmującej go pracy.

Dziewczęta należy przyzwyczajać do robót ręcznych o wartości estetycznej. Należy im przy wykonywaniu robótki zwracać uwagę n. p. na dobór barw włóczek, wywołujący miłe wrażenie dla oka i należy pozwalać, aby same, według własnego smaku, z wzorów dla nich najprzy-

stępniejszych wybierały te, które za najpiękniejsze uznają. Wybór odzienia co do kroju i barwy jest także ważnym czynnikiem przy kształceniu zmysłu piękna.

Najważniejszym jednak czynnikiem jest tu bezpośrednie stykanie się z dziełami sztuki, wykazywanie cech piękna na utworach, stosownie do pojęcia wychowanka dobieranych, a przez to stopniowe i trwale zajmowanie go sztuką.

Oddziaływanie smaku.

Pogląd estetyczny.

Artysta i miłośnik sztuki spotykają się na jednym punkcie, a to na odczuwaniu i grupowaniu związków i stosunków estetycznych, zachodzących w naturze i życiu, ale rozproszonych i nieuporządkowanych. Drogi ich rozchodzą się dopiero wtedy, gdy artysta wrażenie odniesione i ideę powziętą wprowadza w wykonanie, podczas gdy miłośnik sztuki czeka na wykonanie dzieła, aby się niem przejąć całą duszą i rozkoszować. Poczucie piękna mają tak artysta jak i miłośnik sztuki wspólne, lecz możliwość ucieleśnienia tego poczucia ma tylko artysta, miłośnikowi sztuki zaś przypada w udziale piękne i wzniosłe zadanie: czerpać poczucie piękna z przedstawionego mu dzieła sztuki.

Mówiliśmy poprzednio o różnicy, jaka zachodzi pomiędzy tem, co jest piękne, a co przyjemne i pożyteczne. Obecnie będziemy się starali wyjaśnić istotę poglądu estetycznego. Łatwo możemy zrobić to spostrzeżenie, że przyrodnik, patrząc n. p. na dąb, będzie myślał o tem, do jakiej klasy roślin on należy, stolarz zaś będzie obliczał wartość, jaką ścięte drzewo dębu przedstawia, a malarz będzie patrzył na dąb i podziwiał jego piękną koronę ulistnioną

i rozłożyste wspaniałe konary. Wszyscy trzej patrzą na jeden i ten sam dąb, lecz każdy z innego, właściwego mu punktu widzenia. Przyrodnik patrzy na dąb ze stanowiska naukowego, intelektualnego, stolarz ze stanowiska pożytku, malarz zaś ze stanowiska estetycznego. Malarz, patrząc na drzewo, nie patrzy na nie, aby je gatunkować, zdawać sobie sprawę, dlaczego tak rośnie, albo jaką wartość przedstawia; on patrzy na ten dąb tylko dlatego, aby doznać przyjemności, nacieszyć nim swój zmysł piękną.

A zatem smak prawdziwie estetyczny musi się przede wszystkim objawiać tem, że oddziela wybitne względy estetyczne od względów intelektualnych i moralnych, gdyż inaczej mógłby z upodobaniem przyjmować rzecz jakąś nie dlatego, że ona jest sama w sobie piękną, lecz że jest prawdziwą, albo dobrą, że wzbogaca jego doświadczenie lub przynosi mu pożytek. Otóż ze stanowiska smaku estetycznego musimy nauczyć się patrzeć na przedmioty bez żadnego względu na płynące z nich korzyści i wiadomości, lecz tylko ze względu na ich piękno.

Warunek ten atoli trudnym jest do spełnienia i wielkiej wymaga to pracy, aby uwolnić smak estetyczny od wszelkich niepotrzebnych naleciałości.

Rozmaite przyczyny i wpływy nie pozwalają na wszechstronne wyrobienie sobie smaku estetycznego i nadają mu zawsze kierunek jednostronny a nawet fałszywy. Kilka przykładów pouczy nas o tem dokładniej. Piosnki karczemne, uliczne, których słuchamy z odrazą, bo obrażają nasz smak estetyczny, pozdrowimy na obczyźnie z najwyższą radością, jako dawno pożądaną dźwięk drogiej mowy ojczystej. Albo weźmy jakąś katarynkową melodyę, przed którąśmy uszy zatykali; po wielu latach, wśród innych okoliczności, w innem otoczeniu, uznamy ją

za ładną, będziemy jej z przyjemnością słuchali, bo przypomni nam lata młodzieńcze, a może i niejedno mile zdalenie.

Bardzo często spotykać się możemy z pewnego rodzaju przesadami, uprzedzeniami, wyrządzającymi krzywdę sztuce, a również naukom i życiu towarzyskiemu. Ktoś, kto czytając n. p. «Konrada Wallenroda», odmówi wartości artystycznej temu arcydziełu dlatego tylko, że będzie w niem upatrywał apoteozę zdrady, która jest czemś nieetycznym i z jego pojęciami moralnymi się nie zgadza — osądzi to dzieło fałszywie, bo oprze sąd swój na własnym pojęciu etycznym, a nie na estetycznych warunkach piękna. Zapalony myśliwy odmawia rozmaitym dziełom malarstwa wartości, a tylko ceni i wielbi te, które traktują myśliwstwo i świat zwierzęcy; patrzy on na dzieła sztuki tylko okiem fanatyka-myśliwca i nie innego wrażenia na nim nie robi.

Często także przyczynia się do fałszywego sądu o sztuce chwilowy stan umysłu miłośnika, oczekiwanie po dziele czegoś, czego w niem niema, a także uprzedzenie. Gdyby ktoś n. p., idąc do teatru na jakąś sztukę, szedł po to, aby patrzeć na dramatyczną akcję, aby słyszeć myśli podniosłe, a tego wszystkiego nie znalazł, tylko farsę, która jednak ma także swą wartość artystyczną — ten wyjdzie z przedstawienia rozczarowany, dla sztuki jak najgorzej usposobiony. Nie miała ona dla niego żadnej wartości, podczas gdy w innym wypadku byłby się może nią zachwycał.

Szczególnie należy baczyć na to, aby nie podporządkowywać smaku estetycznego pewnym gałęziom wiedzy, jaką posiadamy, lub zdarzeniom, które znamy. Wtenczas możemy przyznać dziełu sztuki wartość dlatego, że ono

wiadomości nasze albo rozszerza albo je stwierdza. Zdarza się to szczególnie przy dziełach, traktujących tematy historyczne, jak n. p. historyczne dramaty, powieści lub obrazy. Chętnie bowiem zajmujemy się tem, co nam jest dobrze znane. Będąc n. p. na obczyźnie, lub w jakimś obcym zupełnie towarzystwie, witamy z upodobaniem twarz, która nam kogoś znanego przypomina. Albo n. p. słyszeliśmy nieraz o Neronie i widzieliśmy nieraz jego wizerunek, gdy więc staniemy przed dwoma obrazami, jednym przedstawiającym Nerona, a drugim jakiś nieznany temat, to chociażby obraz pierwszy był bardzo lichey, a drugi o wielkiej wartości artystycznej — to Nero, jako znany, wywrze na nas większe wrażenie i przyznamy temu obrazowi pierwszeństwo.

Poprzednio nadmieniliśmy, że bardzo ważnym czynnikiem wykształcenia smaku estetycznego, jest ciągle zajmowanie się dziełami sztuki. W tem zajmowaniu się sztuką nie należy jednak przesadzać, nie zajmować się nią ustawicznie, bez przerwy, gdyż w przeciwnym razie przytępia się zmysł estetyczny i będzie on wymagał już bardzo wielkich podniet, jakich nie użyczy mu sztuka, w podniosłej swej prostocie skromna i spokojna. Do świątyni sztuki powinniśmy wchodzić tylko powodowani wewnętrzną żądzą ujrzenia piękna, wywołania w sobie wzniosłych uczuć, po przygniatających trudach i troskach codziennego życia. Codzienne n. p. uczęszczanie do teatru lub na koncerta, po to tylko, aby zabić śmiertelne nudy beczynnego życia, nie może dać prawdziwej, orzeźwiającej rozkoszy estetycznej. Korzystanie z dzieł sztuki nie powinno się także wyradzać w żądzę użycia, bo przy tem ztraca się zupełnie poczucie smaku estetycznego. Niebezpieczeństwo zatrąty smaku grozi także wówczas, gdy w sądach naszych

spuszczamy się na sąd drugich, gdy nam brak samoistności, gdy chwalimy jakieś dzieło dlatego, iż pochlebny sąd wydał o niem znany krytyk lub jakaś wybitna osobistość, albo dlatego, że dzieło to wyszło z rąk sławnego artysty.

Zazwyczaj jest się skłonny wychwalać lub ganić dzieło, które inni chwala lub ganią i można dać w siebie wmówić entuzjazm, chociaż się go nie czuje, chociaż on z duszy nie płynie. Nie da się zaprzeczyć, że czytanie dobrych dzieł, traktujących o estetyce, rozmaitych rozpraw i krytyk, jest ważnym czynnikiem zrozumienia dzieł artystycznych, ale należy te obce sądy przyjmować z namysłem, rozważą i porównywać własne swe sądy z sądami autora lub krytyka i tym sposobem je wzmacniać i uzupełniać.

Oddziaływanie smaku w architekturze.

Dzieła architektury uczą nas patrzeć, budzą w nas poczucie piękna dla form, proporcji, wzajemnych stosunków. Oko przyzwyczaja się do form symetrycznych, do związków harmonijnych i wzmacnia się w nas poczucie pięknych linii.

Dzisiaj zatraciliśmy już do pewnego stopnia zdolność wyszukiwania piękna w stronie formalnej; stosunek i gra linii nie mają już dziś dla nas wybitnego znaczenia, gdyż zmysły nasze toną zazwyczaj w czysto materyjalnej treści dzieła. Ogarnęła nas wprost ślepotą na formy dzieła i to jest przyczyną, że dziś nas dzieła architektury i rzeźby nie wiele zajmują, wybitnej wartości nie mają. A przecie ileż tam piękna! Powinniśmy z naszych oczu zedrzyć tę kataraktę i znowu zacząć patrzeć, nauczyć się patrzeć.

Obserwowanie form nie wnika we wnętrze pięknego dzieła, nie szuka w niem treści; wzrok nasz, szukając pię-

knych form, przesuwa się z jednego punktu na drugi, formalnie dotyka miejsc poszczególnych. Oglądając budowlę, nie można utkwieć wzroku w jeden tylko punkt i na tym punkcie wynajdywać cechy piękna; należy go przenosić z miejsca na miejsce, od linii do linii, badawczo, krytycznie, tak, ażeby całe dzieło architektury wzrokiem objąć i odtworzyć.

A zatem wymaga się tu całkowitej czynności zmysłu wzrokowego; nie należy jej wszakże już za jednym, jedynym razem uważać za skończoną. Zdarza się często, że odchodzimy od jakiejś monumentalnej budowli niezadowoleni, bośmy całości objąć nie mogli. To jednakowoż nie powinno nas zrażać, powróćmy po raz drugi, trzeci do tej budowli, starajmy się wmyśleć w organizm całości i patrzmy tak długo, dopóki nie utkwia nam wszystkie jej szczegóły w pamięci.

Z tą natężoną czynnością zmysłu wzrokowego łączy się także żywa wyobraźnia. W dziale architektury wszystkie składowe części oddziałują na siebie wzajemnie i w tem oddziaływaniu nadają martwemu materiałowi jakieś wewnętrzne życie. Otóż wyobraźnia nasza ma wpaść na ślady tego życia tajemnego, jakie w utwór architektoniczny wlewają wzajemnie na siebie działające siły ciążenia i dźwignia. A jeśli spostrzeżemy, że walka tych sił wywołuje w nas upodobanie, bo się w harmonijnej równowadze rozplywa, to widok budowy sprawi nam najżywszą rozkosz estetyczną.

Oddziaływanie smaku w rzeźbiarstwie.

Na dzieło architektury patrzymy tylko w jednej płaszczyźnie, obejmujemy je wzrokiem od góry do dołu, na prawo i na lewo. Dzieła zaś rzeźby oglądamy ze wszyst-

kich stron, w różnych płaszczyznach. Oko przesuwają się po całej powierzchni plastycznego dzieła sztuki i lubuje się lśniąca jego gładkością, zaokrągleniami, kształtami, wdzięczną miękkością i żywością linii. W rzeźbie nie ma tej oschłości i surpowości form, co w architekturze.

Objąwszy już okiem całość i nasyciwszy wzrok harmonią form i linii, możemy puścić wodze naszej fantazyi, patrzeć się na rzeźbę oczyma duszy. Postacie wykute ożywia tylko padające na nie światło i cienie, otóż w wyobraźni naszej ubieramy je teraz w całą gamę barw, nadajemy im życie, objawiające się na zewnątrz ruchami, a w rzeźbie naznaczone tylko postawą i wyrazem, i odtwarzamy w duszy warunki i sytuacje, w jakich znajdować się musiała wykuta w zimnym materiale postać.

Wreszcie staramy się uchwycić ideę artystyczną, myśl, jaką artysta dzieło swoje natchnął. Poszczególne rysy postaci wyrzeźbionej należy porównać między sobą, rozważyć je i związek ich w całości pochwycić, a wtedy wysnujemy ideę przewodnią, myśl zasadniczą. Powinniśmy wniknąć w zamiary rzeźbiarza-artysty i uzupełnić we własnej duszy jego myśl.

Jako oddziaływanie smaku estetycznego w rzeźbiarstwie jest do zaznaczenia objaw nader ważny, ujawniający się w popędzie twórczym. U każdego w mniejszym lub większym stopniu objawia się popęd do modelowania małych figurek z materiałów plastycznych jak glina, gips, a ćwiczeniami temi doprowadzić można nieraz, częstokroć bezwiednie, do biegłości bardzo wielkiej, a nawet artystycznej. Zalecenia godnem byłoby zatem, aby w systemie kształcenia zajmowano się więcej nauką modelowania bez artystycznych pretensyi, podobnie, jak się dziś uprawia — i to ze straszliwą wyłącznością — muzykę. Ćwiczenia

takie mają także wielkie znaczenie dla wyrobienia smaku estetycznego, gdyż dają pojęcie o technice, jaką się artysta posługuje, a przez to podnoszą także zrozumienie samej sztuki.

Nadmienić tu jeszcze należy, że niektóre miasta posiadają tak zwane glyptoteki i muzea, gdzie znajdują się zbiory dzieł sztuki rzeźbiarskiej, bądź to w oryginałach, bądź to w odlewach i kopiach.

Oddziaływanie smaku w malarstwie.

Gdy patrzymy na dzieła malarstwa, wpada nam w oczy przede wszystkim barwność, koloryt tych dzieł. Koniecznie zatem musimy wyrobić w sobie pojęcie barw, aby ich grę wybitnie odczuwać. Tego jednakowoż nie uzyskamy przez naukę, lecz jedynie przez wczesne już przypatrywanie się kompozycjom barwnym i przez ćwiczenia w łączeniu barw w harmonijną całość. Powszechnie wiadomem jest, że barwy w szczególniejszy sposób działają tak na ludzi, jak i na zwierzęta i słusznie powiedzieć można, że wrażliwość na barwy jest nam wrodzoną, a pobudza się ją tylko i rozwija przez patrzenie i ćwiczenie.

Dzisiejsza młodzież skłania się przeważnie — idąc za prądem nierozumnej mody — do pielęgnowania muzyki, a lepiejby zrobiła, zajmując się więcej ołówkiem i farbami. Uniknęłaby jednostronności w pojmowaniu piękna, rozumiałaby lepiej rzeźby i obrazy, gdyby zwracano ją bardziej ku rysunkowi, a nie kazano jej bębnić godzinami na fortepianie. W szkołach ludowych, i wogóle we wszystkich innych, bardzo mało czasu poświęca się na naukę rysunków, przytem i metoda cała jest niewłaściwą, za mało zwraca się uwagi ucznia na estetyczną część wykonywanego rysunku, na czystość w prowadzeniu linii, na

harmonijny dobór i użycie farb. Bardzo często nie uwzględnia się w szkole pragnienia dzieci, aby rysunki nakładano kolorami, przez co wyrządza się im wielką krzywdę, bo tamuje się w nich rozwój poczucia piękna, zabija się w nich samodzielność, jaką tu właśnie okazać mogą, a zarazem odbiera się im chęć do rysunku. Rozumne, pedagogiczne zatrudnienie dzieci rysowaniem i malowaniem w zakładach naukowych, rozwija w dzieciach zamiłowanie do sztuki i natury. Z nauką rysunków można połączyć objaśnianie dzieł architektury, rzeźby i malarstwa przez pokazywanie wyborowych wzorów.

Publicznie udzielana nauka rysunków i malarstwa powinna być uzupełnianą i rozwijaną także w domu. Niech obok nauczyciela muzyki zjawia się w domu także nauczyciel rysunków i to częściej, aniżeli tamten. Nauka malowania dla dziewcząt ma tem większe znaczenie, że ręczne robótki wypadną o wiele lepiej i piękniej, gdyż dziewczątko będzie umiało zachować czystość linii, dobierać kolory i łączyć je w miłą dla oka całość, i nabierze w tem samodzielności, tak, że wzorki stracą dla niej swą wartość nieomylną.

Poza znajomością doboru barw, potrzebną jest do zrozumienia obrazów także znajomość perspektywy. W tym celu musimy wyrobić w sobie dar wyobrażania sobie zarówno płaszczyzn, jak i pełnych ciał bryłowych.

Współdziałanie wyobraźni patrzącego przy oglądaniu obrazu musi być bardzo żywe, już choćby dlatego, że malarz przedstawia nam na obrazie tylko jedną sytuację; poprzedzając ją i po niej następujące sytuacje musi już sobie widzieć sam w duszy wytworzyć. Artysta daje nam tylko najglówniejszy moment akcji, resztę każe nam samym uzupełnić. Z żywym tedy zainteresowaniem przechodzimy

wyobraźnią naszą z osoby na osobę, z wyrazu ich twarzy i z ruchów staramy się wyczytać ich walkę wewnętrzną i zaglądnąć w głąb ich serca. Dopiero gdy wyobraźnia nasza to zrobi, a co dostrzegła i zbadala, w całość połączy — przemówią do nas wszystkie postacie, a my je na wzajem zrozumiemy i przenikniemy do głębi ideę artysty.

Tak samo jak rzeźby, umieszczamy i obrazy w publicznych budynkach, w galeriach obrazów, salonach sztuk pięknych itp., aby kształcić smak estetyczny.

Oddziaływanie smaku w muzyce.

Dla zrozumienia muzyki musimy przedewszystkiem uczynić nasz słuch wrażliwym na piękne formy tonów, ich melodyi i harmonii. A dochodzimy do tego przez częste wsłuchiwanie się w tony, a później przez ćwiczenia na instrumentach muzycznych.

Jak już powyżej mieliśmy sposobność zaznaczyć, poświęca się dziś za wiele czasu ćwiczeniom muzycznym. Dziś każde dziecko z tak zwanego dobrego domu musi koniecznie grać na jakimś instrumencie; stało się to już takim dogmatem towarzyskim, że się nawet wcale nie zważa na to, czy dziecko ma wogóle chęć i talent do muzyki. Człowiek wykształcony, mający obracać się w towarzystwach, musi umieć bębnić na fortepianie — i od tego niema odwołania. I nieraz wprost pod przymusem tyrańskim, pod groźbą, siada dziecko do tego biednego fortepianu, nabywa pewnej gibkości palców, potrafi wydobyć tony, ale ta gra zamiast mu sprawić przyjemność, budzi w nim tylko niechęć i odrazę do muzyki. W ten sposób wytwarza się wielką ilość melomanów, pozbawionych zupełnie talentu i zrozumienia muzyki.

Dziecko należy nauczyć przedewszystkiem muzykal-

nie słuchać; trzeba dać mu sposobność slyszec dobre i latwo zrozumiale utwory muzyczne. Potem dopiero można je zaprawiać do ćwiczeń muzycznych. Tutaj jednak trzeba być bardzo ostrożnym. Najlepiej jest zasięgnąć rady fachowego nauczyciela, dla którego sztuka jest świętością i który nie będzie schlebiał próżności rodziców, czy dziecię to wogóle ma potrzebny talent i chęć. Nie każdy bowiem ma do jednej i tej samej gałęzi sztuki zamiłowanie i talent. Mężczyzny nieraz niepotrzebnie muzyką, mógłby oddać wielkie usługi sztuce rzeźbiarskiej lub malarskiej, a tak straci zupełnie zamiłowanie do sztuki.

A zapomnieliśmy już i o tem, że modelowanie, rysunek i malowanie niemalą mają doniosłość także dla muzyka lub poety, bo kształcą w nich zmysł plastyczny, który do zupełnego wnikięcia w piękność utworów muzycznych i poetycznych bardzo jest potrzebny.

Możność przedmiotowego odczuwania tworów muzyki uzyskujemy z pomocą fantazyi, nadzwyczaj czynnej przy słuchaniu dzieł muzycznych. Gdy słuchamy muzyki, wydaje się nam, jakoby z dźwięków powstawały postacie, które działają, mówią, a wszystko to, co one czynią, zlewa się w tony przedziwne. W tem nasza fantazyja jest nieznużona, z dźwięków wytwarza postacie i z dźwięków chce zbadać tajniki ich duszy.

Podstawą dla tej twórczej czynności wyobraźni jest myśl przewodnia muzyki, która łączy tony i zlewa je w całość harmonijną. Najważniejszym czynnikiem zrozumienia dzieła muzycznego i odniesienia wskutek tego przyjemnego wrażenia, jest zadowolenie słuchacza, że zrozumiał intencję kompozytora, uchwycił wątek jego myśli i snuje go do końca. Bez współdziałalu duszy nie ma zrozumienia i rozkoszy estetycznej.

Dzieła muzyczne wykonywane są w teatrach (operach) i salach koncertowych. — To są świątynie muzyki.

Oddziaływanie smaku w poezyi.

Oddziaływanie smaku estetycznego w poezyi rozszerza się na formę wiersza, na sposób przedstawienia myśli słowami, także na treść, a wreszcie na same idee i uczucia, ubrane w szatę poezyi. Im bardziej dzisiejszy czytelnik zwraca uwagę jednostronnie na treść — tem więcej należy baczyć poecie na formę. Odrzuca się powieść jako nudną, jeśli nie jest od pierwszej kartki pod względem treści «sensacyjna», jeżeli zawiera w sobie dłuższe opisy albo rozmyślania; żądni wrażeń, nie możemy odczuć artystycznej formy w przedstawieniu poetycznych obrazów, nie doznajemy wewnętrznego upodobania, jakie nam daje przepiękna gra słów, ubierająca treść choćby mniej interesującą. Za to tem większą poczytnością cieszy się powieść, zawierająca sceny, następujące tuż jedna za drugą, sceny podniecające naszą fantazyę i interes dla powieści, a obfitujące w nadzwyczajne zawikłania. Otóż takie przykładanie wagi wyłącznie tylko do sensacyjnej treści, a zupełna obojętność dla pięknej formy, świadczą tylko o smaku niewykształconym lub skażonym.

Z wielką trudnością przyszłoby nam scharakteryzować tę znaczną czynność wyobraźni i duszy naszej, rozwijającą się przy czytaniu utworów poetycznych. Wszystkie bowiem nasze siły duchowe biorą tu udział w najrozmaitszy sposób i to u każdego odmiennie. Dzieła poetyczne traktują stosunki życiowe, ogólnoludzkie, na które każdy ma swe odrębne zapatrywanie. Do zrozumienia wielkich dzieł wieszczów potrzebny jest zatem wielki zakres doświadczeń ży-

ciowych, znajomość ludzi, wyrobiony charakter, stałe zasady i wrażliwy umysł.

Jeżeli poezya jest pośród wszystkich sztuk najbardziej koncentrującą życie przyrody i ludzi, punktem, na który niezmiennie skierowaną jest z największem zainteresowaniem cała nasza siła wyobraźni i nasz umysł — jeżeli dzieła poetyczne są poetyzowaniem samego życia naszego — to dramat zajmuje znów górujące stanowisko wśród wszystkich rodzajów poezyi. Dramat zatem, jako najdoskonalszy rodzaj poezyi, oddziałuje najbardziej na nasz smak estetyczny.

Wyobraźnia idzie tu ślad w ślad za rozwojem treści dramatu, zważa na wszelkie zwroty w akcji, na zawiłkiania i rozwiązania i wydobywa z poszczególnych scen przewodnią ideę sztuki. Widz musi rozporządzać taką ruchliwością wyobraźni i taką wrażliwością umysłu, aby odczuwał żywo zmiany losu i cierpienia bohatera, tak, jakby one były z jego własnem życiem splecione. A przecież nie powinien się dać unieść wrażeniom, jakie nań wywiera tragiczna walka bohatera z przeciwnościami, lecz musi zachować równowagę umysłu i przypatrywać się akcji z szlachetną przedmiotowością.

Tragedya wzbudza w nas przedewszystkiem współczucie dla bohatera w jego cierpieniach, a do współczucia tego dołącza się także obawa, że i my możemy się znaleźć w podobnie tragicznem położeniu. Powinniśmy jednak łagodzić naszą obawę tem przekonaniem, że bohater cierpi za winy własne i że cierpienia jego są tylko przestrogą dla nas przed popadaniem w podobne konflikty. Poczucie, że jesteśmy wolni od błędów i winy bohatera, przejmuje nas pewnem zadowoleniem, wzbudza błogie uczucie, że mamy sumienie czyste i to właśnie sprawia, iż mimo

wstrząsającego wrażenia, jakie na nas dramat wywiera, możemy spokojnie odetchnąć i poskromić obawy. A to błogie poczucie wyswobodzenia jest najlepszym dowodem, że dramat spełnił swe zadanie, żeśmy go zrozumieli i odczuli.

Wieczorki deklamacyjne, przedstawienia teatralne podnoszą nasz interes dla poezyi. Deklamacja bowiem, oddanie mową dźwięczności wiersza, rytmu, podnosi zrozumienie dzieł poetycznych. I dlatego też bardzo polecenia godnym jest, aby poezye czytać nieraz głośno i z należytem akcentowaniem.

Oddziaływanie smaku w ubiorach i urządzeniu domowem.

Chociaż ubiór i urządzenie domu dalekie są od właściwego pojęcia sztuki, to jednak mają one wielkie znaczenie, szczególnie dla ludzi, mieszkających zdala od wielkich miast, a więc pozbawionych sposobności oglądania i rozkoszowania się dziełami sztuki w muzeach, galeryach, teatrach. Tym, którym te przybytki sztuki są niedostępne, pozostaje mała przestrzeń, ograniczona czterema ścianami, gdzie mogą dać wyraz swemu zmysłowi piękna przez gustowne ubieranie się i przez pełne wdzięku urządzenie swego pomieszkania.

Co się tyczy ubrania, to rozchodzi się tu przede wszystkim o to, aby zachować żywe poczucie dla stylowości. Stylem w ubraniu jest przystosowanie odzienia do kształtów ludzkich. Stylem będzie tedy ubranie, które przylega do kształtów ciała, a jednak nie przeszkadza ruchom i zwrotom ciała, a razem z ruchami noszącego je zda się być ożywione. Kto wzbudził w sobie poczucie stylowości w ubraniu, ten zarzuci niewątpliwie wszelkie bufiaste, faldziste suknie,

a ubierać się będzie tylko w odpowiednio przylegające, skromne i nieprzesadne.

Z poczuciem stylu łączy się w sztuce ubierania się wrażliwość na barwy, już choćby z tego prostego powodu, że ubrania nasze składają się z materji barwnych, a dobór nie jest tu dowolny, tylko stosować się musi do praw o mieszanii barw. Kolory sukien muszą przede wszystkim harmonizować z cerą człowieka. N. p. dla cery jasnej odpowiada najlepiej kolor zielony, bo zielona barwa jest dopełniającą czerwonej, a zatem twarz blada w otoczeniu koloru zielonego nabiera odcienia różowego. Ponieważ kolory czynią inne wrażenie przy zwykłym świetle słonecznym, a inne przy oświetleniu sztucznym, należy więc baczyć na dobór barw przy toaletach, przeznaczonych na daną porę dnia.

Zmysł kolorystyczny, tak konieczny w sztuce ubierania się, wykształcić można przez częste przypatrywanie się harmonijnym ugrupowaniom kolorów, a właściwie przez studyowanie nauki składania barw. Widzimy zatem, że kwestya doboru stosownej toalety wymaga poważnej znajomości rzeczy, a im wcześniej ją sobie przyswoimy, tem prędzej uwolnimy się od pęt, jakimi krępuje nas moda, zabijająca prawdziwe poczucie piękna.

Nawet tak poważna wiedza, jak matematyka, oddaje nam usługi w kwestiach toaletowych. Rozchodzi się n. p. o wysokość kapelusza. Gdy przyjmiemy głowę ludzką wraz z kapeluszem jako całość, podzieloną na dwie nierówne części przez kryzę kapelusza, a jako większą część przyjmiemy długość twarzy i naznaczymy ją przez 12 cm., to uzyskamy proporcję ciągłą $(12 + X) : 12 = 12 : X$, a stąd wyprowadzimy łatwo nieznaną X jako żadaną wysokość kapelusza = 7.416 cm. Kapelusz o takiej wyso-

kości będzie najstosowniejszem ubraniem głowy. W ten sam sposób można dokładnie oznaczyć wysokość fryzury albo długość stanu, lub tem podobne. I dla tego, kto wyrobił w sobie poczucie stosunku i proporcyi, nie będzie obojętnem, gdzie należy umieścić pasek podtrzymujący suknię, aby zarazem dzielił on proporcjonalnie ciało ludzkie, nie będzie mu obojętnem, jaką wysokość nadać kołnierzykowi, a jaką szerokość listwom sukni i t. d.

Przejdziemy teraz do urządzenia domowego. Smak artystyczny ujawnia się tu w doborze sprzętów i ich rozmieszczeniu. Nie wystarczy poczynić znaczne zakupy mebli i dzieł sztuki tylko dlatego, że są drogie i żeby olśnić przepychem odwiedzających. To nie jest zadowolenie naszych wymogów smaku artystycznego, lecz tylko nierozumna żądza przepychu i chęć popisania się zamożnością.

Podobnie jak sami wybieramy sobie wszystkie rzeczy, mające służyć do upiększenia mieszkania, tak samo nie powinniśmy spuszczać się na gust rzemieślnika przy malowaniu lub tapetowaniu ścian; sami powinniśmy dobierać kolory i wzory tapet, co bardzo ważnem jest z powodu monotonnego powtarzania się ornamentu liniowego lub roślinnego. Przy doborze mebli trzeba przedewszystkiem baczyć na to, aby one były stylowe, to znaczy, aby ich zewnętrzny wygląd, ich forma odpowiadała ich przeznaczeniu, tak, aby każdy sprzęt pojęty był jako całość ożywiona i uduchowiona. Jak mało potrzeba, aby co do formy zadowolić nasze poczucie piękna, może nam służyć następujący przykład: stół o nogach wygiętych bardziej się zwykł podobać, aniżeli o nogach prostych, gdyż wygięcie to uwidacznia, że nogi podtrzymują ciężar płyty stołowej

i że podobną pozycję przybiera człowiek, usiłujący podnieść na barkach ciężar ze ziemi.

Obok gustownego doboru sprzętów, jest także niemałego znaczenia stosowne ich ustawienie, ugrupowanie. Jak należy utrzymać harmonię w uporządkowaniu sprzętów domowych, jak należy zachować równomierność, zgodność i oddziaływanie jednego przedmiotu na drugi, tego po krótkce i szczegółowo podać nie można. Dziewczęciu wystarczającym jest raz tylko zwrócić uwagę, że jest to n. p. bardzo nieestetyczne i niestylowe, skoro zasłony u okien tkane są we wzory zamków, pałaców, drzew albo jakichś potworów zwierzęcych i to jeszcze szablonowo powtarzających się, że takie wzory nie odpowiadają przeznaczeniu zasłon, które powinny być wesole, przeźrocyste, przepuszczające wiele światła, że tu o wiele stósowniejszymi są ornamenta roślinne i wijące się gałązki kwiatowe. Dalej można i na to wskazać, że tła dywanów i chodników powinny być trzymane w barwach ciemnych, brunatnych, w barwach ziemi, a jako wzorów należy używać kwiatów o kielichach rozwiniętych do góry, podobnych do kwiatów na łąkach, bo łąki uważać można jako wspaniałe kwiatowe dywan. Należy zwrócić tu także uwagę, że wprost brzydkie, a nawet wstrętne są hafty na dywanach, przedstawiające cielska dzikich zwierząt albo postacie ludzkie, które oprócz tego w hafcie występują zawsze niedokładnie; po takich dywanach stąpamy niechętnie, bo wzdrygamy się chodzić po ciałach ludzi i zwierząt. Nie są również dywanom właściwemi barwy krzywe, jaskrawe. Rażą one wykształcony smak estetyczny, a przytem zmuszają niemal wchodzącego do pokoju, aby utkwil wzrok w ziemię, co jest znowu uchybieniem formom towarzyskim.

Nadmienić jeszcze wypada, że przy urządzaniu mie-

szkania powinno się baczyć na to, aby kąty, zagłębienia były zapelnione, aby całość zlewała się w łagodne, zaokrąglone linie. Należy zatem w kątach schodzących się ścian ustawiać kosze z kwiatami albo rzeźby na słupach, wogóle, o ile możności kąty czemś wypełniać.

Uczęszczając pilnie do muzeów przemysłowych, możemy sobie wyrobić smak estetyczny w zakresie domowych urządzeń.

Kończąc niniejszą książkę nadmieniamy, że celem jej jest przyjść w pomoc kształceniu dobrego smaku, co da się jedynie przez wnikanie w istotę piękna i sztuki osiągnąć. Zdawało nam się przytem, że nie powinniśmy pomijać sztuki ubierania się i urządzenia pomieszczeń, gdyż posługiwać się w niej można skromnymi i każdemu dostępnymi środkami, a przecież uczynić ją, w braku innych, wznioślejszych, źródłem rozkoszy estetycznej. Tworzy ona zresztą przejście z wielkiego świata sztuki w mały światek codziennego życia, i ukazuje, że odblask piękna może i tam padać i życie rozświecać. Ułatwia ona człowiekowi otaczanie się pięknem, czyni je potrzebą duszy i uczy go, jak i z życia samego uczynić można piękne dzieło sztuki.

TRZEŚĆ.

	Stron.
Wstęp	1
Część pierwsza. Nauka o pięknie.	
Pojęcie piękna	3
Formy piękna. Formy piękna widzialnego	13
Formy piękna, dostępnego słuchowi i myśli	18
Rodzaje piękna. Wzniosłość	26
Powabność	28
Komiczność	30
Charakterystyczność	32
Symboliczność	33
Stylowość	34
Brzydota	36
Część druga. Nauka o sztuce.	
Pojęcie sztuki	38
Rodzaje sztuki. Architektura	40
Rzeźbiarstwo	45
Malarstwo	53
Muzyka	60
Poezya	66
Łączenie sztuk. Sztuki poboczne. Przemysł artystyczny	84
Część trzecia. Nauka o artyście.	
Istota artysty	88
Powzięcie idei	90
Wykonanie artystyczne	93

	Stron.
Architekt	95
Artysta-rzeźbiarz	96
Artysta-malarz	98
Mistrz łańców. Poeta	99
Część czwarta. Nauka o miłośnikach sztuki.	
Smak estetyczny. Potrzeba kształcenia smaku	103
Wykształcenie smaku	105
Oddziaływanie smaku	109

