

# SPRAWOZDANIE

DYREKCJI

C. K. GIMNAZYUM

W JAŚLE

ZA ROK SZKOLNY

1913/1914.

TREŚĆ:

1. Prof. Roman Molenda: O kulturze estetycznej.
2. Wiadomości szkolne przez Dyrektora.





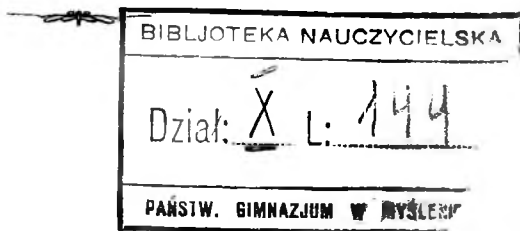
Mr. K. K. K.  
Spr. 52

Prof. ROMAN MOLENDĄ.

# O KULTURZE ESTETYCZNEJ

LUŻNE UWAGI.

1. O POTRZEBIE KULTURY ESTETYCZNEJ.
2. ESTETYKA JEDNYM ZE ŚRODKÓW WYCHOWANIA.
3. SZTUKA W ZWIĄZKU Z HISTORIA.



JASŁO 1914.

DRUKIEM ST. KUŹNIARSKIEGO W JAŚLE





## I.

# O potrzebie kultury estetycznej.

Żyjemy pod hasłem ustawicznych reform, w gonitwie za nowością. Jeszcze jednak nie przedawniło się hasło, nawołujące przez Johna Ruskina do umiłowania piękna w przyrodzie i własnym jestestwie, gdyż zadrgało silnie. To prawdziwy apostoł piękna, którego ewangelia objawiona całej ludzkości, jest w stanie wstrząsnąć i owładnąć całkowicie kultem dla piękna i jego wyrazów. Propaguje wyidealizowanie tworzywa ludzkiego, któremu towarzyszy nie przymus, lecz radość z tworzenia — radość, pochodząca z serca i duszy. Głębia jakaś dziwna uwielbienia dla majestatu piękna, skupienia w samym sobie drgającej energii człowieczeństwa, dążącej do upostaciowienia kultu piękna dla siebie i otoczenia. Mieszkanie ludzkie, według Ruskina, będzie mieć charakter świątyni z tą chwilą, gdy uszlachetnienie człowieka znajdzie wyraz w radości i uświęceniu przez pracę. Praca zaś jest to tylko stygmat, jaki wyciska osobnik na materiale martwym, gdy przy niej zużywa część swej duszy — wszelka praca maszynowa a więc mechaniczna, z natury swej jednostajna i monotonna, nie odpowiada szczytnemu powołaniu osobnika, ani jego wielkości rozumowej.

Pokrewny mu duchem to: Wiliam Morris.

Ubolewa nad podziałem pracy, który nigdy sztuki nie wytworzy, i to sztuki w ogólnym znaczeniu wyrazu. Sztuka rozwinie się i zapewni sobie byt, gdy cała powszechność weźmie w niej udział. Świat stoi obecnie przed dylematem „czy chce mieć lub też stracić sztukę“<sup>1)</sup>. Sztuka ma być nieodstępłą towarzyszką zarówno wśród ciszy wiejskiej, jak też wśród

<sup>1)</sup> W. Morris: „Sztuka a piękność ziemi“ Lwów 1906, str. 19.

zgiełku wielkomiejskiego, sztuka towarzyszyć powinna w radości i smutku, wśród pracy i wśród bez trosk, a miękkich wyczasów. Sztuka nie powinna znać różnic stanowych, kulturalnych, rasowych i narodowych. Sztuka wyzwoli ludzką od bezmyślnej szarzyzny, obłudy i nieuczciwości, wniesie ona w stosunku towarzyskim zaufanie, szczerą, pogodę życiową. Nawet przy codziennej, jednostajnej pracy Największe korzyści wniesie sztuka do sfer rękodzielniczych, w sztuce znajdzie wytwórca zadowolenie, tworząc rzeczy oryginalne

Podobnie i Walter Crane żąda sztuki dla wszystkich, sztuki we wszystkim, a wtedy wierzy w możliwość wywołania radości w zbiorowym życiu. Gdy pracujący wśród najgorszych warunków pracy znajdzie po ukończeniu tejże zdrowe, mile dla duszy i oka otoczenie domowe, gdy nie cuchnąca nora, lecz skąpana w świetle słonecznym izba będzie jego mieszkaniem, wśród ogniska domowego to wtedy nie będzie się robotnik degenerował, a pogodna treść życia uchroni go przed wieczną, a nienasyconą gonitwą za pieniądzem. Radość z życia i pracy powoduje łagodzenie antagonizmów klasowych, najwyższe sfery przeto dla trafnej oceny wartości wytworu ręcznego. Powinny jąć się pracy fizycznej.

O potrzebie rozpowszechnienia zasad estetyki jest też przekonany Jan Ree<sup>1)</sup>; pragnie on gorąco, aby instytut artystyczny objął nietylko artystów, lecz zainteresował całą szeroką publiczność. Jeśli sztuka jest dziś czemś oderwaną od życia, to chybione są wszelkie dążności do stworzenia własnego stylu. Boleje on nad rozbieżnością sztuki i życia, upatruje w tem małą dozę umiłowania sztuki ogólnej która mimo długiej propagandy nie wybuchła i nie ujawniła się w przemyśle artystycznym jak, również w sztuce stosowanej

Nie tylko w muzeach i kramach Kunsthändlerów powinna mieć prawo obywatelskie sztuka! Te nowożytnie targowiska sztuki świadczyłyby owszem o separatyzmie i izolowaniu między sztuką a życiem. Sztuka w takich warunkach byłaby pasorzytem na ciele ludzkim, nie dającym tylko same szkody. Nie nagromadzenia sztuczne lecz zbiorowość zjawisk w przyrodzie jest siedliskiem rzetelnej sztuki

<sup>1)</sup> Prof Jan Ree „O warunkach piękna w sztuce stosowanej“, Lwów 1908, z niem.

Ta klątwa rzucona na obojętność w zapatrywaniach na sztukę jest tak potężną, jak potężne jest pragnienie uwolnienia jej z tych więzów. Jest to silny protest przeciw poglądom Tolstoja i ewolucjonistów angielskich, uważających sztukę za niewinną zabawkę w rękę bogaczy, bez związku i doniosłości poczucia piękna dla ogółu. Powszechność tegoż poczucia odczuwa dobrze i rozumie Piniński, gdy pisze: „powinniśmy czuć potrzebę elementu piękna na każdym kroku, dążyć do tego, ażeby życie nasze, całą egzystencję z niem zespolić, znaleźć je, o ile środki na to pozwalają, w całym naszym otoczeniu i w nas samych, więc w mieszkaniu, w którym żyjemy, w otoczeniu naszego domu i zagrody, w ogrodach i w spacerach, utrzymywanych na koszt wspólności przez gmin itd., a wreszcie i w nas samych, w naszym własnym stroju, w powierzchowności i zachowaniu się. Piękno w codziennem naszym życiu dostępne jest dla każdego, potrzebę piękna należy wpajać w umysł i uczucie dziecka już od pierwszej młodości<sup>1)</sup>».

Czy zresztą, by o potrzebie i znaczeniu kultury estetycznej dać się przekonać, wystarczy przeczytać dotyczące dzieła, broszury i czasopisma? Zapelnilyby one całą bibliotekę, lecz nie trafiły do duszy zamkniętej dla wyższego polotu, zachwytów, wzruszeń, duszy wrażliwej i pogodnej. Przywykliśmy kulturę estetyczną brać za wiarę kultury umysłowej, nie tylko w życiu jednostki, lecz w życiu narodów. Schłudność, oszczędność i ugrzeczniiona towarzyskość Francuza lub Niemca są dla nas miłe równie jak wstrętne są brud, niechlujstwo i osowiałość n. p. u Rumuna lub Turka.

Wymagania codziennej — że się tak wyrazić można — estetyki są w dzisiejszych warunkach nielatwe do wykonania, gdyż zdrowe poczucie piękna nie może się pogodzić ze wzrastającą żądzą zysku i jego następstwami, które gorączką opanowały cały świat. Wytwórczość maszynowa, ilość coraz dalej sięgających wynalazków potrafią zręczną imitacją zastąpić solidność i prawdziwość wytworów. W ślad za tem poszła nieprzeparta żądza jak najszybszego wzbogacenia się, ewentualnie uzysk pozorów bogactwa jak najłatwiejszą drogą. Spekulacja wytwórcza sili się nad stworzeniem błyszczącego blichtru w jak najtańszy

<sup>1)</sup> L. Piniński: „Ewolucya i moda w pojmowaniu piękna“ Lwów 1908, str. 29.

sposób, pod którego cienką pokrywką kryje się tandeta, ubóstwo umysłowe i nieszczerłość. Nie trzeba uwydatniać jak »artystyczny przemysł« tego rodzaju zabija sztukę w samym zarodku, jak szkodliwie odbija się małpie naśladownictwo i pretensye do dorównania jedni drugim. Jest to parweniuszostwo, któremu bez głębszego namysłu ulega większość, wchodząc w kolizyę już nie tylko z elementami piękna, ale sumieniem i etyką. Jest to prąd wiejący z krainy dolarów, imponujący nam rozrzutnością, szukający coraz skrajniejszych wyrazów w ubraniu, bucikach, a choćby tańcu (tango!) Utał się nawet u nas pocziwców, Europejczyków, termin na określenie każdej nadzwyczajności — amerykańską. Jak to zabija wszelką twórczość rodzimą, nie trzeba dowodzić. Znany propagator kultury estetycznej w Niemczech, Lichtwark, w licznych dziełach, rozchodzących się w setkach tysięcy egzemplarzach, z całą siłą chlęsta perweniuszostwo Spiessbürgerów niemieckich i podnosi sztukę do problemu społecznego i narodowego. Narzeka on, że niewykształcony zmysł poczucia farb zaszkodził już wiele Niemcom, że skazał ich na zależność w stosowaniu mody, w strojach, wyrobie wykwitnych materyi i mebli od narodów obcych Niemcy bowiem sprowadzają materye z Anglii, a toalety damskie i wyroby luksusowe z Francyi. Chcąc się wyzwolić ekonomicznie, radzi Lichtwark przyswajać młodym generacyom kulturę piękna wykształcić ich oko i wrażliwość tem więcej, że przyszłe walki rozgrywać się będą na tle ekonomicznem i do silniejszego materialnie narodu zwycięstwo należeć będzie.

Rozróżniczkowanie pracy i zmechanizowanie jej położyły kres indywidualnym dążnościom stworzenia we fantazyi twórczej czegoś oryginalnego, gdyż w wytwórczości nie biorą już więcej udziału dusza i ręce. Stosownie do podobnej wytwórczości idzie równolegle zniżanie się poziomu estetycznych wymogów, nawet u inteligentnych warstw, zadowolniających się powieścią romantyczną, efektowną farsą w teatrze zamiast myślącym dramatem. Repertuary teatralne wybierają sztuki, które »robią kasę« czyli odpowiadają namiętnościom i umieją wyzyskać zmysłowe instykty szerokich tłumów. W takiej atmosferze z trudem znajdują uznanie umysły wyższe, artystyczne hasła, które w niezgodzie z ogólnym duchem czasu, skazane są, na żywot suchotniczy.



Gonitwa za błyszczącymi pozorami, za jak najszybszym wzbogaceniem się, przy równoczesnym uwzględnieniu trudnych warunków egzystencji, sprowadza na ludzkość nerwowość, rozbieżność kierunków i wzajemną nieufność. W stadium takim była ludzkość w okresie Odrodzenia w wieku XVI, a także w wieku XVIII, kiedy wyrafinowana kultura umysłowa łączyła się równocześnie z posiadaniem zasobów materialnych, które tylko pomódz mogły w wynalezieniu wyjścia w wykwintnym i rozkosznym baroku i rokoku. Jeszcze początek XIX wieku potrafił żyć wspomnieniami bezpośredniej przeszłości, lecz następne przełomy społeczne i ekonomiczne nie potrafiły uchronić ludzkości przed współczesnym rozstrojeniem. Nic dziwnego, że na porządku dziennym pojawiły się hasła zmniejszenia chociażby, jeśli nie zapobieżenia produkcji maszynowej przez wprowadzenie przemysłu artystycznego i sztuki stosowanej. W poszukiwaniu form zwrócono się do sztuki japońskiej, a po jej przeżyciu zwrócono uwagę na drzemiące w ludzkiej wiejskiej skarby niewyczerpanych pomysłów artystycznych. U nas zwrócono uwagę na sztukę górali — Witkiewicz i Meyet tworzą t. z. styl zakopiański. Jest to zresztą ogólna, a gwałtowna dążność do nadania wszystkim formom życia, cech wybitnie swojskich.

---

## II.

# Estetyka jednym ze środków wychowania.

Demokratyzacja prądów naukowych przybiera kształty coraz inne i sięga coraz głębiej. Problem estetycznej kultury w pedagogii jest też historycznie niedawnym, a jednak silnym. Bo uwzględniając równoległe literaturę zachodnio-europejską zauważy się setki pism, broszur, zwłaszcza odkąd zjazdu pedagogów niemieckich przeważnie w Weimarze, wskazały i określiły konkretnie metodę wychowania estetycznego. Wrodzone człowiekowi już od dziecka skłonności, potęgujące się z wiekiem, do określenia tworców swej bujnej wyobraźni w formach rysunkowych, naprowadziły na to, że objawy te należy wykorzystać w pedagogii. Jednak współczesne programy szkolne nie dość wydatnie popierają kulturę estetyczną, do niedawna robiono szkole zarzut, że działa zgubnie na zewnętrzne formy estetyczne, a na jednym ze zjazdów w Weimarze podniósł się ironiczny głos, że gdyby szkoła nie działała rozmyślnie, aby w dziecku stłumić zmysł artystyczny, to już w takich warunkach osiągnęłoby się bardzo wiele.

Głosy pedagogów oświadczyły się wyraźnie za tem, że nie dążą do wprowadzenia nowego przedmiotu do programu szkolnego, ani do obciążania planów naukowych, lecz do wyciśnięcia piętna estetycznego na zbiorowej nauce od klasy dziecięcej, aż do uniwersyteckiej, bo wiedzę wyuczoną należy równocześnie łączyć z wiedzą obserwowaną i odczuwaną. Nic więcej, tylko obalić wyłączne wszechwładztwo słowa i martwej litery.

Na czemże więc polegałaby pedagogia oparta na kulturze estetycznej?

Znaną i niezaprzeczoną jest rzeczą, że poczucie ładu i harmonii jest dla naszych zmysłów miłym i przyjemnym, jak wstrętnymi są pojęcia chaosu i rozbieżności zjawisk. Dzieło sztuki przedstawia nam źródło rozkoszy estetycznej, gdy odczujemy w niem tesame uczucia, które włożył w to dzieło, twórca tegoż, gdy dusza nasza będzie niejako odbiciem potęgi duchowej, wiejącej z dzieła sztuki. Ta bezpośredniość oddziaływania w zakresie piękna, to świadome kojarzenie zewnętrznej formy z duchową treścią zjawiska podnieca nasze duchowe funkcje i powoduje zadowolenie. To uduchowanie osobowości, wzniesienie jej w sferę zapalów, wyzwolenie z codziennej szarzyzny, wytworzenie substratu myślowego, to wszystko prowadzi do wyzwolenia duchowego. Ukryte te, a drgające w duszy struny, doznają utrudnienia przy jednostronnym rozwoju sił duchowych, które absorbując czas i przestrzeń, nie pozwalają człowiekowi wnieść się na wyżynę idei piękna. Oczywiście nie chodzi tu o wyszukiwanie zasad piękna, ani o historję sztuki, lecz o rozbudzanie w młodej generacji wrażliwości estetycznej. Wrażliwość tę pobudzić mogą twory piękna zarówno sztuki jak przyrody, a nie teorie, wyuczane z podręczników historii, sztuki.

Więc przede wszystkim piękno przyrody, a nie muzea, które Sizeranne nazwał więzieniami sztuki. Bo jakżeż inaczej przemawiają do duszy rzeźby starożytne, oglądane na właściwym miejscu, a nie poukładane szablonowo w *British Museum* lub w Luwrze, zdeformowane, poutrącane, wzbudzające litość zamiast podziwu! »Dziela sztuki, szczególnie dzieła sztuki religijnej, są delikatnymi kwiatami, których woń trzeba wdychać na piu. Zetnij je, a pozostaje wprawdzie kształt, ale nie masz już woni«<sup>1)</sup> Niestety, jesteśmy przeważnie w takim położeniu, że braki wetujemy sobie komentarzami z podręczników historii sztuki, zamiast zbliżyć się do oryginału sztuki, wtedy gdy jest ono w całości zachowane. Opisy Forum Romanum, chociażby w najgorętszych malowane słowach przez usta nauczyciela, nie przemówią do duszy słuchacza, tak jak bezpośrednie wrażenie w rzeczywistości.

Przyzwaczailiśmy się również patrzeć krytycznie na wyraz piękna pod pewnym kątem nieszczerym. Przeprowadzamy

<sup>1)</sup> Rob. Sizeranne „Więzienia sztuki“ z franc. Potocki str. 64.

dokładną analizę kompozycji, kolorystyki, perspektywy bez względu na to, że są to rzeczy, dla nas nieznanne, terra ignota, bo do oceny trafnej nie poczujecie się na siłach niejedni fachowcy; wogóle nie znajdziemy rzeczy jednej, w której nie zobaczymy pozornego błędu, gdyż ambicja nasza fałszywa zawsze zmierza do intelektualnego rozumowania, a nie wzbudzenia wzruszeń duchowych. Zresztą trafna ocena napotyka na te jeszcze trudności, że oglądanie oryginalnych arcydzieł sztuki nie zawsze należy do łatwych zadań. I mimo, iż dzisiejsze środki techniczne są nam wielką pomocą przy tworzeniu kopii, to jednak najlepsze naśladownictwo rzeźby marmurowej wykonane na papierze; a więc na płaszczyźnie nie na wiele zdać się może. Mniejsza trudność zachodzi przy oleo-drukach, chociaż i tu z góry zrezygnować się musi z dokładnego odtworzenia farb i najlepiej wtedy wymagania swoje ograniczyć do wykonania kopii jedną dyskretną farbą. W każdym razie i takie kopie są bez porównania odpowiedniejsze, niż kramowe malowidła tuzinkowych naszych artystów, niż wreszcie fotografie itp. Jak dalece dobry obraz może być przedmiotem studium naukowego w każdym kierunku, może posłużyć za przykład popularne dzieło Lichtwarka *Übungen in der Betrachtung v. Kunstwerken*. Autor na arcydziełach Vautiera, Menzla, Kaufmanna, Lenbacha itd., stosując odpowiednie pytania do ucznia, daje pogląd na historię malarstwa niem., zapoznaje ucznia z środkami technicznymi i ze wszystkimi rodzajami malarskich kompozycji. Do tego samego rodzaju dzieł należą Volla *Vergleichende Gemäldestudien*, Brandta *»Sehen und Erkennen«*, Vaetzoldta *»Einführung in die bildenden Künste«* i wiele innych.

Sztuki jednak uczyć się nie można, a o wartościach sztuki nikt nie dowiaduje się z katedry naukowej. Sztuka, podobnie jak piękno, na którym jest zbudowana, dochodzi do naszego umysłu przy pomocy zmysłów, a tylko od stopnia wrażliwości osobnika zależy jego intensywność, chociaż i takich nie brakuje, którzy tej wrażliwości wcale nie posiadają. Jest ona zresztą niarą posiadanej wrodzonej lub przyswojonej inteligencji.

Że sztuka działa uszlachetniająco, to rzecz znana i przesądzona. Artyści czy to w zakresie muzyki, poezji, czy sztuk pięknych, posiadają zawsze dużo pogody życiowej, wielko-

duszności i inicjatywy. Odnosi się to nie tylko do twórców, lecz i do wielbicieli sztuki, i w tym zasadniczym pojęciu leży wielkość wykorzystania sztuki, jako elementu wychowawczego. Jeśli jednak dziś tej zasady się nie zapoznaje, to jednak formalizm i pusta gra frazesów zbyt wielką kłutwą ciężą nad uprzedzeniem do sztuki. Zamiast uczyć mówiąc o dziełach sztuki, należałoby wreszcie uczyć przy pomocy dzieł sztuki.

Istnieją jednak w niektórych kołach pedagogicznych dążności do wprowadzenia do programu szkolnego historii sztuki, jako osobnego przedmiotu, a przynajmniej uwzględnienia przy nauce historii powszechnej zasadniczych elementów malarstwa, plastyki, architektury, działalności twórczej najwybitniejszych przedstawicieli w tym zakresie. Zdania w tym kierunku są podzielone. Jeden z największych propagatorów kultury estetycznej w Niemczech, Konrad Lange<sup>1)</sup> sprzeciwia się wprowadzeniu sztuki w tej formie do szkoły, gdyż nie wierzy w powodzenie. Pragnąłby on przeprowadzić reformę z góry, a nie od dołu. Trzebaby najpierw uzyskać odpowiednią ilość sił nauczycielskich fachowych, a jest to niemożliwym, gdy historia sztuki nie jest uważaną za samodzielną grupę na fakultecie filozoficznym, następnie widzi przeszkodę w tem, że gimnazya umieszczane są w miasteczkach, nie mających ani muzeów, ani wybitniejszych zabytków architektonicznych. Trudno zaś ograniczać się do wyliczania nagich liczb i faktów i do pokazywania reprodukcji, gdyż to jeszcze nie prowadzi do rozwoju estetycznej wrażliwości u ucznia. Protestować też należy interpretowaniu w szkole »Laokoona« Lessinga, gdyż nie odpowiada to już wymaganiom nowożytnym, a które nad Lessingiem i jego niechęciom do kolorystyki w malarstwie olejnym przeszły do porządku dziennego.

Lange wierzy, że tylko nauczyciel rysunków uczyć może sztuki, gdyż »sztuki nie uczy się przy pomocy uszu. nie przez czytanie lub słuchanie, lecz przez patrzenie i tworzenie. My nie chcemy takich abiturjentów, którzy są w stanie paplać o sztuce, którzy na pamięć umieją szereg cyfr i nazwisk z historii sztuki i przy każdej sposobności cytują frazesy Lessinga

<sup>1)</sup> K. Lange »Die künstlerische Entwicklung der deutschen Jugend Darmstadt 1893, str. 79 i dalsze.

lecz takich, którzy mają żywe poczucie sztuki, którzy znają z własnej praktyki istotę artystycznej twórczości.<sup>1)</sup>

W tym celu wykształcenie oka, jako organu przyjmującego wrażenia estetyczne, jest najważniejszym zadaniem przy kształceniu estetycznym. Zdawałoby się na pozór, że jest to rzecz błacha, lecz z doświadczenia wiadomo, iż patrzymy się na przedmioty, lecz ich nie widzimy. Jest to błędem w ćwiczeniu bystrości wzroku i obejmowania zewnętrznych form przedmiotów w przestrzeni; brak jest młodej generacji świadomości perspektywy.

W wychowaniu estetycznym ważną jest rzeczą kształcenie barw; znaną jest rzeczą, iż uczniom trudno przychodzi rozróżnić i nazwać zasadnicze tony barw, a tem więcej ich kombinacje. Z wrażliwością na kolory łączy się bowiem zdolność przenoszenia i porównania przedmiotów sztuki z ich naśladownictwem w naturze. Na widok namalowanej, znanej nam okolicy, fantazyja nasza pobudzona, doznaje przyjemnego wzruszenia, uzupełnia i dodaje własne przedstawienia. Będzie zaś to złudzenie większe, im bujniejsza będzie fantazyja, kształcona przy pomocy technicznych środków jak: ołówek, kredka, farba itd.

Jednym z dalszych środków kształcenia estetycznego jest zapoznanie ucznia z formami sztuki, aby umiał odróżnić akwarelę od pastelii lub obrazu olejnego, miedzioryt od drzeworytu, płaskorzeźby od rzeźby wypukłej, sklepienie beczkowe od krzyżowego, fryz od gzymsu, a różnicę tę określić nie tylko słowami, ale także rysunkiem. Uczeń powinien poznać zależność kompozycji od jakości materiału, zasady perspektywy, wpływ światła atmosferycznego na wygląd farb, kontrast, jaki służy do wywołania efektu kolorystycznego, ducha, czas, warunki zewnętrzne na twórcę, układ kompozycji itd. Bez tych wiadomości nie zrozumie różnicy między kierunkami historycznymi w malarstwie, różnicy między renesansem, barokiem itd. W danym wypadku różnicę tę potrafi wyrazić wprawdzie słowami, lecz nie połączy z praktycznym rozwiązaniem.

Lange radzi traktować poważniej sztukę dopiero od renesansu, gdyż sztuka średniowieczna nie ma głębszego znaczenia dla niefachowca. Jako Niemiec radzi rozpocząć naukę na

<sup>1)</sup> Lange, *Ibidem* str. 86.

dzielał: Dürera, Holbeina i Rembrandta, następnie na dziełach mistrzów włoskich, aby poznać różnicę w zewnętrznych wyrazach sztuki germańskiej i romańskiej, nie pominąć wreszcie sztuki współczesnej, stojącej w niejednym kierunku w sprzeczności ze sztuką Corneliusa i Thordwaldsena, na których zwykle kończą się podręczniki historii sztuki

Głośną również stała się książka, wyszła przed 5 laty Jana Richtera »Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens« w Lipsku Podobnie jak Lange jest też Richter tego zdania, iż kształcić należy przedewszystkiem zmysł wzroku, gdyż dopóki nie nauczy się oko obserwować zjawisk w naturze, nie potrafi ocenić dzieła sztuki. Przyswajanie kultury estetycznej pobudza także do działalności twórczej, co znowu wywołuje poczucie siły i odczuwanie wewnętrznego zadowolenia z pozostawienia potomności swoich śladów.

Wychowaniu estetycznemu przypisywał Ruskin cele etyczne i popularną jest jego sentencja: »powiedz co lubisz, a ja ci powiem czem jesteś«. Umysł o wybitnej i prawdziwej kulturze estetycznej, niedostępny jest dla brudu życiowego, płaszczenia się, serwilizmu i znudzenia życiowego; zachowa on zawsze zapas energii życiowej, nieczułości na drobiazgowy troski, potrafi zrozumieć, iż przeczulenie nerwów nie jest objawem prometeuszowskich skrzydeł, lecz objawem patologicznym. Melancholię, tę modną chorobę wieku i spleen, znudzenie życiowe, nie będzie uważał za identyczne z arystokratyzmem ducha, nie będzie się uważał za nieszczęśliwą ofiarę warunków, której wielkości otoczenie nie potrafi ocenić i rozumieć; nie będzie tęsknił za odegraniem bohatera ogólnie podziwianego, jak Maksio Lindner na filmie kinoteatralnym, lecz wewnętrznie zgłębianie się uczyni go zarazem skromnym dla siebie, a dumnym wobec szarego otoczenia. Na szczęście mazgajowaty Wertheryzm Goethego znika z powierzchni życia naszego. Po przeżyciu się fali pozytywizmu, po bankructwie apoteozującej indywidualizacji nadczłowieka Nietsch'ego nastąpiła reakcja kultu zdrowego ciała i ducha. Oddawanie się sportom, stworzenie współzawodnictwa na urządzanych igrzyskach olimpijskich co 4 lata w stolicach miast europejskich, utworzenie skautingu na podstawie etyczno-fizycznej — drgają nowem życiem.

Z tymi ogólnymi prądami powinny iść w parze środki



wychowania estetycznego, które jak tamte stronę fizyczną, tak owe duchową stronę człowieka podnoszą i napawają wewnętrznym substancją życiową. Błędem byłoby jednak mniemanie, iż wychowanie estetyczne ma na celu wyprodukowanie dla społeczeństwa jak największej ilości artystów. Richter w swym dziele silny kładzie nacisk na wyrobienie powszechnego, lecz szczerego dyletantyzmu gdyż i tak prawdopodobnie wszystkie narody cierpią, z powodu hiperprodukcji uczonych artystów zawodowych, którym nie zawsze los się uśmiecha.

Znastwo sztuki stosowanej i zastosowanie artystyzmu w przemyśle, opartego na wzorach swojskich zapewni i ułatwi otrąśnięcie się z wpływów obcych. A będzie to tylko wtedy możliwe, jeśli najmniejszy drobiazg do codziennego użytku będzie nosił znamiona określonego piękna, gdy oko nasze zamiast błędzić po banalnych, szablonowych przedmiotach otoczenia, odczuje potrzebę zastąpienia wiedeńskiej tandety wyrobami miłymi dla naszego oka, bo swojskimi. Nasze hasło w przemyśle: „tanie i dużo“ krępuje i hamuje przełamanie pierwszych lodów do stworzenia przemysłu krajowego. Urządzenie domu przez naszego, choćby inteligentnego człowieka, zdradza jeszcze w smaku estetycznym człowieka o niskiej kulturze. Począwszy od mebli, imitowanych perskich dywanów, a skończywszy na oknach zasłoniętych gęstymi firankami, by przypadkowo nie przedostały się świetlane promienie, to wszystko czyni z mieszkania magazyn przenoszonych rzeczy. Właściciel tego mieszkania, przeciętny filister, zna wszystkie arkana swego zawodu, posiada encyklopedyczne wiadomości z każdej dziedziny wiedzy, łatwo krytykuje to co widzi i słyszy, gdyż ma to być miarą inteligencji, dziwi się tylko niekiedy, jak można zachwycać się górską przyrodą, utworem muzycznym i wogóle dziełem sztuki. Synowi swemu stara się zapewnić karierę urzędniczą, bo to jest pewne, nieryzykowne i stosunkowo tanie; córkę oddaje zawczasu do nauczycielki muzyki, gdyż nie muzykalność zaważyć wiele może na szali zamążpójścia; zaczyna się więc koniecznie modne, strojenie, wygrywanie walców na fortepianie. Za to nie ma ani mowy o wyrabianiu poglądu na świat, życie i obowiązki z przynależności społecznej. W szkole nabywa wychowanek zapas wiedzy pamięciowej, pakowanej systematycznie i przemocą do mózgu, jakby w oddzielne półki



szałkowe, nie otrzymując natomiast poglądu na całokształt wiedzy, gdyż każdy przedmiot przestrzega swojej wyższości i odrębności. Po ukończeniu szkoły pamięta wychowanek daty, niektóre szczegóły z historyi, wyliczy wyjątki z gramatyki łacińskiej lub greckiej, jest natomiast ślepy na barwy, a głuchym na dźwięki, niemym dla obcych języków, milczącym przy wypowiedaniu poglądów. Niby wyuczony, a nie wykształcony, na określenie czego Niemcy mają termin »inteligente Barberei«, wyuczone barbarzyństwo. Nasz młodzieniec dopiero wśród obcego otoczenia n. p. za granicą przekona się jak mało umie z tych rzeczy, które na każdym kroku spotyka. Nie umie przede wszystkim myśлом swoim nadać odpowiedniej formy, na co w ostatnim czasie skarży się memoriał Uniwersytetu Jagiellońskiego, nie zna języków, nie potrafi słyszeć ani patrzeć, choć na każdym kroku spotyka się z coraz częstszymi wystawami sztuki.

By więc stworzyć łącznik między oddzielnymi gałęziami wiedzy, należy nadać programowi szkolnemu wybitniejsze piętno estetycznej kultury. Dzisiejsze warunki wymagają dla oddzielnych placówek osobników ze specjalnymi skłonnościami i zdolnościami. Herbartowski ideał wychowawczy, dążący do harmonii w wychowaniu, jakkolwiek dąży do zachowania pośredniej wiary między człowiekiem o zimnym i trzeźwym rozumie, a o przeczulonych nerwach, nie znalazł zastosowania. Usiłowania, aby wszystkich wszystkim zainteresować, nie doprowadziły do harmonijnego kształcenia. Zbiorowość bowiem nauki wyklucza z góry przywiązywanie jednakowej miary, wskutek czego powstaje problem, czy należy traktować z osobna każdą jednostkę, czy też uważając tę zbiorowość za jedność, stworzyć w ten sposób metodę kształcenia, aby wszystkim dać możność stosownie do ich właściwości się rozwijać. W tym ostatnim wypadku znajdzie każdy osobnik odpowiednią dla siebie siłę naturalną, gdyż przekona się, że w naukowości nie ma nic izolowanego. Każdy inteligentny zresztą człowiek odczuwa potrzebę poza swoim specjalnem wykształceniem dążyć do zaokrąglenia wiedzy, czyli do kształcenia harmonijnego. A właśnie kultura estetyczna jest tem ogniwem, skupiającem stopniowość nauki. W niej, jak w tyglu topią się różnice pozornych przeciwieństw harmonijnego i indywidualnego kształcenia.

Na tem stanowisku stoi niemieckie czasopismo »Kunstwart« (München-Callwey), będące wyrazem zbiorowej myśli i idei propagowania estetycznej kultury w słowie, piśmie, w czynach, w najdrobniejszym przedmiocie u warstw najniższych do najwyższych i żalować tylko należy, że w Polsce takiego nie mamy, bo »Tygodnik ilustrowany« takich pretensyi mieć nie może.

W szkole tłumaczy się istotę wielu rzeczy, lecz nie tłumaczy się znaczenia w późniejszym życiu kształtów i barwy. W systematach, tłumaczących nam powstanie wszechświata, wcale nie znajdujemy uroku i miłości, które te zjawiska łączą, nie widzi się w doktrynach przyrodniczych, prócz tłumaczenia fizyologicznych praw, harmonijnych linii, barw rozkosznych, które razem działają nietylko na rozum lecz i na duszę,

Że spotyka się umysły, niewrażliwe na piękno, to ślepotę ową, równie nieszczęśliwą ze ślepotą ócz, należy przypisać zaniedbanemu w tym względzie kształceniu szkolnemu. Są takie umysły »w pośród rozsianych dokoła piękności przyrody, podobnie jak owi stróże muzealni i policyanci w pośród arcydzieł Van Dycka lub Hobemmy« — mówi Sizeranne<sup>1)</sup>. Nie słowu należy przypisywać wyłączne wszechładztwo w kształceniu, lecz także rysunkowi i nie wiele odbiegł od prawdy Ruskin, który sztukę rysunkową wyżej stawiał od znajomości pisma

Dzisiejsze warunki życiowe deformują naturalny typ ludzki. Gdy wyrazem wymagań estetycznych jest człowiek o formach fizycznych, harmonijnie rozwiniętych, to dziś powszechnym okazem jest człowiek-karykatura, pozostająca daleko od modelu, rzeźbionego w starożytności. Panienska, już od dziecka, nakłada gorset zwięzający klatkę piersiową, i tworzący sztuczny przedział między piersiami, a biodrami, tak jakby gwałtem starała się upodobnić z kadłubem osy; na nogi wkłada za szczęplę bucicki, na wysokich, korkowych obcasach, deformujących stopę, cerę zaś twarzy szpeci bielidłami. Chłopiec ubiera się szczerlnie w ciężkie ubrania, kalosze, bo i tu moda robi swoje postępy. Mundurek szkolny, który z natury rzeczy jest skromnym, przekształca w niesmaczny sposób. Wysokość kołnierza sięga pod uszy, tak, że obrót głowy dokonuje się jak w obroży, przy

<sup>1)</sup> Sizeranne »Ruskin i kult piękna« II, 148 str.

zapięciu posiada kawałek czerwonej szmatki, bluzkę rozcinaną z tyłu; czapka nieproporcjonalnie wysoka z daszkiem spadającym na dół, dzwonowe spodnie i wreszcie... żółte, amerykańskie buty. Ileż tu sprzecznych kolorów i form, dowodzących płytkości umysłu, braku smaku i szarlataneryi. bo po stroju i budowie poznajemy ducha, jak mówi niemieckie przysłowie: »Es ist der Geist, der sich den Körper bildet«. Nadto fałszywy wstyd przed nagością i zakrywanie go jak najszerszą warstwą sukien, pomijając już względy higieniczne, jest w skutkach swoich w późniejszym życiu jak najgorszy. Ciało staje się wybladłe, miękkie jak pruchno starej wierzby, bo trzeba uwzględnić, że prócz stroju, deformują ciało także choroby wieku, alkohol i t. d.

W ciągłej gonitwie za złotem ludzkość degeneruje się moralnie, brakuje jej zrozumienia ludzkiej krzywdy, jedni bogacą się szybko, drudzy ubożeją i mimowoli nasuwają się na myśl gorzkie słowa Sizeranna, »jakim prawem społeczeństwo może mówić o miłosierdziu, gdy dokoła jest jeszcze tyle oplakanych istnień. Dopóki istoty ludzkie umierają z głodu i chłodu w kraju ojczystym, nie tylko nie może być mowy o sztuce, lecz wprost wszelki przepych mieszkama i stroju uważać należy za zbrodnię<sup>1)</sup>. A jednak tylko »sztuka może podtrzymywać człowieka w przeciwnościach życiowych, pocieszać w smutku przenosić go od przelotnych uciech zmysłowych, do trwałych zadowoleń uczucia; ogrzewać afekty, łagodzić namiętności, miarkować charakter; podsuwać mu szlachetne przykłady, stwarzać mu środowisko, złożone ze świętych i bohaterów, którzy napelnia serca tęsknotą do doskonałości i enoty; uczynić tysiąckrotnie mniej smutną jego nędzę, mniej ponurą jego starość, mniej głęboką niedolę ludzką, bo więcej od obecnego zła i dobra radują nas lub w rozpacz wtrącają zło i dobro, których spodziewamy się w przyszłości<sup>2)</sup>.

Istnieją jednak braki w jednostronnem zapatrywaniu się na sztukę w szkole. Bo naukowość nasza pozostaje ciągle jeszcze pod wyłącznym wpływem starożytności; o ile w dziedzinie filozofii greckiej, a prawnictwie rzymskiem wpływy te są wskaźnikiem i podstawą, to wcale nie wynika z tego, by postęp ich stał w ustawicznym kontakcie z przeszłością. **Jak filozofia**

1) Sizeranne, Ibidem II, str. 137.

2) M. Pilo, »Psychologia piękna i sztuki«, Warszawa 1900, str. 135.

scholastyczna utknęła na Arystotelesie przez całe średniowiecze, tak sztuka nasza w czasach Odrodzenia i pseudoklasycyzmu zupełnie rzuciła się w służbę sztuki starożytnej, a i obecnie pokutuje na pierwszym planie w programie szkolnym.

Dokonywujące się w nowszych czasach wykopaliska starożytności w Troi, Olimpii, Mykenach, Pergamon itd. zwróciło uwagę kierujących kół pedagogicznych, że sztukę starożytną należy wprowadzić do szkoły i stworzyć iunctim z nauczaniem filologii klasycznej. Tak więc wypłynęło nowe hasło na wierzch: reformy filologii klasycznej z uwzględnieniem sztuki klasycznej. By tę naukę ożywić i demonstrować, utworzono gabinety archeologiczne, w których z całą skrzętnością gromadzi się rysunki zbroji, części konstruktywnych mieszkań i świątyń u starożytnych. Zbytecznym dodawać ile korzyści przez to odniosła nauka filologii klasycznej, ale czy z tego wynika, że tylko sztukę starożytną należy wprowadzić do programu szkolnego? Czy tylko sztuka starożytna ma być jedynym kryterium sztuki powszechnej i wogóle kultury estetycznej? Przecież prócz filologii klasycznej bierze się historię powszechną i literatury obce; czy dla tych gałęzi wiedzy ma się zamykać oczy ucznia przed sztuką Odrodzenia, empiru *tz. stylu Biedelmayera* itp.? Czy *Hermes* lub *Apollo Belwederski* mają pozostać alfą i omegą w pojęciach sztuki dla naszej szkoły? Dlaczego nie mówi się o sztuce rodzinnej, naszej polskiej, o jej sławnych zabytkach, które nie tylko na Wawelu ogląda się, ale w naszych wiejskich, modrzewiowych kościołkach i zamkach zmurszałych. Znaństwo i zrozumienie rodzi pietyzm i uwielbienie dla przeszłości i pogłębi kult dla rodzinnej ziemi.

Wśród zabiegów, by w sztuce starożytnej znaleźć kanon ideałów piękna, jej tylko przyznawano największe uwielbienie. Starożytna sztuka stała się podstawą oceny każdej następnej, i stąd pochodzi kruszenie kopii lub rzucanie słów potępienia dla sztuki, która więcej lub mniej zbliżała się do niej. Uważano więc dojrzały renesans za najwyższy wyraz sztuki, potępiano **barok** »jako styl zepsuty, zmanierowany i wykoszlawiony«. Budowle, które z biegiem czasu przybierały dodatkowe części i nosiły na sobie znamiona panujących współcześnie stylów uważano za pogwałcenie smaku, mającego się ujawnić w stylu *par excellence* jednolitym, bez skażeń i dodatków ewolucyjnych.

Jeśli barok tylko potępiano, to już dla rokoka nie miano żadnego zrozumienia, uważając go za przebranie wiary w formach i wyrazie. Gardzono nim zarówno w malarstwie, rzeźbie jak i architekturze i oburzano się na rozmyślne psucie smaku i wypaczanie artystycznych pojęć; nieledwie wyklinano profanów czystej sztuki. I przyszedł dlatego pseudoklasycyzm. Sztuce współczesnej zadaje cios dotkliwy, oryginalność skazano na wygnanie, wobec czego ustąpiła bezduszna imitacja. Podróż Pinińskiego do Włoch, u którego umysłowość pozostawała pod znakiem wyuczonej i narzuconej predylekcyi dla ducha starożytnej sztuki, wyraźnie wskazuje dosadność rozczarowania i walki z samym sobą »Należę niezawodnie do największych admiratorów architektury starożytnej i wszelkich antyków, lecz przecież nie mogę zapoznać, że sztuka ta nie jest pięknem bezwzględnie najwyższem tem mniej jedynym ideałem piękna. Kochając i admirując, nie należy przecież »przeceniać«, tem się bowiem wyrządza tylko szkodę samemu przedmiotowi naszych uczuć... Jak każda zresztą inna sztuka, tak i sztuka starożytna, odpowiadała duchowi swego czasu, była rezultatem danych historycznych i związana z właściwościami epoki ówczesnej, tak że transplantować się w czasy wręcz inne nie daje«<sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Piniński »Ewolucya i moda w **pojmwaniu** piękna« Lwów 1908, str. 19.

### III.

## Sztuka w związku z historią.

Przyzwyczajaliśmy się uważać historię ludzkości za historię polityczną, na którą składają się tylko wojny, gra dyplomatyczna i zmiany terytoriów. A jednak linia rozwoju ludzkości idzie nie tylko drogą ekspansji politycznej, lecz jest wypadkową sił samorzutnych, związanych z całokształtem zjawisk naturalnych. Aspiracje narodów, a także państw wyrastają na podłożu ogólnej psychiki, na którą składa się stan kulturalny odpowiedniego narodu. Przejawami tego stanu kulturalnego są w pierwszym rzędzie płody ducha i dlatego także sztuka jako taka, jak zauważył jeden z największych znawców sztuki, Muther — idzie »równolegle do pojęć powszechnych, do kultury i obyczajów, jest niejako zwierciadłem, streszczoną kroniką swej epoki<sup>1)</sup>. W zakresie historii kultury nie możemy niczego pominąć, co by charakterem swoim nie przyczyniło się choćby w najdrobniejszej części do wypuklenia tejże kultury, i dlatego czas najwyższy, by kultura estetyczna uzyskała prawo obywatelstwa w ogólnym dorobku historii. Jeśli dotychczasowi zwolennicy historii zastrzegali się przed importowaniem do tej nauki elementów estetyki, to tylko ze względu na pomieszanie pojęć sztuczności ze sztuką. Oczywiście, że syntetyzowanie i szukanie analogii między sztuką a historią i wyciąganie wniosków, to tak jak z budowaniem domków z kart, należy obchodzić się z największą ostrożnością. Jednak przy retrospektywnej ocenie wypadków dziejowych, najdrobniejsze przyczynki z historii kultury estetycznej dorzucają nam wiele światła i tłu-

<sup>1)</sup> R. Muther »Hist. malarstwa« I, str. 41.

maczą tok dziejów. Taine w swej »Historji filozofji sztuki«<sup>1)</sup> mówi, że »stan ogólny obyczajów i ducha warunkuje rodzaj dziejów sztuki«, że więc szczere dzieło artysty jest równie szczerym refleksem współczesnych przejawów duchowych, zbiorowej duszy, bez względu czy dzieło to dotyczy literatury, czy kultury estetycznej, czy polityki.

Także Pilo uważa sztukę za wierne odbicie równocześnie duszy artysty, a przez to samo narodu i czasów, wśród których artysta żyje. »Sztuka grecka, rzymska, średniowieczna, sztuka Odrodzenia XVII. wieku, nasza sztuka obecna noszą wyraźne ślady filozofii, epoki kraju, chociaż nie mają same przez się celu, ani charakteru dydaktycznego; artysta choć sam niewykształcony, wciąga — rzecz można, z powietrza myśl wspólną i bezwiednie wlewa ją w swe dzieło«<sup>2)</sup>.

Przechodząc etapami historję rozwoju ludzkości zauważymy, że siła napięcia w kierunku kultury estetycznej była największą w starożytności. Jaka jest tego przyczyna? Lud grecki, skazany przez szczęśliwe losy na życie polityczne w wyodrębnionych i niezależnych od siebie państewkach, rozwijał i kultywował przez kilkaset lat ideę piękna fizycznego, gdyż egzystencyę tylko sprawności fizycznej mógł zawdzięczać. Jednak nie zaniedbywał także strony duchowej, a mając nad sobą pogodne i rozkoszne słońce, przed sobą niebieskie, malownicze morze, lub urocze i łatwo dostępne góry, klimat łagodny a glebę płodną — mógł pobudzać swą wyobraźnię, przy uwzględnieniu szlachetnej emulacyi, do niewielkich wysiłków, by stworzyć tytaniczną sztukę. Kult dla nagiego a jędrnego ciała, połączony z kultem poetycznego umysłu, posunięty do utożsamiania wzoru ludzkiego z wzorem boskim, musiał doprowadzić do odpowiednich następstw. Kultom takim odpowiadać musiała posągowość, znajdująca wyraz piękności nie w indywidualnych rysach twarzy, lecz elastycznych, muskularnych, harmonijnych liniach ciała, powadze majestatycznej i zadumie boskiej, Tacy łagodni, piękni bogowie mogli mieć upodobanie w świątyniach, niewielkich rozmiarów, lecz w symetrycznych, subtelných budowlach, jak subtelnem było ich życie na Olimpie.

<sup>1)</sup> Taine »Hist. filozofji sztuki« I, str. 53.

<sup>2)</sup> Pilo »Psych. sztuki«, str. 129.



Tak jak poezya Homera pozwala nam poznać wiek bohaterski Greków, jak urzãdzenia Solona, Klistenesa i Peryklesa ich ustrój społeczny, tak dla poznania ducha obyczajowego, aspiracyi umysłowych miarodajne sã dzieła wielkich tragików greckich, filozofów, a tak¿e dzieła artystów. Nawet wtedy, gdy wypadki polityczne za Filipa II. i syna jego Aleksandra W. pogra¿yły Grecyã w fermentie politycznym, nie przestali Grecy tworzyã w kierunku artystycznym. ¿alowaã tylko wypada, i¿ w »Staro¿ytnej Historii« Zakrzewskiego prócz nazwisk Fidyasza Praksytelesa i Skopasa nie znajdujemy obszerniejszej wzmianki o szkole rodyjskiej i pergameñskiej.

Przychodząc z kolei do historii narodu rzymskiego, daremnie szukalibyśmy tu podobnego napięcia umysłowego jak u Greków. Ich wszyscy historycy piszą tylko o podbojach, i one stanowią ich dumę narodową. Podstęp, zdrada i osobiste zabiegi robią z Rzymian naród ekspansywny, a dobrodziejstwem dla świata było należeć pod ich panowanie — jak zapewniał przejęty ich wielkością, Grek Polybios. Geniusz Scypionów, Grakchów, Cezarów apoteozowany przez dziejopisarzy narodowych wyte¿ał się w tym kierunku, by skombinowanej maszynie pañstwowej nadać odpowiedniã, wzorowã organizacyã militarnã i prawodawczã. Jednak i ten naród praktyczny, zimny, pogra¿ony w egoizmie, poświęcił wiele czasu sztuce, nie oryginalnej, bo na to stać go nie było, lecz naśladowniczej, biorąc wzory z pobliskiej Etruryi, a zastosowanych w termach, cyrkach, akweduktach. U Greków zapo¿yczyli wzory do plastyki, a wykorzystywali jã oczywiœcie tak¿e dla celów praktycznych, do sztuki portretowania. Uwa¿ajac się za władców świata, chcieli zaznaczyã tę dã¿noœã w olbrzymich łukach i kolumnach tryumfalnych, świątyniach, bazylikach, przeladowanych formami przesadzonemi, lecz nie skupionemi jak u Greków. Przyszedł upadek jednak pod naporem wędrujących ludów germañskich, o te¿y¿nie fizycznej, lecz ciemnocie umysłowej.

Wędrówki narodów, majãce za cel szukanie odpowiednich terytoriów, ich wzajemna asymilacya, nie pozwoliły na wytworzenie kultury, która szukała schronienia w dawnych srodowiskach, w Bizancyum i Rawennie. Przyjęcie chrzeœcijañstwa zmuszało do szukania nowych form architektonicznych i tu widzimy wcale nie przypadkowy zwiãzek katakomb z bazyli-



kami i stylem bizantyjskim. Sztuka bowiem staro-chrześcijańska z natury rzeczy musiała się oprzeć na formach starożytnych, odrzucała to, co nie nadawało się nowym wyobrażeniom religijnym, a zatrzymała to, co stanowi pośrednie ogniwo między pogańskim, a chrześcijańskim życiem. Tradycje staro-chrześcijańskie prowadziła dalej i kultywowała sztuka bizantyjska. Pierwsi chrześcijanie przyjąwszy katakomby, poszli za wzorem starożytności, a więc za zwyczajem pogańskim, które to katakomby budowano nie wyłącznie z powodu prześladowań, gdyż istniały one w wiekach, w których prześladowań nie było. W każdym razie katakomby przetrwały do V. w. Z chwilą uznania bowiem nowej religii poczęto budować bazyliki, dla których nazwę wzięto od starożytnych, jakkolwiek były odmienne. W IV. w. pojawia się już typowa staro-chrześcijańska bazylika; aby pomieścić zgromadzony lud, podzielono ją na 3 części, zaś ornamenty jak kolumny, kapitele, wiązania zapożyczano u starożytnych. Dopiero bizantyjska architektura stanowi nową epokę w historii kościoła; nosi ona cechy zbiorowych, twórczych idei w zakresie budownictwa i jest jej zasadniczym wyrazem, ze względu na swoje, centralne w świecie wschodnim położenie. I w sztuce bizantyjskiej nie można mówić o bezwzględnej oryginalności, gdyż czerpała motywy ze wzorów mało-azyatyckich tak n. p. system zastosowywania kopuły przyjęła ze wschodu i przesunęła dalej na zachód do swojej drugiej siedziby, Rawenny, zmieniając ją nieco, a zwłaszcza dodając oddzielną wieżę z dzwonami.

Z kolei rozpoczynają tworzyć nową sztukę Arabowie. Podobnie jak religia ich jest mieszaniną, tak i na budownictwo złożyły się rozmaite wpływy. Zakaz malowania obrazów skierował wysiłki Arabów do wynajdowania nowych form architektonicznych, których pierwowzory zresztą znaleźli w chrześcijańskich krajach podbitych. Sztuka ich wskazuje też wiele wahań stosownie do tego, z jakim tubylczym żywiołem wypadło im wspólnie pracować. Odbiciem ich budownictwa są synagogi żydowskie, jako następstwa wspólnego, semickiego pochodzenia. Zakaz malowania postaci skierowały sztukę arabską do szukania motywów ornamentacyjnych w roślinach i figurach geometrycznych, co pobudziło do stworzenia przemysłu artystycznego w perskich dywanach, ceramice, a szczególnie

w mozaice fajansowej, w związku z sąsiadującymi Chinami i Indyami.

Również barbarzyńskie czasy Merowingów i Karolingów frankońskich nie należy uważać za pozbawione cech sztuki. Sztuka frankońska, o której Zakrzewski w »Historji wieków średnich« nie wspomina, jest barwną mieszaniną sztuki klasycznej ze wzorami lokalnymi, polegającej na obrabianiu przedmiotów szczerolotych, na garncarstwie i tkactwie, przy czem ornamenty brano ze świata zwierzęcego. Nosi sztuka frankońska znamiona zbiorowości wszystkich zaginionych i podbitych ludów z domieszką starożytności; szczególnie zasługuje na uwagę snycerstwo z kości słoniowej.

Kiedy znowu rozmaite plemiona stopiły swe odrębności w tyglu chrześcijaństwa, zaczęły się tworzyć oddzielne narodowości; rozpoczyna się nowy okres rozwoju ludzkości, związanej wspólnymi więzadłami religii chrześcijańskiej, pod której wpływem zaczynają się krystalizować nowe formy obyczajów, poglądów i dążeń.

Rozpoczyna swój byt państwo średniowieczne.

Nędza społeczna i ekonomiczna, życie w warunkach niehygienicznych, morowe zarazy, ciągły strach przed końcem świata, gwałty rycerzy-rabusiów, poniżenie wartości człowieczej wobec potężnej woli boskiej, brak miłości bliźniego i zrozumienia niedoli mieszczanina i chłopca, to wszystko składało się na ogrom upadku i przepaści, w jakiej znajdowała się ludzkość przez kilkaset lat. Uczucie wzdargy dla życia i brak przywiązania do form doczesnych, wydawały się piekłem, z którego jak najrychlej należy się przez śmierć wydostać do nieba. W odczuciu przymusowego nieszczęścia, zrodziła się skłonność do egzaltacji, w której po najokrutniejszych wybrykach, następowało bezpośrednio kajanie się i ekspiacya. Przewrażliwiona bowiem istota ludzka szukała ujścia w nadzwyczajnościach, przyczem nie wykluczone były ekstremy. Brak ośrodka w refleksji powodował, że kończono życie albo wśród rozpusty, lub w ascezie, w zamkniętym i ponurym klasztorze. Pozornie wykwiłtne formy rycerskości i kurtuazyi dla dam były środkiem do prozaicznego celu. Przedstawiając sobie życie jako dolinę łez i jako formę przejściową do połączenia się z Bogiem, ludzkość średniowieczna musiała szukać we wspólnem skupieniu środków

do prześlągania Stwórcy. Myśli wspólne łatwo mogły ulatywać ku niebu tylko wysoką wieżą, zaś serca należało nastroić smutno wśród szerokich naw, oddających echo, migotliwem i przyćmionem światłem dziennem, wpuszczanem przez barwne witraże. Kościół wobec tego przybrał formę krzyża, nawa kształty półkoliste, a następnie ostre, które mają, jak modlitwa, przebijać niebiosa. Wreszcie dążności do uwydatnienia majestatu boskiego i okazania wielkości ofiary z sił ludzkich w olbrzymich rozmiarach świątyni — to są psychologiczne podstawy stylu romańskiego i ostrołukowego. Jeden i drugi, jakby wyrwany jest z głębi duszy średniowiecznej, która nie tylko widzieć i slyszec, ale i odczuć umiała. Bezinteresowność, granicząca z najdalej sięgającym pietyzmem dla Boga, kazała gromadzie średniowiecznej rezygnować z własnej wygody na rzecz solidności przy stawianiu świątyni, której przykładów już później nie spotykamy.

Również malarstwo średniowieczne nie zasługuje na to, by je zbyć milczeniem w podręcznikach historii. O ile architektura zyskała pod znakiem ducha religijnego, to malarstwo doznało zbyt wielkiego skrępowania, gdyż fantazyja musiała się obracać w ciasnem kole tematów religijnych, od których odstępować nikt się nie mógł powazyć. Skrępowanie to okazało się w braku kombinacyi farbami, streszczających się w błękiecie, czerwieni i złocie, a to wszystko pod wpływem bizantyizmu. Reprezentanci jej żyją głównie w Sienie i Kolonii. Dopiero jasne i pogodne hasła św. Franciszka z Assyżu wprowadziły miękkość, liryzm, młodość i gracyę do malarstwa. W miejscu mistycyzmu występuje w XIV. w. realizm, reprezentowany we Florencyi przez Giotta; legendy o św. Franciszku dostarczyły mu motywów, a przestrzenie ściennie, rozpięte między arkadami gotyckimi — sposobności do zapelnienia freskami. On pierwszy zrewolucjonizował zapatrywania w bizantyjskie malarstwo i stworzył akcyę, zamiast dotychczasowej martwoty tło wzięte z przyrody; dał początek sztuce dekoratywnej

Powoli jednak w XV. w. następuje reakcja przeciw wyłącznemu opanowaniu wszystkich sfer życia przez religię. Wiara w autorytet nie znika, lecz szuka ugruntowania rozumowego; gorączka wiedzy i poznania tajników wszechświata opanowała ludzkość całkowicie. Zbiorowość i pojęcie gromady były mo-

żliwe wtedy, gdy nad losami ludzkości wisiało wieczne Memento mori, obecnie, kiedy poczucie siły indywidualnej wzrosło, duch szukał samodzielnych dróg. Właśnie ta świadomość krótkości życia i następnych losów, zniewalała do urządzenia sobie życia jak najwygodniej. Nie jest to zbiegiem okoliczności, że równocześnie prawie następuje odkrycie nowych światów i poszukiwanie przyczynowych związków w naukowości, religii i polityce. Nastąpiła rewolucya myśli, za którą poszła rewolucya czynu i reforma. Wyśmiano scholastycezm, porzucono ascezę, nastąpił zaś kult zmysłowości i wesela, a równocześnie orgii moralnych i politycznych, apoteozowanych w »Il Principe« Macchiavella.

Pod gorącym niebem włoskiem ścierały się również gorące temperamenty państw i rodzin panujących, lecz nie puściły z rąk swoich mecenasostwa odradzającej się sztuki, owszem wzajemna rywalizacya pobudzała do większych wysiłków. Bogactwa, płynące z handlu lewantyjskiego, kruszcze z Nowego Świata pociągnęły swoim blaskiem także artystów. Na razie epokę Odrodzenia poprzedzili przejściowi realisci, stanowiący pomost między bezpośrednią przeszłością, która wykazywała coraz większe załamania, Masaccio i Fiesole we Florencyi, Lochner w Kolonii, Hubert i Jan van Eyck w Gandawie. Wynalezienie farb olejnych, wynalezienie perspektywy przez Brunellesca razem z Toscanellim, oddanie anatomii na usługi sztuki przez Leonarda da Vinci, w dziele »Trattato della pittura« pchnęło sztukę na nowe tory, a gdy jęto się przedstawiania przedmiotów w efekcie świetlnym, atmosferycznym, zwany dziś pleneryzmem, cele już były gotowe i osiągnięte — i narodził się renesans.

Renesans ma tem większe znaczenie, iż tkwią w nim podstawy modernistycznej kultury; »odkrycie człowieka« z jego naturalnymi właściwościami, zadokumentowanie osobistych przedmiotów w wyrazie twarzy są symbolem, święcącego tryumfy indywidualizmu życiowego. A równocześnie uśmiechały się artystom włoskim reminiscencye czasów Cezarów i poczuli się ich spadkobiercami. Aławizm dziejowy miał pewne uzasadnienie. Grecy po zdobyciu Konstantynopola mieli być znowu nauczycielami, tym razem nie Rzymian ale ich potomków, o niejednej kropli krwi germańskiej. I tak padły pod naporem nowego,

reaktywowanego stylu, kolumny gotyckie; oczom żądnej wyobraźni otwarły się nowe skarby motywów starożytnych, z których już nietylko przy budowie świątyń, lecz także prywatnych budowli korzystano. Harmonijne zasady estetyczne prowadziły do uzewnętrznienia prawdy i piękna bez obstępów i parły do subiektywizmu. A że równocześnie towarzyszyły temu wynalazek drzeworytu, miedziorytu i wyżej wspomniane środki techniczne, przeto i wszystkie gałęzie sztuki równocześnie się rozwijały, znajdując przedstawicieli w trzech głównych mistrzach: Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Raffael Santi. Prądem wstecznym okazał się chwiliwo duch Savonaroli, który w pokutnych kazaniach osiągnął wiele wpływu n. p. na Botticellego, Lippięgo, lecz prąd ogólny okazał się silniejszym.

Renesans na północy jest tylko naśladowaniem mody, gdyż ani nie miał przygotowanego gruntu przez historię, ani nie towarzyszyła mu powszechność kultury — stąd skazanie sztuki wyłącznie na dwory panujących, ewentualnie bogatego patrycyatu. Leżało to zarówno w stosunkach politycznych i religijnych wstrząsien (walki o stron niem., reformacja Lutra), jak również w ubóstwie. Natomiast niderlandzcy i niemieccy przedstawiciele renesansu górowali dążnością za prawdą i treścią, wybierając najchętniej drzewo- i miedziorytnictwo (Dürer, Holbein).

Niepodobna wymieniać szczegóły z działalności najwybitniejszych przedstawicieli sztuki; aby uniknąć nieporozumienia, zaznaczamy, iż chodzi nam o zadokumentowanie związku kultury estetycznej z historią i rzucenie najogólniejszego tła. i nie można sobie wyobrazić lepszej sposobności przy charakteryzowaniu epoki przełomowej bez pokazania arcydzieł współczesnych uczniom. Posąg Mojżesza, Sąd ostateczny itd. uwydatnią walkę tytaniczną autora z samym sobą, w niezgodzie z całym porządkiem światowym, jego walkę z pojęciami starożytnymi, a wykażą zarazem różnice w rozwiązywaniu problemów plastycznych, odmiennych od Fidyaszowych. Mona Lisa uwydatni próby zastosowania światłocienia, akcji kolorystyki i trójkąta o wyraźnych wierzchołkach. Dzieła Tycyana jak n. p. Miłość ziemską i niebiańską, Flora lub La Bella dadzą sposobność wykazać pogodę, wewnętrzny spokój, harmonię autora, jako wyraz dobrobytu, szczęścia i zadowolenia, w ja-

kich się wówczas znajdowała Wenecja. Sam zresztą autor nie zaznał nigdy małosłownej troski, nie wiedział nawet, co to choroba, więc świat mu się wydawał zdrowym, pięknym, więc widział go w chwale promienistej i szczytnej. To samo odnosi się do Veronesa, jego scen powabnych, o bijącej grze kolorów brokatów i roztaczającej wokoło wspaniałości, wesołości w *Weselu w Kanie*, *Ucztach u celnika i faryzeusza* itd. Dążności do uwiecznienia pamięci w ogromie kopuł, sklepień beczkowych, ukazały nam dzieła Brunellesca, Bramanta, realizm zaś w rzeźbie konny posąg kondotyera Gattamelaty, wykonany przez Donatella.

Ubocznie nie zaważać zauważyć, iż Zakrzewski w *Historii nowożytnej* podręczniku szkolnym, wymieniając nazwiska z czasów Odrodzenia i omawiając sztukę włoską w XVI. w. na połowie strony, pisze, iż Sodoma i Correggio wdziękiem, a Tycyan i Veronese świetnością kolorytu zdobyli sobie największą sławę. Na przypisywanie największej sławy Sodomie, nie każdy by się zgodził. Jako jeden z naśladowców Leonarda da Vinci, nie posiada żadnego rozmachu oryginalnego, ni w wyborze tematów, ni w wykonaniu; kochał się pizesadnie w erotycznych motywach, nie tylko zresztą w malarstwie - lecz i w własnym życiu.

Równocześnie żałować wypada, iż okres przelomowy, tak bogaty pod względem kultury estetycznej, naszpikowany jest w podręcznikach historii szczegółami wojen, spowodowanych rywalizacją niemiecko-francuską na terenie włoskim, w której następnie biorą udział Hiszpania i Anglia. Walki te zaciemniają dokładny obraz rozwoju kultury włoskiej, temwięcej zresztą, że reformacja na terenie niemieckim, wojna z Turkami, walka związku szmalkadzkiego z katolikami odsuwają na bok historię renesansu francuskiego i niemieckiego.

W drugiej połowie XVI. i XVII. w. nastąpiła silna reakcja przeciw reformacji na Soborze trydenckim, inkwizycja kościelna święciła tryumfy, zwłaszcza w Hiszpanii, na tronie papieskim zasiadł surowy Carraffa Paweł IV, antagonizm religijny wystąpił z podwójną siłą, dwa światy pojęć i wierzeń religijnych zmagaly się na terenie francuskim w walce z hugenotami, a później na terenie niemieckim w wojnie 30-letniej. To zabarwienie historyczne, silne nastrojem reaktywowanego katolicyzmu, nadwe-

rażonego pogańskimi reminiscencyami z czasów Odrodzenia wystąpiło do walki z niewiarą; równocześnie wiara w przeznaczenie, szukanie nowych wskaźników życia w alchemii i w astrologii, walka z czarownicami, podejrzliwość i niedowierzanie dziełu Kopernika, to są jaskrawe obrazy nastrojowe XVII. wieku. »Ze skrucłą wracano pospiesznie do nie uznawanych przez Odrodzenie ideałów katolickich«. Na czele kościoła wojującego stanął nowy, potężny zakon jezuicki; niebrakuje mu środków do walki ze złem — biernych i czynnych. Całą kulturę wziął w swoją służbę, a na opór i zatwardziałość miał tortury i banicyę. Spoganizowany w Odrodzeniu świat sztuki doznał zwrotu, nagość postaci »Sądu ostatecznego« pobudziła do wstydu i została przykrytą, wzrok ludzki unosił się ku niebu po obłokach, wśród których uganiają aniołki. Męczeństwu fizycznemu w życiu odpowiadały motywy, wzięte z martyrologii Świętych Pańskich.

Stoimy przed nowym etapem rozwoju kultury ludzkości — w sztuce nazywa się barokiem.

Nie ma między nim, a Odrodzeniem takiej przepaści jak między Odrodzeniem a średniowieczem. Bo jeśli renesansowi przypisywano miarę, wyrażającą się w formach klasycznej, starożytnej piękności, to nazwa baroku oznaczano prąd dążący do złamania narzuconych reguł. Nie wynika jednak z tego, by na sztukę baroku patrzeć się pod tym kątem widzenia, jak każą przestarzałe podręczniki szkolne, skazujące ją na politowanie, bo sztuka ta wyszła, jak wszystkie inne z duszy ludzkiej zbiorowej. Ponieważ zaś predestynowano ją z góry do walki z indferentyzmem religijnym, przeto na poczekaniu przyorała właściwy jej patos, co najlepiej charakteryzuje nazwanie stylu barokowego jezuickim.

Prócz służby kościołowi czekały barok zadania wysługiwania się możliwym dworom europejskim. Rywalizacya w otaczaniu się blaskiem, szukanie wyrazów dystynkcyi w roztaczających przepych pałacach, spowodowała wzięcie sztuki barokowej w służbę państwową. Zjawiska towarzyszące rozwojowi nowej sztuki, w naukowości ścisłej, literaturze, odkrycia Kopernika Keplera, Newtona wpłynęły też na jej charakter; nie posiadał jednak barok tego uniwersalizmu, we wszystkich kierunkach co i renesans; w plastyce nie potrafił barok osiągnąć »nadwyżki

po Michale Aniele, natomiast w architekturze sięgnął na nowe szczyty, a w malarstwie pociągnął do współdziału nowe narody, rycerskich Hiszpanów i kupieckich Niderlandczyków. Żadna jednak inna sztuka nie charakteryzuje lepiej duszy narodu, jak sztuka hiszpańska Ribery, Zurbarana, Velasqueza i Murilla. Żelazna ręka Habsburgów, położona na pulsie narodowym, dzieje inkwizycji, rozkwit literatury z Calderanem na czele, formalizm etykietalny na dworze madryckim, rycerski duch, wyrobiony w walce z Maurami wreszcie wyjątkowy kult dla Matki Boskiej — to wszystko składało się na odpowiednie natchnienie. Na obrazach męczeńskich Ribery »przejawia się posępny, inkwizytorski duch hierarchi hiszpańskiej« wogóle w sztuce hiszp. żywie religijna żarliwość hiszpańska. Namiętność i fanastyczny ascetyzm, posępne marzycielstwo i zmysłowe porywy kojarzą się nieporównanie na obrazach kościelnych z rozmachem naturalistycznym<sup>1)</sup>. Dość jest wskazać na ascetyczną i uduchowioną twarz św. Franciszka Zurbarana. Jak poprzedni reprezentują współczesny nastrój religijny, tak Velasquez nastrój ponury, zamknięty dworu króla Filipa IV. i jego braci. Czytanie z portretów Velasqueza zastąpi tomowe charakterystyki rodziny habsburskiej, tej rodziny bezkrwistej, uśpionej szablonem i ciężącą nad karkiem etykietą, niedostępnej i nieznannej szerszemu ogółowi. Właściwości wszystkich razem połączył w sobie Murillo; motywy z życia ulicznego, nędzy szpitalnej, ale zwłaszcza motywy religijne (Madonny) ożywiały jego arcydzieła. Współczucie dla bólu u drugiego, pietyzm dla religii otoczyły wdziękiem i powabem jego płótna i rozniosły przez niego sławę hiszp. sztuki po całej Europie dopiero w XIX. w.

Przeciwieństwem sztuki hiszpańskiej była sztuka flamandzka, mimo iż kraj ten należał do Hiszpanii. Rozwijając u siebie przemysł sukienniczy i koronkarski, bogactwa swe obracał na sztukę, lecz praktyczną, dającą zadowolenie, uśmiech fizyczny, na sztukę schlebiającą zmysłom. W miejsce hiszp. ascetyzmu, ponurości, wejdziemy na teren pogody, upojenia, które może dać pieniądź i bogactwo. Architektura kapie od złota, malarstwo od schlebiającej zmysłom nagości. Motywem są wyłącznie ciała, »a ciała te są tłuste, jędrne, lubieżne« Patrząc na płótna Rubensa, Jordaensa, Snydersa, Fyta wydaje się nam, że widzimy mieszczniańskie pałace, z ich nagromadzonymi dostatkami, ich

<sup>1)</sup> Muther »Hist. malarzka« IV. 42.



mieszkańców, burżujów — filistrów, oddanych wyłącznie uciechom zmysłowym, bo szkoda na co innego pieniędzy użyć. Weźmy Rubensa »Satyrów« lub »Sąd ostateczny« lub cokolwiek innego, a przekonamy się, że to istna apoteoza rządu, lubieżności, tłuszczy, używania cechującego człowieka o zwierzęcych, puszczonech bez wodzy instyktach, pozbawionego w najdrobniejszych szczegółach uduchowienia. Hasło sensualizmu doprowadzone do szczytu, a jednak tkwiące korzeniami w współczesnych poglądach bogatych Flamandczyków. Porównanie Rubensa z Zurbaranem uwydatni nam dyametralność duszy narodów tej samej rasy, żyjących w tych samych czasach. Tylko nagłym wyskokiem po długiej wstrzemięźliwości, trzymanej na uwięzi przez inkwizycję hiszp, tłumaczyć sobie można tę burzliwą zmysłowość. Kult zmysłów nie tylko u ludzi, lecz i u zwierząt uprawia Jordaens, dowód dobrego podniebienia i apetytu daje Snyders w stosach bażantów, ostryg i homarów. Lecz fala wyuzdanego smaku musiała się przewalić i uderzyć o brzeg wytworności, ukazanej nam przez Van Dycka. Portrety jego dają wyraz dobremu smakowi subtelnej i marzycielskiej melancholii, bo to natura na pół kobieca, arystokratyczna, przeziębiona

Bezpośrednia sąsiadka Belgii, Holandia i wyznaniem i pochodzeniem i rodzajem zajęcia odmienna, rozwinęła u siebie kupiecką republikę, o wybitnym typie mieszczańskim. Zawładnąwszy handlem światowym, stała się Holandia pierwszą potęgą morską; obywatelem tego państwa był praktyczny kupiec, który na symbolicznej sztuce się nie znał i takiej nie potrzebował; on chciał widzieć w sztuce cel praktyczny, a więc naukę portretowania, gdyż chciał pozostawić swojej potomności dobroduszne swe, uśmiechnięte oblicze. Portretowali więc szczęśliwie Hals, Brouwer i dużo innych, ale przedewszystkiem Rembrandt; wprawdzie portretowane postacie nie były o subtelnej kulturze, o białych wydłużonych rękach, jak u Van Dycka, ale zato skromne, uczciwe o sztucznej pozie postacie mieszczańskie choć nieco rubaszne, zwyczajnie na tle ratusza, szynku, zajęcia swego cechowego, wśród gry w karty, lub kości lub przy ćwiczeniach strzeleckich. Wogóle cechy występowały na pierwszym planie i one objęły mecenasostwo sztuki. Mimo przecież paradyi tego mecenasostwa im zawdzięczamy »Straż nocną« Rembrandta, niezrozumiałą jednak ze względu na światło-

cień i wyrzuconą dlatego na strych. Nic więc dziwnego, iż sztuce holenderskiej brak jest poezji, gdy wszystko oddychało spokojem, dobroduszością i codzienną filisterską szarzyzną.

Tymczasem na pobliskim terenie francuskim drga i pulsuje inne życie. Wystąpienie na dziejową widownię króla — słońca, Ludwika XIV, było rzeczywiście ożywczem słońcem także dla sztuki i to w każdym jej kierunku. Pozostająca w związku z nim architektura barokowa i sztuka rokoko zasługuje jednak na szczególowsze uwzględnienie, lecz zgóry ograniczona objętość rozprawki zmusza nas do odłożenia dalszej charakterystyki sztuki ze stanowiska historii na najbliższą przyszłość. Także wielka rewolucja francuska wniosła do sztuki nowy wiew klasycyzmu, zresztą propaganda Mengsa, Winckelmannna i Lessinga dokonała swego; wobec jednak wzmoczonego industrializmu i wybuchającego nacyonalizmu XIX. wieku wszedł siłą rzeczy na porządek dzienny eklektycyzm w sztuce, przystosowywanie się do warunków lokalnych i poszukiwanie stylowości swojskiej. Czy szczęśliwie, to przyszłość pokaże. W każdym razie historia XIX. w. nie wiele zdradza pędu do oryginalnej twórczości, co najlepiej charakteryzuje Karol Woerman, dyrektor słynnej galeryi drezdeńskiej, którego słowami pozwolimy sobie zakończyć: »A i wówczas, gdy zarzucono klasycyzm, cała większa połowa wieku dziewiętnastego uległa zupełnie wpływowi ruchów wstecznych. Występuje to najbardziej w architekturze i przemyśle artystycznym, w którym w wieku dziewiętnastym uwidocznilo się całe koło historycznego cofania się wstecz. Rozpoczęto od chińszczyzny i rokoka, ażeby potem, zacząwszy znowu od starożytnych, próbować, jeden po drugim, wszystkich historycznych gatunków stylu i dojść znowu do japońszczyzny i rokoka. Niesłuchano głosów ostrzegawczych, wskazujących na podstawowe formy, wynikające z celu przedmiotów, przeznaczonych do użytku, oraz na formy dekoracyjne wynikłe z prostego stylizowania rodzimych tworów przyrody!«.



<sup>1)</sup> K. Woerman • Czego nas uczą dzieje sztuki?« Lwów Warszawa 1902., str. 88 i 89.



FEDAG. BIBL. WOJEW.  
W KRAKOWIE



6c

Spr. 52

M