

1

200

300

500

KRÓTKI ZARYS HISTORJI SZTUKI

ZAKŁADY GRAFICZNE B. WIERZBICKI i S-ka, WARSZAWA.

C. BAYET

KRÓTKI ZARYS HISTORJI SZTUKI

TŁOMACZYŁA Z FRANCUSKIEGO

M. N.

PRZEJRZAŁ I POPRAWIŁ

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI



Wojewódzka Biblioteka Publiczna
w Poznaniu

3843

PRZEDMOWA.

„Dziółko to przeznaczone jest dla osób, które nie mając czasu na studia specjalne, pragną jednak pozyskać pewne pojęcie o całości dziejów sztuki. Wy-
padło więc ograniczyć się wiadomościami elementar-
nemi. Stąd - co krok — luki, które nam wybaczy
czytelnik, bardziej z przedmiotem obeznany. Bez
kwestyi — nawet na tych nielicznych kartach można
było zgromadzić więcej imion i faktów, ale podobne
wyliczanie nużyłoby czytelnika bez żadnej dla niego
korzyści. Dlatego w każdej epoce wspominam jedy-
nie o ludziach i dziełach, którzy ją wyrażają najbar-
dziej szczerze i świetnie. W gruncie bowiem należy
zapoznawać czytelnika, nie tyle z życiorysami arty-
stów, ile ze samą sztuką, pokazać jak rozwijała się
u każdego narodu, jakiej tradycyi wpływowi podle-
gała, jaki zdradza charakter poszczególny, jakie są
stosunki wzajemne sztuki różnych krajów“.

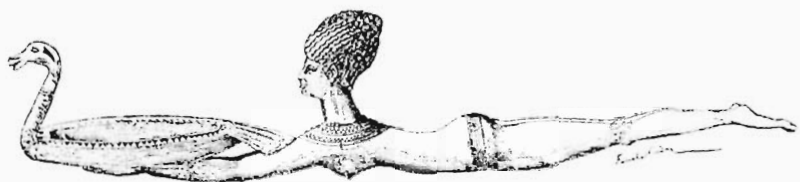
Tak mówi o zadaniach swego dziełka autor. Ze
swojej strony dodamy że podręcznik Bayet'a w *tym*

zakresie jest w istocie jednym z najlepszych w literaturze europejskiej a to dla dwóch przyczyn. Raz, że autor trzyma się gruntu *historycznego*—i oszczędza czytelnikom rozwlekłych i beztreściwych rozpraw *estetycznych*, które są plagą podręczników, powtóre, że zdradza rzadką znajomość literatury przedmiotu. Najlepiej opracowaną jest rzeźba a zwłaszcza architektura zarówno starożytna jak i średniowieczna. Co do malarstwa to trudno wymagać, aby uczony archeolog (hellenista) stał na gruncie współczesnych o niem pojęć. Mimo to uważamy, że ten przekład nie będzie zbyt ciężkim obciążeniem piśmiennictwa naszego, w tym jego odłamie.

Należy dodać że w tłumaczeniu pominięto niektóre ustępy mniejszej wagi, albo też obchodzące wyłącznie czytelnika francuskiego, dla którego ździełko to było napisane. Wzamian za to uzupełniono pracę krótkimi wiadomościami o sztuce polskiej.

Przekład jest swobodny, daleki od pedantyzmu, oddaje jednak wiernie ideje oryginału. Za wielką zaletę tłumaczenia uważamy styl zwięzły i jasny oraz dbałość o terminologję polską.

Eligjusz Niewiadomski



KRÓTKI ZARYS HISTORJI SZTUKI

KSIĘGA PIERWSZA.

STAROŻYTNOŚĆ.

Sztuka starożytna czyli t. zw. klasyczna, powstała nad brzegami morza Śródziemnego. Twórcami jej byli: Egipcjanie, Fenicjanie, Grecy, Etruskowie, Rzymianie. Również i Assyryjczycy choć bardziej oddaleni, czas jakiś sięgali tu swemi posiadłościami. Jedną z przyczyn powstania cywilizacji w kotlinie śródziemnomorskiej, była naturalna droga wodna, ułatwiająca narodom tam osiadłym zawiązywanie wzajemnych stosunków, oraz tworzenie kolonji na wybrzeżach oddalonych od ojczyzny. Były one rozsądnymi urządzeniami społecznymi, przemysłu i sztuki nie tylko jednego kraju, gdyż podlegały różnorodnym wpływom. Wobec tego że spotykamy częste analogje, naturalnem jest połączenie tych przejawów sztuki w jedną księgę.

ROZDZIAŁ I.

SZTUKA EGIPSKA, ASSYRYJSKA, FENICKA.

OGÓLNY CHARAKTER CYWILIZACJI EGIPSKIEJ. — Herodot powiedział: „Egipt jest darem Nilu“. Rzeczywiście kraj otoczony pustynią był by niezamieszkały, gdyby nie błogosławione wylewy tej rzeki, które stworzyły jego glebę urodzajną i do dziś dnia podtrzymują życie Egiptu. Pochodzenie pierwotnej ludności jest nieznane, język — przypuszczalnie pokrewny semickiemu. Pojedyncze plemiona pierwotnie niezależne, łączyły się stopniowo, dopóki niejaki *Menes* nie zagarnął władzy nad nimi. On to stworzył *monarchję* egipską, (około 5000 lat przed Chr.)

W dziejach Egiptu rozróżniamy cztery wielkie okresy: 1-szy memficki ze stolicą Memfis (miastem leżącym niedaleko dzisiejszego Kairu). 2-gi tebański, podczas którego najczęściej głównym miastem były Teby, 3-ci saicki — przewaga Saïs i innych miast Dety. 4-ty okres rządów greckich. Taki podział dziejów sztuki egipskiej odpowiada również historii politycznej. W pierwszej epoce memfickiej, spotykamy odrazu świetną cywilizację, która musiała powstać i rozwinąć się znacznie dawniej. Później najazd ludów chanaaneskich, t. z. Pasterzy, czyli Hyksosów powstrzymało na jakiś czas dalszy jej rozwój. W końcu jednak kultura egipska zwyciężyła — a nawet szerzy się na zewnątrz. Egipcjanie

zdobywają Syrię, dochodzą do Tygrysu i Eufratu (XVII w. przed Chr.) Panowanie Ramzesa II-go (około XV wieku przed Chr.), jest szczytem rozwoju cywilizacji egipskiej. Znacznie później następuje zdobycie Egiptu przez Assyryjczyków, potem — Persów. Dopiero za rządów greckich nastają dla Egiptu lepsze czasy. Ptolomeusze, potomkowie jednego z dowódców, Aleksandra Wielkiego — wprowadzają kulturę grecką, nie niszcząc jednak miejscowej.

Ludność łagodna, łatwo znosząca niewolę, niezbyt wojownicza, mimo chwilowe zwycięstwa — jest nadewszystko religijną. Liczni bogowie są tylko przejawami — formą — bóstwa jedyne. Egipcjanin widzi ich wcielenie w zwierzętach świętych jak ibis, byk, krogulec. Ra jest bogiem słońca, Ozyrys — dobroci, Set — władcą ciemności. Nadewszystko myślą jednak o życiu przyszłym. Po śmierci staje dusza przed sądem Ozyrysa; — grzeszna po wielu cierpieniach zapada w nicość; sprawiedliwa — przeszedłszy okres oczyszczeń, łączy się z tłumem bóstw, ogląda Istotę doskonałą i wciela się w nią. O szczegółach tych przygód poucza nas *Księga Zmarłych* zbiór modlitw i formulek składanych przy każdej mumji.

W hymnach i modlitwach znajdujemy mnóstwo poetycznych obrazów, wykazujących jasno wpływ wierzeń na sztukę. Hymn do Ra — boga słońca głosi: „Cześć Ci istoto wiecznie młoda i odrodzona, co się zapładniasz sama dnia każdego. Chwała Tobie, który lśniesz w Oceanie pierwotnym i ożywasz wszystkie jego twory. Tobie, któryś stworzył niebiosy i otoczył je widnokregiem tajemnic. Cześć Ci! kiedy krążysz po firmamencie; bogowie którzy są z Tobą wydają głosy radości...“ Gdzieindziej wyobrażają Ra, jak stoi w łodzi świętej „wolno płynącej po toni niebiańskich wód“, otoczony tłumem bogów, „dobroczynny, wspierały, płomienny“. siejący wokół radość i życie.

ODKRYCIA ARTYSTYCZNE. Historia i pomniki Egiptu były doniedawna znane bardzo niedokładnie. Napoleon jadąc do Egiptu włączył do wyprawy kilku uczonych i artystów. Wyniki ich prac

były połączone w wielkim dziele *Opisanie Egiptu*. Badania te powstrzymała wielka przeszkoda. Ściany budowli były pokryte napisami, w grobowcach mnóstwo papyrusów, ale znaków którymi były pokryte nikt odczytać nie umiał. W Egipcie używano trzy rodzaje pisma. Najstarsze, *hieroglificzne*, bardzo ciekawe z punktu widzenia historii sztuki, miało charakter obrazkowy, odtwarzało



Fig. 1. Plaskorzeźba epoki tebańskiej z napisami hieroglificznymi.

ludzi, zwierzęta i rzeczy martwe. Dopiero gdy Champollion (1790—1832) znalazł klucz do odczytywania tych tajemniczych znaków, zaczęto tłumaczyć dokumenty i odtwarzać historię starożytnego Egiptu. Główne odkrycia w tej dziedzinie zawdzięczamy francuzom.

Niestrudzonym badaczem był Mariette. Wyślany do Egiptu 1850 r., pomimo licznych trudności odnalazł Serafeum, słynny grobowiec Apisów. Przedmioty znalezione podczas poszukiwań wzbogaciły muzeum Luwru. Zdobywszy sławę osiada Mariette

na stałe w Egipcie, uzyskuje rządowe pozwolenie i bez wytchnienia bada ruiny. Owoce jego prac tworzą muzeum w Bullack, przeniesione najpierw do Gizeh, ostatnio do Kairu. Badania i publikacje Maspero silnie wzbogaciły Egiptologję, a w Kairze utworzono nawet specjalny Instytut dla studjów i tłumaczenia zabytków.

SZTUKA OKRESU MEMFICKIEGO. — Sztuka egipska przechodząc długą epokę rozwoju, wcale nie była nieruchomą; inną jest w Memfis inną w Tebach.

Jedynymi zabytkami sztuki egipskiej w Memfis są grobowce, —



Fig. 2. „Pisarz” siedzący. (Muz. Luwru).

świątynie uległy zagładzie. Grobowiec jest mieszkaniem. Mieszka w nich *Ka* drugi człowiek, sobowtór, powietrzny, barwny cień istoty ludzkiej, odtwarzający ją — jota w jotę. Wierzenia te tłumaczą dostatecznie ogromny rozwój architektury grobów. Piramidy¹ są to grobowce królewskie wzniesione przez władców 4-tej

1. Znane jest około 100 piramid, z tych 3 wyróżniają się olbrzymimi wymiarami.

dynastji. Największa dochodzi 137 metrów wysokości. Sto tysięcy robotników było zatrudnionych tą olbrzymią pracą w ciągu lat 30. U podnóża piramidy rozciąga się sfinks kuty w żywej skale. O jego ogromie daje pojęcie nos dwumetrowej długości. Ujawnia się tu dążenie pospolite w sztuce egipskiej wywoływania efektu przez ogrom masy.

W pobliżu wielkich piramid rozciąga się cmentarz memficki. Każdy wybitniejszy grobowiec (mastaba) składa się z trzech czę-



Fig. 3. Głowa księżniczki Nofrit (XI dyn.).

ści. Pierwszą stanowi kaplica dostępna dla żywych, tu wznosi się *stella*¹ grobowa, tu dopełniano obrzędów świętych. W drugiej części, *serdab*, chowano posążki wyobrażające zmarłego. Trzecią—była krypta. Prowadził do niej kominek wykuty w skale. Tu w sarkofagu spoczywa zabalsamowane ciało—mumja. Egipcjanie dokładali wszelkich starań, aby tę kapliczkę ukryć, zabezpieczyć przed profanacją.

W Hierakompolis wydobyto ostatnimi czasy

posągi brązowe z czasów VII dynastji. W najlepszych—rysy indywidualne modela bezwzględnie na to piękny był czy brzydki—są oddane ze zdumiewającą ścisłością, wszystkie szczegóły dążą do ludzkiego naśladownictwa życia. Przyczyn tej tendencji należy szukać w religii. Wierzono że istnienie *Ka* sobowtóra cienia, dopóty jest możliwym, nawet w razie zniszczenia mumji, dopóki tylko pozostanie nieuszkodzony ściśle dokładny wizerunek zmar-

1. *Stella* — płyta kamienna stojąca pionowo.

łego. Malowidła i płaskorzeźby odtwarzały najczęściej życie ziemskie zmarłego. Są to nieocenione dokumenty do poznania obyczajów starożytnego Egiptu. Malarstwo Egiptu nie zna perspektywy, ani światłocieniu, używa tonów czystych, które przeciwstawia. Tworzy to dekorację świetną, bardzo jednak różną od współczesnej w technice i koncepcji.



Fig. 4. Ruiny świątyni w Dakkeh.

SZTUKA OKRESU TEBAŃSKIEGO I SAÏCKIEGO.—W ciągu tego okresu „sztuka grobowa“ zachowuje jeszcze dawne znaczenie jak o tem świadczą cmentarze w Tebach, Abydos, Siout, Beni-Hasan, lecz budowlą klasyczną tej epoki jest świątynia.

Zwykle poprzedza ją aleja sfinksów, niekiedy paruwiorstowej długości, wiodąca do wrót w murze, otaczającym właściwy gmach świątyni. Wejście (pylon) ujęte było z obu stron w tęgie masywne wieże. Dla ozdoby stawiano przed nim obeliski, albo kolosalne posągi, albo strojono w maszty, z pękami wstąg różnobarwnych. Za murami, po świątyniach jeziorach, pływały w dniu uroczyste wspaniale przystrojone barki z wizerunkami bóstw. Do właściwej świątyni prowa-



Fig. 5. Ruiny wielkiej „sali ofiar” w Świątyni Ammona-Ra w Karnaku.

wej świątyni prowa-
dził jeszcze jeden
pylon. Tam, w głębi
dzielnica, wznosi-
ła się wielka *sala*
ofiar, zwana też
przez egipcjan, *salą*
objawień. Strop—
dźwigały liczne ko-
lumnny. Była to
część dostępna tłu-
mom. Do *przyby-*
tku, gdzie stał posąg
bóstwa, przenikał
tylko faraon lub za-
stępujący go arcy-
kapłan. Przybytek
otaczało zwykle kil-
ka komnat, przerna-

znaczonych do prze-
chowywania posążków, szat uroczystych, składanych ofiar i róż-
nych przyborów kultu. Dzielnice, sale kolumnowe można
było powtarzać, powiększając dowolnie obszar świątyni.

Świątynia egipska jest ciężka, masywna, zdawało by się że
chodziło bardziej o ogrom wymiarów, aniżeli o harmonję pro-
porcji, dlatego zaniedbywano nieraz szczegóły. Egipt nie stwo-
rzył porządków jak Grecja, ale osiągnął wielką różnorodność kształtu
słupów i kolumn. Głowice powtarzają często kształt kwiatu roślin

pospolitych nad Nilem jak: *lotos*, *papyrus*, które grają wybitną rolę w ornamentyce Egiptu.

Rzeźba tego okresu traci pomalu wybitne cechy minionej epoki. Ścisłość realistyczna zanika, postaci ludzkiej nadaje się kształt wysmukły, a formę upraszcza. Typ twarzy się powtarza, oczy wydłużone, usta wypukłe zawsze uśmiechnięte, całość subtelna, miła, ale zawsze jednaka. Pozy wszędzie te same. Mimo ten konwencjonalizm wszelkie dzieła sztuki w tym okresie zdradzają rzadką wytworność: wyroby złotnicze, równie dobrze jak płasko-rzeźby¹. Konwencjonalizm rzeźby wynika poczęści z trudności technicznych i użycia twardych materiałów jak granit, do obróbki których artysta egipski nie miał dostatecznie dobrych narzędzi.

Rzeźbiarze okresu tebańskiego wznoszą olbrzymie posągi stanowiące dopełnienie pylonu, lub sali ofiar, zdobią grobowce i świątynie płaskorzeźbą dekoracyjną; prace ich są uzupełnieniem architektury.

Tradycje dawnej sztuki egipskiej żyją jeszcze za Ptolomeuszów, podlegając jednak silnie wpływowi greckim. Z czasów greko-rzymskich pozostały ruiny wspaniałych świątyń w Dendera, Edfu, Ombos, Philé, ale płaskorzeźby tych gmachów są nieznośnie konwencjonalne. Bezpośredni związek rzeźby z architekturą zanika.



Fig. 6. Głowa Tutmes'a III (XVIII dyn.) Muz. Bryt.

1. Najpiękniejsze klejnoty egipskie znalazł Morgan w pobliżu piramid z Daszur (XIII dyn.) i królowej Alhotpu (XVIII dyn.) — są to naszyjniki ze złota, perel i agatu oraz napierśniki złote zdobione przezroczystą emalją.

Z czasów rzymskich doszły nas bardzo ciekawe malowidła egipskie, są to portrety robione na drzewie, umieszczone na sarkofagach na miejscu twarzy. Wyraz i szczególny charakter tych głów, zapowiada późniejszy styl bizantyjski. Muzeum Luwru posiada parę takich prac. Niesłychanie ciekawą, z punktu widzenia zdobniczego, odzież egipską i bogate tkaniny, znalazła wyprawa Gayet'a w Fajum, mianowicie w Antinoe.

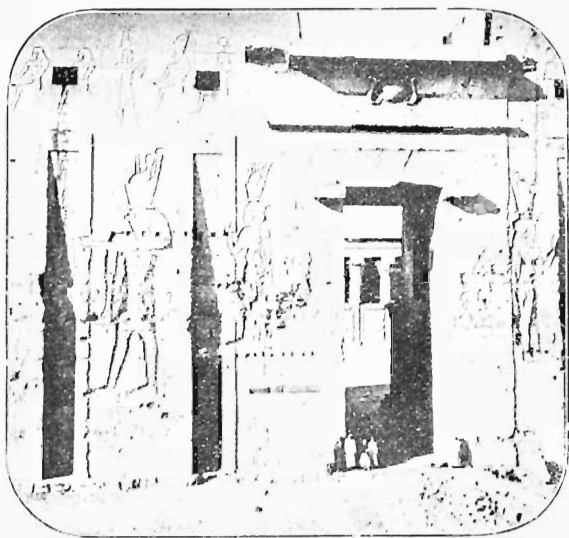


Fig. 7. Wejście do świątyni w Edfu.

CYWILIZACJA
CHALDEO.ASSY-
RYJSKA.—W do-
rzeczu Tygrysu
i Eufratu, na pła-
szczyźnie niegdyś
niezmiernie urod-
zajnej—dziś bez-
płodnej, powstały
dwa wielkie pań-
stwa: na południu
Chaldea ze stolicą
Babylonem — na
północy Assyryja
z głównym mia-
stem Niniwą. Star-
sza — Chaldea
musi toczyć ciągłe
walki z młodszą

rywalką — Assyryją, która ją w końcu XIV wieku przed Chrystusem zwycięża i sprowadza do stanowiska drugorzędnego. Sargonidzi, potężni władcy assyryjscy, niestrudzeni zdobywcy północno zachodniej Azji i Egiptu, szerzą wokół swe rządy gwałtowne i okrutne. Dopiero w 625 r. przed Chrystusem upada Assyryja zwyciężona przez Medów i Chaldejczyków i dla Babylonu powracają na krótko, czasy dawnej sławy i świetności.

Pomimo nieustannych walk między obu narodami, źródeł cywilizacji assyryjskiej należy szukać w Chaldei. Z tamąd to biorą

assyryjczycy swe ponure wierzenia i praktyki magiczne. Pilni badacze ciał niebieskich, szukają w nich tajemnicy swych przeznaczeń. Bogowie Assyrii, przedstawiani często pod postacią zwierząt, są źli i okrutni. Wyobraźnia tego narodu lubuje się w pomysłach potwornych, nawet i życie przyszłe widzi jako byt nędzny i posępny.

Rządzeni przez despotów - okrutnych zarówno dla własnych poddanych, jak dla wrogów, assyryjczycy mają twardą duszę, lubują się w wojnie, rozlewie krwi i łupiestwie w rzeziach i męczarniach. Pozostałe opisy przenika duch dzikiego okrucieństwa. „Gniew wielkich bogów - panów mych - mówi król Assurbanipal, zaciężyl nad mym wrogiem; żaden nie uszedł, żaden nie był oszczędzony, wszyscy wpadli w me ręce. Rydwany wojenne, zbroje, kobiety, skarby ich pałaców - wszystko złożono u mych stóp. Knującym obłudną zdradę przeciw mnie i przeciw bogowi i panu memu Assurowi, wyrwałem języki - i zgładziłem ich. Resztę ludu stawilem przed oblicza byków kamiennych, wykutych na rozkaz Sennacheriba - rodzica mego rodzica - potem rzuciłem go do fosy, porąbałem na sztuki, oddałem na pastwę zgłodniałym psom, ptakom drapieżnym i dzikim bestjom - wszelkim stworzeniom nieba i wód. Dokonaniem takich czynów - rozradowałem serca mych bogów i władców“.

WYKOPALISKA. PAŁACE. - Sztuka assyryjska jest wyrazem zwycięstwa i gwałtu. Znamy ją od niedawna. Odkrycia: Botha, Place; Layard, Fresnel i Oppert datują się od 1843 r. Później prowadzone przez Sarzeka (od 1877 - 1880) w Tello, obecnie przez kapitana Cros - odnalazły sztukę staro-chaldejską. Inny francuz Morgan rozkopuje od 1897 r. Akropol miasta Suzy, znajdując zabytki niezmiernie cenne z punktu widzenia historii oraz sztuki. Znajomość pisma klinowego umożliwiła badanie pomników.

Assyria nie posiada grobowców podobnych egipskim, - Chaldea ma cmentarze liczne ale nie ciekawe. Typowy układ świątyń chaldejskich, których szczątki znaleziono w Lagasz, Uru, Babilonie, stanowi wieża piętrowa (*ziggourât*) i mury przyzmatycznie

żłobkowane. Pałaców odkopano najwięcej. Każdy monarcha assyryjski — wznosił własny, dla upamiętnienia dziejów swej potęgi i swego żywota. Najważniejsze są ruiny w Nimrud pochodzące z IX w. prz. Chryst. i w Korzabadzie pałac, który zaczęto budować koło 710 r. ale w 667 r. nie był jeszcze ukończony.

Assyryjczycy używali mało kamienia; budowali z cegiel glinianych, zwykle tylko suszonych na słońcu; wobec tak nietrwałego materiału, budowle łatwo podlegały zniszczeniu. Kolumnę znali,

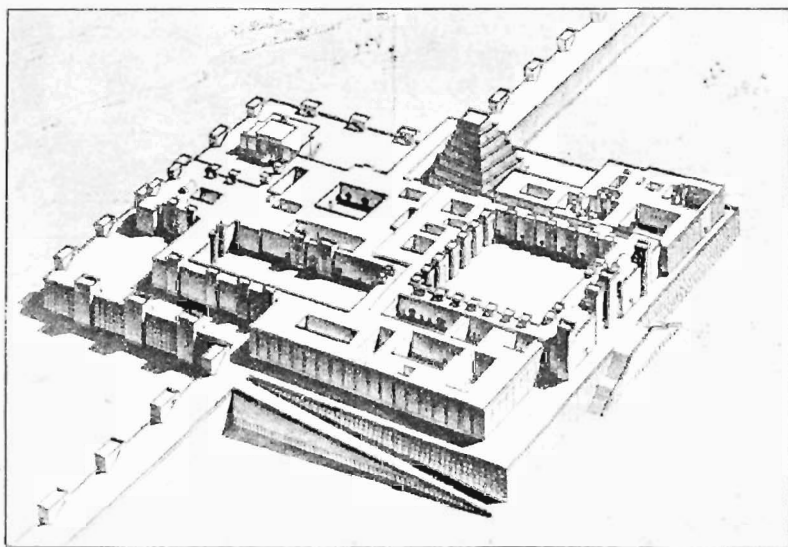


Fig. 8. Pałac Sargona w Korzabadzie. Odtworzenie.

robili ją zwykle z drzewa, okrytą blachą — nie używali jednak jako podpory właściwej, ale jako motywu dekoracyjnego. Ciekawym rysem tej sztuki jest częste użycie kopuły i sklepienia, któremu nadawano najróżnorodniejszy kształt.

Dla wyjaśnienia rozkładu pałacu — nadaje się najlepiej Korsabad. Mur otaczający całość tworzy kwadrat, którego jeden bok ma 1800 metrów długości. Plan obejmuje trzydzieści jeden dziedzińców i dwieście dziewięć komnat. Centrum — stanowi obszerny

dziejziniec; brama — umieszczona w jednym boku, prowadzi na zewnątrz, trzy pozostałe strony otaczają budowlę, stanowiące jakby odrębne dzielnice. Pierwsza — mieszkanie władcy, druga — apartamenty żon królewskich, trzecia — pomieszczenia służby, kuchnie, stajnie i t. p. Każda z tych części dzieli się na pomniejsze. Osobiste pokoje królewskie położone są w głębi — i poprzedzone przez wielkie sale przyjęć.

Architekci assyryjscy, budując w lichym materiale, starali się powetować jego braki niezmierną grubością murów, co nadawało gmachom wygląd potężny ale ciężki.

RZEŻBA. — Z epoki staro-chaldejskiej doszły naszym czasom następujące zabytki: płaskorzeźby króla Naramzin, delikatnie ryte cylindry, „stella Sępów“, odnosząca się do czasu wojen królów Lagaszu, prócz tego — wspaniale posągi z dolerytu króla (*patesi*) Gudea, władcy Lagaszu, te ostatnie o sżywnej postawie ale modelowane bardzo dokładnie. Wszystkie te wykopaliska, znalezione w Tello, wzbogaciły zbiory paryskiego Luwru. Rzeźba assyryjska powstała później od chaldejskiej. Sądząc z pozostałości w Nimrud i Korsabadzie, jest ona mniej prostą, bardziej konwencjonalną i specjalnie historyczną. Artysta assyryjski okrywając mury pałaców płaskorzeźbą, czy stawiając



Fig. 9. Posąg króla Gudea. Muz. Luwru.

u ich wrót olbrzymie skrzydlate byki (często monolity) ma jedynie na celu — przekazać potomności bohaterskie czyny i potęgę swych królów. Podczas kiedy w Egipcie od czasów tebańskich rzeźbiarz zmiękcza modelację, assyryjczyk przeciwnie przesadza ją, akcentuje wypukłości, zbyt energicznie ryje powierzchnię, co zwłaszcza uderza w traktowaniu nagiego ciała. Stąd figury ciężkie, twarde, energiczne. W postaciach tych czujemy naród wojowni-

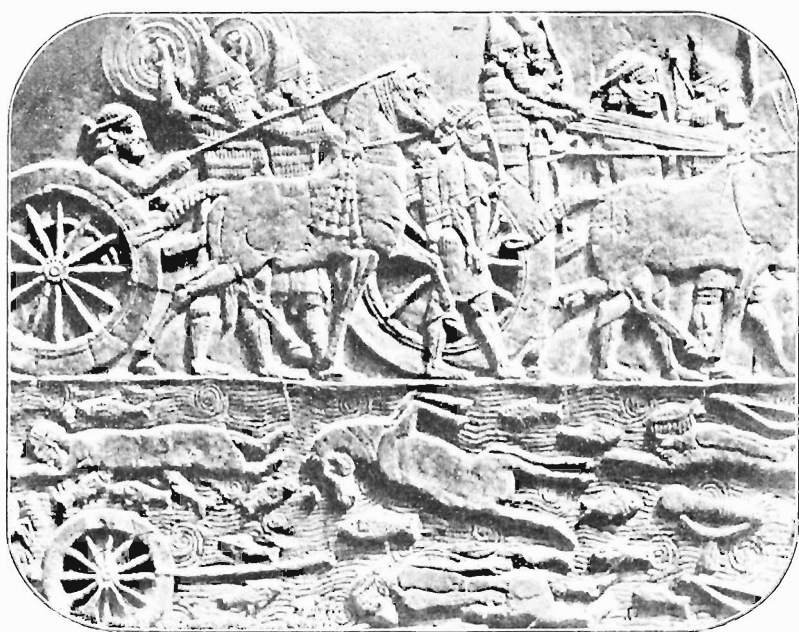


Fig. 10. Pochód wojsk brzegiem rzeki. Plaskorz. assyryjska. Muz. Brytańskie.

ków, ceniący nadewszystko siłę fizyczną. Znacznie wierniej odtworzają assyryjczycy kształty zwierząt; szczególnie lwy są wyjątkowo żywe, silne w ruchu i prawdziwe w wyrazie. Zasadnicza różnica między rzeźbą assyryjską i egipską, wynika z powodu użycia, w każdym kraju, innego materiału. „Zamiatowanie egipcjan do materiałów twardych, doprowadziło do uogólniań, do zaniedbania szczegółów; przeciwnie, użycie miękkich — skłoniło assyryj-

czyków do zbytńskiego akcentowania ich i przesady. Alabaster daje się rysować paznogciem, rylec zagłębia się weń z taką łatwością jak nóż w masło; — jakaż pokusa dla artysty podkreślić, zaznaczyć ponad miarę, wszelkie efekty i obserwacje“. Widzimy jednak, że assyryjczycy postępują tak samo, używając materiałów twardszych, np. na cylindrach które im służyły jako pieczęcie, wykonanych w bardzo twardym kamieniu — spotykamy ten sam styl.

Stosowanie różnych sposobów technicznych nie przeszkadza jednolitości tej sztuki. Figury — jakby z jednego modelu, głowy — sprowadzają się do kilku typów, pozy powtarzają się bezustannie. Wobec tego, że w sztuce assyryjskiej przedstawione są głównie wojny i bitwy — wady wymienione rażą jeszcze bardziej. Czasem widzimy łowy, rzadziej sceny z powszedniego życia; wszędzie przebija okrutny charakter ludności. Jedna z rzeźb odtwarza ucztę zwycięzkiego Assurbanipala, odbywającą się w ogrodzie pałacowym. Muzykanci grają na harfach, ptaki wtórują im śpiewem, wszędzie pełno radości — a na gałęzi wisi ścięta głowa, pokonanego króla Elamitów. Polichromję stosują assyryjczycy na wzór Egiptu, dla nadania rzeźbie pozorów rzeczywistości.

MALARSTWO I PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY. — Pewne pojęcie o malarstwie assyryjskiem dają nam cegły emaljowane. Okładano niemi ściany wewnątrz i zewnątrz pałacu. Wykonane w żywych barwach nierzadko wyobrażają postacie ludzkie lub zwierzęce, tworząc bardzo oryginalną dekorację. Zdolności kolorystyczne assyryjczyków ujawniły się też w wyrobie tkanin, w haftach i dywanach. Tradycje ich trwały długo: w Rzymie jeszcze za czasów Augusta chwalono piękność tkanin assyryjskich. Postacie królewskie na płaskorzeźbach, mają nieraz płaszcze pokryte haftami — tworzącemi złożone kompozycje. Czary, sprzęty, oręż wspaniale zdobione, świadczą o wielkiej biegłości w obróbce brązu i innych metali. Rynki Syrii, Azji Mniejszej, — wogóle krajów, którym się dała uczyć potęga ich władców były zalane wytworami przemysłu assyryjskiego. W pomnikach sztuki hetejskiej, której szczątki niedawno wykryto w północnej Syrii, Azji Mniejszej,

Prosyria

Kapadocji, czuć również wyraźne wpływy assyryjskie. W dalszym promieniowaniu sięgnęły one nawet do krain helleńskich.

FENICJA. CYWILIZACJA. Grecja starożytna podlegała wpływom Egiptu i Assyrii, lecz niebezpośrednio. Z ludów pełniących rolę pośredników, najczynniejszymi byli Fenicjanie. Bliscy krewni ludów Chaldeo-assyryjskich, pochodzili z nad brzegów zatoki Perskiej, do Syrii przywędrowali koło XX w. przed Chr. Ziemia ta urodzajna oddawna, była już gęsto zaludnioną. Fenicjanom przypadł w udziale wązki pas ziemi między górami Libanu, a brzegami morza Śródziemnego. Mając drogę na wschód zamkniętą, zwrócili się na zachód, ku morzu. Na jego falach postanowili szukać szczęścia i przez długie wieki byli prawie jedynymi żeglarzami starożytnego świata.

Fenicja nie tworzyła jednolitego państwa. Każde wielkie miasto jak: Arad, Sydon, Tyr były niezależne. Rządziła w nich arystokracja kupiecka, lub królowie, lecz nie posiadający władzy despotycznej. Dla Fenicjan każde rządy były dobre, byle popierały handel. Nie mając ambicji politycznych, chętnie znosili nawet obce jarzmo — jeśli im przynosiło jakąś korzyść. Są to tylko chciwi zysku handlarze. Twarze bez godności i powagi, cechuje wyraz sprytu i przebiegłości.

Religia zbliżona do Assyryjskiej, jest okrutną i zmyslową. Niektóre bóstwa, dzięki wędrowkom ich wyznawców, czczone były w innych krajach, np. Astarta — Wenera fenicka albo Melkart bóg Tyru. W Fenicji należy szukać ojczyzny niektórych bóstw greckich. Fenicjanie przysłużyli się niezmiernie cywilizacji, wynalezieniem i rozszerzeniem alfabetu, zastępującego niedogodne pismo Egiptu i Assyrii.

WYKOPALISKA. ARCHITEKTURA. Poszukiwania na terenie właściwej Fenicji, a nawet Kartaginy dały wyniki słabe. Dopiero na Cyprze, wyspie leżącej na wprost wybrzeży syryjskich, gdzie Fenicjanie założyli liczne kolonie — znaleziono mnóstwo zabytków sztuki fenickiej. Kraik ten, zajęty później przez Greków (w początkach X w. przed Chr.) przedstawia nam jeden z najciekawszych punktów zetknięcia, kwitnącej oddawna sztuki wschodniej, ze stawiającą pierwsze kroki sztuką helleńską. Poszukiwania rozpoczęte około

1860 r., odnalazły w różnych miejscowościach wyspy budynki i cmentarzyska; najpiękniejsze ze znalezionych zabytków --wzbogaciły muzeum New-Yorku. W Grecji, Italji, nawet w odległej Galji, znaleziono tu i owdzie różne przedmioty przywiezione przez kupców Fenickich.

Architektura fenicka jest bez znaczenia. Z ocalałych resztek wnosimy o zamiłowaniu do stosowania materiałów wielkich wymiarów. Ruiny murów otaczających miasto Arad, składają się ze zdumiewająco wielkich kamieni. Świątynie w Amrit (Fenicja) w Golgos (Cypr) są wogóle małe; użyte kolumny są jakby dalekiem przeczcuciem form doryckiej i jońskiej, jednak bez ich wdzięku i harmonji. Kupiecki ten naród, najchętniej stawiał arsenały, forty, mury obronne, wogóle budowle mające przedewszystkiem znaczenie praktyczne.

WYWÓZ DZIEŁ SZTUKI. RZEŻBA. --- Przez długie czasy, pod zmieniającem się raz po raz przywództwem, to Sydonu to Tyru, --- byli Fenicjanie panami morza Śródziemnego. W końcu władza ich upada, inni stają się królami morza i zaludniają wyspy. Fenicjanie muszą się odtąd rachować z flotą greków i etrusków. Najdłużej istniała Kartagina, wielka kolonja fenicka na północnym brzegu Afryki, i ona uległa Rzymowi. W epoce długich wieków powodzenia -- rozsiłi Fenicjanie swe faktorie, na całym wybrzeżu śródziemnomorskiem, począwszy od głębi Euxynu, aż do słupów Herkulesa. Gnani chciwością wypływali na Ocean, na północy sięgnęli do brzegów Bretanji -- na południu -- okrążali Afrykę. Dalekie wyprawy pozwalały Fenicjanom korzystać z bogactw wszelkich krajów. Jedne dostarczały im cyny niezbędnej do fabrykacji bronzu, inne dziewcząt lub dzieci, sprzedawanych jako niewolnicy. Wzamian przywozili wyroby swojego i cudzego przemysłu, pochodzące z Teb, Niniwy i Babilonu. Za ich sprawą zachód zawiązał ze wschodem stosunki.

Dzieła sztuki były też przedmiotem zbytu. Nie dlatego jednak żeby Fenicjanie byli wyjątkowo w tej dziedzinie uzdolnieni. W sztuce, czerpią oni wzory z Egiptu, z Assyrii, zmieniają trochę nie dodając jednak nic oryginalnego; barbarzyńskie ludy zachodu chętnie kupowały wizerunki bóstw. Fenicjanie byli ich dostawcami, ktoś o nich powiedział że „fabrykują bogów -- na wywóz.“

Wywozili też wazy bronzowe i cudne szkło. Później gdy sztuka grecka dojrzała, naśladowali ją — tak jak poprzednio egipską i assyryjską.

W rzeźbie fenickiej, przeważają również pierwiastki cudzoziemskie. W Syrii znaleziono figurki gliniane, oraz duże sarkofagi, wykute w formie ciała ludzkiego. Dzieła te nie wykazują śladu oryginalności, artysta nie szuka typu ani indywidualnego, ani rasowego. Zu-



Fig. 11. Głowa kobiety
rzeźba fenicka znaleziona w Elke w Hiszpanii.

pełnie co innego widzimy w licznych zabytkach rzeźby cypryjskiej. Wielkie posągi zdradzają wpływy assyryjskie; szczególnie odzież, uczesanie, brody w lokach, wykazują wybitne podobieństwo; nie są to jednak kopje — zasadnicza różnica jest w modelowaniu, któremu brak przesadnej energii i siły rzeźb assyryjskich. Sztuka fenicka zapożycza się też u egipcjan i greków. Układ figur, wyraz twarzy, zdradzają pochodzenie greckie, nadające szczególnie wdzięk sztuce cypryjskiej, na poly azjatyckiej i helleńskiej. Znane zabytki pochodzą z różnych epok. Oprócz

posągów bóstw, najczęściej Astarty, szczególnie czczonej na Cyprze, spotykamy wizerunki jej kapłanów i wyznawców, jako też mnóstwo figurek z gliny palonej. Powyższe cechy odnajdujemy we wszelkich rodzajach przemysłu artystycznego Fenicji i Cypru: złotnictwie, ceramice i tkactwie. Fenicjanie pierwsi znaleźli sposób otrzymywania farby purpurowej z małży morskich. Niesłusznie przypisują im też wynalazek szkła, które już dawno znane było

w Egipcie, musimy im jednak przyznać że w wyrobach szklanych doszli nadzwyczajnej zręczności, nadając im zarazem zdumiewającą żywość kolorów. Pomimo że Fenicjanie stworzyli wogóle mało, jednak rola ich w rozwoju sztuki była znaczna.

JUDEA. — W najbliższym sąsiedztwie mieli Fenicjanie naśladowców. Żydzi, pozbawieni zupełnie zmysłu estetycznego, wzorowali się na sztuce fenickiej. Stosunki z Egiptem i Assyrią, zamiast tego, żeby wywołać zajęcie się sztuką tych narodów, wytworzyły ku niej w Żydach nieprzeparty wstręt. Prawo Mojżesza najsurowiej zabrania odtwarzania istot żyjących. Mimo to Jehowa rozkazał umieścić na arce przymierza dwa złote herubiny, wzorowane na zwierzętach skrzydlatych, tak częstych w sztuce assyryjskiej. Wyjątek ten, jest niejako potwierdzeniem reguły — ściśle przez żydów zachowywanej. Wobec tego, rzeźba sprowadzała się z konieczności do ubogiej ornamentyki. Architektura, też nie zdradza śladu oryginalności. Salomon, wznosząc Jehowie wspaniałą świątynię zwrócił się o pomoc do Hiram króla Tyru (w XI w. przed Chr.). Fenicja dostarczyła artystów, robotników i materiału. Świątynia Salomona burzona i odbudowywana kilkakrotnie, uległa ostatecznej zagładzie od czasu zdobycia Jerozolimy przez Tytusa w I-ym wieku naszej ery. Opisy zachowane w Biblii, oraz szczątki podmurowań, pozwoliły oznaczyć jej rozkład i obszar. Zabytki odnalezione przez de Saulcy, t. zw. groby królów Judei, pochodzą z czasów późniejszych.

PERSJA. Ziemie, leżące na wschód Mezopotamji, zamieszkiwały narody pochodzenia aryjskiego: Medowie i Persowie. Sztuka ich mało oryginalna szukała wzorów obcych. Starsze państwo Medów, ujarzmione przez królów Niniwy, z biegiem czasu zawładnęło Assyrią. Młodzi Persowie zdobywają zachodnią Azję, Egipt, grożą swą potęgą Grecji. Wykopaliska, znalezione w dolinie Polwar-Roud, pochodzące z czasów Cyrusa i jego bezpośrednich następców (VI w. przed Chr.), zdradzają wpływy obce; jedne przypominają budowle Lycji, inne — Grecji. Najważniejsze z nich,

to groby rodziców Cyrusa i jego własny pałac. W następnym stuleciu, stolicą zostaje Persepolis — i styl ulega zmianie. Po zdobyciu Egiptu naśladowają persowie jego architekturę, kombinując ją z motywami zapożyczonymi z Grecji Jońskiej, oraz od narodów Małej Azji. W ruinach pałacu Persepolis, nakrycie drzwi jest egipskie, także ornamentyka kolumn, a konstrukcja ich, — grecko-jońska. Obok pierwiastków obcych, spotykamy też miejscowe;

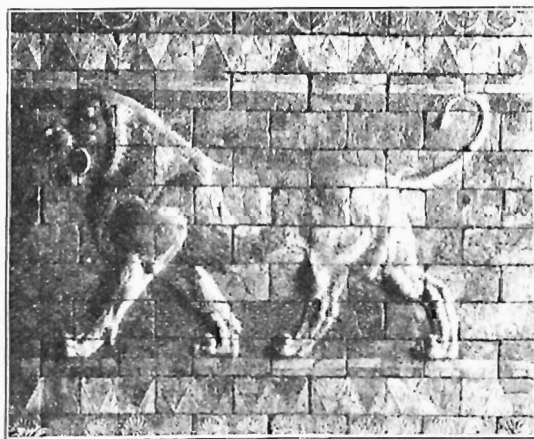


Fig. 12. Fryz lwów znal. w Suzie. Muz. Luwru.

np. użycie cegły zwłaszcza przy wznoszeniu kopuły. Rzeźba perska przypomina assyryjską, z tą różnicą, że jest mniej przesadna w modelowaniu. Cegły emaljowane były w użyciu podobnie jak w Asyrii. Muzeum Luwru posiada bardzo piękny okaz tego rodzaju dekoracji ścian t. z. „fryz łuczników“ pochodzący z pałacu Dar-

jusza. Rządy Sassanidów (III w. po nar. Chr.) wracają Persji niezależność i dawną potęgę. Sztukę sassanidów poznajemy z ruin Diarberkiru i Ktezyfonu. Spotykamy tam kopułę lekko stożkową i łuk zwany później „arabskim“; ztąd rozszerzył się on po krajach okolicznych. Sztuka Sassanidów oparta na tradycjach miejscowych podlegała wpływom greko-rzymskim. Świadczą o tem liczne rzeźby, kute w skale, wyobrażające polowania, bitwy i bohaterские czyny królów.

ROZDZIAŁ II.

ŹRÓDŁA SZTUKI GRECKIEJ.—SZTUKA ARCHAICZNA.

KRAJ I RASA. Sama natura zdawała się przeznaczać Grecję do wielkiej roli dziejowej. Dzięki położeniu geograficznemu jest ona ogniwem łączącym Wschód z Zachodem. Długa poszarpana linja brzegowa bogata jest w liczne zatoki oraz przystanie. Statek zaledwie straci z oczu ziemię w oddali spostrzeżę wyspy, gdzie może się chronić w razie niebezpieczeństwa. Stąd Grecy są urodzonymi żeglarzami. Kochają morze, odczuwają jego piękno i poezję, zachwycają się zmiennością barw i widoków — umiając zarazem ciągnąć z niego zyski. Niestraszą ich burze i niebezpieczeństwa — ledwie uszli śmierci wnet rozpinają żagle — do nowej wyprawy. Takimi maluje ich Odyssea — poemat morza i wypraw dalekich, typowy epos pierwotnej Grecji. Gdy miasta i prowincje przeludniają się — wtedy gromady wychodźców pełnych wiary w przyszłość opuszczają kraj rodzinny. Ze świętym ogniem zabranym z narodowego ołtarza, prowadzeni przez przywódców, których im wskażą bogowie, śmiało płyną w strony dalekie. Tam budują grody, tworzą państwa, szczepiąc obyczaje, urządzenia i sztukę swej ojczyzny. W ten sposób powstały kolonje greckie na całym wybrzeżu morza Śródziemnego.

Grecja jest krajem stworzonym dla rasy żywej i lubiącej piękno. Nie ma tu jednostajnych równin Assyrii, ani nużących upałów Egiptu; kraj przerywają liczne góry i doliny; światło żywe, harmonijne wyraźnie rysujące wszystkie linje — wywołuje myśli jasne i radosne; klimat na ogół umiarkowany, nie usypia energii. Ulubionym bogiem Greków jest słońce, rozsiewające wokół życie i jasność. Najsroższem cierpieniem dla Greka jest myśl — że z chwilą śmierci musi rozstać się z jego światłem, Grecy odczuwali silnie piękno przyrody. Niektórzy pisarze zostawili opisy krajobrazu pełne niezrównanej świeżości i poezji, n. p. ustęp z Sofoklesowego *Edypa w Kolonie*, w którym chór opiewa piękno Attyki.

Ludność Grecji, pochodzenia aryjskiego, ulegała w ciągu dziejów kilkukrotnym napływowi. W odległej i nieokreślonej bliżej epoce, ziemie te zajęli Pelazgowie. Później spłynęły plemiona Helleńskie podzielone na dwie wielkie gałęzie: jońską i dorycką. Wszystkie te plemiona jednak odznaczały się od niepamiętnych czasów poczuciem własnej godności, miłością swobody, inteligencją i zdolnością do rękodziół. W kraju podzielonym z natury na małe prowincje, nie mogła wytworzyć się monarchja jednolita jak te co powstały w rozległych dolinach Nilu lub Eufratu. Tu każda okolica żyje inaczej, każde miasto ma swoich bogów, obyczaje i odrębny charakter. Powstaje mnóstwo samodzielnych, wciąż ze sobą rywalizujących państewek. Kultura każdego z nich jest tak różną, jak układ i wygląd okolic w których powstała. To samo zjawisko widzimy w sztuce. Każde większe miasto ma swoje szkoły i swoich artystów.

ŚLADY SZTUKI PIERWOTNEJ. Na ziemiach starożytnej Grecji spotykamy gdzieniegdzie pozostałości bardzo odległej epoki — są to szczątki budowli oraz murów warownych. Wygląd ich, wogóle barbarzyński, czuć jednak pewien postęp w coraz bardziej regularnej obróbce użytych kamieni. Poszukiwania prowadzone od półwieku przez Schliemana i innych w Hissarlik (Troja), Mykenach, Tyryncie, Santorynie etc. dały nam niejaki pojęcie o sztuce ówczesnej. Odnalezione budowle znamionują kulturę zarazem wyrefinowaną i brutalną. Mykeny ukryte w górach były schronie-

niem potężnych i groźnych władców, wodzów drużyn, których jarzmo srodze ciążyło krajowi. Były tak bogate, że Homer nazywa je: „miastem obfitującym w złoto.“ W Mykenach natrafiono na groby królewskie, które Schliemann zbyt pochopnie nazwał grobowcem Agamemnona i jego rodziny. Znalaziono w nich złote maski, kładzione na twarze umarłym, oraz pochowane razem z nimi klejnoty, zbroje i odzież. Zbroje, wazy, klejnoty etc. od-



Fig. 13. Lwia brama w Mykenach.

kopane w pierwszym grodzie Hissarliku, pochodzą z epoki znacznie wyprzedzającej XV w. pr. Chr. Nie zdradzają one żadnych wpływów obcych — bądź assyryjskich — bądź fenickich. To samo w Santorynie. Cywilizacja Myken i Vaphio, jest dalszym ciągiem i rozwojem — Troi i Santorynu, jest jednak bogatszą i dalej posuniętą. Wpływy Wschodu widzimy w użyciu lwów, sfinksów, gryfów. Budowle i przedmioty znalezione w Mykenach pochodzą mniej więcej z epoki 1500 i 1200 przed Chrystusem.

Współczesne rozkopywania wykryły na Krecie ślady o wiele starszej kultury. W Cnossos znaleziono ruiny pałacu być może będące w związku z legendami o królu Minosie. Byłżeby to słynny *Labirynt*, świątynia siekiery, (labrys — po karyjsku — siekiera)? te sale wielkie gdzie sprawowano obrzędy, te pilastry zdobione podwójną siekierą (symbol bóstwa, pospolity w zabytkach Wschodu)? Mury pokryte były freskami. Rozróżniamy tam pochodź dziewic i młodzieńców, niosących wazy; byki, lwy, tłumy ludu tak mężczyzn jak i kobiet w uroczystych i niezmiernie oryginalnych strojach. Znaleziona ostatniemi czasy waza kamienna z rzeźbami wyobrażającemi liczny orszak ludzi — oraz inne wykopaliska świadczą o istnieniu bardzo swobodnej i żywotnej sztuki. Zdaje się — że na wyspach Archipelagu, pomiędzy XXVI w., a XVI w. prz. Chr. — istniała świetna cywilizacja, której ogniskiem była Kreta. Mniej więcej to samo przeczuwał historyk starożytny Tucydides, umieszczając w zaraniu dziejów greckich — wielkie państwo morskie, *thalassokrację*, kreteńską, mającą istnieć przed wojną Trojańską.

GRECJA EPOPEI. — Punktem wyjścia dla wędrowek plemion greckich na kontynencie, była górzysta kraina Epiru. Kilka rodów, grupujących się dokoła przybytku Zeusa w Dodonie, przeszło do urodzajniejszej Tessalji. Ruch ten udzielił się pomalutku innym narodom Grecji. Doryjczycy, którzy przyszedli z północy — wkroczyli do Peloponezu i zdobyli go. Wobec ciągłego napływu w Grecji lądowej zabrakło wkrótce miejsca. Liczni wychodźcy zajęli wybrzeża Azji Mniejszej zakładając kolonje, które szybko rosły w siłę i bogactwo. W tym okresie t. j. około X w. przed Chr., powstały poematy Homera, będące pierwszym pełnym obrazem cywilizacji greckiej. Sztuka odgrywa w niej już znaczną rolę. Domy wodzów lśnią od złota i srebra, w głębi przybytków posągi bóstw okrywają drogocenne haftowane szaty; na zbrojach i wazach liczne i złożone kompozycje figurowe. W XVIII-ej pieśni Iliady opiewa Homer takie właśnie epizody odtworzone na tarczy Achillesa. Chociaż poeta upiększa rzeczywistość i marzy o dziełach, których epoka jego stworzyć nie była w stanie, trudno jednak przypuszczać żeby te

opisy były zupełnie fałszywe. Tem więcej że niektóre czary fenickie i sztylety mykeńskie dają pewne pojęcie o tem jak mogły być zdobione tarcze w epoce Homera.

SZTUKA GRECKA I WPŁYWY ZEWNĘTRZNE. — Poematy świadczą że sztuka ówczesna ulegała silnie wpływom wschodnim: najpiękniejszych tkanin dostarczały Tyr i Sydon. Od XV w. prz. Chr. Grecy są w stosunkach, z Egiptem a kolonie Jońskie oddalone zaledwie o kilka godzin drogi od krajów gdzie zdawna kwitła kultura wschodnia. Nic też dziwnego że pierwotna sztuka Grecka nosi wyraźne cechy obce. Stwierdziły to niezbiecnie współczesne badania figurek glinianych i waz starożytnych. Ten lub ów motyw zdobniczy z Teb albo Niniwy wędruje pomalu aż do ognisk rdzennie greckich. Podobnie pewne szczegóły nadają figurom charakter egzotyczny. Nie należy jednak przeceniać tych wpływów. Sztuka grecka, czerpiąc od obcych materiał i wzory, robi przecież pewien wybór, a nadto od samego początku przerabia te motywy i uzupełnia własnymi pomysłami. Z upadkiem kultury egejskiej czyli mykeńskiej zaczyna się okres nieznanym - trwający od wieku X mniej więcej do VII przed Chr. Częste wędrowki i najazdy zubożyły i zdziczyły Grecję. W VII wieku wyłania się sztuka twarda i niezgrabna, ale energiczna i z wyraźnym dążeniem do wyzwolenia od obcych wpływów. Teraz zaczyna się ten niesłychany rozkwit — mający trwać przez kilka stuleci. Co do architektury, to chociaż prototypów kolumn i głowic greckich musimy szukać w Azji lub Egipcie, nigdzie jednak niema tej zwartej harmonii jaką przedstawia porządek grecki, ani tak szczęśliwego rozkładu kolumn. W Egipcie naprz. używano kolumny tylko wewnątrz budynku, w Assyrii użycie ich było bardzo ograniczone. Dopiero Grecja grupuje kolumny dokoła gmachu, tworząc portyki dostępne dla gry światła. Budynek traci ciężki charakter jaki miał w Tebach lub Niniwie; przeniesienie podpór na zewnątrz ożywia go. Podobne zjawisko widzimy w sztuce plastycznej. Jeśli rzeźba grecka z VII a nawet VI wieku zdradza jeszcze wpływy egipskie, to nie jest jednak od nich bezwzględnie za-

leżną. Oryginalność artystów greckich, z epok nawet bardzo odległych, wypowiada się w szczególnym wyborze oraz pojmowaniu odrębnem typów ludzkich.

Rysy powyższe genjuszu greckiego przeświecają już w poematach Homera. Mimo że dzieła sztuki ówczesnej są jeszcze nieudolne i barbarzyńskie: jednak wyobraźnia Greka przeczuwała, ów promienny ideał, który usiłują odtworzyć w całym blasku artyści epok późniejszych. Niewysłowiony urok piękności kobiecej, opisuje Homer słowami niezrównanej poezji. Gdy Helena ukazuje się na murach Troi, nawet poważni starcy nie śmiały przekląć tej która jest powodem nieszczęść ich ojczyzny. „Nie można się oburzać gdy dla kobiety tak pięknej – Trojanie i Grecy znoszą cierpliwie srogię nieszczęścia. Rysy jej oblicza i ruch przypominają boginie nieśmiertelne“.

Grecy obdarzeni od natury poczuciem piękna i zamilowaniem do sztuki tworzą mitologję, która ją rozwija i uzupełnia. Dziwaczne połączenie kształtów ludzkich i zwierzęcych, tak częste w Egipcie i Assyrii, spotykamy w Grecji tylko w okresie najdawniejszym; później wyobrażają swych bogów w najdoskonalszej postaci ludzkiej. Tak pojęta religja jest natchnieniem i opiekunką sztuki. Rzeźbiarz, robiąc wizerunek Zeusa lub Ateny, szuka pierwiastków jego piękna w swem otoczeniu, wśród ludzi rasy szlachetnej i wykwintnej. Tworząc, łączy je harmonijnie. Architekt, wznosząc przybytek bogom, szuka w świątyni typu skończonego i udoskonala ją w ciągu wieków. Sztukę grecką cechuje bezustanny postęp i z pokolenia w pokolenie rozwija się ona i udoskonala, przechodząc liczne zmiany, poprzez które widzimy ciągle motyw zasadniczy. Posłuszna tym samym prawom natury które rządzą rozwojem istoty ludzkiej sztuka grecka rodzi się rośnie i wreszcie dosięga okresu pełnego rozkwitu siły i piękności.

GLÓWNE OGNISKA SZTUKI GRECKIEJ. Okres poprzedzający V wiek przed Chr. nazwano archaicznym. Nazwa ta jest niezbyt ścisłą – gdyż obejmuje zabytki różnej wartości i różnych epok. Ogniska sztuki są niezmiernie liczne. W swoim czasie

były niemi prawie wszystkie wielkie miasta w Peloponezie, Attyce, na wyspach Archipelagu w Azji, Sycylii i południowej Italji (Wielkiej Grecji).

Na wybrzeżach Azji Mniejszej w dwunastu miastach konfederacji jońskiej: w Milecie, Efezie, Chios, Samos i in. -- zakwita świetna cywilizacja. W VI stuleciu wznoszą w Efezie słynny przybytek -- świątynię Artemidy. Na wyspie Chios już od końca VII w. całe pokolenia artystów obrabiają zręcznie marmur. Rzeźbiarzom z Samos przypisują nowy sposób odlewania bronzów (VII w.) dętych t. j. dokoła jądra¹, dzięki nim powstaje sławna szkoła sięgająca daleko wpływami. Kreta, wyspa dorycka, staje się po raz wtóry ogniskiem rzeźby greckiej. Tu miał pracować legendowy Dedalos, oraz inni mistrze kreteńscy tworzący w marmurze; niektórzy z nich udają się do Peloponezu, tam uczą i pracują (VI w.).

Ileż tutaj miast zasługujących na uwagę! Korynt, dzięki swemu położeniu jedno z głównych ognisk handlu greckiego, przyczynia się do ustalenia reguł architektonicznych. Tuż obok słynny ze swej rzeźby Sykjon, którego mistrze mieli wynaleźć malarstwo i rzeźbę. W Argos pracuje Agelajoas. Nieco dalej na zachód Olimpia przybytek Zeusa, z powodu znamienitych igrzysk jedno z najważniejszych ognisk życia greckiego. Świąty gród -- z czasem stanie się olbrzymiem muzeum, gdzie zgromadzą się pomniki wszelkich sztuk.

Sparta jest sercem potęgi doryckiej w Peloponezie. Założona przez wojowników, rządzona prawami, które miały zrobić dzielnych żołnierzy ze wszystkich obywateli -- nie jest dobrym terenem dla rozwoju sztuki. Żyjący nieco później historyk Tycydydes tak pisał o Sparcie: „Jeśli kiedyś Lacedemonja opustoszeje i pozostaną tylko świątynie i miejsca gdzie wznosiły się gmachy, potomność nie będzie chciała uwierzyć w tak sławioną potęgę spartańskiego narodu... Istotnie nie jest to właściwie miasto ale zlepek osad, nie dbających o wspaniałość swych świątyń ani innych pomników.“

1. Jądrem nazywa się druga forma trochę mniejsza od pierwszej i umieszczona wewnątrz tamtej. Bronz w takim razie wypełnia tylko próżnię między formą a jądrem (p. t.).

Rzeczywistość stwierdza te słowa — dziś ruiny nawet prawie znikły, a jednak jeżeli wierzyć innym pisarzom, to Sparta liczyła więcej niż pięćdziesiąt cztery świątynie. Czyli że architektura, zarówno jak i rzeźba, nie były w pogardzie. Świadczą o tem piękne archaiczne stelle znalezione w okolicy. Wśród artystów szkoły Spartańskiej słynął Gitjadas, budowniczy, rzeźbiarz i poeta, żyjący w VI-ym wieku. Malarstwo było w Sparcie źle widziane — Lykurg zabronił farbować odzież — „ponieważ barwy dogadzają zmysłom.“

W Grecji lądowej — największem ogniskiem sztuki staną się Ateny — główne miasto jońskie. Samo położenie wyznacza im taką rolę. Attyka, otwarta od strony morza zwraca ku Archipelagowi, a ztamtąd ku Azji — porty *Pireus*, *Munychie* i *Falery*, do strony lądu jest zamknięta i broniona górami Hymet, Pentelikon i Parnas. Pośrodku doliny wznosi się święta skała Akropolu, tu Atena wiodła spór z Posejdonem o opiekę nad powstającym miastem. Duch grecki wypowiedział się tutaj z największą siłą, subtelnością i wdziękiem. Okres świetności Aten rozpoczyna się w VI-em stuleciu, dzięki urządzeniom demokratycznym wprowadzonym przez Solona. Pizystrates, rządzący przez pewien czas Atenami, opanowany ideją sławy i pięknosci miasta, popiera literaturę i sztuki piękne. Za jego staraniem zebrano i uporządkowano poematy Homera, z jego zlecenia sławni architekci rozpoczęli budowę wielkiej świątyni Zeusa Olimpijskiego. Uwolniwszy się od tyranji następców Pizystratesa, Ateny kierują bohaterską walką jaką Grecja prowadzi z Persami i zdobywają hegemonję nad światem helleńskim. Będzie ona powodem ciągłych walk ze Spartą. Rządzący Atenami, kochają literaturę i sztukę, i popierają je. *Kymon* sprawujący władzę w Atenach prawie bez przerwy od 471 r. do 449 r., proteguje Eschylesa, którego tragedje perskie święcą narodowe tryumfy; sprowadza do Aten malarza Polygnotosa z Tassos, który uwiecznia stare podania greckie o wojnach trojańskich. Jeśli wierzyć Plinuszowi starszemu, Polygnotos jest pierwszym artystą wyobrażającym kobiety, ich odzież, świetne haftowane szaty i różnorodne uczesania. Wbrew tradycjom poprzedników — zamiast sztywnych, nieruchomych twarzy — daje swym postaciom otwarte

usta i stara się ożywić je uśmiechem. Jednocześnie rozwija się pierwsza rzeźbiarska szkoła ateńska. Jeden z późniejszych artystów, Kalamis, żyje za czasów Fidjasza, ale jest bardziej zależnym od dawnych tradycji. Prócz rzeźbiarzy tej szkoły, przy Akropolu pracowali także obcy artyści pochodzący z Chios, Samos, Paros i Eginu.

W końcu VI-go i na początku V-go stulecia istnieje w Eginie, położonej blisko wybrzeży attyckich, jedna z najruchliwszych szkół rzeźbiarskich. Najbardziej znany artysta Onatas słynie ze zręczności w obrabianiu spiżu i w komponowaniu grup walczących.

ZABYTKI SZTUKI ARCHAICZNEJ. — O sztuce epoki archaicznej możemy sądzić nie tylko na podstawie tekstów pisarzy starożytnych, ale i z licznych zabytków rozsianych po wszystkich ziemiach greckiego świata. Z pokolenia w pokolenie, możemy śledzić rozwój architektury, począwszy od epoki drewnianej aż do czasów najczystszych marmurów. W VIII-em i VII-em stuleciu kolumny i belkowanie Hereonu w Olimpji, — są jeszcze drewniane. Porządki ustalają się. Najstarszy i najczęściej używany porządek dorycki jest prosty, surowy i energiczny. Kolumna wyrasta wprost ze stylobatu; trzon — złożony z bębneków¹ węższy u szczytu niż u podstawy, w połowie wysokości jest nieco wzdęty (*entasis*). Trzon zdobią żłobki o ostrych krawędziach. Ponad nim — *głowica* złożona z zaokrąglonej *poduszki* (*echinus*) i prostokątnej płytki — *nagłówka* (*abakus*). Części wyższe tworzą *belkowanie*; najpierw — jednolite *nastupie*; (architrawa) potem *fryz*, na którym biegną naprzemian wypukłe *tryglify* i płaskie *metopy* często pokryte rzeźbą; całość osłonięta *gzeimsem*. Na obu licach ponad wszystkim wznosi się trójkątny *przyczółek* (fronton).

Porządek joński wywodzi się także ze starego typu konstrukcji drewnianej. Kolumna smuklejsza niż w doryckim, spoczywa na podstawie ozdobionej wypukłymi poduszkami (*tores*) przedzielo-

1. Bębrenki nazywali Grecy także „kręgami.” przyrównywując w ten sposób kolumnę do smukłego, dobrze zbudowanego ciała ludzkiego.

nemi szyjką (skotia). Żłobki są liczniejsze i oddzielone listewkami. Głowicę — równie lżejszą zdobi *jajownik* i *perłki*; to wszystko nakryte *zwojami*, których czołowe krawędzie tworzą *sli-*

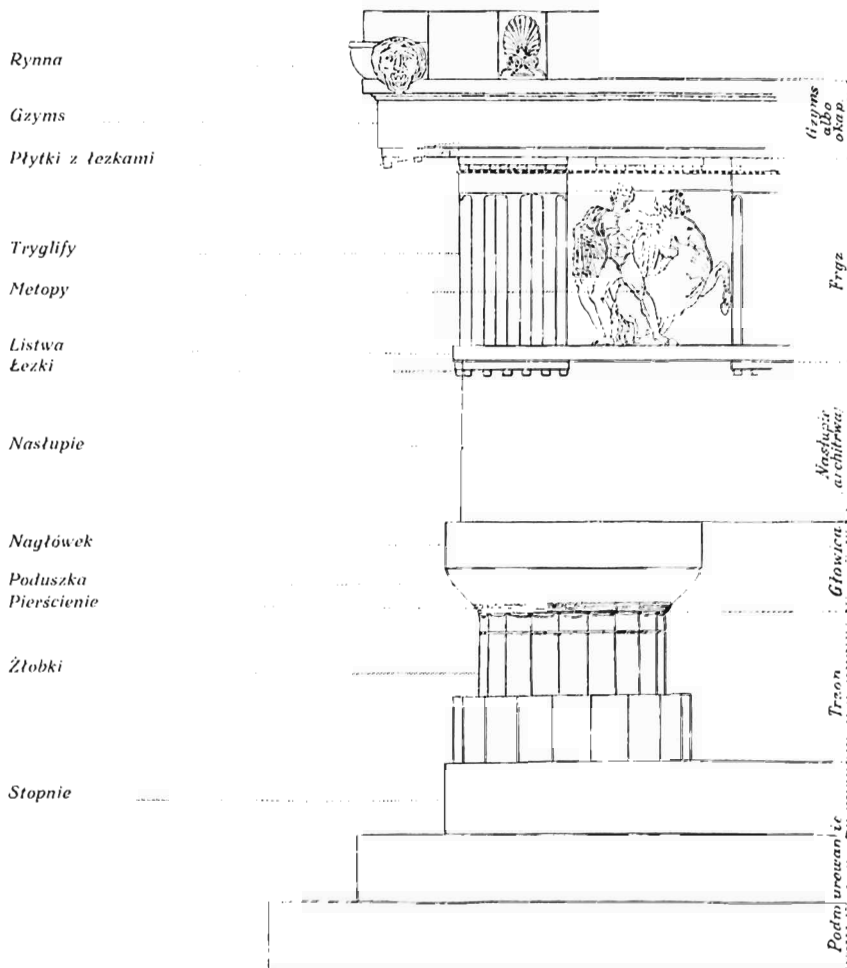


Fig. 14. Porządek dorycki.

macznice (volutae). Belkowanie jest lżejsze i bogaciej zdobione. W porządku doryckim widzieli Grecy harmonijną i zrównoważoną siłę męzką — w jońskim — czarujący i delikatny wdzięk kobiecy.

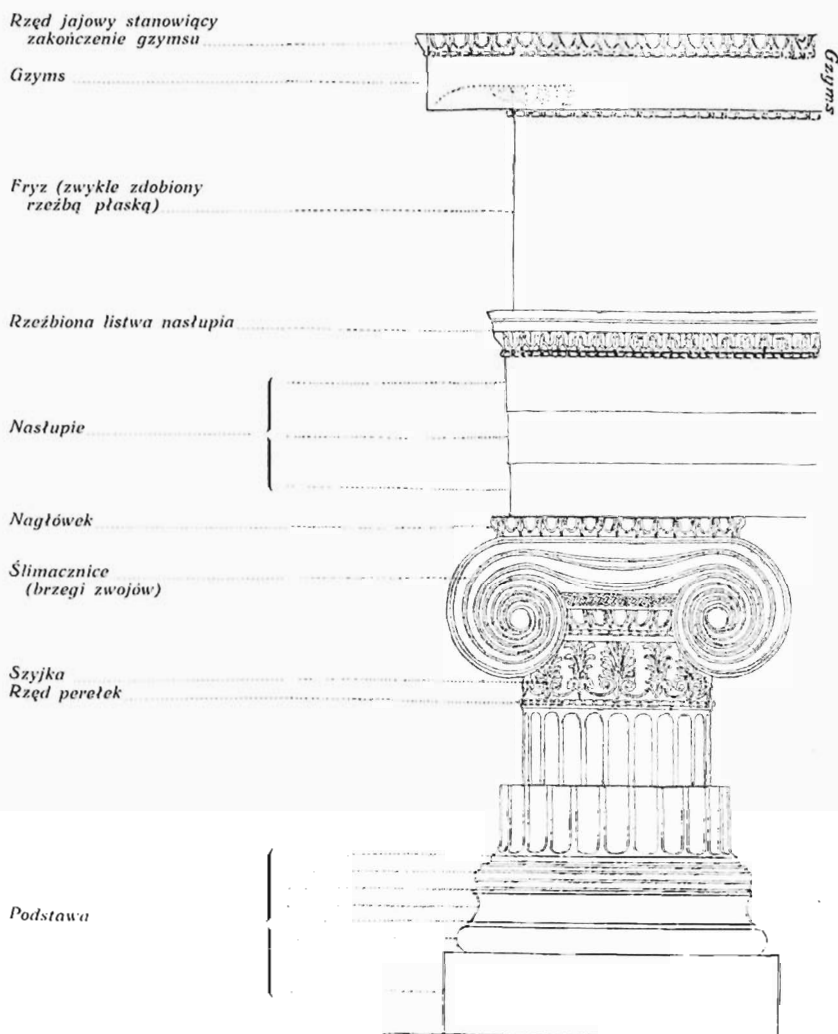


Fig. 15. Porządek joński.

Porządek koryncki¹ powstaje później - Grecy używają go mało, najwięcej stosowany jest w architekturze rzymskiej.

1. Właściwie porządek koryncki wyróżnia się odmienną głowicą, reszta jest jońska.

W okresie, o którym mowa, dominuje porządek dorycki. Szczytowe ściany prostokątnej świątyni osłaniają portyki jeżeli portyk obiega dookoła budynku — zwiemy świątynię — *peripter*. Przed świątynią wznosi się duży ołtarz, na którym palono ofiary. Właściwy budynek tworzyły: *pronaos* czyli przedsionek, *naos* — przybytek, oraz prawie zawsze *opisthodomos* — sala położona



Fig. 16. Świątynia w Pestum.

z tyłu — skarbiec. W najpiękniejszych świątyniach podwójny rząd kolumn podtrzymujących górne piętro, dzielił przybytek na trzy nawy. W głębi środkowej wznosił się posąg boga lub bogini. Z zewnątrz wrażenie ogólne podnosiły silne barwy użyte z wielkim smakiem; akcentowały one silniej linje budynku. Grecy stosowali polichromję bardzo szeroko, zarówno w rzeźbie jak i architekturze. W porównaniu z naszymi kościołami, świątynia grecka wydaje się

małą; w istocie jest ona tylko mieszkaniem bóstwa, niedostępnem dla modlących się tłumów. Najstarsze świątynie o ile je znamy ze szczątków (np. Koryncką) były ciężkie i niskie. Na Sycylii w Selinus i Syrakuzach, w południowej Italji w Pestum i w Metapontie, w świątyni Afaja w Eginie, w Ateńskiej przypisywanej Tezeuszowi — widzimy że proporcje się ustalają i kolumna wydłuża — nie tracąc jednak nic z energicznego wyglądu. Słusznie powiedziano że: „świątynia grecka to żywa istota,“ najistotniejszą, nawskroś ją przenikającą cechą była harmonja, zwana przez Greków *eurytmią*.

Rzeźba rozwijała się podobnie. W najdawniejszej epoce, Grek chcąc wyobrazić bóstwo stawiał jakikolwiek kamień wprost na ziemi. W czasach późniejszych próbował zaznaczyć na nim części ciała, nie oddzielając ich jednak od siebie. Drewniane figury takie zwano — *xoana*. Pewien pisarz starożytny mówi o nich że: „mają zamknięte oczy i przyklejone ręce, zwisające wzdłuż ciała.“



Fig. 17. Metopa świątyni w Selinus.
(Perseusz zabija Meduzę).

Niektórym wizerunkom bóstw tego typu dodawano prawdziwe uczesania z włosów i szaty z tkanin — wiele z nich były przedmiotem czci jeszcze w czasach znacznie późniejszych; np. posąg Ateny przechowywany w Erechtonie. Dopiero legendowy Dedalos miał zerwać tę tradycję i uwolnić z martwoty figurę ludzką. — „Mówiono że posągi jego chodziły i widziały — jak istoty żyjące... On pierwszy otworzył im oczy, rozwiązał nogi i ramiona.“ Począwszy od tej chwili, artyści badają naturę, sztuka rozwija się szybko i po upływie paru pokoleń wydaje już dzieła doskonałe.

Parę przykładów scharakteryzuje główną linię tego rozwoju. W metopach z Selinus z końca VII-go i początku VI-go wieku widzimy jeszcze brak proporcji, mimo że artysta stara się oddać ruch i kształt. Rzeźby z przyczółków Eginy (Glyptoteka w Monachium), datujące mniej więcej z 470 roku przed Chr. jest to już sztuka zupełnie skończona. Artysta grupuje swobodnie postacie

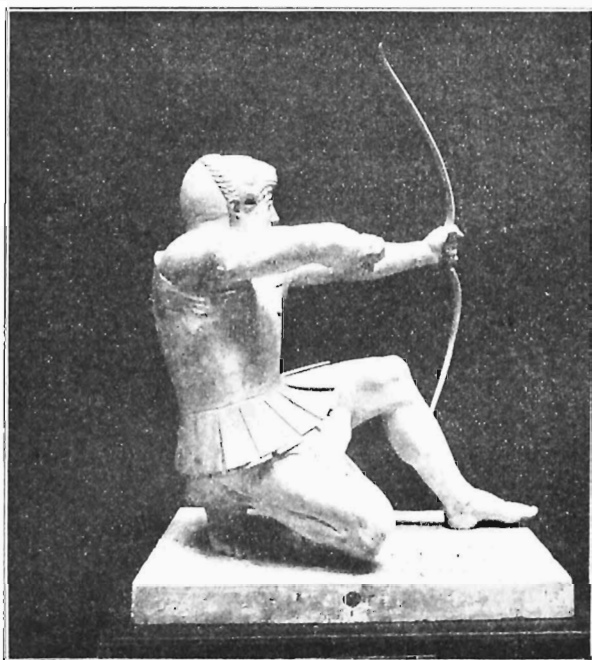


Fig. 18. Herkules z przyczółka świątyni Eginy.
(Monachjum — Glyptoteka).

ludzkie w złożonych kompozycjach; Grecy i Trojanie mają wierne i pełne życia kształty; tylko głowy są jeszcze bez wyrazu i wszystkie do siebie podobne.

Prace podjęte ostatnimi czasy w Delos, w Delfach i na Akropolu Ateńskim, rzuciły nowe światło na ten ciekawy okres rzeźby greckiej. Delos była świętą wyspą Apollina; poszukiwania prowadzone tam

przez Homolle'a począwszy od 1877 roku, wydobyły ruiny świętego miasta. Z ruin wydobyto figury kobiece, których typy świadczą o szybkich postępach rzeźby greckiej. Najstarsza z nich, z VII stulecia, pochodzi wprost od typu *xoana*. W następnych kształty są coraz dokładniejsze i draperje lżejsze; ruch nadał im życie i wdzięk.

Mury starego Akropolu Aten wzniesionego przez Pizystratydów (w 480 roku) i zburzonego przez Persów — odkopano dopiero w 1886 r. Prócz wielu innych wydobyto z gruzów szczątki przy-czołków świątyń i cudowne posągi kobiet. Figury te zachowały całą świetność barw, któremi artysta je ożywił. Boginie czy zwykle śmiertelniczki, różnego wieku i typu, dziś zdobią muzeum Akropolu tworząc jakby niezrównanej piękności chór kobiety.

Poszukiwania szkoły ateńskiej robione w Delfach pod przewodnictwem Homolle'a, były jeszcze owocniejsze. Delfy podobnie jak i Delos poświęcone kultowi Apollina, były nie tylko wielkiem ogniskiem religijnem ale w pewnej mierze i — politycznem. Ze wszystkich ziem greckich zwracano się do wyroczni, która rozstrzygała nieraz o losach państw. — Dziś jak i niegdyś święta droga wiedzie do świątyni Apollina; z obu jej stron wznosiły się różnorodne pomniki, najczęściej *Skarbcę* w których miasta greckie składały przeznaczone bogu ofiary. W tych to ruinach znaleziono śliczne rzeźby z VI i początków V w., płaskorzeźby ze *Skarbcę* Knidos, Aten, Sykjonu, oraz wielki brązowy posąg *Woźnicy*, będący częścią pomnika ofiarowanego w 477 roku. Pomiedzy płaskorzeźbami pochodzącymi ze *Skarbcę* z Knidos, jedna wy-



Fig. 19. Posąg kobiety. (Ateny. Muz. Akropolu).

obraża siedzącą grupę bogów i bogiń, znajdujemy w niej pewne rysy przypominające jedno z pokrewnych dzieł Fidjasza. Wejście do małej budowli zdobiły wytworne karjatydy, starsze siostry pięknych karjatyd Erechtonu.

Zabytki rzeźby tej epoki przypisywane różnym szkołom, były powodem żywych sporów między uczonymi. Szkoły istniały niewątpliwie, ale ich charakter oraz stosunki wzajemne są nam dziś jeszcze niedostatecznie znane.

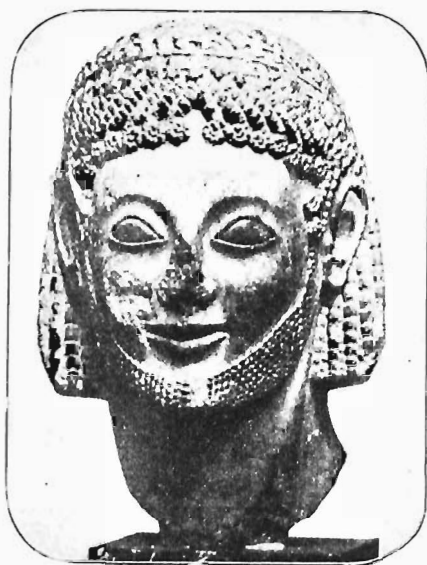


Fig. 20. Głowa atlety. (Ateny).

Rzeźbiarze epoki archaicznej używali różnych materiałów: drzewa, wapienia, brązu i marmuru. Drzewo początkuje rozwój, — marmur, który od połowy VI stulecia wchodzi w ogólne użycie, zamyka go. Jest to materiał szlachetny, subtelny i świetny; wskutek dość znacznej twardości wymaga użycia bardziej udoskonalonych narzędzi niż te, jakimi posiłowano się pierwotnie; wynikiem tego jest wykonanie bardziej dokładne i zwarte. Najpiękniejszych marmurów dostarczały kamieniołomy wyspy Paros, oraz gór Hymetu i Pantelikonu.

Zdarzało się często że jedni i ci sami artyści pracowali raz w marmurze, kiedy indziej w brązie, przyczem udoskonalają sposób odlewania figur „dętych“. Wszelkie rzeźby z drzewa, z wapienia czy marmuru, okrywano żywymi świetnymi barwami: czerwoną, błękitną, żółtą, czarną, złotą. Z czasem, zespół barw staje się bardziej harmonijny i delikatny. W posągach marmurowych przeważał naturalny kolor materiału, barwienie stosowano tylko gdzieniegdzie, co potęgowało jeszcze jego białość, nadając całości wyraz życia i swobody.

Szybkemu rozwojowi rzeźby sprzyjało greckie pojmowanie piękna. Doskonałość fizyczna, harmonijna budowa ciała o ruchach swobodnych i wytwornych, była ideałem Greków do którego zmierzało całe wychowanie. Najpierwsi obywatele kraju, nie będąc zawodowymi atletami, biorą udział w igrzyskach narodowych, obchodzonych w pobliżu słynnych przybytków. Zwycięzcom wznoszono posągi. Artysta odtwarzał więc najpiękniejsze modele, ćwiczenia fizyczne młodzieży w gimnazjach dostarczały mu równie pouczających spostrzeżeń.

Najmniej znany malarstwo greckie, gdyż czas zniszczył jego zabytki. Wszelkie wiadomości o nim czerpiemy z dzieł pisarzy starożytnych. Brak ten zastępują do pewnego stopnia gliniane wazy, znalezione w wielkiej ilości. Od najdawniejszych czasów malowano na nich ornament i figury ludzkie. Początkowo zdobione niedołężnie, doskonałą się szybko, nabierając urozmaiconych i oryginalnych kształtów, pieścących oko wytwornością linii. Artyści pokrywają je kompozycjami figuralnymi, wyobrażającymi sceny mitologiczne, wypadki legendowo historyczne, lub sceny z życia codziennego. Na niektórych kładli swe podpisy. Podczas wielkich świąt obchodzonych w Atenach na cześć bogini narodowej, rozdawano zwycięzcom *amfory panateńskie*. Najstarsze wazy są czarno-figurowe na tle czerwonym, późniejsze czerwono-figurowe na tle czarnem. Szeroko rozgalęziony handel, unosił je w dalekie strony, zwłaszcza liczne znaleziono w Etrurji.

ROZDZIAŁ III.

SZTUKA GRECKA ZA CZASÓW PERYKLESA.

ATENY. W V wieku sztuka grecka jest u szczytu rozwoju, ogniskiem jej są Ateny. Podczas najazdu Persów dowodziły one związkiem miast jońskich, powstałym w celu obrony od wrogów, złożyły dowody zdumiewającej energii i patryjotyzmu i stanęły na czele świata helleńskiego. Na wewnątrz zwycięża ostatecznie demokracja. Ale wśród licznej ludności złożonej głównie z niewolników i cudzoziemców, obywatele ateńscy tworzą właściwie małą grupę uprzywilejowanych którym wszystkie instytucje zabezpieczają władzę i wpływy.

W połowie stulecia, Perykles rządzi tem potężnem i bogatym miastem, sprawuje władzę łagodnie, gdyż obywatele ulegają urokowi jego niezmiernej inteligencji i świetnej wymowy. On sam prowadzi życie proste i skromne. Niedostępny dla drobnych ambicyj, lubi jednak władzę, gdyż dzięki niej może służyć sławie i wielkości Aten. Wszystko musi współdziałać temu celowi, zarówno oręż jak handel, literatura i sztuka. Perykles — czciciel nauki i sztuki — przyciąga do Aten ze wszystkich krańców Grecji — historyków, uczonych, poetów i filozofów; wielu z nich, to przyjaciele i współdziałacze w jego pracach.

FIDJASZ --- urodził się w Atenach w początku V stulecia. Przejęty ideą Peryklesa, jest duszą jego olbrzymich przedsięwzięć. W ostatnich latach życia, zarówno on jak przyjaciel jego Perykles, --- padli ofiarą intryg politycznych. Fidjaszowi zarzucono kradzież złota powierzonego mu dla wykonania posągu Ateny w Partenonie. Mimo że wykazał potwarczość tego zarzutu, wrogowie nie dają mu spokoju. Oskarżają go po raz wtóry, że śmiało na tarczy bogini Ateny wyrzeźbić dwa popiersia — swoje i Peryklesa. Według niestwierzonego podania, Fidjasz umarł w więzieniu około 431 r. Peryklesowi przypisuje lud niepowodzenie w wojnie Peloponeskiej oraz morową zarazę dziesiątkującą ludność Aten. Wielki człowiek i patryjota umiera smutny i zapomniany. Ale dzieła obu tych ludzi przetrwały wieki. Dzięki nim Ateny wzbogaciły się pomnikami sztuki, w których genjusz grecki wypowiedział się w całym blasku sił i dojrzałości. Niewielka wyżyna Akropolu jest miejscem — gdzie piękno wyraziło się w najdoskonalszych formach.

ZABYTKI ARCHITEKTURY ATEŃSKIEJ. — Architektura dorycka dochodzi do najwyższego rozwoju w Atenach. Nie tracąc nic z dawnego silnego charakteru, nabiera więcej swobody i lekkości. Architekci ateńscy zwiększają wysokość kolumn, jednocześnie zmniejszając głowice do punktu, którego nie można przekroczyć bez naruszenia równowagi i proporcji budynku. Całość przenika zrównoważona siłą, nie osłabiona nadużyciem żadnego szczegółu. Wszystkie cechy i zalety architektury doryckiej występują najsilniej w *Partenonie*, świątyni poświęconej Atenie Parthenos (Dziewicy). Budowla ta wznosi się na samym szczycie wzgórza, stawiali ją architekci Iktinos i Kalikrates (447—431 r.). W wiekach średnich Partenon zamieniono na kościół, potem zajęli go Turcy na meczet. W 1687 roku uległ strasznemu zniszczeniu wskutek wybuchu przechowywanych tam prochów. Dziś ograbiony z rzeźb, zrujnowany, jest zaledwie cieniem minionej piękności. W tym samym stylu co Partenon zbudowane były Propyleje, pomnikowa brama Akropolu.

Obok porządku doryckiego spotykamy na Akropolu porządek joński, ożywiający całość odrębnością swych linii i bogactwem dekoracji. W Propyleach zastosowano oba porządki wzajem je kombinując. Na zewnątrz, dla wyrażenia siły, użyto porządek dorycki, na wewnątrz — joński. Tuż obok, na brzegu wąskiego



Fig. 21. Świątynia Nike na Akropolu Aten.

tarasu, znajduje się mała świątynia Zwycięstwa — Ateny Nike, wzniesiona przez Kalikratesa, trochę dawniejsza od Partenonu. Dalej w sąsiedztwie Partenonu stoi Erechtejon. Oba te budynki są najdoskonalszym wyrazem wdzięku i wytworności. W V wieku w Atenach jeszcze wiele innych budowli. Na stokach

Akropolu rozpoczęto teatr Dyonizosa. Przedstawienia dramatyczne miały w Grecji charakter religijny; zrodzone z uroczystości dyonizyjskich i stają się instytucją publiczną. Dlatego teatr musi być wielki i piękny. Bardzo różny od naszego, teatr grecki jest pod



Fig. 22. Teatr w Epidaurze.

gołym niebem. Wszyscy obywatele znaleźli tu miejsce na stopniach wykutych w skale; rząd pierwszy zajmowali kapłani. Chór mieścił się w *orkestrze*, tam śpiewał wykonywując rytmiczne ruchy; pośrodku *orkesty* wznosił się ołtarz Dyonizosa. Poza nią *proscenium* przeznaczone dla aktorów; wznoszący się za niem mur

zwano *sceną*; dziś znaczenie tego wyrazu zmieniono, szczegóły urządzenia znamy wogóle niedokładnie, samo istnienie sceny przeznaczonej dla aktorów jest wątpliwe¹. W ogóle w teatrach mieszczących dziesiątki tysięcy widzów warunki sceniczne były bardzo różne od współczesnych.

RZEŻBA. FIDJASZ I JEGO SZKOŁA. — Fidjasz streszcza w sobie najdoskonalej sztukę helleńską. W dziełach jego widzimy

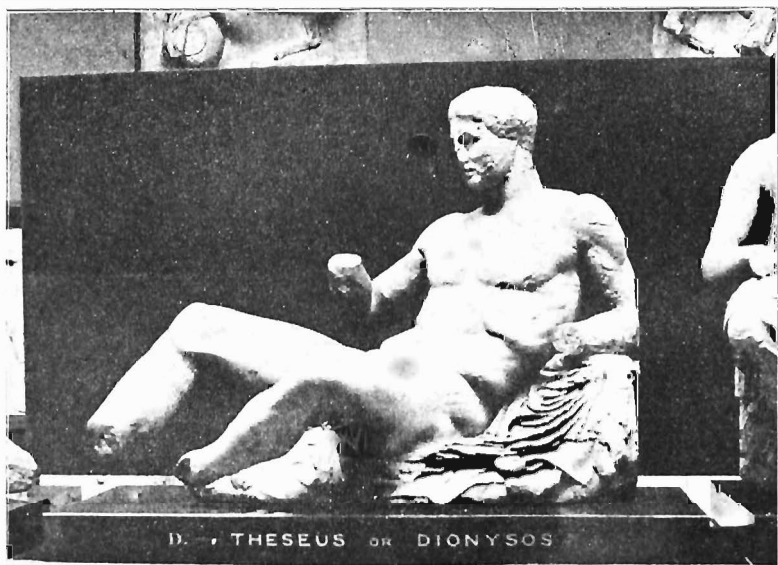


Fig. 25. Posąg ze wschodniego przyczółka Parthenonu. (Muz. Bryt.).

dziwne połączenie siły i powagi starych mistrzów doryckich, z wytworną subtelnością umysłu jońskiego. Fidjasz daje postaciom bogów nieznaną przedtem ani potem szlachetność i majestat, jego marmury niemniej mają życie i gibkość form. Ani śladu dawnej sztuki sztywnej i niezręcznej. W dziełach Fidjasza — grupach, czy pojedynczych figurach wszystko jest proste, swobodne i harmonijne.

1. W Grecji tej epoki (p. t.).

Fidjasz był nade wszystko twórcą Ateny, której poświęcił około dziewięciu posągów. Atena — to uosobienie piękności, rozumu i siły, przymiotów najdroższych Ateńczykom. Fidjasz umiał połączyć w jej rysach doskonałość fizyczną i duchową.

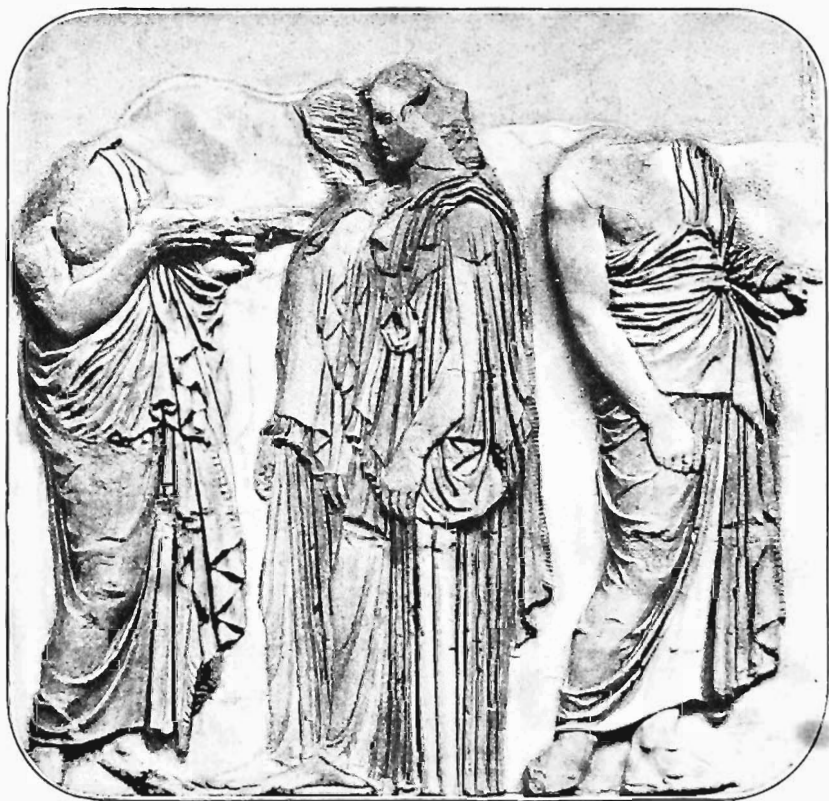


Fig. 24. Część fryzu Parthenonu. (Ateny).

Żadne z tych dzieł nie doszło naszych czasów. Niektóre znamy z opisów, inne z kopji niedokładnych i bez głębszej wartości. Najslyniejszy z tych posągów stał w przybytku Partenonu (wykonany 438 roku). Podług Pauzanjasza — zrobiony był z najdroższych materiałów: szata ze złota, nagie części ciała

z kości sloniowej, oczy z drogich kamieni. Atena stoi odziana w długą do stóp tunikę; górną część tułowia osłania napierśnik, z głową Meduzy; głowę okrywał helm ozdobiony sfinksem i gryfonami; w jednej ręce trzymała figurę Zwycięstwa sześć stóp wy-



Fig. 25. Karjatyda Erachtejonu.

soką, w drugiej prawdopodobnie lancę. Takie posągi wykonane z drogich materiałów zwano *chryzelefantyną*.

Z rzeźb zdobiących Partenon niektóre tylko są dziełami Fidjasa, większość wykonałi uczniowie i pomocnicy według planu i pod kierunkiem mistrza. Na przyczółkach wyobrażono narodziny Ateny i sprzeczkę jej z Posejdonem o władzę nad Attyką. Wspomniany wybuch zniszczył te kompozycje ale parę lat przedtem odrysował je pewien podróżny. Z ocalonych szczątków, wiele posągów zabrał i wywiózł do Londynu lord Elgin, na początku XIX wieku. Dziś zdobią one Muzeum Brytańskie. Mimo liczne uszkodzenia są to dzieła

niewypowiedzianej piękności np. grupa Demetry i Kory, Parki, posągi Iljosa, Tezeusza, Dyonizosa etc.

Ocalone metopy, zdradzają styl bardziej archaiczny i nie dają się porównać ze słynnym fryzem, obiegającym dokoła cellę.

Sceny, które się na nim snują, tworzą kompozycję największą jaką znamy z tej epoki. Niestety większość płaskorzeźb jest bardzo uszkodzona. Najwięcej fragmentów znajduje się w Muzeum Brytańskim i w Atenach. Temat ich religijno narodowy — wyobrażał igrzyska panateńskie. Były to uroczystości narodowe i religijne zarazem, urządzone tu na cześć Ateny — opiekunki miasta. W nieskończonym pochodzie widzimy wszystkie warstwy ludności: starców, zbrojnych obywateli, dziewice, efebów konnych albo na rydwaniach, — olbrzymi tłum liczący najmniej 320 figur. Na przodzie świątyni umieszcza artysta bogów, patrzących na tłumy, co wstępują na Akropol.

Wpływ Fidjasza odczuwamy i w innych zabytkach dokola Partenonu. Najpiękniejsze są karjatydy Erechtonu; silne i szlachetne młode dziewice w długich faldzystych szatach podtrzymują nasłupie; lekkie zgięcie nóg nadaje figurom ruch żywy i swobodny. Postacie *Zwycięztw* rzeźbione na balustradzie świątyni Ateny-Nike,

mimo niezaprzeczonej piękności zdradzają smak mniej czysty; dawny swobodny wdzięk ustępuje zbyt niemu wyszukaniu.

Działalność Fidjasza i jego szkoły nie ograniczała się Atenami — znano go i ceniono w całej Grecji. Wezwany dla ukończenia dekoracji świątyni Zeusa w Olimpji, wykonał słynny posąg tego boga w złocie i kości słoniowej, dając jego twarzy typ uznany



Fig. 26. Posąg Zwycięztwa (Nike) z Olimpji.

później jako wzór piękna i szlachetności. Wschodni przyczółek świątyni Olimpijskiej wyobrażał Pelopsa gotującego się do wyścigów na wozach, w których to gonitwach odniesione zwycięstwo nad Enomaosem zapewniło mu władzę. Na przyczółku zachodnim widzimy Centaurów walczących z Lapitami. Prace te są starsze od Partenonu; miejscami wykonanie ich jest ciężkie i niezręczne. Liczne ich szczątki były znalezione przy poszukiwaniach w Olimpii. Między innymi, odkopano tam dzieło Peoniosa, energiczną i pełną ruchu figurę Zwycięstwa. Pochodzenie reszty jest nie-

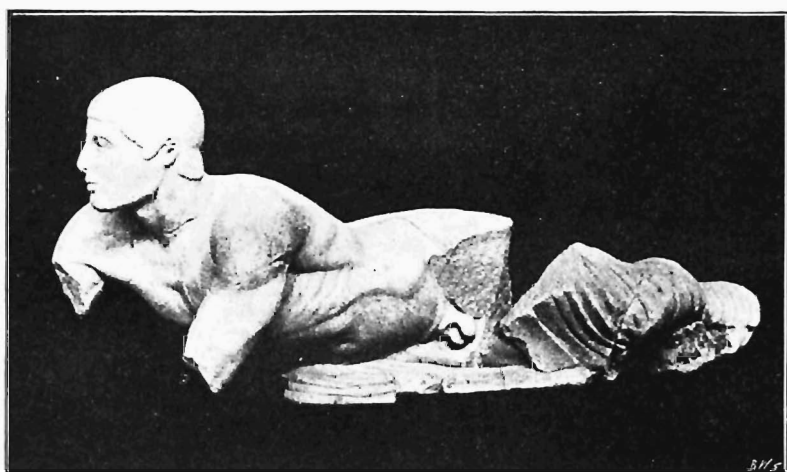


Fig. 27. Młodzieniec z przyczółka świątyni Zeusa w Olimpii.

znane, podobnie jak tej kolumny znalezionej w Delfach, gdzie rzeźbiarz być może Kalimachos umieścił trzy młode, wysmukłe postacie tancerek, zgrupowanych dokoła liści akantu.

MYRON I POLYKLET. Znalezione prace Peoniosa dowodzi, że mimo całą wyższość historia rzeźby V-go w. nie zamyka się na Fidjaszu. Zwłaszcza dwaj artyści wyróżniają się Myron i Polyklet (środek oraz druga połowa V-go wieku). Z dzieł Myrona znamy w kopjach posąg - *Dyskobola* (rzucający krążkiem); sta-

rożytni chwalili w tej pracy energję ruchu i ścisłość modelacji. Niektórzy przypisują mu, (choć bez dowodów) metopy istniejącej jeszcze świątyni Tezeusza w Atenach. Polyklet nie kusił się o złożone kompozycje Fidjasa ani o majestat jego bogów. Zadał się postacią pojedynczą. Najczęściej rzeźbił ciała młodych atletów w okresie najdoskonalszego ich rozwoju. Ruch ich nie ma wyrażać stanów duszy ludzkiej — tylko podkreślać doskonałą harmonję fizyczną. Miał też napisać dzieło o proporcjach ciała ludzkiego; *kanon* Polykleta stał się klasycznym a dzieła jego zastosowane do reguł kanonu były przedmiotem studjów. Najbardziej cenił; *Doryfera* (trzymający lancę), *Diadumena* (atleta owiązujący głowę wstęgą) i *Amazonki*; wszystkie znamy z dość dobrych kopij. Arcydziełem Polykleta miała być *Hera* (Junona) wykonana dla świątyni w Argos.

Obok mistrzów pierwszorzędnych ileż to pozostało imion artystów, o których pracach wszelki ślad zaginął, ileż dzieł twórców zupełnie nieznanych. W tych szczęśliwych czasach rzeźba nie służyła wyłącznie do zdobienia gmachów publicznych, stosują ją także w budowlach drugorzędnych, a nawet prywatnych. Od najdawniejszych czasów istniał w Grecji zwyczaj stawiania na grobach stelli z wizerunkiem zmarłego. Wyobrażany mężczyzna roz-



Fig. 23. Dyskobol Myrona (kopja, muz. Watykanu).

stawiał się z rodziną albo odprawiał ucztę pogrzebową; kobiety — zajęte są swą toaletą. Znaczną liczbę takich stell znaleziono w Atenach, pochodzenie niektórych wyprzedza znacznie V-ty wiek, są jednak i należące do tej epoki np. stela rycerza Dexileos i także Hegeso, posiada ona szlachetność i skromną wytworność dzieł ówczesnych.

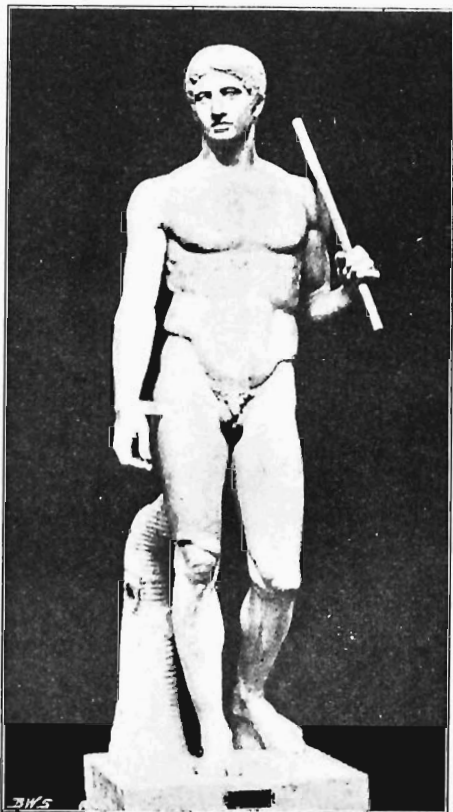


Fig. 29. Doryfer Polykteta (kopja, muz. Neap.).

Wielkie malarstwo jest prawie nieznanne; prócz kilku imion doszły nas tylko wspomnienia o zaginionych dziełach. Jeden z portyków ateńskich dekorowali malarze Polygnotos, Mikon, Panninos. Prócz legend były tam odtworzone wypadki z życia współczesnego np. bitwa pod Maratonem. Pewne pojęcie o postępach malarstwa dają nam wazy tej epoki. Czarne figury na tle czerwonym, ustępują miejsca — czerwonym na czarnem. Postacie ludzkie są lepiej rysowane, szczególnie twarze i draperji zna-

czone wierniej i subtelniej. Niektórzy malarze ceramiści podpisywali swe prace. Wiele powstało niezawodnie pod wpływem nieznanych nam arcydzieł sztuki malarskiej.

ROZDZIAŁ IV.

SZTUKA GRECKA PO V STULECIU.

OGÓLNY CHARAKTER IV-go STULECIA. Czwarty wiek jest w dziejach greckich okresem burzliwym. Wojny między Atenami i Spartą oraz szerzące się prawie we wszystkich miastach walki arystokracji z demokracją - spowodowały upadek i poniżenie Aten jako też osłabienie zwyciężkiej Sparty. Dawne rządy miast mają się wszędzie ku schyłkowi. Od chwili gdy Macedonja dzięki swej przewadze zaczyna wywierać wpływ na sprawy Grecji powstają tam nowe formy rządów. Filip i Aleksander marzą o połączeniu wszystkich ziem greckich i stworzeniu z nich jednolitej monarchji. Zwycięzki oręż Aleksandra zanosí kulturę grecką na wschód i do Egiptu, ale wielkie plany polityczne, giną z nim razem. Za przemianą instytucji idzie przeobrażenie obyczajowe. Obyczaje, stają się bardziej miękkie i zniewieściałe. Sztuka - jak zwierciadło odbija tę przemianę człowieka i kultury. Jakkolwiek nie może jeszcze być mowy o „upadku“ - jednak mimo cały wdzięk i piękność, brak jej siły i czystości, cechujących sztukę w. V. Obecnie przeważa upodobanie do form wyszukanych, do pewnej emfazy i, czarującej lecz niebezpiecznej, manjery.

GŁOWICA KORYNCKA, NOWA SZKOŁA ARCHITEKTURY JOŃSKIEJ. — W architekturze zarysowuje się wyraźnie nowy porządek — koryncki, o głowicach zdobnych liśćmi akantu, porządek bogaty, wytworny, ale bez dawnej prostoty. Najstarszym z istniejących obecnie jego zabytków jest pomnik choragiczny Lyzikratesa w Atenach z 334 roku. W Figalji i w świeżo znalezionej okrągłej świątyni w Delfach, odkopano oddzielnie głowice korynckie, dawniejszego pochodzenia. Świątynia Ateny w Tegei, przebudowana w 395 r. kombinuje porządek koryncki z doryckim

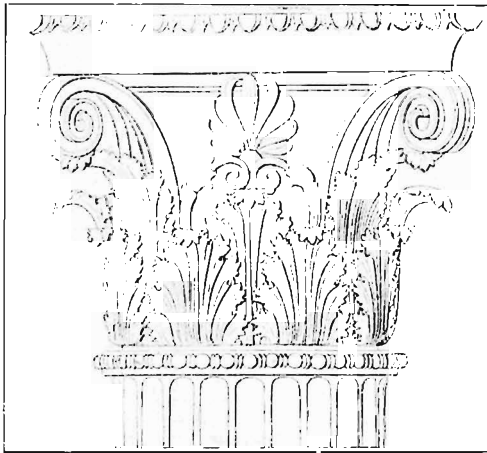


Fig. 30. Głowica koryncka ze świąt. Apollina w Milecie.

i jońskim. Na wybrzeżach Azji powstaje nowa szkoła jońska. Przedstawicielem jej był Pytjos, rzeźbiarz i budowniczy, nieprzyjaciel porządku doryckiego, który wydawał mu się zbyt ciężkim. Chciał udoskonalić porządek joński nadając mu bardziej majestatyczne i zarazem lżejsze bogactwo dekoracji. Pracował przy słynnym Mauzoleum, grobowcu

wzniesionym przez Artemidę królową Karji, dla swego męża (353 — 350). W Prienie zbudował świątynię Ateny. Uznano ją za wzór piękności i zaraz naśladowano w Dydimie — w świątyni Apollina i w Efezie — w słynnej świątyni Artemidy. Ostatnia spalona przez Herostratesa w 356 roku odbudowana była w drugiej połowie tegoż stulecia. Rozmiary tych budowli były większe, kolumny wyższe i ornamentacja bardziej złożona. W Dydimie np. spotykamy głowy ludzkie użyte w ślimacznicach głowic, w Efezie — kompozycje rzeźbiarskie okrywały podstawy kolumn.

RZEŹBA: PRAKSYTELES, SKOPAS I LYZYPOS. — Pytjos był także rzeźbiarzem. Wykonał on kilka figur dla dekoracji Mauzoleum. Fryz wyobrażał walki Amazonek, oraz Greków z Centaurami. Na szczycie wznosiły się posągi Artemidy i Mauzollusa. Najslawniejszym rzeźbiarzem tej szkoły był Skopas, który pracował również jako architekt. Postaciom swym, nadaje ruch niesłychany i wyraz żywych namiętności. Rzeźbi on jeszcze Ateny i Artemidy ma jednak większe upodobanie do bóstw o charakterze zmysłowym jak Dyonizos, Afrodyta i Eros. Wybitne zabytki tej epoki wiążą się zapewne z jego szkołą; np. tak żywa i szlachetna figura



Fig. 31. Walka greków z amazonkami. Odlamek fryzu Mauzoleum Halikarnasu.

Zwycięztwa z Samotraki, (Luwr). Czy wolno tu wspomnieć o Wenerze Miloskiej? Pochodzenie tego cudnego dzieła jest niepewne i trudne do określenia.

W połowie IV-go wieku słynie w Atenach Praxyteles. Styl jego ma w sobie prócz niewypowiedzianego wdzięku, pewien odcień zmysłowości i fizycznego zwątlenia. Jest on pierwszym artystą greckim, który wprowadza do rzeźby nagie ciało kobiece, słynną jego Afrodytę z Knidos znamy z pozostałych kopji. Nawet postacie bogów mają w sobie coś kobiecego; są to wszystko młodzieńcy o cudnych, harmonijnych i miękkich kształtach. Znale-

zione kopje dzieł Skopasa: Eros, Apollo Sauroktonos (zabijający jaszczurkę) i Satyr wsparty o pień drzewa — zachwycają wdziękiem i subtelną skończonością wykonania. Jedyne znanym oryginalnym dziełem jego dłuta — jest Hermes — wykopany ostatnimi laty w Olimpi.

Późniejszy od Skopasa Lyzypos, uprzywilejowany rzeźbiarz

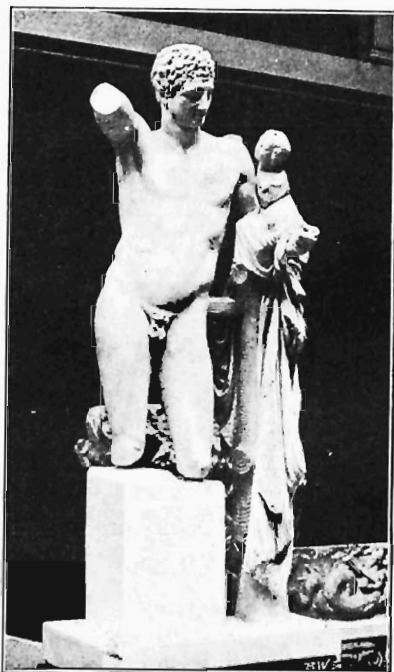


Fig. 32. Hermes Praksytelesa (Olimpia).

Aleksandra zdradza już inne tendencje. Syn Sykjonu posłuszny surowym tradycjom szkoły dorockiej, wielbi nadewszystko siłę i rzeźbi najchętniej Herkulesa o potężnych mięśniach. Nie odczuwa on wdzięku kobiet ani młodych pięknych efebów — tylko samych atletów i wojowników. Baczny obserwator natury odzwierciedla ją wiernie, nadając swym postaciom bardziej wykwintne proporcje niż artyści V-go wieku. Dzieła jego znamy tylko z kopji — takimi są watykański marmurowy *Apoksjomenos* (atleta ze strygiem), oraz *Herkules Farnezyjski* (muzeum Neapolu).

Prócz wielkiej, pomnikowej rzeźby, zostawił IV wiek liczne figurki gliniane znalezione w cmentarzyskach greckich zwłaszcza Myrryny (Azja Mniejsza) i Tanagry

(Beocja). Już od dawna, lepią podobne figurki, ale dopiero w tym okresie dochodzi wyrób ich do znacznego udoskonalenia, świadcząc o wielkiem poczuciu piękna we wszystkich warstwach ludności. Modelatorzy lalek czyli t. z. *koropląści* byli pod wpływem wielkich mistrzów epoki, nieraz też kopjowali lub naśladowali dzieła Praksytelesa czy Lyzyppa, trzeba im jednak przyznać dużą

oryginalność, spryt i poczucie typów z życia codziennego. Figurki te wyobrażają najczęściej młode dziewczęta i kobiety pełne naiwnej i subtelnej kokieterji, kiedyindziej dzieci przy zabawie pełne ruchu i życia, dalej kupców i rzemieślników etc. Wiele z nich zaledwo w szkicu, szczegóły niewykończone, robią jednak wrażenie prawdy; utrzymane w charakterze, to wytwornym i szlachetnym, to złośliwie karykaturalnym.

Bardziej zbliżają się do rzeźby pomnikowej posążki bronzowe niewątpliwie greckiego pochodzenia, znalezione w domach bogatych mecenasów — w Herkulanum i Pompei (muzeum Neapolu). Niektóre z nich pierwszorzędnej wartości, np. Dyonizos znany pod mianem *Narcyza*. Chcąc dobrze poznać rzeźbę grecką we wszystkich jej przejawach, trzeba by przejść od bronzów do klejnotów, od klejnotów do monet i t. d. Wszędzie spotykamy tę samą różnicę charakterów i te same zmiany o których mówiliśmy w tym i w poprzednim rozdziale. W rękach artysty greckiego, najskromniejszy przedmiot, staje się dziełem pełnem smaku i oryginalności.



Fig. 53. Herkules farnezyjski Lyzypa (kopja, muz. Neapol.).

MALARSTWO. ZEUXIS. PARRHASIUS, APELLIES; WAZY MALOWANE. — Malarstwo greckie — podobnie jak inne sztuki, miało w IV w. okres świetnego rozwoju. Artyści, mając już dużą wiedzę malarską i rysunkową osiągnęli w swych pracach złudzenie rzeczywistości i pieczęcią wzrok miłym kolorytem. Najslawniejsi malarze tego czasu, Zeuxis z Heraklei, Parrhasios

z Efezu i Apelles z Kolofonu — każdy na swój sposób jest przedstawicielem prądów, które znalazły swój wyraz w rzeźbach Praksytelesa. Opowiadano cuda o ich zręczności. Zeuxis namalował podobno winogrona do których zlatywało się ptactwo, aby je dziobać; Parrhasius — zasłonę, którą Zeuxis wziął za prawdziwą i próbował uchylić. Zachowane anegdoty — prawdziwe, czy nie, świadczą o kierunku ówczesnej sztuki dążącej nade wszystko do możliwie doskonałego naśladowania natury.

Apelles uczył się w Sykjonie. Istniała tam sławna szkoła malarstwa kierowana przez Pamfiljusa. Mistrz wymagał od wstępującego ucznia zobowiązania, że ten po



Fig. 34. Wesele Peleusza, greckie malowidło na wazie z IV st.

zostanie u niego lat dziesięć; kazał mu studjować filozofję, historję, nauki matematyczne, perspektywę i t. p.; to też malarze kończący szkołę Pamfiljusa są przede wszystkim uczeni i poprawni. Apelles jeszcze nie ukończył studjów, gdy

Filip Macedoński wezwał go do siebie. Potem został on nadwornym malarzem Aleksandra. „Aleksander jako dziecko, młodzieniec, człowiek dorosły, nawet jako bóg — Aleksander na koniu czy na kwadrydze, wieńczony przez boginie Zwycięztwa — otoczony Dioskurami, na tronie czy na polu bitwy, towarzysze Aleksandra i jego konie — oto tematy którym poświęcił swój talent.“ (Beulé). Dodajmy do tego różne Gracje, Afrodyty, alegorje, a nie omylimy się twierdząc, że Apelles obdarzony był talentem giętkim, pełnym wdzięku subtelności i zręczności — pozbawionym jednak cech powagi i wielkości. Po śmierci

wielkiego króla przeniósł się do Aleksandrii i żył na dworze Ptolemeusza; wygnany z powodu potwarzy rzucanych nań przez rywala, umarł na wyspie Kos. Wkrótce zwrócić się artyści ku malarstwu rodzajowemu. Wogóle sztuka jest w modzie i artyści mają kró-



Fig. 35. Atena walcząca z gigantami, część fryzu pargamskiego (Berlin).

lewskie dochody. Podobno Apelles dostawał milion za zrobienie portretu, Zeuxis i Parhasius chodzą w purpurze i złotych koronach.

Wszystkie dzieła tych artystów zaginęły. Niektóre znamy z bardzo licznych kopji. W ruinach Herkulanum i Pompei — zna-

lezione wśród ściennych malowideł — wykonane pospiesznie i przez nieudolnych artystów — kopie z dzieł słynnych mistrzów IV-go stulecia. W Pompei spotykamy odtworzone dzieło malarza Ty-mantosa, widzimy na nim prowadzoną na ofiarę Ifigenję i Aga-memnona z twarzą osłonioną. Styl epoki odzwierciadlają wazy



Fig. 36. Laokon (muz. Watykanu).

pokryte malowidłami. Najpiękniejsze pochodzą prawdopodobnie z końca V-go i pierwszej połowy IV-go wieku; zachowując tradycje epok poprzednich łączą je z kierunkami nowych szkół. Białe *lektyos* ateńskie — pokrywają czerwone figury niesłychanej piękności. Na wazach czerwono figurowych częste jeszcze sceny mitologiczne, mimo że najwięcej miejsca zajmują wyobrażenia

ulubionych bóstw: Dyonizosa, Satyrów, Afrodyty i Amorków. Bardzo chętnie odtwarzano sceny z życia codziennego; coraz zbytkowniejsze szaty, haftowane tkaniny — mówią nam o świetnej i wyrafinowanej kulturze. Technika malarstwa wazowego wzbogaca się, artyści używają często barw nowych, a nawet złota.

SZKOŁY EPOKI UPADKU. — Jeżeli sztuka IV stulecia zdradza już pewne zwątlenie w porównaniu z potężną, męską sztuką Peryklesa — to wieki następne są okresem zupełnego jej upadku.

Wypadki historyczne zmieniły z gruntu warunki jej rozwoju; Ateny i wolne miasta Grecji przestały być ogniskami sztuki, która zakwita w prowincjach zdobytych orężem greckim — w Syrii, Pergamie i Egipcie, popierana przez następców Aleksandra Wielkiego — tych na pół Greków na pół ludzi Wschodu. Pod wpływem sztuki miejscowej — właściwe rysy geniuszu greckiego ulegają zmianie, wzrasta zamięlowanie do wygód i zbytku. W miastach dawnej Grecji budowle publiczne były piękne i okazałe, ale uliczki często wąskie i krzywe, domy prywatne bardzo skromne — tymczasem w nowo powstałych stolicach np. w Aleksandrii widzimy szerokie, regularne ulice, domy bogaczy urządzone ze zbytkiem i przepychem, ale już nie ma Parthenonów ani Propylei.

Stopniowy upadek sztuki greckiej najłatwiej stwierdzić możemy na rzeźbie. Trzy szkoły są słynne: Pergamu, Tralles i wyspy Rodos. Wszystkie zręczne i manjeryczne. Nowsze poszukiwania w Pergamie wykryły ruiny wielkiego ołtarza Zeusa i Ateny wzniesionego przez króla Eumenesa II-go w latach od 197 do 159



Fig. 37. *Ptolomeusz i Arsinoe*
kameja hellenistyczna (muz. Wiedeńskie).

przed Chr. Znalezione część wspaniałych płaskorzeźb zdobiących niegdyś ołtarz na przestrzeni 130 metrów. Na pozostałych szczątkach widzimy walkę bogów z Gigantami (muzeum berlińskie). Ruch figur bardzo silny, ale w całości dużo efekciarstwa i brak szczeroci. Wykonanie poszczególnych części jest uderzająco nierówne. Dziełom tym odpowiadają w sztuce nowszej — prace Bernini i Puget'a. Artyści Pergamu, wśród których najsławniejszy



Fig. 38. „Nil” (Watykan).

Epigonos, uwieczniali chętnie zwycięstwa swych protektorów nad Gallami azjatyckimi. W różnych zbiorach europejskich znajdują się liczne kopje wyobrażające pokonanych Gallów lub innych Azjatów, — jedną z najlepszych jest tak zwany *Gladjator umiarkujący*, z muzeum Kapitolu.

Szkoły Rodos i Tralles posiadały wszystkie wyżej wymienione wady. Z ich dzieł — *Laokon* i *Byk farnezyjski* tak cenione przez Rzymian, jeszcze w XVIII wieku uchodziły za najpiękniejsze

rzeźby starożytne. Sława ich gasła w miarę jak poznawano prawdziwą sztukę grecką. „Przyjrząwszy się uważnie obu tym dziełom, dochodzimy do wniosku, że artyści tworzyli na chłodno, mozolnie i według wszelkich reguł odtwarzając bóle Laokona lub wściekłość gniewu synów Dirke.“ (Rayet).

Najświetniejszym ogniskiem kultury greckiej owej epoki jest Aleksandrja; tam skupia się działalność licznych rzeźbiarzy. W pracach ich rozwija się styl mieszany, będący połączeniem pierwiastków sztuki greckiej i staroegipskiej. Rzeźba staje się realistyczną i malowniczą. Zamiast bóstw i bohaterów spotykamy posągi lub małe figurki rybaków, chłopów — wogóle ludzi niższego stanu, oddanych w całej prawdzie ich codziennego życia. Rozpowszechniają się małe płaskorzeźby dla ozdoby bogatych mieszkań. Są to tak zwane *płaskorzeźby hellenistyczne*. Artyści traktują w nich już to sceny mitologiczne, już wypadki z życia ludu.



Fig. 39. Głowa hellenistyczna.

Wybitną cechą rzeźby greckiej tego okresu jest szeroki rozwój portretu. W IV-tym stuleciu rola jego była jeszcze bardzo ograniczona — obecnie każda wybitniejsza osobistość stara się o uwiecznienie swych rysów. Niektóre popiersia pochodzące z tego okresu cechuje poprostu nienasycony realizm, przypominający najlepsze dzieła epoki Rzymskiej lub Odrodzenia.

Sztuka grecka pomimo znacznego upadku była jeszcze dość żywotną by móżdż wyrzucić ogromny wpływ na Rzymian w tej epoce, kiedy zdobywali Wschód. Rzym zaludnia się posągami

wywiezionemi z miast greckich; liczni artyści osiedlają się w Italji; zdobywając tam uznanie i dobrobyt. Niektórzy z nich usiłują wskrzesić dawne tradycje tworząc w duchu dzieł Lizypa i Praxytelesa. O kierunku tym świadczą pozostałe dzieła: *Tors Belwederski* (Watykan), *Wenus Medycyjska* (Florencja), *Germanikus* (Luwr) i in. Rozpowszechnia się upodobanie do dzieł epoki archaicznej, które są poszukiwane, cenione i naśladowane. Dzięki temu zamięłowaniu, sztuka grecka przeżyła niezależność swej ojczyzny tworząc sztukę greko-rzymską, z którą zapoznamy się poniżej.

ROZDZIAŁ V.

SZTUKA ETRUSKA I SZTUKA RZYMSKA.

ETRURJA. — Jeżeli pominąć ślady pierwotnych cywilizacji Italji, to Etruskowie byli pierwszym narodem który na ziemi tej wytworzył kulturę prawdziwie artystyczną. Pochodzenie ich jest nieznane. Według Herodota przyszli oni z Lidji — istotnie obyczaje ich jak i budownictwo; zdradzają rysy przypominające Małą Azję. Już około X w. przed Chr. Etruskowie tworzą w środku Italji potężny związek, stamtąd sięgają na północ, aż po dolinę *Po*; na południe — do kolonji greckich. Rozdrobnieni między sobą, nacierani przez sąsiadów, wzrastających bezustannie w siły — Rzymian, Gallów i Samnitów — ulegają ich przewadze w ciągu VI i V w., — a wkońcu stają się łupem Rzymian. Cywilizacja etruska przetrwała upadek narodu, zachowując jeszcze długo swój odrębny charakter, instytucje, wierzenia i obrzędy. Wróżbici etruscy czyli augurowie słynęli w starożytności; posiadali oni sztukę odgadywania przyszłości z lotu ptaków lub z wnętrzości zwierząt ofiarnych. Wogóle duch narodu był ponury i okrutny; długi czas np. przetrwały tam ofiary ludzkie. Łączy się z tem zmysłowość surowa i brutalna. Stąd płynie charakter ich cywilizacji, znanej wogóle mało, bo mimo że rozróżniamy pojedyncze litery ich pisma, jednak treść napisów jest dotąd zagadką.

ZABYTKI SZTUKI ETRUSKIEJ. — Ruiny Toskanji świadczą, że Etruskowie byli narodem przemysłowym i potężnym. Miasta otaczali wielkimi i silnymi murami; nisko położone, bagniste części kraju osuszali zapomocą podziemnych kanałów. Okolice, dziś zabójcze dla zdrowia, były wtedy urodzajne i zaludnione. Etruskowie podlegali pierwotnie wpływom fenickim; tu i owdzie — zwłaszcza w Palestrynie, znaleziono przedmioty przywiezione przez kupców Sydonu i Tyru; artyści miejscowi kopjowali pilnie ich

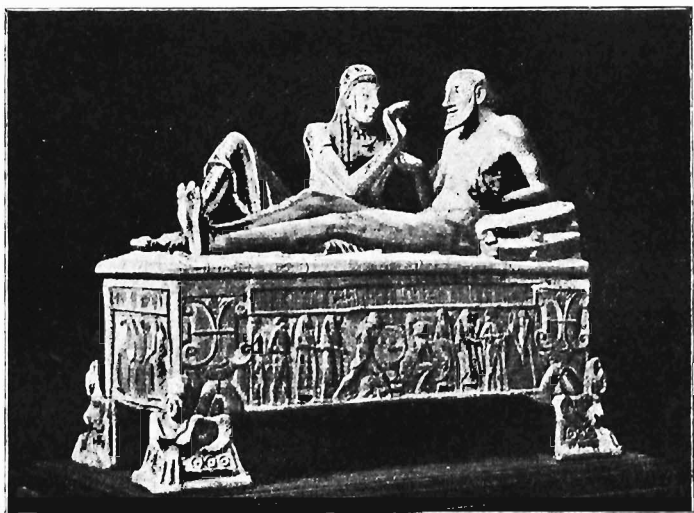


Fig. 40. Sarkofag etruski. (Muz. Brytańskie).

ornamentykę. Potem w miarę stosunków z Grekami, Etruskowie naśladowują ich dzieła, ale bez smaku i naturalnego wdzięku tamtych.

Sztukę etruską cechuje użycie łuku i sklepienia, znanych już dawniej w Azji, wyjątkowo tylko stosowanych w architekturze greckiej. Etruskom przypisywano wynalazek czwartego porządku — tokańskiego, okazał się on jednak tylko zepsutym — doryckim. Świątynie etruskie, wznoszone prawie całkowicie z drzewa, doszczętnie zaginęły; znamy je tylko z opisów budowniczego rzymskiego — Vitruwiusza. Plan prawie kwadratowy, różnił je od świątyń

greckich; a i portyki posiadały tylko na przodzie. Wnętrze dzielono na trzy przybytki. Z pozostałych zabytków, najliczniejsze są grobowce kute w skale lub kopane w ziemi; czasami wznosiły się nad mogiłą stożkowate wieże, lub sztuczne wzgórki — jak np. w Cucumelli. Wnętrza tych grobowców okryte są malowidłami. I tu, zarówno w stylu jak i w wyborze tematów, przeważają wpływy greckie, ale zdziwiałe, zabarwione charakterem narodu lubiącego się w scenach gwałtownych, w bitwach i rzeziach. Kiedyindziej zmarli raczą się na tamtym świecie sutą biesiadą. Najwięcej malowideł znaleziono w Corneto, mniej w Orvieto Cervetri, Chiusi i w Vulci. W grobowcach natrafiono na mnóstwo waz przeważnie greckiego pochodzenia; znaleziono także inne wazy wykonane na miejscu, zdradzają się nieudolnym naśladownictwem tamtych. Tego samego typu są zwierciadła, cysty i płaskorzeźby glinianych sarkofagów. Wypukłe figury na wieku mają często w typie zarówno jak odzieniu coś azjatyckiego. Etruskowie znani byli jako rzeźbiarze w bronzie, miasta ich były pełne posągów. Pewien jenerał rzymski po zdobyciu Bolseny, wywiózł do Rzymu 2000 posągów.

Rola sztuki etruskiej jest wogóle mierną - ciekawym jest tylko fakt, że ulegając sama Azji i Grecji - z kolei wywiera ona na Rzym wpływ bardzo głęboki.

ŹRÓDŁA SZTUKI RZYMSKIEJ. — Pierwotne dzieje Rzymu są dotąd nieznane; kultura jego była przez długi czas surowa i brutalna. Miasto powstało w okolicy dzikiej, na wzgórzach lesistych u stóp których rozciągały się bagna wywołane zalewami Tybru. Od początku mieszkańcy musieli walczyć z przyrodą, a potem z wrogimi sąsiadami. Nie było więc czasu na wypoczynek, na wykwintne rozrywki lub spekulacje umysłowe. W każdym czynic Rzymianin dąży do celu praktycznego i długo pozostaje wierny tradycjom walki i pracy, które mu dały potęgę. Mimo że wewnątrz miasta wrą walki partyjne i srożą się rewolucje zaczyna on podbój Italji, a potem świata całego. Sprawy sztuki nic go nie obchodzą. Jeszcze za czasów Augusta, Wirgiliusz tak prze-

mawia: „Inni będą delikatniej rzeźbić bronz i dadzą życie marmurom, ty Rzymianinie, pamiętaj, że zadaniem twoim jest rządzić ludami!...“¹ To też długi czas Rzymianin czerpie sztukę z Etrurji. Architekci etruscy wznoszą mu mury i świątynie, rzeźbiarze posągi bogów. Dopiero z chwilą podboju Grecji (II w. przed Chr.), następuje głębsza zmiana, w zetknięciu ze świetną i wyrafinowaną kulturą grecką, mięknie dawna surowość obyczajów. Czują to zwolennicy dawnej tradycji: „posągi greckie wola Kato to wrogowie którzy wkroczyli do miasta!“ Mimo te protesty Rzym zaludnia się posągami greckimi; jeden tylko Fulwiusz Nobilior podczas tryumfu, wiezie ich około 500. Rzymianin ogląda je z przyjemnością; początkowo dlatego że są zdobyczą wojenną, która ma podobno dużą wartość; potem zaczyna w nich smakować. Smak ten nigdy nie będzie bardzo subtelny ani czysty — jednak sztuka wchodzi w modę. Nawet mężowie stanu stają się zbieraczami dzieł sztuki, protektorami artystów greckich. Z ich to szkół wyjdą wreszcie artyści miejscowi. Pod koniec Rzeczypospolitej powstaje sztuka nowa, będąca połączeniem pierwiastków etruskich i greckich, mająca jednak wybitne cechy rzymskiego ducha. I i II wieki Imperji są okresem jej rozkwitu, trzeci — upadku. Sztuka rzymska trwała względnie krótko, była jednak niesłychanie żywotną i ruchliwą — dlatego pozostawiła mnóstwo zabytków pokrywających olbrzymi obszar państwa rzymskiego.

OGÓLNY CHARAKTER ARCHITEKTURY. — Geniusz Rzymian wypowiada się najjaśniej w architekturze — sztuce najbardziej praktycznej i celowej. Od Etrusków zapożyczają oni łuk i sklepienie, ale w użyciu ich są bezporównania śmielsi. W gmachach publicznych stosują ciągle łuki, ponad rozległymi salami wznoszą olbrzymie kopuły np. w Panteonie, lub termach Karakalli. Kopuła Panteonu ma u podstawy 43 m. 42 c. średnicy, wysokości zaś 43 m. 12 c. Od czasów Odrodzenia, aż do dnia dzisiejszego jest ona przedmiotem studjów i wzorem dla wszystkich

1. W *Encydzie*. Przyp. tl.

pragnących wznosić podobne budowle. Współczesne odkrycia jednego z architektów francuskich stwierdziły, że budowla ta wzniesioną była za czasów Hadryana, nie zaś Augusta, jak dotąd ogólnie mniemano. Dla oporu ciśnieniom tych sklepień, budowniczy wznosi mury grube; i nie ograniczając się ciosem, używa cegły, drobnych kamyków i krzemieni — łącząc wszystko mocnym niezmiernie cementem. Rzymianin zna i używa porządku greckiego. Mało dba jednak o czystość i prawa proporcji, narusza je, dodaje podstawy kolumnom doryckim, odrzuca żłobkowanie, zmienia ślimacznice, kombinuje porządek

joński z korynckim i tworzy głowicę złożoną. W miarę postępu czasu wzbogaca je ornamentacją sutą, podobnie do parwenjusa pragnącego olśniewać przepychem. Porządki które Grecy stosowali z takim

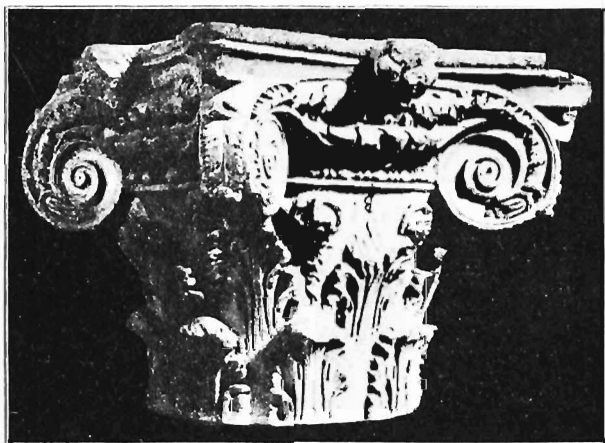


Fig. 41. Głowica złożona (z Forum Trajana).

umiarkowaniem i smakiem, Rzymianie w jednej budowli łączą jeden nad drugim np. w Kolizeum. Tamże i gdzieindziej traktowano porządki greckie jako dodatki dekoracyjne, stosując je do budowli wzniesionych na innych zasadach i, które by się bez nich zupełnie obyły. Jednakże taka siła i potęga bije z tych ruin, że patrząc na nie zapominamy o analizowaniu szczegółów i krytykowaniu błędów. Imponują nam one mocą i wytrzymałością z jaką opierają się atakom czasu i ludzi.

NAJWAŻNIEJSZE POMNIKI ARCHITEKTURY. Mimo całej jej wspaniałości, nie świątynia jest najciekawszym zabytkiem

architektury rzymskiej, ale inne typy pomników stworzone lub przeobrażone przez Rzymian: amfiteatry, bazyliki, wodociągi, termy, łuki tryumfalne etc. Plan jest zawsze genialnie obmyślony i przystosowany do potrzeb, którym ma służyć budowla. Miasto rzymskie tworzy ściśle związaną całość, powtarzającą się prawie bez zmiany na całej przestrzeni olbrzymiej monarchji; wszędzie te same główne budowle odpowiadające tym samym pojęciom o życiu publicznym.

Dzisiaj jeszcze, po tylu burzach i przewrotach w samym



Fig. 42. Kolizeum.

Rzymie jakże liczne ruiny, zwłaszcza w okolicy Palatynu i Forum! Tam, dokoła miejsca tyle wieków będącego terenem walk politycznych, grupowały się świątynie bogów miasta, między niemi na szczycie Kapitolu — przybytek Jowisza kapitol-

lijskiego. Wzgórza Palatynu okryły się później pałacami cesarów. Łuki tryumfalne Tytusa, Septyma Sewera, Konstantyna, — przypominały zwycięstwa władców. Kolizeum (amfiteatr) zbudowane staraniem Flawiuszów, skończone w 80 r. po Chr. przeznaczone było dla walk gladiatorów, tak popularnych w Rzymie. Rozkład teatrów podobny był do greckich; najpierwszym kamiennym był teatr Pompejusza (55 rok przed Chr.), mieszczący 40 tysięcy osób. Cyрки, przeznaczone do gonitw na rydwanach, podobne do greckich

stadjonów, były od nich jednak większe i bogatsze; kilkakrotnie rozszerzany *circus maximus* w Rzymie, mieścił 385000 widzów. Ale kolisty amfiteatr jest już oryginalnym pomysłem budownictwa rzymskiego; w Kolizeum było więcej niż 100000 miejsc. W innych dzielnicach miasta są także liczne zabytki: Panteon, mauzoleum Hadryana (obecnie Zamek Świętego Aniola), termy Karakalli, których ruiny pokrywają ogromną przestrzeń. Na każdym kroku wylania się starożytny Rzym, zarówno z pod dzielnic średniowiecznych, jak i współczesnych. W Kampanii, dziś prawie pustej — wszędzie ruiny: na tle nieba rysują się majestatycznie łuki wodociągów, wzdłuż *via Appia* na milowej przestrzeni szeregi grobowców i innych pomników, dalej w pobliżu Tivoli — ruiny wspaniałej willi Hadryana; cesarz archeolog kazał ją budować na wzór najpiękniejszych gmachów napotykanym w swych podróżach. Gdzieindziej Ostja — port starożytnej Romy; zachował jeszcze fundamenty swych arsenaliów i ślady ulic na których tłoczyli się kupcy z całego świata.

Jak wyglądało miasto prowincjonalne w początkach cesarstwa, możemy sądzić z ruin Pompei. Zasypana popiołem Wezuwjusza w 79 roku naszej ery, była za dni swej świetności miejscem letniego pobytu bogatych Rzymian. Dziwne wrażenie robią odkopane ulice i niektóre doskonale zachowane gmachy. Napisy pozostałe gdzieś na murach głoszą o nastąpić mających przedstawieniach, lub zalecają kandydatów na wybory; nad sklepami widać jeszcze szyldy. Ogół pozostałych budowli nosi wybitne cechy wpływów greckich. Najciekawszym dla nas zabytkiem jest dom greko-rzymski, taki, jaki widzimy tu wszędzie u zamożnych obywateli. Rozkład zawsze jednakowy. Dokoła *atrium*, grupowały się pokoje przyjąć i pomieszczenia służby; dokoła następnego dziedzińca *perystylu* część domu prywatna; wszystko wprost na ziemi, gdzieś tylko jedno pięterko. Nie należy jednak uważać domu pompejańskiego za typ niezmienny w Rzymie. Oprócz domków prywatnych wznosiły się olbrzymie kamienice pięcio i sześć piętrowe, wyższe nawet od współczesnych, podzielone na pojedyncze wynajmowane mieszkania.

GALJA I PROWINCJE AFRYKAŃSKIE. — Z pomiędzy wszystkich prowincji cesarstwa — w Galji pozostało najwięcej śladów rzymskiej epoki. Zdobyta przez Cezara po dziesięciu latach wojny — szybko przejmuje kulturę zwycięzców — kwitnie i bogaci się. Niektóre miasta gallo-rzymskie, zaliczono do najpiękniejszych w cesarstwie; takim był Ljon, stolica Galji, gdzie jednak z czasów

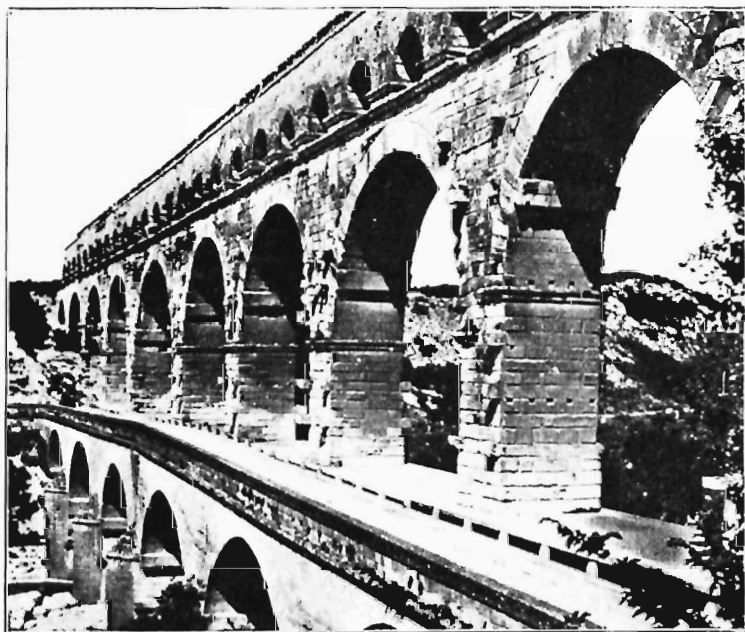


Fig. 43. „Pont du Gard” w Nîmes.

tych pozostały nieliczne ruiny. Szczęśliwsze są miejscowości położone nad dolnym brzegiem Rodanu: Vienne, Orange, Nîmes, Arles etc. W Orange znajduje się teatr, najlepiej ze wszystkich zachowany — ocalał nawet mur *proscenium*; tamże łuk tryumfalny z I w. po Chr. W Nîmes świątynia z początków naszej ery — poświęcona Juljuszowi i Lucjanowi — Cezarom („Maison Carée”); dla doskonałych proporcji i wykwintnego stylu uważaną jest za

jedną z najpiękniejszych pozostałych świątyń. Amfiteatr tamtejszy zachował się lepiej niż Kolizeum; a niedaleko w okolicy „Pont du Gard“ wznosi dotychczas swe trzy piętra luków; niegdyś dźwigały one kanał zaopatrujący miasto w wodę. *Trevir*, pod koniec cesarstwa stolica Galji, oraz ognisko obrony od barbarzyńców, zachował: bramę warowną, „Porta Nigra,“ ruiny cesarskiego pałacu i amfiteatr. W Paryżu, zwanym wtedy Lutecją, będącym w IV w. rezydencją Cezara Juljana są ruiny term, amfiteatru i murów obronnych.

Północna Afryka, obecnie należąca do Francji— była niegdyś jedną z najbardziej ludnych i urodzajnych prowincji rzymskich. Gęsto rozsiane miasta z licznymi i wspaniałymi gmachami pu-

blicznymi, połączone znakomitymi drogami, wznosiły się wśród bogatych okolic (*Timgad, Dougga, El-Dżem etc.*)

Sztuka tego okresu, zarówno w północnej Afryce jak i w Galji, nie wyróżnia się oryginalnością. Wszędzie też same budowle, też same motywy, tylko wykonane bardziej ciężko i niezgrabnie.



Fig. 44. Posąg Augusta (Watykan).

Co innego we wschodnich prowincjach w Syrii i Arabji; tutaj architektura greko-rzymska ulega wpływom azjatyckim i nabiera niekiedy zupełnie odrębnego charakteru. W gmachach Palmiry wzniesionych w III-im stuleciu przez sławną królową Zenobję, w Baalbek, w Petra — szukano olbrzymich proporcji, mnożono szczegóły i łamano regularne linje architektury klasycznej.



Fig. 45. Tryumf Tytusa. Rzym łuk Tytusa.

RZEŻBA. — Jak już wiadomo — rzeźba grecka wkroczyła do Rzymu i zdobyła go. Artyści miejscowi kształcili się na niej: jednak większość ich dzieł jest średniej wartości. Najczęściej są to mniej lub więcej udatne kopje słynnych posągów greckich i całe ich znaczenie polega na tem, że dają nam pewne pojęcie o zaginionych oryginałach. Rzeźbiarze rzymscy nie skończyli jednak na

naśladownictwie. Wykształceni na wzorach obcych, i w tej dziedzinie osiągają z czasem pewną oryginalność. Nie troszcząc się wiele o ideały, starają się oddać rzeczywistość wiernie i silnie, są to ogólne cechy posągów i popiersi historycznych zapelniających muzea; wiele z nich to prawdziwe arcydzieła; nawet słabsze prace wykazują ogromną dbałość o ścisłe odtworzenie cech indywidualnych głowy. Słynne są posągi Augusta, Marka Aureliusza i Agrypiny kapitolinińskiej. Upodobania i instynkty skłaniają rzymian do odtwarzania współczesnych wypadków historycznych, którymi rzeźba grecka zajmowała się mało. Mniemano że zadaniem rzeźbiarzy było uwiecznić zwycięstwa dzięki którym wzrastała i trwała potęga Rzymu. Płaskorzeźby luku Tytusa, najpiękniejszego ze wszystkich, wyobrażają zwyciężką wojnę z Żydami. Rzeźbypokrywające nieprzerwanym szeregiem trzon kolumny Trajana — oblężenia, bitwy, typy, kostjумы i uzbrojenia oddane są z taką ścisłością, że zabytek ten stanowi nieoceniony dokument do poznania wojennych obyczajów Rzymian. Należy wspomnieć o mnóstwie rzeźbionych sarkofagów, mimo że większość ich ma wartość tylko archeologiczną. Mało jest narodów, które by tyle kuli w marmurze z tak małym stosunkowo wynikiem; wobec olbrzymiego zapotrzebowania pracowano pospiesznie, dbając więcej o ilość, niż o jakość pozostawionych dzieł.



Fig. 46. Popiersie bronzowe (Muz. Neapolu).

MALARSTWO.—W Rzymie pozostało znacznie więcej zabytków malarstwa niż w Grecji. W termach Tytusa, w niektórych grobow-

cach Rzymu, w Herkulanum i Pompei — spotykamy liczne malowidła. Wszystkie domy zamożniejszych mieszczan były wewnątrz malowane. Najczęściej są to prace wykonane pospiesznie przez rzemieślników, gdyż ówczesne malowidła ściennie zastępowały, dzisiejsze obicia. Wyobrażano na nich często fantazyjne gmachy



Fig. 47. Satyr i bachantka. Malowidło ściennie pompejańskie.
(Muzeum Neapolu).

podtrzymywane przez lekkie kolumny, i ożywione figurkami. Gdzieindziej sceny mitologiczne, zwykle — kopje słynnych kompozycji greckich, kiedyindziej obrazki z życia codziennego, albo przygody amorków, grających w ślepą babkę, lub zajmujących się rzemiosłami np. szewctwem, stolarstwem, kupiectwem i t. p. Wogóle w malarstwie ściennem nie brano tematów z historii Rzymu —

czerpano zaś chętnie z dorobku Greków - dbając tylko o rozweselenie wzroku, miłemi obrazami. Sztuka dekoracyjna Rzymu jest blisko spokrewniona ze sztuką aleksandryjską, o której mówiliśmy poprzednio.

W malarstwie ściennem stosowano często sposób enkaustyki, t. j. mieszano farbę z roztopionym woskiem i dla lepszego połączenia jej z murem ogrzewano go. Obok mnóstwa prac beziemiennych, znamy wiele imion ale bez dzieł. Pisarze starożytni wspominają przeważnie o Grekach, Rzymianie, wyjątkowo tylko oddawali się temu zajęciu. Historia wspomina o Fabjuszu, historyku drugiej wojny punickiej, patrycjuszu rzymskim z czasów Republiki, który nie pogardzał malarstwem, za co otrzymał przydomek *Pictor* (malarz). Czasami odtwarzano epizody z wojen współczesnych; niekiedy widziano zwyciężkich dowódców zatrzymujących się na Forum dla objaśnienia zgromadzonym tłumom treści obrazów, na których wyobrażone były ich bohaterskie czyny.

Do ozdoby gmachów i domów mieszkalnych stosowano także mozaikę znaną już dawniej w Grecji, używając obok marmuru i różnobarwnych kamieni, szkło kolorowe. Mozaiką zdobiono zwykle posadzki, a czasami także i mury. Zachowało się mnóstwo mozaik: niektóre bardzo skromne, wyłącznie ornamentacyjne inne są to wielkie kompozycje figurowe. Taką jest mozaika przechowywana w muzeum Neapolu wyobrażająca bitwę pod Arbellą.

Należy wspomnieć o różnych przedmiotach brązowych, kamiech, klejnotach etc. wszędzie ten sam charakter co w rzeźbie i malarstwie, oraz te same wpływy greckie.

TRWAŁOŚĆ TRADYCJI STAROŻYTNYCH. --- Historia sztuki starożytnej nie kończy się z upadkiem Zachodniego Cesarstwa. Oddziaływanie jej oraz tradycje, podobnie jak instytucje społeczne Rzymu trwają w dalszym ciągu poprzez wieki, choć w połączeniu z pierwiastkami nowemi. Na Wschodzie sztuka bizantyjska nie jednokrotnie czerpie natchnienie w helleńskiej; Zachód - podziwia wielkość i potęgę architektury rzymskiej. Długi czas naśladowano ją mniej lub więcej zręcznie; świątynia chrześcijańska pochodzi

w znacznym stopniu od bazyliki rzymskiej, a sama sztuka romańska jest dzieckiem sztuki rzymskiej. Nawet w gotyku, który zdawało by się, zerwał zupełnie z dawnymi tradycjami, można by nieraz wykazać echa antyczne. Wiek XV i XVI jest epoką niesłychanego zapалу dla starożytności. Badanie i naśladownictwo przeszłości staje się dla wielu ciasnym dogmatem. Przedmiotem zachwytów była długi czas tylko sztuka rzymska, dopiero wiek XIX odnalazł zabytki wielkiej sztuki greckiej. Wiekopomne odkrycia dokonane na Wschodzie przyczyniły się także do jej uświetnienia.

KSIĘGA DRUGA.

WIEKI ŚREDNIE.

ROZDZIAŁ I.

ŹRÓDŁA SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ.

SZTUKA I CHRZEŚCIJAŃSTWO. — Pierwotne społeczeństwo chrześcian rozwijało się w łonie schyłkowej kultury ludów starożytnych. Wzbroniona przez prawo, nieraz okrutnie prześladowana nowa religja szerzy się na wszystkich ziemiach cesarstwa; wzrósłszy w siły — z kolei ona rozpoczyna podbój świata. W pierwszych trzech stuleciach istnienia ciągle przeszkody i walki nie pozwalają chrześcijaństwu zająć się sztuką, tem więcej, że judaizm z którego chrystjanizm wyszedł, potępia odtwarzanie istot żywych. Ś-ty Paweł będąc w Atenach oburzał się na widok posągów za-ludniających miasto. Nawet późniejsi ojcowie kościoła wykształceni na cywilizacji helleńskiej widzą w największych arcydziełach sztuki tylko „bałwany“. Klemens Aleksandryjski z pogardą mówi nawet o Fidjaszu. Mimo wszystko sztuka się rodzi, gdyż tłum jest jej przychylny — pragnie on wcielić swe pojęcia i wierzenia w kształty widome.

ARCHITEKTURA KATAKUMB. — W czasach wolnych od prześladowań wznosili chrześcijanie kościoły, z których jednak żaden nie pozostał. Pierwotną sztukę chrześcijańską poznajemy w podziemnych cmentarzyskach czyli katakumbach. Odnaleziono je w różnych miejscowościach cesarstwa. Rzymskie są najrozleglejsze i najstaranniej zbadane. Ogromny postęp archeologia



Fig. 48. Krypta Ś-go Kornela.
(Rzym, katakumby Ś-go Kaliksta).

chrześcijańska zawdzięcza pracom de Rossi. Katakumby leżały poza miastem; tworzyły je szeroko rozgałęzione nieraz kilkopiętrowe podziemne galerje. Fałszywem jest mniemanie że wyznawcy Chrystusa musieli je kopać potajemnie; początkowo wejście do katakumb było jawne i wszystkim znane, cmentarz korzystał z opieki prawa rzymskiego nakazującego poszanowanie grobów. Później na mocy specjalnych rozporządzeń zostało chrześcijaństwo wyjęte z pod prawa ogólnego. Najbardziej znane są katakumby Kaliksta, Domicylli, Pretexta i Pryscylli. Groby wykute w ich ścianach

są albo prostokątną niszą — *locus*, albo nakryte ślepym łukiem — *arcosolium*. Pierwszy typ spotykamy głównie w korytarzach, drugi — w prostokątnych komnatach — *cubiculae*. Grobowce te przypominają zabytki znalezione na cmentarzyskach Wschodu — w Syrii, Grecji, etc.

MALARSTWO. — Pod koniec I wieku w głębi katakumb powstaje malarstwo chrześcijańskie. Wypowiada się w formach alegorycznych i symbolicznych; np. ryba oznacza Chrystusa, gołąb — duszę wyznawcy. Nie należy jednak wyszukiwać we wszystkich szczegółach śladów zawilego mistycyzmu. Ze Starego i Nowego Testamentu wybiera artysta tematy odpowiadające najważniejszym i najbardziej popularnym dogmatom chrześcijańskim. Noe w arce symbolizuje Odkupienie, Jonasz który przebył trzy dni we wnętrzu ryby — Zmartwychwstanie. Na ścianach katakumb snują się wciąż te same kompozycje: Adam i Ewa, Noe w arce, ofiara Izaaka, historia Mojżesza, Daniela, Jonasza, cuda Chrystusa i wizerunek dobrego Pasterza. Każde malowidło jest nauką moralną zwróconą ku patrzącemu; żadnej dbałości historycznej zarówno w wyborze jak i w rozkładzie tematów. Wszystko tu przypomina zbawienną naukę Chrystusa, natomiast nigdzie śladów Jego męki, ani też cierpień męczenników.

Dzieła sztuki chrześcijańskiej nie różnią się stylem od pogańskiej, też sama technika, kompozycja etc., artyści bowiem wyszli ze szkół Rzymu pogańskiego. Tam jest źródło przeróżnych figur alegorycznych, genjuszów, masek, girland, muszli etc. — ornamentów, którym nie nadawano jednak żadnego znaczenia religijnego. Pewne tematy są nawet zgoła świeckie — tylko nadawano im odmienne i symboliczne znaczenie, np. Orfeusz czarujący zwierzęta dźwiękami liry symbolizuje Chrystusa i jego zbawczą naukę. Niesłusznem jest jednak mniemanie, że sztuka chrześcijańska traktowała początkowo tylko tematy, dla których znalazła gotowe wzory w sztuce pogańskiej, — gdyż od samego powstania malarstwo chrześcijańskie ma swoje własne koncepcje, którym nadaje coraz bardziej osobiste formy.

RZEŹBIONE SARKOFAGI. — Rzeźba rozwinęła się później od malarstwa. Wpłynęły na to warunki ogólne. Obawa prześladowań utrudniała pracę w mieście; również niełatwem było sprowadzanie wielkich bloków marmuru do katakumb i obróbka ich na miejscu. Pozatem rzeźba była źle widzianą przez kościół, jako sztuka nawszkroś bałwochwalcza. Kilka posągów i figurek dobrego Pasterza

są wyjątkami, zwykle zadawalniano się płaskorzeźbą na sarkofagach. W pierwszych trzech wiekach zabytki te są jeszcze bardzo rzadkie, liczba ich zwiększa się dopiero w IV i V stuleciu. Odtwarzano na nich te same sceny któreśmy już widzieli w malarstwie. Na powierzchni sarkofagu snują się różnorodne epizody nie raz w dwóch szeregach bez żadnego chronologicznego porządku.



Fig. 49. „Dobry Pasterz” (muz. Lateranu).

Muzeum Lateraneńskie w Rzymie i muzeum miasta Arles we Francji posiadają bogate zbiory takich sarkofagów.

PRZEOBRAŻENIE SZTUKI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ W IV-ym WIEKU. BAZYLIKA.—

Stanowisko jakie chrześcijaństwu zapewniły edykty Konstantyna w początkach IV-go wieku rozstrzyga o losach sztuki i społeczeństwa. Od tej chwili obrzędy odprawiane są jawnie w obszernych gmachach. Kościoły czyli bazyliki przypominają rozkładem domy Rzymian, zarazem bazyliki cywilne i architekturę katakumb. Po przebyciu pierwszego portyku wstępujemy na dziedziniec *atrium*, otoczony portykami.

Nartex czyli przedsionek (nieraz podwójny) łączy *atrium* z właściwym kościołem. Dwa rzędy kolumn dzieliły go na trzy nawy, prawa przeznaczona była dla mężczyzn, lewa dla kobiet, środkową zajmował głównie kler, balustrady oddzielały go od wiernych. Dwie *ambony* czyli kazalnice służyły do odczytywania Ewangeliji i Listów Apostolskich. Po za ołtarzem jeszcze małych rozmiarów, było w głębi absydy siedzisko zwykle kamienne *cathedra* —

dla celebrującego biskupa. Wnętrze kościoła nakrywał strop, ponad nim dach dwupopy. Tuż obok bazyliki znajdowało się zwykle baptysterjum — budynek kolisty lub wielokątny. Takim jest typ ogólny który mimo liczne zmiany w ciągu wieków przetrwał aż do dni dzisiejszych. Najstarsze zabytki tego typu spotykamy we Włoszech, w Syrii i w Afryce.

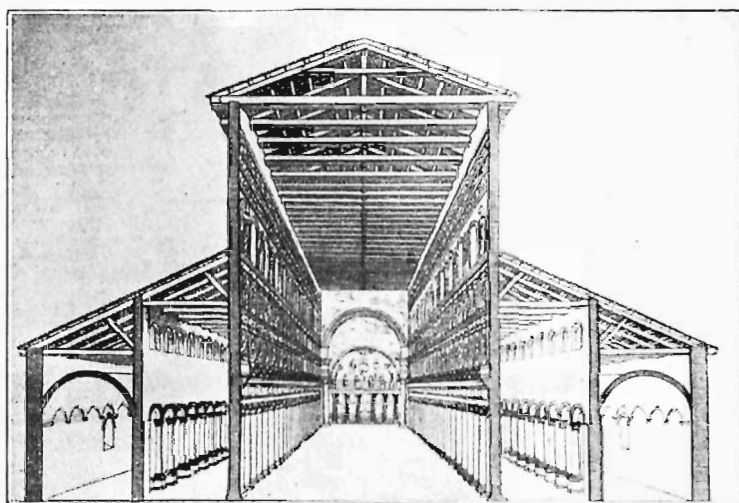


Fig. 50. Bazylika Ś-go Piotra (odtworzenie).

ZDOBIENIE BAZYLIK. — Dla dekoracji tych wielkich gmachów skromne malarstwo katakumb okazało się za ubogiem, przytem uczucia, które wyrażało nie odpowiadały już obecnemu położeniu chrześcijaństwa. Związane silniej z życiem doczesnem, wyrosłe na potęgę polityczną — żądało, aby sztuka wyrażała jego wielkość i tryumf; obok dawnego symbolizmu, pierwiastek historyczny znajduje obecnie szerokie zastosowanie. Widzimy to wszędzie. Wierni chcą oglądać oblicza Chrystusa, Dziewicy, Apostołów wobec zaś braku wiarogodnych dokumentów, artyści tworzą pewne idealne typy które się upowszechniają i przyswajają sobie charakter urzędowy. Niezadługo dawny skromny „dobry Pasterz“ ustąpi miejsca wyobrażeniu Chrystusa siedzącego na tronie w sza-

tach wschodniego władcy, otoczonego chórem aniołów. Dalej po dawnych scenach symbolicznych następują inne — ze Starego i Nowego Testamentu, a jeszcze później — sceny martyrologii chrześcijańskiej — uświetniającej przeszłość Kościoła. Jeżeli malarze katakumb i rzeźbiarze sarkofagów, pozostają jeszcze wierni



Fig. 51. Chrystus na tronie. Fragment mozaiki z bazyliki Św. Pudencjanny w Rzymie.

tradycjom — to teraz w IV-y m wieku artyści, którym przypadło w udziale dekorowanie bazylik, tworzą stopniowo styl nowy. Malowidła tej epoki są zniszczone; pozostały tylko mozaiki, które stosowano na równi z freskami, pokrywając nimi ściany nawy i absydy. W niektórych kościołach Rzymu zachowały się mozaiki z IV, V i VI w. — są to bazyliki Św. Pudencjanny, S-ta Maria Maggiora, Kosmy i Damjana etc. oraz w mauzoleum Konstancjusza.

UPADEK SZTUKI NA ZACHODZIE. — Wskutek wypadków które spowodowały upadek cesarstwa i utworzenie się państw barbarzyńskich, — następuje na Zachodzie stopniowy upadek sztuki. Zabytki pozostałe z tych czasów mają charakter bardziej brutalny, figury rzeźb i fresków są ciężkie i niezgrabne. Począwszy od IV wieku w Galji i Italji tryumfuje barbarzyństwo. I wiele wieków upłynie zanim będziemy świadkami ponownego odrodzenia sztuki.

ROZDZIAŁ II.

SZTUKA BYZANTYJSKA.

CECHY OGÓLNE I GŁÓWNE OKRESY. — Podczas kiedy Zachodnie cesarstwo zanika, — Wschód, przechodząc kolejno okresy świetności i upadku, zachowuje jednak swe istnienie aż do XV wieku. Konstantynopol staje się ogniskiem świetnej cywilizacji promieniejącej nawet na odległe kraje. Zarówno na Wschodzie jak na Zachodzie opowiadano cuda o jego przepychu, ściągając doń z całego świata podróżnych, kupców, rzemieślników i przeróżnych awanturników. Położony u wrót Azji, był naturalnym łącznikiem Wschodu z Zachodem. Takim też jest ogólny charakter sztuki byzantyjskiej, łączącej w sobie dawne pierwiastki helleńskie ze wschodnimi; mimo to jest ona twórczą i posiada fizjonomję odrębną. Do XII wieku będzie to jedyna wielka sztuka chrześcijaństwa. Już w VI w. za Justynjana jest zupełnie rozwiniętą z temi rysami charakterystycznymi które zachowa do ostatka. Ale w VIII w. czekają ją ciężkie próby: sztuka byzantyjska rozwinięła się na usługach kościoła, i otóż niektórzy imperatorzy zajęci reformowaniem kościoła i państwa, zabronili czci obrazów, jako przeżytku bałwochwalstwa. Walki obrazoburców (*ikonoklastów*) trwały od 726 r. do 842 r. kończąc się tryumfem „ikon“. W ogniu tych prób sztuka bodaj że zyskała; malarze mimo prześladowań

pracowali ciągle i uparcie, powstała nawet szkoła artystów bardziej niezależnych, którzy z zapalem szukali natchnienia w dziełach starożytnych. Od połowy IX-go aż do XI-go stulecia, w okresie kiedy książęta z domu macedońskiego utrwalają potęgę cesarstwa — jesteśmy świadkami wspaniałego rozkwitu sztuki bizantyjskiej. W XI w. chyli się ona ku upadkowi, staje się coraz sztywniejszą,



Fig. 52. Kościół Św. Zofii w Konstantynopolu.

coraz bardziej klasztorną, dążąc do znieruchomienia w tradycji. Nieszczęścia które w XI i XII w.w. wałą się na cesarstwo, przejściowe utworzenie państwa łacińskiego w XIII wieku wszystko to zadaje sztuce ciosy zabójcze. Mimo późniejsze usiłowania, nie odzyskuje ona już nigdy dawnej świetności. Przetrwiała jednak istnienie cesarstwa, szukając przytułku w klasztorach. Dziś jeszcze jesteśmy świadkami powolnego jej zamierania na górze Athos.

ARCHITEKTURA I KOŚCIOŁY KOPULASTE. — Architektura byzantyjska powstała w Syrii oraz Azji Mniejszej. Już od IV w. i V w. kościoły tamtejsze różnią się od zachodniej bazyliki. Budowniczości zapożyczają ze Wschodu kopułę na kwadratowym planie i powiększają jej wymiary dając jej wcale odmienny charakter. W roku 532 Justynjan zapragnął wznieść kościół, który by zaćmił sławę świątyni Salomona. Wezwano dwóch mistrzów azjatyckich Anthemiusza z Tralles i Izydora z Miletu. Dzieło ich, kościół Ś-tej Zofii jest już skończonym typem sztuki byzantyjskiej zarówno w sensie konstrukcyjnym jak i dekoracyjnym. Sza-

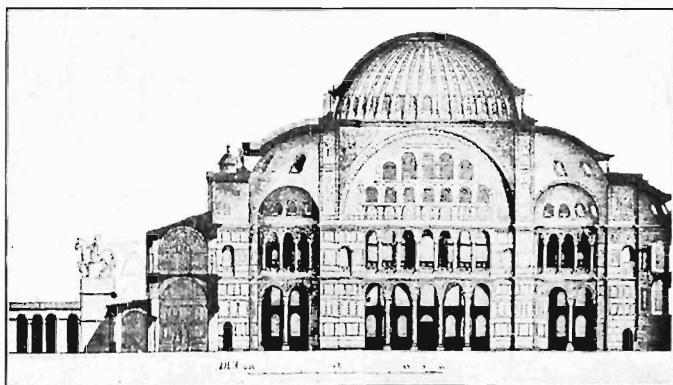


Fig. 53. Kościół Św. Zofii — przekrój podłużny.

fowano tu szczerze najdroższym materiałem, nie żalowano złota, srebra, kości słoniowej i drogich kamieni. Z punktu widzenia konstrukcji najciekawszą jest kopuła (31 m. średnicy), wspierająca się przy pomocy czterech wroźników na olbrzymich słupach. Odtąd kopuła upowszechnia się w całym państwie. Z czasem zaczęto szukać dla kościołów form bardziej lekkich i wykwintnych, ilość kopuł w jednej budowli się zwiększa; zwykle było ich pięć, niekiedy jednak dochodzono do dwunastu. Dla większej lekkości umieszczano je na walcowatych bębenkach; tu przebite są okna zdobione kolumnami. Pięknym przykładem tego stylu, który ogarnął

cały Wschód są kościoły Teotokos (Matki Bożej) w Konstantynopolu (X w.), Apostołów, Eljasza i Dziewicy w Salonikach (XI w.) Wielkim dziełem architektury świeckiej był pałac cesarski w Konstantynopolu, rozpoczęty w IV w., upiększony przez Justynjana, a znacznie jeszcze rozszerzony za jego następców. Snuły się tu — nieskończenie — sale przyjęć, podwórza i kaplice, komnaty prywatne — wszystko błyszczące od złota i srebra. Podobnie i miasto rozległe, pełne kościołów i wszelkich pomników, robiło wrażenie

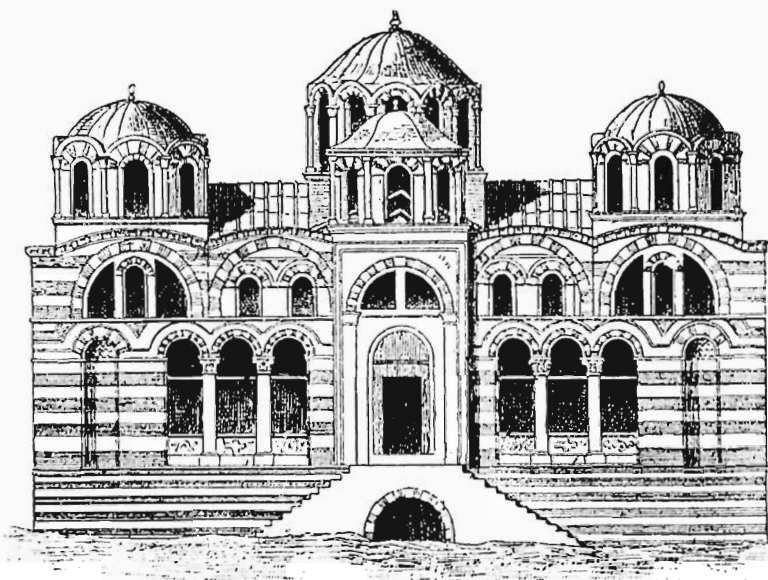


Fig. 54. Kościół Teotokos w Konstantynopolu.

potęgi i przepychu. Kronikarze zachodni zwiedzający Konstantynopol mówią o nim z zachwytem.

MOZAJKI, MINIATURY, FRESKI. Czas zniszczył najdawniejsze malowidła byzantyjskie, ocalały jednak mozaiki z VI i VII w. Kościół Ś-tej Zofji, był całkowicie wykładany mozaiką. Na złotem lub ciemnoszafirowem tle umieszczone były wielkie postacie aniołów, świętych, lub kompozycje religijne. Część

z nich uległa zniszczeniu, część zamalowali Turcy, zamieniając tę świątynię na meczet. Rawenna, ówczesna stolica bizantyjskiej Italii, posiada kilka kościołów z tej epoki, w niektórych są jeszcze szczątki dawnych mozaik. Takim jest kościół Ś-go Wita. Wśród mozaik chóru dwie wyobrażają Justynjana i Teodorę w otoczeniu dworu, składających dary kościołowi. Zwykle jednak tematy są czerpane z ksiąg świętych — wyłącznie religijne. Artyści bizantyjscy poszukują w tych rozległych kompozycjach przedewszystkiem symetrii, i zdradzają wielkie poczucie dekoracyjne. Te same cechy stwierdzamy w miniatu-
rach rękopisów, np. księgi Genezy, (Wiedeń) Jozuego i Kosmy Indicopleustesa (Watykan).

Znaczeniem i naturą z okresu poobrazoburczego jest tem większe, że są one często jedynymi zabytkami malarstwa tej epoki.

Na wielu wido-

czny jest silny wpływ starożytny. Nie jest to dziwnem gdyż począwszy od IV-go stulecia w Konstantynopolu pełno było posągów zabranych ze świątyń pogańskich, pozatem tradycje artystyczne, choć znacznie przygasłe, wegetowały jeszcze w pracowniach. Obok nich spotykamy w ornamentyce motywy niezawodnie wschodniego pochodzenia.

W drugiej połowie IX oraz w X w. zdaje się istnieć szkoła, dążąca do jeszcze bliższego zespolenia się ze sztuką starożytną. Tendencja ta występuje najwidoczniej w psalterzu greckim, po-



Fig. 55. Teodora. Fragment z mozaiki kościoła Św. Wita w Rawennie.

chodzącym z X w., z Biblioteki narodowej w Paryżu. Widzimy tam Dawida oraz Izajasza w otoczeniu figur alegorycznych greckiego Olimpu. Jednak ten najazd mytologii greckiej do sztuki chrześcijańskiej musiał być powstrzymany, gdyż większość miniatur wykonana jest w duchu bardziej religijnym, i te stanowią ostateczny wyraz ikonografii bizantyjskiej.

MALARZE Z GÓRY ATHOS. — W XIII i XIV w. Paleolodzy, usiłując dzwignąć cesarstwo, popierają także i sztukę. Malarstwo było już wówczas prawie wyłącznie klasztorne, najwięcej poświęcali mu się mnisi z góry Athos. Klasztor tamtejszy zdobią freski pochodzące właśnie z ostatniego okresu, tylko niektóre z nich odnoszą się do XIV w., inne — wykonano już w XIX w.; wszystkie są bardzo do siebie podobne. Pomimo, że wykonanie tych dzieł schyłkowych jest słabe, jednak uderza w nich dekoracyjny zespół całości.

RZEŻBA — WYROBY Z KOŚCI SŁONIOWEJ. — Rzeźba w sztuce bizantyjskiej zajmuje stanowisko drugorzędne. Od samego początku zaniedbano pomnikową, później nawet płasko-rzeźby kute w marmurze lub w kamieniu stają się tak rzadkie iż niesłusznie przypuszczano, że kościół grecki całkowicie rzeźby zabronił. Bądźco bądź nie popierał jej zgoła. Rzeźbiarze albo poświęcają się ornamentyce kując fryzy, głowice i t. d., albo też wykonywują różne niewielkie przedmioty z kości słoniowej, np. dyptyki, skrzyneczki i t. p. bardzo zręczne i pracowite. Zabytkiem V wieku jest dyptyk wyobrażający anioła (muzeum Brytańskie); fotel biskupa Maxymiana z Rawenny pochodzi z VI w. W IX i X w. piękne wyroby z kości są jeszcze bardzo liczne, z czasem tak jak i w malarstwie, następuje upadek.

PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY. Zamiłowanie do przepychu przejawia się w rozwoju przemysłu artystycznego. Najbardziej udoskonalilo się złotnictwo. Pozostały nawet opisy niektórych szczególnie pięknych wyrobów dla kościołów, cesarzy lub osób prywatnych. Począwszy od VI w., znają Bizantyjczycy emalję

w ściankach (cloisonné). Niektóre szczęśliwie ocalały, jedną z najpiękniejszych jest *Pala o'Oro* przód ołtarza w kościele Ś-go Marka w Wenecji. Również kwitnącym był przemysł tkacki, szczególniejszy słynęły tkaniny z przetykanego jedwabiu, zdobione figurami. Na dalmatyce cesarskiej z kościoła Ś-go Piotra w Rzymie, pochodzącej z X-go lub XI w. widzimy szereg wielkich kompozycji.

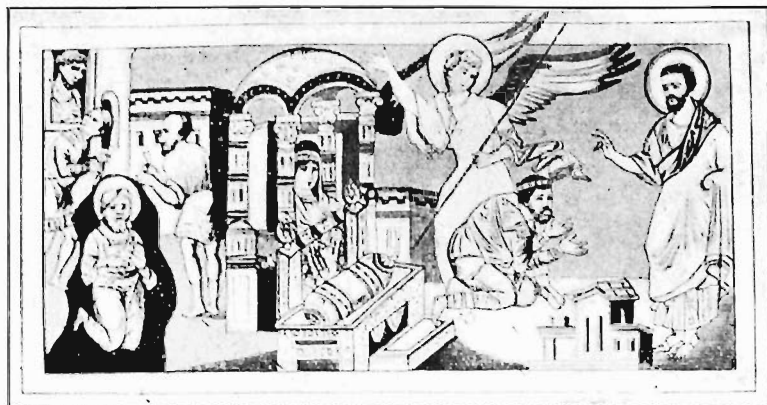


Fig. 56. Dawid i Jeremjasz. Miniatura byzantyjska. (Paryż, Bibliot. Narodowa).

WPLYW BYZANCJUM NA KRAJE ZACHODU. — Sztuka byzantyjska wywierała wszędzie potężny wpływ. Stosunki polityczne i handlowe Zachodu z cesarstwem greckim były częste, za tem idzie stosunek artystyczny. W Italji, nie mówiąc już o Rawennie, na całym południu długi czas utrzymały się rządy cesarzów greckich i kwitła cywilizacja byzantyjska, tak że książęta normandcy zdobywszy ten kraj w XI w., nie próbowali jej nawet obalić. W XII w. Byzantyjczycy zdobiją mozaikami kaplicę zamkową w Palermo, tum w Cefalu, Ś-tą Marję Admiralską i t. p.; artyści miejscowi pracujący razem z nimi byli tylko ich pomocnikami i naśladowcami. W połowie XI w. Didier opat klasztoru Monte Cassino, sprowadził z Konstantynopola mozaistów i rzeźbiarzy. W niektórych okresach średniowiecza wpływ Byzancjum był i w Rzymie dość głęboki. Wenecja zaś była miastem zupełnie by-

zantyjskiem; w ciągłych stosunkach handlowych ze Wschodem, stamtąd czerpała bogactwa i potęgę, oraz zapożyczała przemysł i sztukę. Kościół Ś-go Marka rozpoczęty w X w. jest budowlą nawskroś byzantyjską, zarówno przez swą konstrukcję, jak i dekorację.

Francja nie podlegała nigdy tak długo i silnie wpływom greckim, jak niektóre okolice Italji, jednakże i tutaj wyroby z kości słoniowej oraz tkaniny byzantyjskie były bardzo poszukiwane. Architektura romańska przedstawia także pewne nieprzypadkowe analogje z architekturą Syrii, a nawet system kopuł byzantyjskich przyjmuje się w niektórych okolicach Francji. Rzeźbiarze francuscy prawdopodobnie nieraz naśladowali w kamieniu wyroby z kości oraz minjatury przychodzące ze Wschodu. Do Niemiec sprowadziła 972 roku artystów byzantyjskich księżniczka grecka Teofano, poślubiona synowi Ottona I-go; w dziełach niemieckich tego okresu znajdujemy tu i owdzie wyraźne ślady obcego wpływu, który począwszy od XIII stulecia znika zupełnie.

ODDZIAŁYWANIE BYZANCJUM NA WSCHÓD. — Wpływ sztuki byzantyjskiej spotykamy wszędzie na Wschodzie, gdzie tylko dotarł chrześcijaństwo greckie. Począwszy od X-go stulecia, Grecy budowali i zdobili mozaikami kościoły Nowogrodu a szczególnie Kijowa, gdyż książę Jarosław (1016 - 1054) chciał zaćmić Konstantynopol świetnością budowli swego grodu. Sztuka ruska nie ograniczyła się jednak ślepem naśladownictwem wzorów greckich. Począwszy od XIII w. zwraca się ku Zachodowi; we Włodzimierzu nad Kłazmą mistrze lombardcy budują kościół Wniebowzięcia Marji Panny. W XV i XVI w. Iwan III oraz jego następcy ściągają do Moskwy architektów cudzoziemskich, którzy kombinują formy zachodnie z rosyjskimi. To samo połączenie tak różnych pierwiastków spotykamy również w malarstwie, ornamentyce i rzeźbie; wogóle tylko ikonografia kościelna pozostaje wierna tradycjom byzantyjskim. W krajach bardziej południowych, w Armenji i Gruzji, począwszy od VII w. aż do najazdu Turków utrzymują się także zasady sztuki greckiej, ale stosowanej swobodnie. Tę zależność widzimy najbardziej w katedrach Kutais i Ani (XI w.).

ROZDZIAŁ III.

SZTUKA ARABSKA ORAZ SZTUKA ODLEGŁEGO WSCHODU.

ŹRÓDŁA SZTUKI ARABSKIEJ. WPŁYWY BYZANCJUM I PERSJI. — Przejście od sztuki bizantyjskiej do arabskiej jest naturalne, ponieważ łączy je dość blizki stosunek. Arabowie szybkim podbojem zagarniają olbrzymie przestrzenie od Indji aż do Hiszpanji i tworzą wobec chrześcijaństwa nowe społeczeństwo; w licznych miastach, jak Korduba, Kairovan, Palermo, Aleksandrja, Bagdad, zakwita świetna cywilizacja. W wiekach średnich byli Arabowie narodem żywotnym chciwym wiedzy i odkryć naukowych. Podziwiający cywilizacje obce, chcą je poznać, przejmują się ich duchem i stają się nawet zbieraczami filozoficznych i naukowych tradycji greckich. Już wówczas gdy Mahomet tworzył podwaliny ich przyszłej świetności, stan społeczny Arabów nie był wcale pierwotny. W Yemen np. istniały ludne i bogate miasta; przekroczywszy granice swego półwyspu niepokoją Arabowie cesarstwo rzymskie, państwo Hira nad brzegami Eufratu, oraz syryjskie królestwo Ghassan. Nie zdają się posiadać jeszcze oryginalnej sztuki, a ulegają wpływowi narodów podbitych.

Z braku własnych artystów, zwrócili się do Byzantyczyków i Persów. Kalif Omar sprowadza architekta z Ekbatany dla wzniesienia meczetu w Kufa, a kiedy potem Ziad za Kalifatu Moawia (661 — 680) chce go przerobić, zwraca się także do architektów perskich. Większość meczetów Syrii przerobiono

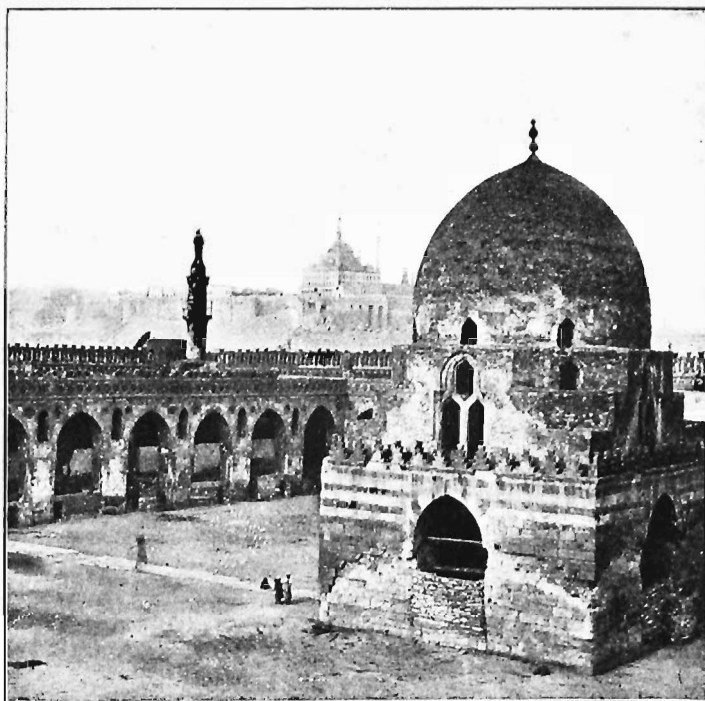


Fig. 57. Meczet Tuluna. Kair.

z kościołów chrześcijańskich, a i dla nowych — Byzancjum dostarczało wzorów i artystów. W początku VIII-go stulecia Kalif Walid sprowadza z Konstantynopola greków do budowy meczetów, w Medynie, Jerozolimie i Damaszku. To samo robi w Hiszpanji Abd-er-Raman; cesarz grecki przesyła mu materiały do budowy meczetu w Kordubie (VIII w.); Byzantyczycy współdziałają przy

budowie pałacu Zahra (X w.). W Egipcie rozwija się sztuka arabska, na podłożu chrześcijańskiej sztuki tego kraju t. j. sztuki koptyjskiej, która wyszedłszy z byzantynizmu dochodzi później do pewnej odrębności. Koptowie byli budowniczymi pierwszych meczetów Egiptu do których wprowadzili łuk ostry.

CHARAKTER OGÓLNY BUDOWNICTWA. — Architektura arabska powstała z pożyczek, nie wprowadziła żadnych zasadni-

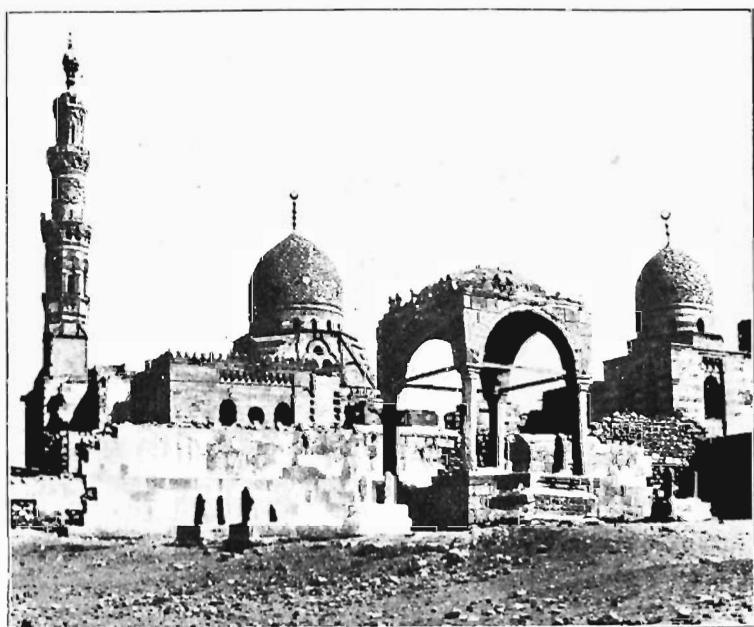


Fig. 58. Kair. Grobowiec Kaït-Bey'a (XV w.)

czych zmian w zakresie konstrukcji. Ale na tle tych danych zasadniczych, wyobraźnia arabska wysnuła tysiące nowych motywów, które ogromnie zmieniły wygląd budowli. Żaden naród nie ukochał tak ornamentyki, nie doprowadził jej do takiego bogactwa. Nie-nawidząc sztywnej regularności linii prostych i monotonii gładkich ścian, arab ozdabia je bogatą i kapryśną ornamentyką, pokrywając

budynki jakby cudowną zwrotnikową roślinnością. Artyści lubią linje złamane, giętke, ruchliwe; w tym pozornym chaosie czuć jednak niezmiernie subtelny smak co kieruje rozbujałą fantazją i pamięta o całości.

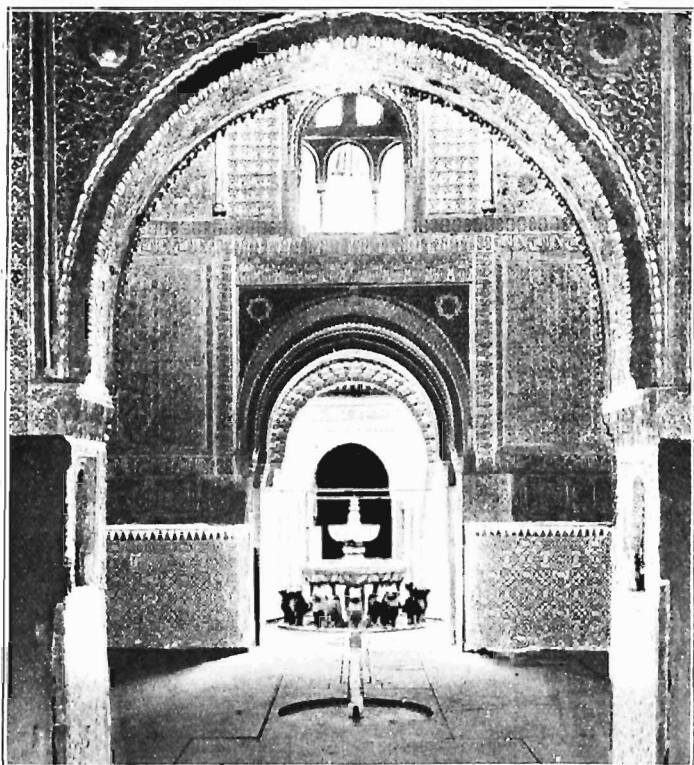


Fig. 59. Grenada. Alhambra. Sala dwóch sióstr.

Arab nie zadawał sobie regularnym pół okrągłym łukiem, ale nadaje mu kształt podkowy, albo łamie — tworząc ostrołuk. Wprowadzenie ostrołuku do sztuki zachodu wywołało przewrót w zasadach konstrukcji; w arabskiej jest on tylko motywem dekoracyjnym. Podobnie wroźniki wydają mu się zbyt proste i chłodne,

więc je obciosuje w kształt stalaktytów, ogarniających nieraz i sklepienie. Z zewnątrz kopuła jest bardziej wyniosła, zwykle spiczasta lub wydęta. Ściany i pułap pokrywa bogata sieć zawitych zdobin—*arabesków*; nawet napisy z Koranu na ścianach meczetów, stają się motywem dekoracyjnym.

Najważniejszym pomnikiem tej architektury jest meczet. Tworzy go rozległe podwórze często wysadzone drzewami, otoczone obszernymi portykami. Pośrodku znajduje się wodotrysk dla ablucji. Wewnątrz z jednej strony w głębi portyku nisza sklepiiona *mihrab*, zwrócona ku Mekce, ku niej zwracają twarz modlący się. Prócz tego — *mimber* czyli rodzaj ambony służący do kazań. Obok budowli wznoszą się wysmukłe minarety; z wysokości których muezzin nawołuje wiernych do modlitwy. Taki jest plan ogólny, który jednak ulega wahaniom.

GLÓWNE ZABYTKI. — Mimo te cechy wspólne, architektura arabska wytwarza kilka odmian zależnie od epoki i terytorjum. W Egipcie szczęśliwie ocalały liczne meczety z różnych epok, w których widzimy stopniowe zmiany zachodzące w budownictwie arabskiem. W Kairze — meczety: Amru (VII w.), Tuluna (IX w.), Hassana (XIV w.) oraz inne z czasów późniejszych. W Hiszpanji sztuka posłuszną jest najśmielszym wybrykom fantazji artystów. Świadczy o tem napół zniszczony meczet Korduby (VIII w.) oraz wieża Giralda w Seville (XII w.), a zabytki Alhambry zdają się być dziełem mistrzów baśni tysiąca i jednej nocy. W Sycylji pomniki są rzadkie, wiadomo jednak — że nawet po zajęciu wyspy przez Normanów (w XI stuleciu) sztuka arabska trwa i kwitnie; w kościołach nawet odnajdujemy motywy arabskie w połączeniu z chrześcijańskimi. W Syrii znajduje się przerabiany później meczet Omara, wzniesiony na miejscu dawnej świątyni Salomona. Nad brzegami Tygrysu w Bagdadzie liczne i piękne budowle z okresu między VIII XIII w. znikły bez śladu. Te które widzimy w Persji nie są wogóle starsze nad wiek XV; wyróżniają się rysami odrębnymi: kopułą wydętą, chudemi jak komin fabryczny minaretami, olbrzymimi portalami tworzącymi wejście do

budynku. W Indiach począwszy od XII stulecia Delhi było głównem ogniskiem cywilizacji muzułmańskiej, przeważał tutaj styl perski. Najpiękniejszymi zabytkami pozostałymi z epoki Wielkich Mogołów są: Mauzoleum Akbar, Tadż Mahal i inne pochodzące z XVI i XVII stuleci.



Fig. 60. Samarkanda. Medres Israt-Hana.

Począwszy od XI aż do XIV w. Turcy Seldżukidy a później — Osmani wznosili w północno-zachodniej części Azji w Ikonium, Cezarei, Erzerum, Nicei i Brussie piękne gmachy będące zlepkiem wszystkich stylów sąsiednich, a więc — byzantyjskiego,

armeńskiego i perskiego. Po zdobyciu Konstantynopola, Ś-ta Zofja staje się dla nich wzorem który bezustannie naśladowają. Nawet nadworny architekt Mahometa II Christodolus, był Byzantyjczykiem.

SZTUKI PLASTYCZNE. — Malarstwo i rzeźba odgrywają podrzędną rolę w sztuce arabskiej. Komentatorzy Koranu zabraniali odtwarzania w sztuce istot żyjących. Zakaz ten nie zawsze ściśle obserwowano. Pisarze — istotnie — mówią o malarzach i rzeźbiarzach, o freskach i posągach. Na suficie jednej z sal Alham-bry zachowały się kompozycje figuralne, a na ściankach waz, skrzynek i w rękopisach arabskich znajdujemy wyobrażenia postaci ludzkich. Niemniej są to jeszcze wyjątki, gdyż dopiero u Persów i Mongolów rozpowszechnia się figura ludzka. Inne narody muzułmańskie pozostały wierne przepisom religijnym: zarówno malarze jak i rzeźbiarze stosowali najczęściej tylko ornament roślinny i geometryczny, i w tym dziale stworzyli najwykwintniejsze motywy stylowe. Przemysł artystyczny był szeroko rozwinięty i wysoce udoskonalony. Arabowie słynęli w sztuce damascenowania, złotnictwie, szklarstwie, ceramice, wyrobie dywanów i tkanin. Pozostałe dzieła świadczą o niesłychanej wprost zręczności i czarują kapryśną giętkością linii oraz żywością i harmonją tonów. Dość wspomnieć o płytkach emaljowanych kłóremi, głównie w Azji, zdobiono budowle, o fajansach hiszpano-maurytańskich z metalicznymi refleksami, lub o dywanach, które chociaż pochodzą przeważnie z czasów późniejszych, są jednak zawsze poszukiwane i wysoko cenione.

CHARAKTER I ROLA SZTUKI PERSKIEJ. — W początkach średniowiecza, sztuka perska zajmuje odrębne stanowisko w sztuce wschodniej. Sztuka Sassanidów, o której wspomnieliśmy parę słów w I-szym rozdziale I-szej księgi, przetrwała w Persji aż do VII w., t. j. do czasów kiedy Arabowie zawładnęli krajem. Sztuka arabska w Persji rozwija się na dawnej sztuce Sassanidów, a dopiero później odnajduje fizjonomję własną. Persja dzięki swemu położeniu między Azją zachodnią i Odległym Wschodem jest jednym z pun-

któw pośrednich, gdzie krzyżują się i łączą różne pierwiastki. We wszystkich okresach swego istnienia jest zawsze w stosunkach z Zachodem: w zaraniu wieków średnich z cesarstwem Bizantyjskim, później z Wenecją i Krzyżowcami. Począwszy od XVI w. w dziełach perskich zjawiają się motywy włoskie i inne, nie wy-



Fig. 61. Minjatura perska.

łączając francuskich z czasów rokoko. Nawzajem sztuka perska promieniuje na cały odległy Wschód, na Indie, Chiny i Japonję; wszędzie spotykamy jej styl, ornamentykę i układ figur. Połączenie w jedno państwo pod władzą mongolską w XIII i XIV w. Persji, części Indji i Chin, ułatwiło jeszcze rozwój tych stosunków. Jeżeli w XIII w. han Hulagu sprowadzał do Persji robotników chińskich, to odwrotnie — Dżyngishan osadzał Persów w Chinach. Niestety sztuka Perska od chwili upadku Sassanidów (VII w.) aż do dni na-

szych mało znaną; większość dzieł posiadanych nie jest starsza nad wiek XV-ty. Najciekawszymi zabytkami, jeżeli wyłączymy architekturę, o której mówiliśmy już poprzednio, są rzeźbione wyroby z miedzi, fajansy i minjatury rękopisów. Pomimo pewnej niezgrabności i słabego rysunku, minjatury perskie ujmują nas wykwintnym i naiwnym stylem, oraz świeżością i świetnością kolorytu.

ARCHITEKTURA INDYJSKA, ŹRÓDŁA I ZABYTKI. —

W czasie, gdy sztuka arabsko-perska przeniknęła do Indji, istniała tam już oddawna miejscowa. Narody aryjskie osiadłe tu oddawna, posiadały stosunkowo wysoką kulturę. Silny wpływ wywierała na nią religja. Miejsce starożytnego kultu wedyckiego zajął powstały z niego braminizm; ten, będąc bardziej ciasnym i formalistycznym, spowodował przewagę kapłanów i ścisłe rozgraniczenie kast.

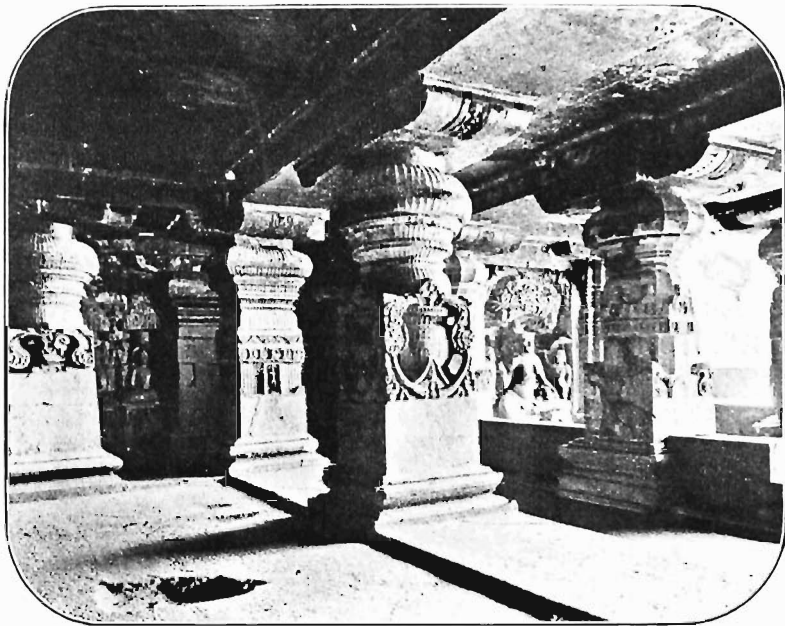


Fig. 62. Ellora. Grota Indry.

Później legendowy Sakjamuni, czyli Budda, którego data śmierci podług obliczeń współczesnych przypada na 478 rok przed Chr., walczył przeciwko duchowi braminizmu; to też buddyzm, dzięki wzniosłej moralności i szerokim doktrynom, rozszerzył się nie tylko w Indjach ale i w krajach ościennych. Mimo to, począwszy od V-go w. po Chr., następuje upadek jego w Indjach właściwych; niekiedy spotykamy tam jednak połączenie obu kultów.

Najstarszych zabytków sztuki indyjskiej nie znamy wcale, te które pozostały, nie przekraczają zwykle ery chrześcijańskiej. W najdawniejszych budowlach kamiennych znajdujemy ślady bardziej odległej architektury drewnianej. Buddyzm wytworzył t. zw. *Topy* czyli *Stupy*, przeznaczone do przechowywania relikwii Buddy, lub świętych buddyjskich. Najpiękniejsze z nich są to piętrowe piramidy uwieńczone tarasami, otoczone oddzielnie stojącymi kolumnami i murem, po przez który prowadzą ogromne bramy. *Vihary* (klasztery) i *Szajtje* (kaplice) znajdujące się w pobliżu są to najczęściej rozległe sale w skale kute, podtrzymywane przez słupy i nierzadko bardzo bogato zdobione. Takimi są zabytki w Karli (IV lub V w. po Chr.), na wyspie Salsette (starsze części z V w.). Potem i Braminizm zwrócił się do gór, w których wykuwał świątynie. Przybytki Ellory i Elefanty (zapewnie z XI lub XII w.), są ciekawym przykładem tej dziwnej architektury. Sztuka indyjska wzniosła także *pagody*, czyli świątynie z rozległymi murami, podwórcami, alejami, salami i licznymi przybytkami, przykłady w Czillambrun, Dżagernauth (XII w.), Mahamalaipur, Tiluwalur. W większości wypadków trudno oznaczyć datę pochodzenia zabytku, gdyż wznoszono go w ciągu stuleci. Dzieła te posiadają cechy wspólne: linje się mieszają i przeplatają, ornament krzewi się wszędzie, w całości brak prostoty oraz jasnego logicznego układu. Architektura indyjska posiadała jednak reguły ujęte w obszerne traktaty.

RZEŻBA INDYJSKA.— Architekturę uzupełnia mnóstwo posągów i płaskorzeźb. Są to najczęściej majestatyczne posągi Buddy, zatopionego w kontemplacji Nirwany. Na płaskorzeźbach snują się sceny mitologiczne; są to przygody Brahmy, Wisznu, Sziwy, oraz ich towarzyszy, bogów o kształtach dziwacznych, o mnogich rękach i nogach, gdzie niekiedy kojarzą się kształty ludzkie i zwierzęce. Z wielu postaci mimo maniery i wykrzywienia wieje szczególnie zmysłowy wdzięk; styl i modelacja miękka, bez akcentów, — głowy pozbawione charakteru indywidualnego. Mimo całą odrębność sztuki indyjskiej, wykrywamy w niej tu i owdzie

wplywy Zachodu. Niektóre rysy przypominają Persję, Asyrię a nawet Egipt i Grecję. Istotnie zwycięstwa Aleksandra ustaliły w Baktrjanie dynastje greckie. W północno-zachodnich Indjach w Peszewer i Amrawati, styl rzeźb potwierdza te wplywy cudzoziemskie, trwające poprzez epokę rzymską i byzantyjską aż do VII-go wieku naszej ery.



Fig. 63. Angkor. Pagoda Bañon.

ROZPROSZENIE SZTUKI INDYJSKIEJ. — Religja bramińska krzewiła się w krajach sąsiednich, następnie buddyzm, coraz bardziej wypierany z Indji, zdobył większość ziem Odległego Wschodu. Sztuka indyjska dzieliła losy swych bogów, rozsiewając swe dzieła w krajach ościennych. W Indochinach w Kambodży zrodziła niedawno odkrytą sztukę *Khmeru*. Niestłuchaną bujność tej sztuki widzimy w świątyniach i gmachach Angkoru oraz miastach tych okolic. Pochodzą one prawdopodobnie z okresu między IX i XII w. po Chr.

W tych olbrzymich budowlach, gdzie piętrzą się jedne na drugich stopniowe piramidy, konstrukcja ginie miejscami pod nawalem rzeźb i ornamentów. Jakkolwiek dziwne są te gmachy i sprzeczne z naszymi pojęciami i smakiem, wrażenie jednak robią silne i głębokie.

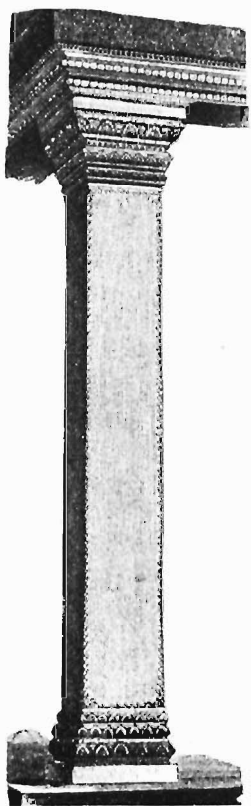


Fig. 64. Kolumna z pagody Angkor-Wat.

CHINY. — Chiny i Japonja są to kraje, w których buddyzm zakorzenił się najsilniej. Dzieje sztuki chińskiej są dotąd mało znane. Jeżeli pominąć brązowe wazy (niektóre z nich wyprzedzają naszą erę), oraz pewną ilość porcelan, to pochodzenie reszty nie sięga po za 3—4 wieki wstecz. Nie znaczy to jednak, że sztuka chińska nie istniała przedtem, ani żeby poznanie jej było wogóle niemożliwem.

Dzieła architektury chińskiej nie przekraczają XII wieku, są to budowle z cegły i drzewa, znikające z czasem bez śladu. W tych które pozostały a nawet we współczesnych, zakrzywione końce dachów są jakby odległym wspomnieniem namiotu koczownika. Jednostajność i ubóstwo konstrukcji maskują budowniczym obfitością malowanych lub rzeźbionych ozdób.

Malarstwo uprawiano w Chinach już w starożytności. W wiekach średnich słynęli malarze chińscy.

W X wieku chwali ich Pers Makudi. Podróżnik z XIV wieku Ibn-Batutach pisze: „co do malarstwa, to żaden naród chrześcijański czy inny nie może rywalizować z Chińczykami“. Odległe te epoki pozostawiły nam imiona artystów oraz wiadomości o nich,

ale dzieł ich nie znamy zupełnie. Począwszy od tych czasów ulubionym tematem były pejzaże, kwiaty, ptaki i zwierzęta; tak że o ile w późniejszych znanych nam dziełach malarstwo traktuje wyżej wspomniane tematy, to wykazuje zawsze wielkie poczucie prawdy i wdzięku; przeciwnie — figury ludzkie są konwencjonalne, artysta lekceważy anatomję ciała i nie umie oddać wiernie jego kształtów i modelacji.

Chińczycy celowali przedewszystkiem w przemyśle artystycznym, w wyrobach z kości słoniowej, z brązu, w rzeźbach z bardzo twardych kamieni np. jaspisu, w lakach i ceramice. W dziełach tych dają dowody subtelności poczucia formy i barwy. Oni to w początku naszej ery wynaleźli porcelanę, tworząc w niej przepiękne dzieła, nieprześcignione w doskonałości technicznej oraz w różnorodności i bogactwie ozdób i barw. Ceramiści chińscy z niesłychaną zręcznością wynajdywali najdelikatniejsze odcienia barw, np. „lazur nieba po deszczu widziany w przerwach między chmurami“. Przynajmniej na tym jednym punkcie posiadamy dokładne wiadomości, okresy odnośne do historii porcelany chińskiej są ustalone, a dzieła rozklasyfikowane.

JAPONJA. — Badania lat ostatnich rzuciły nowe światło na historję sztuki japońskiej. Pochodzenie tej rasy i cywilizacji jest dotąd nieznanne, wiemy jednak napewno, że buddyzm przeniknął tu z Korei w VI-ym w. po Chr. z nim przysłała i sztuka indyjska, do której przenikły potem pierwiastki chińskie i perskie. Rasa inteligentna i żywotna, osiadła w pięknym i urodzajnym kraju — przetwarzała bardzo szybko wszystkie te obce nabytki; sztuka jej, choć spokrewniona ze sztuką innych narodów wschodu, już w czasach odległych posiadała fizjonomję odrębną.

Rozkwit cywilizacji japońskiej przypada na VIII wiek; Nara, ówczesna stolica, położona w Yamato jest ogniskiem literackim i artystycznym. Do dziś dnia zachowała się tam jedna z najstarszych świątyń (przed VIII w.), klasztor Hauryouji, z licznymi drewnianymi budowlami, które pewnemi szczegółami przypominają indyjskie *stupy*, rzeźbione i malowane. Świątynię główną zdoła

freski — później wyszły z użycia. Styl, typ głów, postawy, przypominają tu daleko silniej sztukę indyjską aniżeli dzieła późniejsze.

W ciągu X, XI i XII-go w., za rządów dynastji Fudziwara, sztuka japońska oswabadza się ostatecznie z pod obcych wpływów. Rzeźba i malarstwo zmieniają się zupełnie. Okres rozkwitu trwa aż do połowy XV-go w. poprzez całą epokę feodalną; ogniskami

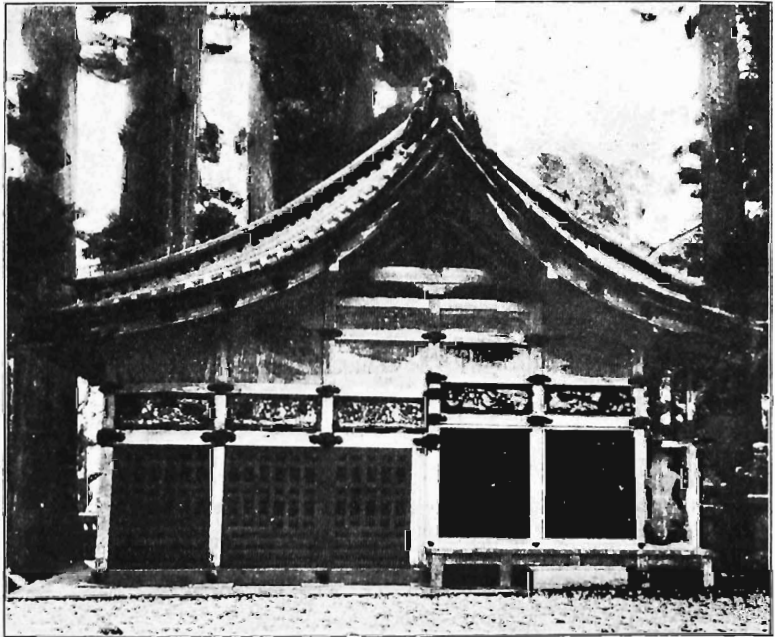


Fig. 65. Część świątyni w Nikko.

artystycznymi są Kamakura i Kioto. Następnie po okresie względnego upadku przychodzi nowe odrodzenie — za czasów wielkiego Hideyoski zdobywcy Korei i trwa pod rządami dynastji Tokugawa przez XVII, XVIII i XIX-te stulecie.

Takie są w ogólnym zarysie, wielkie epoki sztuki japońskiej. Architektura japońska przypomina indyjską zarówno płataniną linji, jak i obfitością ornamentyki, różni się jednak stosowaniem innych

materiałów, wywołujących wybitne różnice form. Budowniczy japoński używa najchętniej drzewa, jest nadzwyczaj pomysłowym i zręcznym cieślą. Jednym z arcydzieł architektury japońskiej jest świątynia Yeyos w Nikko.

W rzeźbie począwszy już od VIII-go wieku spotykamy dzieła, zdradzające dużą wiedzę i poczucie wyrazu. Te dawne prace są znacznie swobodniejsze i szersze w realizmie, aniżeli dzieła sztuki współczesnej.

Począwszy od XII stulecia, wielką rzeźbę wypiera sztuka figurek i wogóle rzeźba stosowana. Ulubionym materiałem artystów japońskich jest brąz; daje się on zabarwiać rozmaicie i ulega wszelkim pomysłom kompozycyjnym. Rzasną to nieruchome posągi Buddy, kiedyindziej życie kipi, rycerze groźnie wymachują orężem, smoki oplatają ściany waz, świetnie pochwycone zwierzęta ruszają się, kwiaty i liście splatają, linje łamią się i falują, giętkie, płynne i miłe oku.

Dzięki pozostałym zabytkom, możnaby śledzić rozwój malarstwa japońskiego od czasów bardzo odległych. Najliczniejsze są *kakemony* i *makimony*, malowane zwoje, zmienne dekoracje słu-



Fig. 66. Drewniany posąg bóstwa Amida (XII w.).

żące do zdobienia ścian w świątyniach i mieszkaniach. Począwszy od epoki Fudziwara wielka szkoła Tosa natchniona pięknnością przyrody, odtwarza pejzaże i typy swego kraju. Artyści szkoły Tosa uprawiają wielką sztukę, traktują tematy historyczne i religijne, tworząc dla arystokracji. Styl ich konwencjonalny i subtelny szczególnie odtwarzają drobiazgowo.



Fig. 67. Hokusai. Szkic.

Z końcem XIV-go wieku pierwsze miejsce zajmuje szkoła Kano. Malarze jej mają mniej podniosłe dążenia, styl nie tak szlachetny, starają się nadewszystko oddać życie, upraszczając kształty w kilku lekkich ale pewnych rysach.

W czasach nowszych malarze w Japonji są tak liczni, że nie podobna ich wymieniać. Są już wyzwoleni od formułek szkół, idą za głosem osobistych upodobań. Jednym z najslawniejszych był Ma-

ruyama (zmarł w 1795 roku) uważany przez Japończyków za „wielkiego artystę nowych czasów“. W Europie jest najbardziej znanym Hokousai (1760 — 1849). Tworzy on dla ludu i z jego życia czerpie tematy. „Sztuki nikt nie nauczy, mawiał do swych uczniów, chcąc zostać artystami — naśladowajcie tylko naturę“. Mając już siedemdziesiąt pięć lat pisał: „Począwszy od szóstego roku życia miałem manję rysowania kształtu przedmiotów. Jestem

jednak niezadowolony ze wszystkiego co stworzyłem do sześćdziesiątego roku życia. Dopiero mając siedemdziesiąt trzy lat zrozumiałem mniejwięcej kształt i prawdziwą naturę ptaków, ryb, roślin i t. p. W setnym roku dojdę napewno do stanu wyższego, a w sto dziesiątym czy to punkt, czy linja, wszystko będzie żywym". Wciąż pomnaża swe albumy, księgi illustrowane, swe drzeworyty. Grawerom, cyzelerom, malarzom laki, dawał tysiące rysunków, które służyły im za wzory: we wszystkich gra niewyczerpana



Fig. 68. Gardy mieczów japońskich (XVI, XVII w.).

fantazja, żywotność, bogactwo obserwacji i nieprzewidyanych efektów.

Sztuka japońska we wszystkich swych dziełach oddala się od naszych pojęć. Nawet szkoła Tosa obcą jest dążnościom szkół Zachodu. Większość malowideł japońskich, jeżeli pominąć kake-mony, są to parawany, księgi, a artysta więcej dba o uradowanie wzroku, niż o zaciekawienie umysłu. W kompozycji artysta japoński unika symetrii, jako pętającej swobodne traktowanie

natury, najczęściej są to tylko szkice lekkie, lecz ściśle, żywe w rysunku, świeże i subtelne w kolorze. Te same rysy odnajdujemy w wytworach przemysłu artystycznego, w tkaninach, w ceramice, orężu i t. p. Najbujniejsze pomysły łączą się ze ścisłą obserwacją natury, dzięki czemu najprostszy nawet motyw, kwiatek, ptaszek — jest arcydziełem wykonania.

ROZDZIAŁ IV.

SZTUKA ROMAŃSKA.

WPŁYW BARBARZYŃCÓW GERMAŃSKICH NA SZTUKĘ.—
W ciągu kilku wieków warunki społeczne Zachodu nie sprzyjały rozwojowi sztuki. Na miejscu dawnych prowincji rzymskich powstają nowe państwa barbarzyńskie, a zmiany te nie dokonywały się bez wstrząśnień. Germanie bynajmniej nie pragnęli burzyć cywilizacji starożytnej, przeciwnie podziwiali ją, ulegali jej wpływowi, ale ich pierwotne instytucje oraz brutalne namiętności nie mogły się przystosować do kultury rzymskiej.

Germanie nie mieli żadnego pojęcia o sztuce istniejącej wówczas w cesarstwie. Żyli za Renem zwykle w szałasach z drzewa, gałęzi i ziemi, żadnych budynków publicznych nie wznosili, jedynym ich zbytkiem był ozdobny oręż i klejnoty bardzo pierwotne. Wkroczywszy do cesarstwa — zrabowali pewną ilość miast; ale wielu ich wodzów olśnionych artystycznym przepychem bijącym w oczy, starało się naśladować cywilizację rzymską. Królowie ich ubierali się niekiedy na wzór cesarzów lub konsulów; niektórzy, jak Chilperyk w Galji, próbowali układać niezgrabne wiersze łacińskie, lub wznosić cyrki; w Italji Teodoryk otoczył swą opieką budowlę rzymskie i kazał je restaurować.

Przyjąwszy chrystjanizm ulegają jego wpływowi. Wiara ich nie zawsze dość światła, wprowadzała do kościoła pierwiastki barbarzyńskie, które były powodem wstrząśnień; wzamian za to wznosili, lub hojnie obdarzali liczne bazyliki. Przybytki te wzorowały się w planie ogólnym na dawnych bazylikach, przy coraz większej nieudolności i niezręczności budowniczych. Obok dawnych tak trwałych budynków wznosiły się gmachy źle zbudowane, skazane na rychłą zagładę, niedolężne potomstwo niegdyś tak żywotnej sztuki rzymskiej.

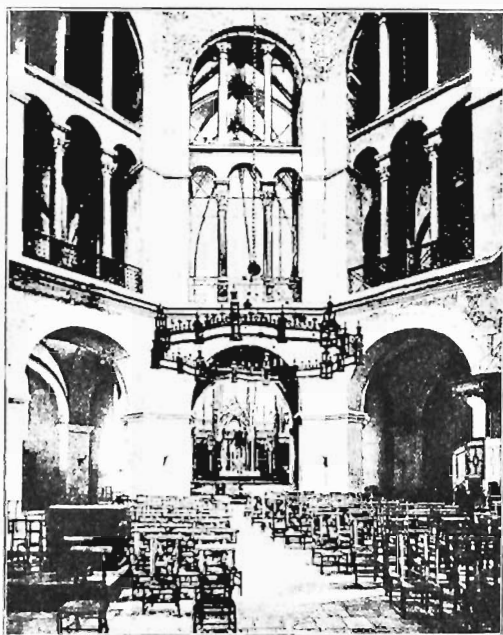


Fig. 69. Kaplica Karola W. w Akwizgranie.

W epoce merowingów posiadała Galja dużo drewnianych kościołów, ale strawiły je pożary. W malarstwie i rzeźbie upadek był jeszcze szybszy. Frankowie cenili wielce złotnictwo, dla wartości samego materiału. Słynnym złotnikiem VII w. był Ś-ty Eligjusz, który dzięki talentowi pozyskał łaskę królewską i wybitne stanowisko. W Solignac w pobliżu Limoges założył on klasztor, którego mieszkańcy uprawiali sztuki piękne.

EPOKA KAROLA WIELKIEGO. — Z końcem VIII-go a początkiem IX-go stulecia, kiedy Karol Wielki dążył do odrodzenia olbrzymiej monarchji, zapragnął także podnieść z upadku i sztukę. Według biografów szukał on artystów za granicami kraju i sprowadzał ich z za morza. Znaczenie wpływów byzantyjskich zbytnio

jednak przesadzono. W Akwizgranie, stałej rezydencji cesarskiej, zwanej przez współczesnych „nowym Rzymem“ podjęto wówczas wielkie prace. Wzniesiona kaplica zamkowa, mimo że przerabiana i odnawiana, przetrwała jednak do naszych czasów. Nie jest to łacińska bazylika, ale wielokątna budowla przypominająca gmachy Italji i Wschodu. Malarstwo epoki Karolingów VIII-go i IX-go stulecia znamy tylko z minjatur, pochodzących z ówczesnych rękopisów. Biskupom prowincjonalnym polecano, za przykładem cesarza, naprawiać stare kościoły i wznosić nowe.

SZTUKA I KLASZTORY. — Usiłowania Karola zmierzające do Odrodzenia - spełzły na niczem. Z chwilą śmierci, dzieło jego polityki rozpada się. Walki następców, wprowadzenie ustroju feodalnego, napady Normanów - szerzą ruinę i rozpacz. Były to złe czasy dla sztuki mimo że niektórzy potomkowie Karola usiłowali ją popierać. Jedyny przytułek znalazła w kościele. W przeciągu kilku poprzedzających stuleci, liczba klasztorów w Galji znacznie wzrosła; w ich to cieniu mogły istnieć i rozwijać się szkoły artystyczne. Początkowo nie były one ciekawe, ani oryginalne, miały jednak zasługę, że przechowywały dawne tradycje, kładąc w ten sposób podwaliny przyszłości. Karol Wielki usilnie współdziałał wzrostowi wpływu i potęgi wielkich klasztorów. O ich rozległości daje nam pojęcie plan klasztoru St. Gallen zrobiony w IX wieku i zachowany do dziś. Zabudowania, tworzą jak by małe miasto, posiada ono wszelkie warsztaty i zupełnie sobie wystarcza; rozkład budynków uderza zadziwiającą jasnością. Grupują się one zwykle dokoła wirydarza t. j. dziedzińca otoczonego krytą galerją. Wirydarz był odległym wspomnieniem domów rzymskich i bazylik staro-chrześcijańskich; kroniki klasztorne wspominają o architektach, malarzach, złotnikach, należących do zakonu.

WPLYW NAPADÓW NORMANÓW. — Zdawało by się że najazdy Saracenów, Węgrów, a zwłaszcza Normanów, zniszczą zupełnie sztukę. Ci nowi barbarzyńcy, jeszcze poganie, nie mieli

żadnych powodów do szanowania kościołów i klasztorów. Przeciwnie, nagromadzone tam bogactwa i skarby, których mnichy nie były w stanie obronić, były dla nich tem większą pokusą. Normanowie po zrabowaniu kościoła układali na posadzce stos słomy i drzewa — który podpalali. Ogień, wznosząc się w górę, ogarniał stropy i dachy, z budowli — zostawiał tylko czerniałe mury. Pewien pisarz ówczesny powiada: „w czasach tych wszystkie kościoły Galji były zbeszczeszczone i spalone, z wyjątkiem tych, co znalazły się w miastach lub miejscach obronnych“. A jednak ten nawał nieszczęść miał i dobre skutki — gdyż, odbudowując zburzone gmachy, starano się poprawić to co było poprzednio złem.

PRZEBŁYSKI ODRODZENIA W XI-ym STULECIU. — Pomimo że w X-ym wieku spotykamy już pewne przebłyski postępu, jednak czasy były jeszcze złe i okres ten jest jednym z najciemniejszych momentów średniowiecza. W XI-ym stuleciu widzimy już inne życie. Wszędzie odbywają się liczne zgromadzenia, na których opaci i biskupi głoszą *pokój Boży* i nawołują do zaprzestania walk. Ogólny stan społeczeństwa poprawia się, nadzieja lepszej przyszłości ożywia ludzkość. Przed końcem stulecia usłyszymy trubadurów, śpiewających pieśni o Rolandzie, zobaczymy Krzyżowców, co ruszają do Ziemi Świętej; budzi się tu i owdzie ruch gmin, i wśród tego ożywienia ogólnego dźwiga się i sztuka. „Koło 1003 roku, mówi kronikarz Raul Glaber, wzięto się na całym świecie, a szczególnie w Italji i Galji do przebudowywania kościołów, jakkolwiek najczęściej nie było to wcale koniecznem. Zdawało się, że ludzkość, zrzucając stare łachmany, chciała przyodziać wszystkie kościoły w nowe białe szaty. Wierni przebudowywali i upiększali nie tylko bazyliki djecezjalne i klasztory ale nawet i małe kaplice.“ Ale dopiero XII-ty wiek jest epoką największego rozkwitu sztuki romańskiej.

SZKOŁY KLASZTORNE; ZAKON CLUNY. — Sztuka odradza się w klasztorach; największą opiekę i poparcie znajduje ze strony

Cluny. Założony w X wieku zakon — w ciągu XI rozszerza się w całej Europie i zdobywa niezmierne wpływy i bogactwa. Opaci zakonu, istni władcy feodalni, są doradcami królów i papieży; klasztory ich są najobszerniejsze w świecie chrześcijańskim. Nawet Cystersi, choć zwalczają przepych kościołów Cluny, są przecież doskonałymi architektami. Artysta ówczesny był pospolicie księdzem lub mnichem. Niektórzy układali nawet podręczniki techniczne dla użytku artystów np. niemiecki mnich Teofil żyjący prawdopodobnie w XI w., napisał *Schedula diversarum artium*, dzieło traktujące o malarstwie, witrażach, o obróbce metali etc. Niektóre klasztory były formalnymi szkołami sztuk pięknych.

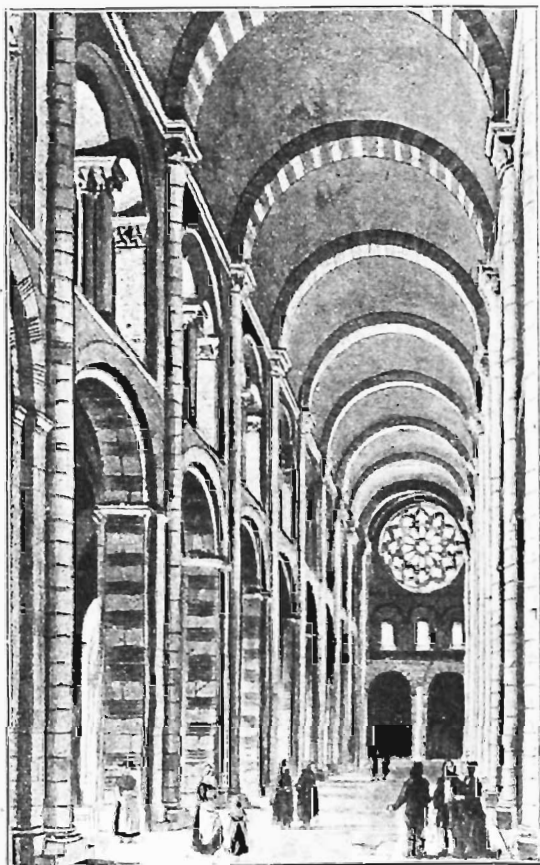


Fig. 70. Sklepienie beczkowe na podłęczach.
(Kościół Ś-go Saturnina w Tuluzie XII w.).

NOWE KOŚCIOŁY: UŻYCIĘ SKLEPIEŃ.

— Oryginalność nowej sztuki wypowiada się przedewszystkiem w architekturze. Na zachodzie począwszy od IV-go w. uległa bazylika znacznym przemianom; ramiona poprzeczne (*transept*) rozwinęły się a, przecinając chór i nawę, nadały jej w planie

kształt krzyża; pod świątynią rozciąga się *krypta*, istny kościół podziemny. Wreszcie na zewnątrz budowli wznoszono dzwonnice zwane dawniej *wieżami*, nie zawierające wtedy dzwonów, a służące w epoce normanów jako czatownie i miejsca obrony.



Fig. 71. Sklepienie krzyżowe krużganku w Königsutter.

Wszystkie te zmiany nastąpiły w epoce Merowingów i Karolingów. Przy kryciu bazylik zachowywano jednak najczęściej dawny system stropów drewnianych, tak narażonych na pożary. Napady normanów dowiodły ich niepraktyczności, to też w XI-ym wieku zaczynają zastępować je sklepieniem kamiennym. Tu jest punkt wyjścia wszystkich przemian architektonicznych zarówno stylu romańskiego, jak i gotyckiego. Zmiana następowała jednak bardzo po-

woli. Kościołom wznoszonym na północ od Loary jeszcze w XI-ym wieku dawano stropy drewniane. Nowy system architektoniczny pojawia się najpierw na południu i zachodzie Loary.

Łatwo zrozumieć jak ogromne znaczenie miała zamiana stropów drewnianych na sklepienia. Drewniane wiązanie nie było

zbyt ciężkie, i nie rozpierało murów, dzięki temu mury jak i wszelkie podpory mogły być lekkie, a nawa główna bardzo szeroka. Gdyby na tych że samych murach oparto mocne sklepienie, musiały by się one rozstąpić i runąć, gdyż przy tym systemie ciśnienie ukośne na mur jest bardzo silne i wymaga potężnych podstaw. Wobec tego trzeba zwiększyć grubość murów i ograniczyć rozmiary wybitych w nich okien; to też kościoły romańskie światła mają mało. Ponieważ rozpieranie zwiększa się w miarę szerokości (rozpięcia) sklepienia — dla uniknięcia go, zwężano nawę. I oto za zmianą konstrukcji idzie przeobrażenie całego wyglądu budowli.

Znamy kilka rodzajów sklepień. Sklepienie beczkowe łatwiejsze do zbudowania, ale jest ciężkie, — przytem ciśnienie rozkłada się wszędzie równomiernie — i sklepienie krzyżowe, powstałe z przenikania się dwóch sklepień beczkowych, przecinających się pod kątem prostym. Jest ono trudniejsze do zbudowania ale dogodniejsze, ponieważ ciśnienie rozkłada się na cztery punkty. Rzymianie znali oba te rodzaje sklepień. Dla podtrzymania owych sklepień zwiększano wewnątrz budynku objętość podpór — filarów, lub kolumn; na zewnątrz zaś w punktach największego rozpierania umieszczano przypory (kontforsy).

Później wymyślono sklepienie *ostrołukowe*, o którym będzie mowa poniżej. Niewątpliwie tych form nowych wypadło czas jakiś szukać poomacku, jednak z końcem XI-go stulecia zasadnicze formy konstrukcji romańskiej są już wyjaśnione.

WPLYW WSCHODU NA ARCHITEKTURĘ. — Budowniczowie średniowieczni ulegali nie tylko wpływowi rzymskiemu, ale i wschodniemu, co było bezpośrednim skutkiem wypraw krzyżowych. Niezaprzeczone ślady tego spotykamy w niektórych zabytkach XI w. Biskup z Elne (Rousillon) odbywając pielgrzymkę do Jerozolimy zdejmuje plany z kościoła Ś-go Grobu i według nich stawia katedrę. Kościół Grobu Ś-go stał się wzorem, który z mniejszą lub większą dokładnością naśladowano w różnych miejscowościach. W Perigord i krajach okolicznych spotykamy całą grupę kościołów

kopulastych, powstałych pod bezpośrednim wpływem budowli bizantyjskich. Najwybitniejszym typem jest kościół St. Front w Perigueux. Dzieje jego oraz data zbudowania były przedmiotem licznych sporów. Oddziaływanie Wschodu wypowiada się w innych krajach nietyle w konstrukcji, co w ornamentyce.

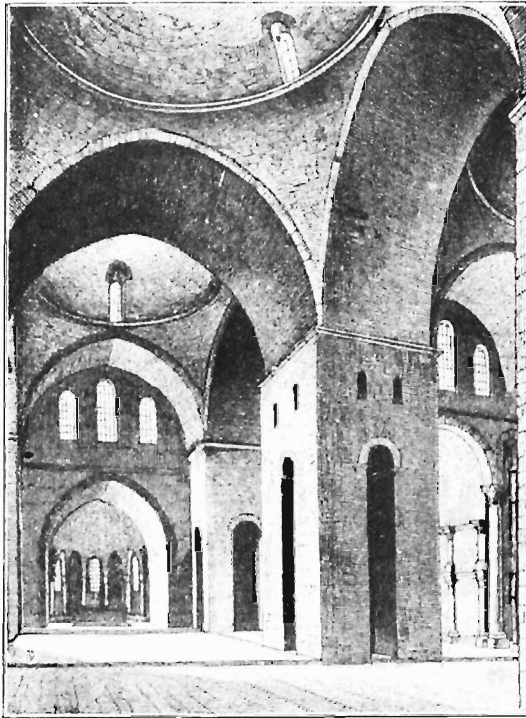


Fig. 72. Kościół S. Front w Perigueux (XII w.).

Co zaś do sklepień romańskich to nic nie świadczy o ich wschodniem pochodzeniu.

RÓŻNORODNOŚĆ SZKÓŁ. ARCHITEKTURA ROMAŃSKA W INNYCH KRAJACH EUROPY. —

Kościół katolicki nie narzucał ściśle jednakowego typu, więc i zabytki architektury romańskiej wykazują znaczną różnorodność; wspólnem jest użycie sklepień, ale zewnętrzny wygląd budowli zmienia się, zależnie od okolic. Różnorodność używanego materiału, upodobania miejscowe, zarówno jak i wiele

innych trudnych do określenia okoliczności, wpłynęło na powstanie różnych form architektonicznych. We Francji, Włoszech i Niemczech, z mniejszą lub większą ścisłością, określili archeolodzy po kilka szkół budownictwa. Architektura romańska szerzy się we wszystkich krajach chrześcijańskich. Do Anglii zanoszą ją Normandowie, którzy sprowadzają ze swej ojczyzny

robotników i architektów. Kościoły Winchester, Peterboroug, Norwich i t. p. są bardzo zbliżone do budowli na lądzie. Bardziej oryginalny charakter posiada sztuka romańska w Niemczech, zwłaszcza piękne budowle spotykamy w prowincjach nadreńskich.

Katedra w Moguncji, w Spirze, Wormacji, kilka kościołów w Kolonii i t. p. Sztuka romańska Italji łącząc się to z byzantyjską, to z arabską, wytwarza najbogatsze i najwytworniejsze formy architektoniczne, tak, że później, kiedy we Francji i w Niemczech zapanuje gotyk, Italja pozostaje wierną tradycjom romańskim. Najpiękniejsze zabytki XI-go i XII-go wieku znajdują się w Lombardji, Toskanji i krajach okolicznych: np. katedra w Modenie, kościół St. Zenona w Weronie, katedra i bazylika w Pizie, San Miniato we Florencji, prócz tego kościoły Sycylji, wznoszone

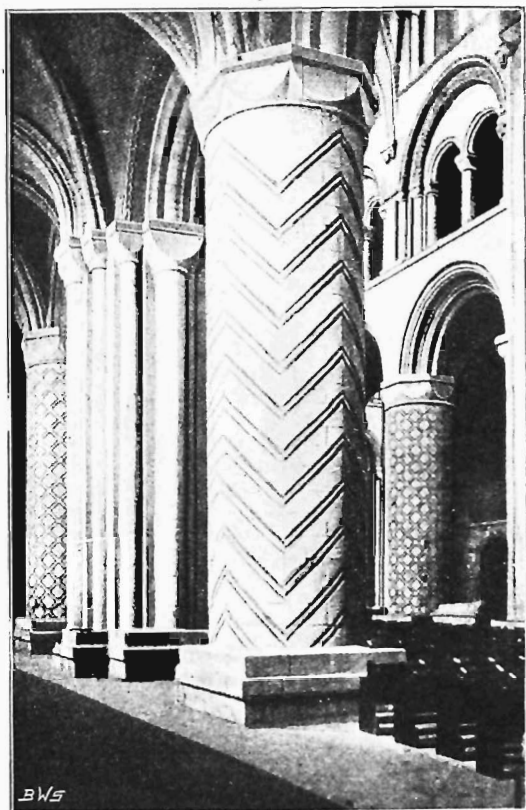


Fig. 73. Wnętrze katedry Durham.

pod opieką królów normandzkich, jak kaplica Zamkowa, katedra w Palermo i kościół w Monreale. W Italji środkowej a głównie w Rzymie trwa jeszcze dawny typ bazyliki, często zmieniony dodaniem kampanilli czyli dzwonnicy.

ODRODZENIE RZEŻBY.—Z architekturą odradza się i rzeźba, która w ciągu kilku minionych stuleci zaledwo wegietowała. Francuzi posiadają jednak wrodzone upodobanie do rzeźby, to też w XI-ym wieku, w miarę wznoszonych budowli, powstają też liczne i czynne pracownie rzeźbiarskie. Jedne z nich wzorują się

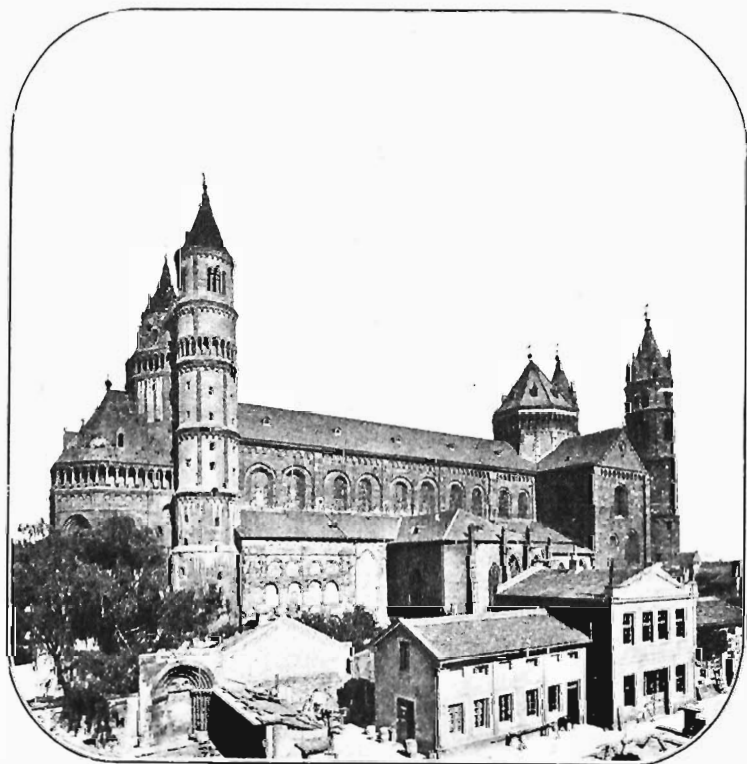


Fig. 74. Katedra Wormacji.

na dziełach starożytnych, inne na byzantyjskich. Sztuka byzantyjska zaniedbała wielką rzeźbę, ale wydała liczne minjatury, wyroby z kości i roboty złotnicze; często rzeźbiarze spotykane tam figury powtarzają, rozumie się, w innej skali i w innym materiale. Są to jeszcze niedołążne i nieraz śmieszne próby;

niezgrabne i sztywne, złe w proporcjach figury. Stopniowo jednak ożywiają się, forma się wyrabia, pierwiastki narodowe tryumfują. Z czasem francuzi stworzą najszczęśliwą i najwykwintniejszą rzeźbę średniowieczną.

W XII-ym wieku istnieje już kilka odrębnych szkół. Wpływ starożytny uwidocznia się w Prowancji, zarówno w rzeźbie jak



Fig. 75. Portal kościoła S. Trofima w Arles.

i w architekturze, portal kościoła St. Trophime wykazuje uderzające podobieństwo do sarkofagów V-go wieku; nić tradycji nie była tu nigdy zerwana. W okolicach Tuluzy widzimy naśladownictwo Wschodu. Pochodzenie niektórych postaci (XII-go wieku) jest wyraźnie byzantyjskie, co jest widoczne w pozach i układzie draperji.

ZNACZENIE RZEŹBY W DEKORACJI KOŚCIOŁÓW. — Budowniczkowie romańscy pozostawiali rzeźbiarzom wielką swobodę działania. Na zewnątrz liczne figury i płaskorzeźby, zgrupowane z wielkim poczuciem dekoracyjności, zdobiły portale świątyń. Chcąc należycie ocenić wartość tych dzieł, nie należy ich rozpatrywać pojedynczo, ale w zespole jaki tworzą. Stałymi prawie tematami dla przyzółków portalu są: Sąd ostateczny, lub Chrystus w chwale. Rzeźbę figuralną stosowano i wewnątrz



Fig. 76. Chartres. Rzeźba przyzółka portalu katedry.

kościół, najczęściej do zdobienia głowic. W Vezelay na licznych głowicach wyobrażono sceny ze Starego i Nowego Testamentu, epizody z Żywotów Świątych, alegorie cnót i występków oraz zajęcia przypadające na pory roku.

W porównaniu z figuralną — rzeźba ornamentacyjna zajmuje podrzędne stanowisko. Plecionki, „bestje“, rośliny konwencjonalne to najpospolitsze motywy dekoracyjne ścian, głowic etc. W XI-ym i XII-ym wieku pod wpływem rzymskim i wschodnim,

rzeźba ta znacznie się udoskonaliła. Ten ostatni był szczególnie silny i długotrwały — wiele dzieł zdobiących dziś jeszcze kościoły można by wziąć za fragmenty jakichś budowli wschodu. Jedną z cech ornamentyki byzantyjskiej jest to, że artysta odtwarzając jakieś zwierzę lub roślinę, nie nadaje im form realistycznych, ale przetwarza dopóty, dopóki nie otrzyma pewnej kombinacji fantastycznej, w której trudno dopatrzeć się pierwotnych kształtów motywu. Po upływie pewnego czasu artyści romańscy wyzwalają się z pod tych wpływów, zwracając się do naśladowania form realnych, upłynie jednak dość czasu zanim zdobędą się na zupełną szczerłość; a jednak już w połowie XII-go wieku trafiają się rzeźby zdobnicze pojęte w duchu wprost przeciwnym byzantynizmowi. Postęp wyraźniejszy jest w motywach roślinnych niż zwierzęcych, gdyż dziwaczne tormy tych ostatnich odpowiadają wierzeniom i przesądom, o których wspominają *Bestjarjusz*e. Znajdują się w nich opisy zwierząt realnych i wymyślonych; wiele z nich wzięto żywcem ze Wschodu, inne stworzyła wyobraźnia artystów. Widzimy je biegnące wzdłuż fryzów i oplatające się dokoła głowic, często łączą kształty ludzkie i zwierzęce. Opisy tych niezwykłych stworzeń uczeni średniowieczni czerpią z pisarzy starożytnych, głównie z Plinjusza. Na rzeźbie wzoruje się złotnictwo. Skarbce niektórych kościołów posiadają bezcenne dzieła jak szkatułki, krzyże i relikwiarze okryte emalją. Artyści nadreńscy słynęli z prac podobnych.

MALARSTWO, FRESKI, MINJATURY I WITRAŻE.—W epoce romańskiej, najbiedniejsze ze wszystkich sztuk we Francji było malarstwo. Niektóre tylko kościoły zachowały całość malowideł np. kościół St. Savin w pobliżu Poitiers. Pomimo że niektóre kompozycje nie są bez życia, lecz wykonanie jest bardzo jeszcze nieudolne. Inicjały rękopisów ujmują nieraz pomysłowością i bogactwem fantazji, lecz postacie ludzkie są źle rysowane i źle zgrupowane. W epoce tej zjawia się nowa gałąź sztuki dekoracyjnej, która wkrótce wyda arcydzieła. Oddawna znano szkło barwione w masie i używano go do okien, nie umiano jednak

malować na szkle farbami¹ które by się po wypaleniu utrwały, zamieniając na szklistą powłokę. Dopiero w X-ym wieku używane są już szkła barwione w masie (czerwone, niebieskie, żółte i fioletowe), pokrywane emalją brunatną. Odpowiednio wykrajane kawałki szkła łączono ołowianą oprawą. Od tej pory zaczęto ozdabiać witraże ornamentami, figurami, snuć całe sceny,

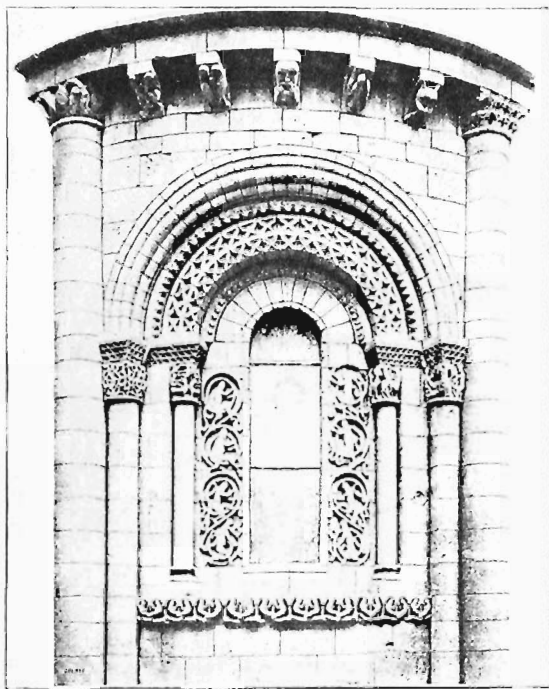


Fig. 77. Okno absydy kościoła S. Plotra w Aulnay (Francja).

surowe umysły. Ś-ty Bernard w jednym ze swych listów potępia gwałtownie „niezmierną wysokość kościołów, ich długość nadzwyczajną, bogactwo materiału szlifowanego, malarstwo które pociąga oczy...“ A dalej zaznaczywszy przepych wyrobów złotych — woła: „o pró-

i malarstwo na szkle rozwija się szybko. Mnich Teofil żyjący w XI-ym wieku opisał w dziele swem *Schedula diversarum artium* różne sposoby techniki witrażowej. W Angers, w Saint Denis, Bourges, Mans pozostało jeszcze kilka witraży z XII-go wieku. Na kolorowem tle umieszczano medaljony treści historycznej — całość utrzymana w tonach gorących i zadziwiająco harmonijnych.

Postęp sztuk pięknych i bogactwo kościołów niepokoiły

1. Farby te były nieprzezroczyste, używane do cieniowania (P. t.).

żność, próżności, ale więcej bezmyślna jak próżna! Mury kościoła są świetne ale jego biedne dzieci są nagie, — kościół złotem pokrywa kamienie swoje, ale jego synowie są bez odzieży...“ Oburzają go dziwaczne zwierzęta rzeźbione na fryzach i głowicach gdyż: „taką jest różnaitość tych form że przyjemniej jest czytać w marmurze, aniżeli w księgach; że chętniej przepędza się czas na podziwianiu rzeźb, aniżeli na rozważaniu praw bożych.“ Z surowych kościołów cysterskich wykluczono wszelkie bogate zdobienia—zakon ten stanowił jednak mniejszość. Ruch zapoczątkowany w głębokim średniowieczu wzmacnia się i potężnieje, postęp jest szybki i bezustanny — sztuka romańska ustępuje wkrótce cudnemu światłu wieków średnich — sztuce gotyckiej.

BUDOWNICTWO ROMAŃSKIE W POLSCE. — Z chwilą kiedy Polska wchodzi w skład rzeszy państw chrześcijańskich, ulega i ona obiegowi tych wszystkich form i idei, które krążą w społeczeństwie Zachodu. Wątek kamienny wnieśli do naszego budownictwa Benedyktyni a bardziej może — Cystersi, przybyli tu z Zachodu, był on rzeczą nową w kraju lesistym i posługującym się do swych celów wyłącznie drzewem. Pierwsze budowle kamienne w Polsce to kościoły, potem klasztory. Odnoszą się przeważnie do XII i XIII wieków.

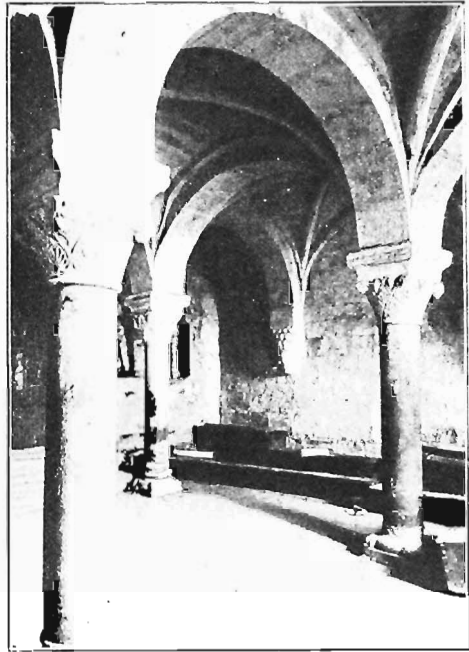


Fig. 78. Wąchock.
Kapitułarz opactwa Cystersów.

Prócz wielkich trzynawowych katedr dziś jeszcze częściowo zachowanych jak w Kruszwicy, Płocku, jak tu Łęczycki, kraj pokryły pomniki skromniejsze — kościoły kamienne wprawdzie, ale przeważnie nie sklepione. Sklepiono tylko absydę. Takimi właśnie są liczne kościoły fundowane w XII-ym stuleciu przez możnego władcykę Piotra Dunina.

Z zachowanych zabytków romańszczyzny wymienimy kościół Św. Andrzeja w Krakowie (mury główne i wieże bez hełmów), kościół parafjalny w Kaźmierzu Kujawskim, w Kościelcu Kujawskim i Kościelcu pod Proszowicami, w Prandocinie pod Słomnikami. Wiele z nich np. Św. Prokopa w Strzelnie świadczy o warownym charakterze kościołów tej epoki.

Dawne opactwa, przebudowywane w epoce gotyckiej i późniejszych, mało gdzie zachowały ślady romańszczyzny. Piękny kapitułar w Wąchocku zdradza już styl przejściowy.

Wątkiem najpospolitszym był kamień jaki się znalazł pod ręką — piaskowiec, albo granit polny. Cegła jest zupełnie wyjątkową.

Rzeźby tych zabytków powtarzają naturalnie formy Zachodu, upraszczając je możliwie. Niekiedy zwłaszcza w figurach czuć ciekawe barbarzyństwo form, poczęści dla braku rąk zdolnych, a także dla natury kamienia mało podatnego do tego celu. Zachowało się trochę rzeźb w katedrze na Wawelu, w Czerwińsku nad Wisłą, w Sulejowie, w tumie Łęczyckim, w Starem Mieście pod Koninem etc. Katedra Gnieźnieńska posiada wspiane drzwi brązowe niewątpliwie niemieckiej roboty.

ROZDZIAŁ V.

SZTUKA FRANCUSKA CZYLI GOTYCKA.

WYPADKI SPRZYJAJĄCE ROZWOJOWI GOTYKU.—Ogólne warunki polityczne sprzyjające sztuce od XI-go wieku oddziaływały jeszcze silniej w ciągu XII-go i XIII-go wieku. Bliższe poznanie zabytków oraz świetnej cywilizacji Wschodu, skutkiem wypraw krzyżowych, podnieca imaginację artystów. Wzmożenie się władzy królewskiej zabezpiecza porządek i dobrobyt wewnątrz kraju. Ale jedną z przyczyn najważniejszych była rola i stanowisko miast. Wszędzie budzi się życie miejskie, podwala i siłą którego są korporacje kupieckie i rękodzielnicze. W tych to miastach ruchliwych i potężnych powstaną olbrzymie katedry. Ale wówczas nie służyły one wyłącznie dla ceremonji kultu; w wielu miastach członkowie gmin zbierali się tam dla omawiania wspólnych spraw i interesów. To nam tłumaczy zapal z jakim ludność zabrała się do budowy katedr, nie szczędząc kosztów ani trudów, gdyż wchodziła tu w grę zarówno pobożność jak i miłość własna obywateli miejskich. W kronikach znajdujemy ciekawe opisy tego widoku, gdy tłumy ze śpiewami i modlitwą znosiły pracownikom zatrudnionym przy budowie katedry - materjały i pożywienie. Olbrzymie te budowle wznoszono począt-

kowo z nieprawdopodobną szybkością, która jednak stopniowo słabła, tak że ukończenie niektórych przeciągało się bardzo długo, a jeszcze inne pozostały nieukończone. Zapał mieszczaństwa stygnął, zamiast katedr wznoszą oni teraz ratusze.

ARTYŚCI XIII W. ICH STANOWISKO I WIADOMOŚCI.

Z końcem XII w. zmienia się stanowisko społeczne artystów, teraz prawie zawsze są to laicy. Powiązani w stowarzyszenia (malarze, rzeźbiarze, minjaturzyści i t. p.) posiadają oni swoje własne przepisy i organizację. Jeżeli miano stawiać jaką wielką budowlę, to wszystkie cechy artystyczne brały w tem udział; kierującego całością robót zwano mistrzem dzieła. Imiona niektórych są nam znane. Francuscy budowniczowie średniowieczni nie zamykali swej pracy w jednym mieście, przeciwnie, podróżowali wiele i utrzymywali ze sobą stosunki. Albumy mistrza Villard de Honnecourt świadczą, jak dalece był on czynny i biegły w różnych gałęziach sztuki. Pierwsze miejsce zajmuje architektura, ale spotykamy również szkice rzeźb, studja z natury a nawet z antyków. Był on twórcą pewnej metody geometrycznej służącej do rysowania i grupowania figur, pracował też nad wynalezieniem perpetum mobile.

NAZWA I KONSTRUKCJA. Wyżej zaznaczone okoliczności pobudzały inicjatywę artystów. To też w ciągu XIII-go stulecia zjawia się nowy styl zwany gotyckim lub ostrołukowym. Pierwszy z tych terminów jest niedokładny; autorzy tej nazwy Włosi XV-go wieku uważali zabytki średniowiecza za dzieła barbarzyńskie — „gotyckie“; w istocie zaś Goci nie mają z gotykiem nic wspólnego. Słuszniej można by go nazwać stylem *francuskim*, (*opus francigenum*).

Konstrukcja gotycka wypływa z romańskiej, jest dalszym ciągiem jej rozwoju, różni się jednak od niej pewnemi rysami które należy określić. W większości budynków nowego stylu, łuk ostry zastępuje półokrągły zarówno w sklepieniach (z wyjątkiem przekątnych żeber) jak oknach, ornamentach etc. Ten szczegół był

tak uderzający, że początkowo widziano w łuku ostrym zasadniczą cechę gotyku. Tymczasem łuk ten stosowano już dawniej przy pomnikach wschodu, np. w zabytkach Persji starożytnej, albo w pomnikach arabskich. Przypuszczano więc poniekąd słusznie że ztamtąd przeniknął na Zachód. Należy jednak pamiętać że łuk ostry u Arabów jest tylko urozmaiceniem dekoracyjnym, zarówno jak łuk półokrągły oraz arabski, i niema związku ze sztuką konstrukcji. Po za tem i w epoce romańskiej stosowano często łuk ostry. Właściwym punktem wyjścia nowego stylu jest bardziej racjonalne i powszechne użycie sklepień krzyżowych, leżących na sieci żeber ostrołukowych. Jednak zarówno sklepienie krzyżowe jak żebra i łuk ostry nie stanowią całości nowej konstrukcji, gdyż formy te spotykamy już w pomnikach romańskich, a nawet

jeszcze dawniejszych; trzeba do tego dodać użycie *łuków przypornych* — (przełęcz) które umieszczone na zewnątrz budynku, wsparte na szkarpach, odbierają ciśnienie głównego sklepienia. Dzięki tej kombinacji, oraz rozwojowi szkarp, architekci mogą dać nawie głównej większą wysokość i szerokość, zmniejszyć grubość podpór, wybić w murach szerokie otwory i same mury prawie usunąć. Z tą chwilą zmienia się wygląd

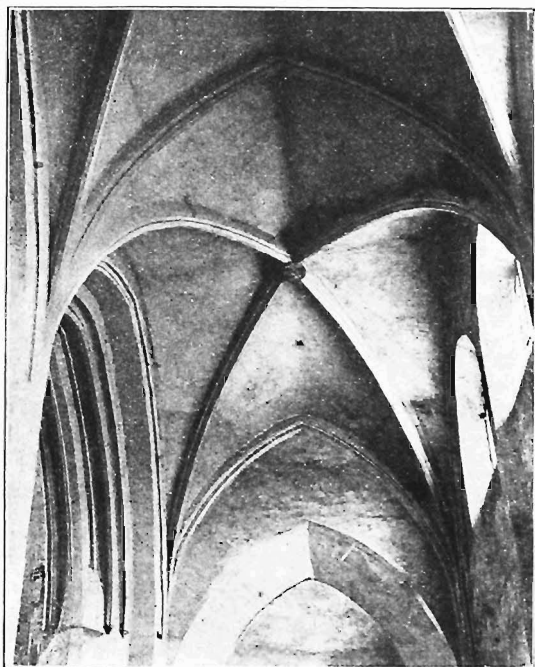


Fig. 79. Sklepienie na żebrach.

budynku. Kościół romański jest zwykle ciężki i niski, gotycki wznosi się śmiało w niebiosa i napelnia światłem, które barwią witraże.

FRANCUSKIE POCHODZENIE GOTYKU. Cały ten postęp dokonał się stopniowo; istnieją jeszcze budynki przejściowe, gdzie

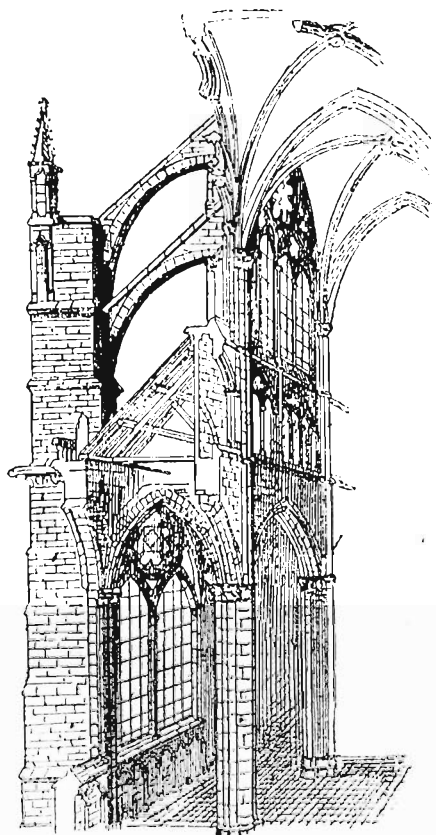


Fig. 80. Przekrój konstrukcji gotyckiej (Amiens).

łączą się tradycje romańskie z nowymi pomysłami. Dopiero w połowie XII-go wieku, architektura gotycka we Francji jest już ukształtowaną. Długi czas Anglja, Francja i Niemcy spierały się o „wynałazek” gotyku. Dziś stwierdzono, że kolebką gotyku jest Francja; tam powstał on w połowie XII-go wieku w Ile de France i ziemiach okolicznych. Wkościołach niższej doliny Oise'y, Morienvall, Bellefontaine i świątyniach pikardyjskich zbudowanych około 1120 roku widzimy jego wyrabianie się, a zupełnie już sformowanie w kościele opackim St. Denis, który Sugerjusz opat kazał odbudować w 1137—1144.

W XIII-ym wieku dochodzi nowa sztuka do szczytu swego rozwoju; z czasów tych pochodzą najpiękniejsze katedry: Paryska zaczęta w 1163 roku, w Amiens, w Reims (z wyjątkiem czoła które jest późniejsze), w Chartres i t. d. Począwszy od XIII-go wieku, architektura gotycka rozszerza się z Francji środkowej na inne prowincje, oraz kraje sąsiednie.

KATEDRA. — Najdoskonalszym wyrazem tej sztuki jest katedra. Dajemy tutaj zarys ogólny, który, zależnie od budynku, przedstawia wiele odmian. Gładkie, skromne czoło główne starożytnej bazyliki, już w romańszczyźnie bogate, teraz rozrasta się i wspólnie dekoruje. Na dole — trzy wejścia tworzą portale. Po bokach

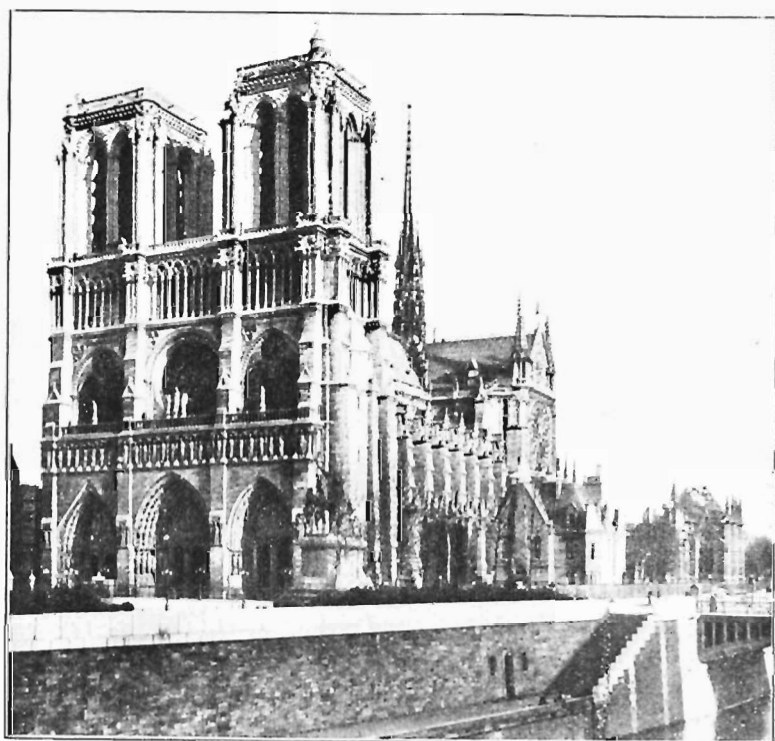


Fig. 81. Paryż. Katedra.

wznoszą się posągi, rzeźby zdobią łuki portalów, a przyczółek zapelnia wielka kompozycja. Wyżej — ogromne okna, oraz różycyca mająca nieraz 15 lub 18 metrów średnicy. Kamienne łaskowanie rozbija otwór na mniejsze pola, które już wypełniają witraże; wpuszczające do nawy barwne i gorące światło. Galerje, przecinające czoło na różnych wysokościach, zaznaczają ten podział

i ożywiają wygląd, pod łukami tworzącymi je znajdują się nieraz posągi. Wreszcie najwyżej piętrzą się dzwonnice podziurawione licznymi otworami, zakończone iglicą, która sięga zawrotnych wysokości. Do koła katedry widzimy szeregi przelęczy i szkarp, zdobnych na szczytach wytwornymi *pinaklami*, a w ramionach przecznicy dwa portale.

Wewnątrz uderza nas nadewszystko oryginalność i wyniosłość nowych sklepień, tak mądrze pomyślanych w swej konstrukcji. Silne podpory nie mają ciężkiego wyglądu dzięki okrywającym je zwykle kolumnikom przetwarzającym się wyżej w zebra i łączącym luki sklepień z ich podstawami. Mimo nieskończonej różnorodności szczegółów wszystko jest logiczne, symetryczne, powiązane w system. Na dole między filarami otwierają się luki, po nad nimi zwrócona ku nawie głównej biegnie wążka galerja (*triforium*), która nieraz obiega dookoła przecznicy i prezbyterjum. Jeszcze wyżej okna, którym, dzięki nowemu systemowi konstrukcji, można nadawać olbrzymie wymiary.

Na końcu naw, prezbyterjum przeznaczone dla kleru. Początkowo oddzielała je od reszty kościoła niska balustrada, którą w kościołach klasztornych zastąpiono wysoką przegrodą *jubea* co zamieniło chór otwarty na zamknięty. Począwszy od XII-go wieku użycie jubei przenika i do katedr. Nieraz hałaśliwe tłumy wiecowały w nawach, *jubea* zapewniała spokój i swobodę duchowieństwu. W chórze umieszczono drewniane, bogato rzeźbione stalle dla kanoników; ołtarz który w starożytnych bazylikach był zupełnie skromny, teraz staje się prawdziwym pomnikiem. Prezbyterjum dochodziło pierwotnie aż do murów absydy, później otoczono je sklepioną galerją, będącą przedłużeniem naw bocznych. Wspomnijmy o wirydarzu u stóp murów kościoła, który planem swym przypomina dawne atrjum.

W opisie takiego rozkładu, z konieczności bardzo ogólnikowym, wiele rzeczy nie jest nowych, ale spotyka się także w budowlach romańskich. Można słusznie powiedzieć że kościół gotycki jest zespołem wszystkich najoryginalniejszych pomysłów budowniczych średniowiecza.

ZAMEK. — Architektura gotycka nie jest wyłącznie religijną, zarówno zamek jak i kościół wypowiada świetnie ducha czasu. Niektóre właściwości zamku feodalnego wiążą go z obozami i fortecami epoki rzymskiej, w gruncie jednak średniowieczna architektura rycerska powstała w okresie najazdów normańskich.

Najstarsze zamki feodalne budowano jeszcze bardzo pierwotnie: fosa, palisada, kilka budynków dla służby i drewniana baszta na sztucznym wzniesieniu. Z czasem kamień zastępuje drzewo, rozkład staje się bardziej pomysłowy, tak że koniec XII oraz wiek XIII oglądają już rozkwit architektury feodalnej. Po zaszereką fosą otoczoną palisadą wznoszą się grube mury bronne basztami, dzielące je na *ostony* (*kurtyny*). Szczyt muru wieńczyły blanki t. j. prostokątne wycięcia z których strzelają

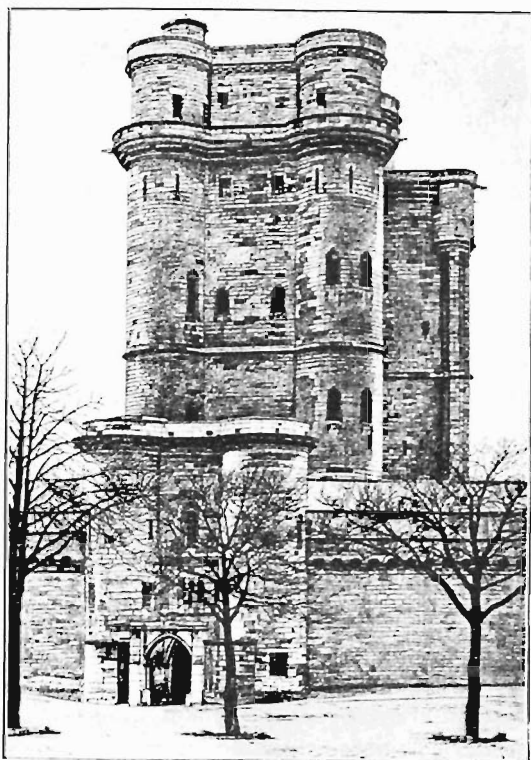


Fig. 82. Donjon w Vincennes.

lucznicy; kryta wysunięta galerja (*hurdycja*), pierwotnie drewniana potem kamienna z podłogą podziurawioną otworami (*machikuly*) służącymi do pilnowania muru i do rzucania wszelkiego rodzaju pocisków na głowy tych, co do niego podstępują. Na oblankach muru krążą strażę. Brama wejściowa, do której droga wiedzie przez most

zwodzony, broniona jest przez dwie potężne baszty. Wnętrze zamku dzieli się na dwa podwórza. W pierwszym mieszczą się magazyny, stajnie, warsztaty i pomieszczenia dla służby i załogi; drugie oddzielone było od niego szańcem. Tam znajdowało się mieszkanie pana i jego ludzi, a przy jednym z boków, oparty o mur, lecz oddzielony fosą od innych budynków, wznosił się *donżon*. W tej olbrzymiej ponurej wieży, zależnie od epok i krajów, cylindrycznej, prosto lub wielokątnej, podzielonej na

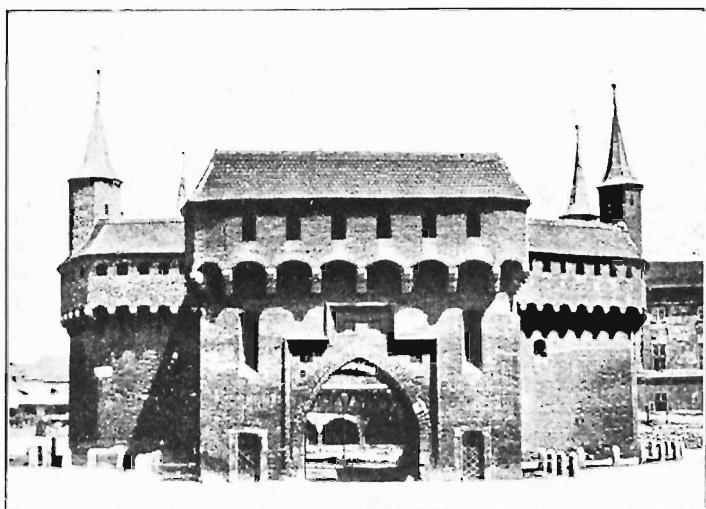


Fig. 85. Kraków. Barbakan florjański.

kilka pięter, władca zamku mógł wytrzymać ostatnie ataki wroga. Z pośród najgroźniejszych zamków tegoczesnych wyróżniały się: zamek Gaillard w Normandji, wzniesiony pod osobistym kierunkiem Ryszarda Lwie Serce, oraz zamek Coucy (XIII-ty wiek). Mury donżonu w Coucy miały 7 metrów grubości, 55 metrów wysokości na 30 metrów średnicy. Ten system obrony nie był wyłącznym przywilejem panów feudalnych, spotykamy go również po miastach. Mury obronne Aigues-Mortes, Carcassonnes, Awinjonu są ciekawym przykładem architektury wojennej XIII-go

stulecia. Zamek Pierrefonds (1390 — 1420) odrestaurowany przez Viollet-le-Duc'a jest wybitnym typem architektury rycerskiej z czasów wojny stuletniej. Nawet i klasztory jak np. słynne opactwo St. Michel wyglądają niekiedy jak istne twierdze.

ARCHITEKTURA ŚWIECKA. — Obok architektury religijnej i rycerskiej wyrosła architektura świecka. Chociaż miasta średniowieczne były ciasne i kręte, nie należy jednak przypuszczać,

aby przodkowie nasi mieszkali w nędznych ruderach. Wielu rzemieślników i kupców miało wygodne domy, o wytwornym i malowniczym wyglądzie, a bogaci mieszczenie posiadali istne pałacyki. Takim był, istniejący do dziś dnia dom Jakóba Coeur w Bourges (wiek XV). Współczesne opisy innych domostw tego rodzaju, rozległych, bogato umeblowanych, dowodzą że nie należy uważać go za wyjątek.

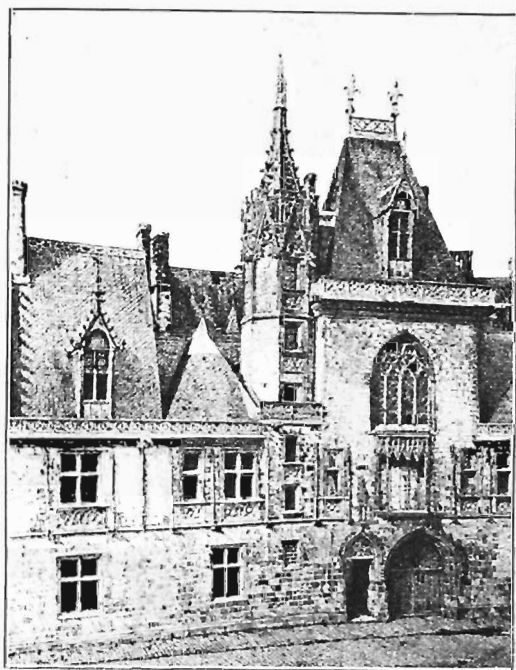


Fig. 84. Dom Jakóba Coeur w Bourges.

W wielu miejscowościach pragnęli mieszczenie posiadać wspólny dom obrad czyli ratusz. Główną jego częścią jest *beffroi* rodzaj donżonu miejskiego; tam znajdują się dzwony, wzywające obywateli miasta na zgromadzenia. Pozbawienie miasta jego *beffroi* i dzwonów, znamionowało jego upadek. Wielka sala rady, kurdygarda, archiwum, więzienie, dopełniały budynku; miewał on od

przodu taras, a na ten wychodziła łoża, stąd urzędnicy miejscy mogli przemawiać do tłumów zgromadzonych na placu. W południowej i środkowej Francji nie wiele jest pięknych ratuszów, są one częstsze na północy, tam gdzie miasta były bardziej

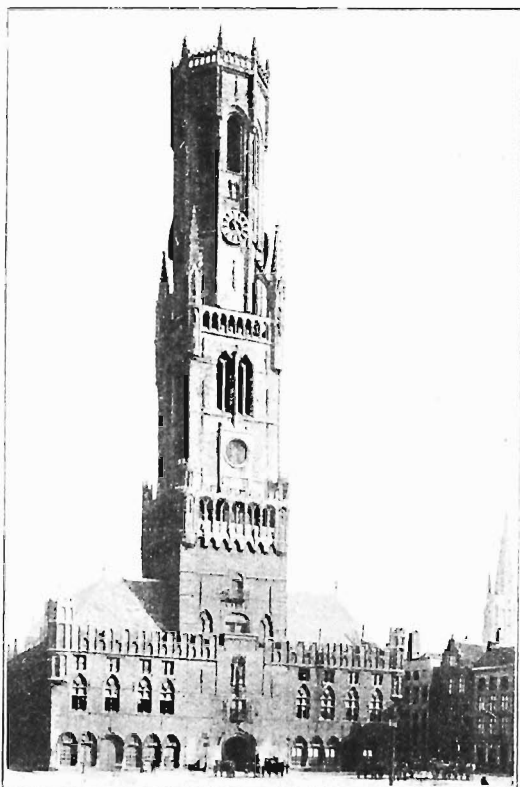


Fig. 85. Bruga. Belfroi.

potężne. Najokazalsze są w Brukselli i w Lo-wanjum (XV-ty wiek), w Brukselli *belfroi* do-sięga 114 metrów wy-sokości, a wielka sala zebrań 60 metrów dłu-gości. W Belgji spo-tykamy najpiękniejsze przykłady hal krytych, będących ogniskiem handlu w wielkich mia-stach kupieckich, ta-kimi są hale w Bru-dzei w Ypres, z XIII i XIV wieku. Ówczesne budowle świeckie wy-kazują również ogrom-ną zręczność i pomysło-wość, zarówno w ogól-nym rozkładzie jak i w urządzeniach hy-gienicznych. Pozostałe z tych czasów szpitale w Angers (XII wiek), w Tonnere (XIII wiek),

w Beaume (XV wiek), posiadają wielkie, znakomicie przewietrzane sale, przewyższają pod wielu względami wszystkie późniejsze, a nieraz i współczesne szpitale francuskie.

Niektóre miasta powstałe i ukończone całkowicie w wiekach średnich zbudowane są regularnie i symetrycznie.

RZEŻBA. — Wiek XIII-ty jest epoką największego rozkwitu rzeźby; wypowiedziała się ona najświetniej w katedrach: Paryża, Bourges, Amiens, Chartres i Reims. Cudzoziemskie konwencjonalne tradycje ustępują ostatecznie obserwacji natury, sztuka gotycka bogata we własne pomysły i środki techniczne rozwija się w pełni siły i wdzięku. W dawniejszych kościołach spotykamy już bogato rzeźbione fasady, pokryte wielkimi kompozycjami — istną epopeję chrześcijańską. W XIII wieku dzieła te wzbogacają się nowymi pierwiastkami; dekoracje fasad i portali stają się jakąś encyklopedją obrazową: cnoty, występki, nauki, sztuki, prace ludzkie, wszystko się tam znajduje i wiąże z ideą religijną.

Wszystkie te posągi i płaskorzeźby uderzają siłą dramatycznego wyrazu oraz wiernością typu i ruchu. Nie tylko że pozyszą żywe i swobodne, ale i rysz duchowe są świetnie uchwycone. Dziewice, święte, wybrańcy mają łagodny i mistyczny wyraz twarzy; apostołowie, święci, lub postacie historyczne — odpowiedni myślicielom i ludziom czynu. Cokolwiek by mówiono, jednak i ciałom nie brak realizmu; pod draperjami czujemy ciała tętniące życiem, a jeżeli artysta robi wyjątkowo nagą figurę, to i ona dowodzi ścisłych obserwacji.



Fig. 86. Rheims. Portal katedry. Św. Sykstus. (XIII w.).

Te same cechy odnajdujemy w rzeźbie ornamentacyjnej. Tutaj także motywy roślinne traktowane są zupełnie inaczej. Dawne romańskie i bizantyjskie konwencjonalne wzory roślinne zarzucono, artysta zwraca się do otaczających go pól i lasów; za model służą mu liście dębu, buku, ostrokrzewu, ostu, kapusty włoskiej i t. p. — ornamentem tym pokrywa głowice, oraz inne



Fig. 87. Paryż. Katedra. Potwór z dzwonnicy.

wskazane części muru. Rzeźba XIII-go wieku. jest we wszystkich swych przejawach naturalistyczną w najlepszym znaczeniu tego wyrazu. W okresie tym zarówno jak i w wieku XII-ym istnieje kilka szkół żywionych tym samym duchem.

WITRAŻE I MINJATURY. — Malarstwo gra rolę podrzędną w sztuce gotyckiej, nie dla tego żeby nie doceniano efektów kolorystycznych, gdyż ściany pokrywano barwną dekoracją naśladowującą najczęściej tkaniny; a filary

ry, głowice etc. okrywa polichromja. Ściany o rozległej powierzchni znajdują się tylko w zamkach, w kościołach zaś, poprzezbijane otworami okien i łuków, nie dają dość dużych płaszczyzn, wymagających większych kompozycji; to też głównym polem malarstwa są — okna. Wiele katedr zachowało jeszcze wspaniałe witraże, w kompozycji takowych widzimy ten sam geniusz co i w rzeźbie: harmonja tonów i wielkie poczucie

dekoracyjne; przymioty te gasną w dziełach późniejszych, (od XIV-go wieku). Wspaniały efekt wywierają witraże paryskiej St. Chapelle, gdzie ścian prawie niema, a olbrzymie barwne okna zastępują mury. Iluminowane rękopisy są zawsze w wielkiej cenie, minjaturzyści i kaligrafowie paryscy słyną za granicą. Za przykładem rzeźbiarzy, rzucają stare wzory, czerpiąc natchnienie w naturze; wiele figur są niezawodnie portretami. Rysunek ich jest zarazem dokładny i giętki, styl wykwintny i subtelny. Ornamenty, inicjały, etc. — znamionują smak wytworny. Bardzo piękne dzieła tego rodzaju pochodzą z czasów Ludwika Ś-go, między innymi jego psalterz. (Paryż. Biblioteka narodowa).



Fig. 88. Witraż kości. S. Julien du Sault. (XIII w.).

RÓŻNE OKRESY SZTUKI GOTYCKIEJ.

— Najświetniejszy okres sztuki gotyckiej przypada na wiek XIII, jest ona wtedy harmonijnem połączeniem siły i wdzięku, prostoty i doskonałości technicznej. Staraliśmy się już zwrócić na ten okres szczególną uwagę. Wszystkie te zalety słabną już

w następnym stuleciu. Nie należy jednak sądzić żeby sztukę przestano cenić, przeciwnie, żyjący z niezmiernym przepychem książęta, baroni, mieszczenie, popierają artystów i poszukują ich prac. Tylko artyści XIV-go i XV-go wieku nie mają już tej prostoty smaku artystów XIII-go wieku; upędzanie się za nowymi pomysłami prowadzi ich do niebezpiecznych inowacji. W architekturze np. chcąc zdumiewać lekkością i bogactwem konstrukcji, zaniedbują często proporcje i właściwy związek

ornamentyki z konstrukcją.¹ Późny gotyk stworzył wiele dzieł pierwszorzędnej wartości, zatracił jednak zdrową świeżość, prostotę oraz naturalny wdzięk młodości przez zamilowanie do



Św. Tomasz.

Św. Paweł.

Fig. 89. Sześciątki relikwiarza z XIII-go wieku. Emalje z Limoges.

efektów sztucznych. W okresie tym wzniesiono mniej wielkich kościołów, a więcej kaplic; architektura feodalna staje się bardziej

1. Gotyk XIV w. nazywają czasem *promienistym*, a z XV i XVI — *plamienistym*; niema jednak zgody co do chronologicznego stosowania tych nazw. Styl plamienisty odznacza się zbyt przesadną i skomplikowaną ornamentyką, rozpowszechnił się we Francji za czasów wojny stuletniej i zdaje się że jest angielskiego pochodzenia.

wygodna, zamki nie tak ponure, liczba pałaców i ładnych domów zwiększa się, słowem rola pierwszorzędna przechodzi do sztuki świeckiej. W rzeźbie i malarstwie zachodzą zmiany, które wyraźnymi mówiąc o źródłach Odrodzenia francuskiego.

GOTYK PO ZA GRANICAMI FRANCJI. — Gotyk z Francji rozszerzył się na wszystkie kraje okoliczne. Szczególnie upodobały go sobie narody Północy i długo były mu wierne. W Niemczech widzimy nowy styl w XIII w. w kościołach—Marji Panny w Trewirze (1227—1244) i Ś-tej Elżbiety w Marburgu (1235 — 1283), najświetniejszy jest gotyk w katedrze Kolońskiej, zaczętej w 1248 roku. Prezbiterjum tego kościoła wzorowane jest na katedrze w Amiens. Z okolic nadreńskich rozszerza się gotyk po całym Niemczech, a nawet Skandynawji.

W Anglii wznosi się w XIII wieku kościół Westminster w Londynie, katedry Salisbury, Lincoln i t. p. Widoczne tu są jednak pewne różnice z architekturą kontynentu. Kościoły angielskie mają tylko trzy nawy, a zamiast absydy wielokątnej widzimy kwadratową lub żadną. W XIV wieku tak samo w Anglii jak i we Francji, styl się komplikuje i powstaje to co Anglicy nazywają *stylem dekoracyjnym* (katedry w Exeter, York). Wreszcie w końcu XV wieku styl Tudor dochodzi do takiego prze-

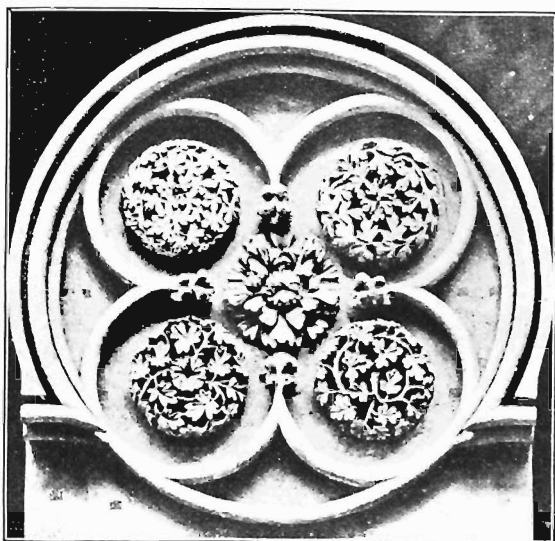


Fig. 90. Różycza rzeźbiona na ścianie katedry w Bayeux. (XIV w.).

ładowania ornamentyką jakiego nigdy nie było w stylu płomienistym. Kaplica Henryka VII-go w Westminsterze jest ciekawym przykładem tego okresu.

Najstarszemi zabytkami gotyku w Hiszpanji i Portugalji są katedra w Burgos (rozpoczęta 1221 r.) i w Toledo (rozpoczęta 1227 r.). Od czasu zbudowania klasztoru w Batalha (koniec XIV w.) król portugalski Jan I-szy zaważwał architektów cudzo-



Fig. 91. Katedra w Canterbury (Anglja).

ziemskich, mianowicie francuza mistrza Huguet. W Hiszpanji miesza się często gotyk z pierwiastkami arabskimi. We Włoszech nie odrzucano bynajmniej gotyku i niesłusznem jest zdanie, że spotyka go się tylko wyjątkowo. Jednak Italja wierna starym tradycjom i odrębnym od północy upodobaniom, nie przyjmuje go w całości. Zwykle bierze z niego tylko pierwiastki dekoracyjne, odrzucając najważniejsze zasady konstrukcji jak: wyniosłe skle-

pienie i łuki przyporne; zewsząd z pod gotyku przeziera romańszczyzna. Pomnikami włoskiego gotyku są; kościół Ś-go Franciszka w Assyżu (1236 — 1259), katedra w Siennie, w Orvieto zaczęta w 1290 roku i katedra w Medjolanie rozpoczęta w 1386 r. W rozdziale następnym powrócimy jeszcze do średniowiecznej



Fig. 92. Wenecja. Pałac Dożów.

architektury włoskiej. Dzięki Krzyżowcom rozpowszechnił się gotyk także i na Wschodzie — w Syrii, na Cyprze i wyspie Rodos.

GOTYK W POLSCE. — Gotyk przenika do nas w XIII i następnym wiekach. Upowszechniały go zakony Cystersów i Fran-

ciszkanów, a bardziej może szerzył go żywioł świecki — mieszczaństwo. Nie był to jednak żywioł polski. Po klęskach najazdów tatarskich, znęcani przywilejami książąt, koloniści z zachodu gromadnie napływają do wyludnionego kraju, zalewając miasta, niosąc ze sobą sztukę i wogóle kulturę niemiecką. Po-



Fig. 93. Kościół Św. Anny w Wilnie.

dobnież od północy szerzą gotyk Krzyżacy, którzy na zajętych ziemiach wzniesli wspaniałe pomniki.

W gotyku polskim spotykamy od czasu do czasu wątek kamienny, naogół jednak są to budowle ceglane. Natura wątku, którym również posługiwały się całe północne Niemcy wpłynęła na pokrewieństwo formy. Cały ten odłam — nazywamy gotykiem ceglany, albo wiślano-baltyckim.

Ująć wspólne cechy tego budownictwa trudno. W stosunku jednak do zachodu przedstawia

ono formy pokrewne, które przerabia i upraszcza. Naprzykład gotyk u nas nie zna przełęczycy. Przypora albo trzyma się filaru na całej jego długości i przenika do wnętrza kościoła, albo też, jeżeli ten jest halowy (trzy nawy jednej wysokości), to w podobny sposób podpira mur zewnętrzny.

Rzeźby z natury rzeczy są ubogie i skromne. Dekoracja prosta. O pięknie budynku stanowi sylweta i proporcje ogólne.

Mimo liczne przeróbki i zniszczenia, zabytki gotyku są jeszcze dość liczne. W Krakowie kośc. Franciszkanów, Marjacki i wiele in. Katedry w Gnieźnie, Włocławku (przerabiana niedawno), Sandomierzu, także wielka ilość kościołów parafialnych na całym obszarze dawnej Polski. Na Mazowszu i Kujawach kościoły te nazywają krzyżackimi (czyli budowane sposobem „krzyżackim“).

Większość odnosi się do czasów późnych do XIV a zwłaszcza XV w. Żebra często są tylko formą dekoracyjną krzyżowego sklepienia.

Na Litwę gotyk przenika w XV w. stąd pomniki jej zdradzają cechy późnego okresu. Takim jest kościół Św. Anny w Wilnie, albo „Świątynia Perkunasa“ w Kownie.

Zabytki rzeźby są liczne i niekiedy wspaniałe zwłaszcza w Krakowie i Gnieźnie. Są

to przeważnie sarkofagi i płyty grobowe w kamieniu, lub brązie, a także figury świętych, najczęściej drewniane. Ostatnie zawdzięczamy już snycerzom miejscowym, wśród których znakomitością europejską był Wit Stwosz (1435 — 1533). Wykształcony w Norymberdze, w Krakowie miał warsztat, który tu pozostał nawet po ostatecznym wyniesieniu się mistrza do Norymbergji. Prócz wielkiego dzieła — tryptyku z kościoła P. Marji i wielu pomniejszych znajdziemy w tymże kościele wspaniałą figurę Chrystusa



Fig. 94. Chrystus z kościoła Marjackiego w Krakowie.
Rzeźba Wita Stwosza.

na krzyżu niewątpliwie jego dłuta. Co do pomników rzeźby kamiennej (jak naprz. sarkofagi Kazimierza W., Łokietka etc.) to przeważnie są one dziełem drużyn artystów — zapewne francuskich — wędrujących od kraju do kraju na wezwania książąt i kościołów.

Nawet w skromnych kościółkach parafjalnych — Wielko i Małopolski spotykamy jeszcze drewniane figury świętych — obrobione

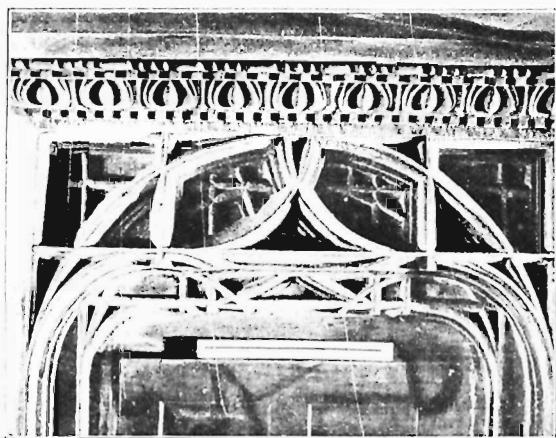


Fig. 95. Kraków. Wawel. Odrzwia z XVI w.

zwykle tylko z przodu, bardzo wdzięczne i typowe dla manieri późnego gotyku.

Tu i owdzie zachowało się trochę malowideł ściennych np. w kaplicy opactwa cystersów w Łędzie. Noszą one charakter gotyku zachodniego, figury płaskie obwiedzione konturem, pociągnięte

farbą. Pochodzą zapewne z XIV wieku. Istniały jednak i malowidła z charakterem byzantyjskim wykonane przez artystów ruskich. Przykład w kaplicy Św. Krzyża na Wawelu.

W kościołach krakowskich zwłaszcza Marjackim zachowało się także trochę pięknych witrażów średniowiecznych, z charakterem późnoniemieckim.

KSIĘGA TRZECIA.

ODRODZENIE.

ROZDZIAŁ I.

ODRODZENIE WŁOSKIE POCZĄWSZY OD XIII AŻ DO KOŃCA XV WIEKU.

STANOWISKO WŁOCH. Niesłusznie sądzono że w średnio-wieczu poprzedzającym XIII stulecie, kultura artystyczna Italii stopniowo wygasła. Przeczą temu dość licznie zachowane za-
bytki. Nieraz w kilku miejscowościach jednocześnie spostrzegamy
objawy odradzania: np. na północy w dzielach *mistrzów komasków*
(*maestri comacini*), w Sycylii w epoce normandzkiej; we Włoszech
południowych pod wpływem wielkiego klasztoru Monte Cassino,
a później za czasów Fryderyka II; w Rzymie, dzięki artystom
znanym pod nazwą *Cosmati*. Jakąkolwiek byłaby wartość tych
usiłowań, jednak dopiero w XIII w. zaczyna się ruch trwały wło-
skiego odrodzenia, nieprzerwany aż do XVI w. Ale w tym czasie
gdy rzeźba francuska XII i początków XIII stulecia tworzy arcy-
dzieła włoska jest jeszcze nieudolna i bez wyrazu.

W środkowej i północnej Italji powstały istne republiki z buj-
nem życiem politycznym, zawdzięczające swój rozkwit handlowi

i przemysłowi. Piza, Genua, a przede wszystkim Wenecja, stały w XII i XIII w. na czele chrześcijańskiego handlu ze Wschodem. Medjolan był pierwszym miastem w Lombardji, nawskroś demokratyczna Florencja rozpowszechniała wszędzie swe sukna i jedwabie. Takie wzbogacenie się rasy inteligentnej, musiało sprzyjać rozwojowi sztuki. Jednym z pierwszych jej ognisk w Toskanji była Piza. Po zwycięztwie nad Sycylją Pizanie rozpoczynają budowę katedry (1063), będącej jednym z najstarszych oryginalnych zabytków budownictwa włoskiego; spotykamy tam już użycie różnobarwnych marmurów — jedną z cech przyszłej architektury tokańskiej. Niezadługo wznoszą naprzeciwko katedry Baptysterjum, dzieło Diotisalvi (1153), później Campanillę, czyli dzwonnice wieżę pochylą, którą budował początkowo Wilhelm z Insbruku, i Bonannus. Dzieła te tworzą z powstałym później Campo-Santo (cmentarz), niezmiernie artystyczną całość. We Florencji pierwszym dziełem Odrodzenia był piękny kościół San Miniato (XII), wzniesiony na wzgórzu panującym nad miastem. Słynne Baptysterjum będące niegdyś katedrą, jest być może zabytkiem starożytnym, ale odnowionym i przerobionym. Miasta rywalizowały między sobą we wznoszeniu pięknych budynków, podobnie i bogaci mieszcianie, dzięki czemu w wielu miastach powstały oryginalne szkoły artystyczne. Później mężowie stanu, którzy zagarnęli władzę, kosztem dawnych instytucji (Medyceusze we Florencji, Visconti i Sforza w Medjolanie etc.) są wierni tej tradycji; wśród przewrotów politycznych sztuka kwitnie bez przeszkód.

Literatura i wierzenia religijne wywierały ogromny wpływ na Odrodzenie. Sztukę włoską łączą liczne węzły z Dantem i Św. Franciszkiem z Assyżu, których to wpływ i znaczenie było bardzo silne w ówczesnej Italii. Dante, porzuca w Boskiej Komedji używaną dotychczas łacinę, pisze narzeczem ludowym — dając artystom przykład wyzwolenia się z kajdan tradycji. Jego mistyczne pomysły i pełne życia opisy, zapalają wyobraźnię i budzą natchnienie. Ś-ty Franciszek nawraca wilka z Gubbio, przemawia do jaskółek; w jednej, pełnej poezyi pieśni wciela się w całe stworzenie: gwiazdy, wiatry, ptaki, nazywa swymi braćmi i sio-

strami, czem uświęca miłość przyrody. Nowe tchnienie ożywia sztukę. Wielki nowator malarstwa Giotto jest przyjacielem Danta, dzieła jego sławią żywot św. Franciszka; te same wpływy świętego i poety odnajdujemy w większości dzieł artystów tej epoki. Jeżeli dodamy do tego studia nad antykami, (głównie w XV w.) to mamy istotne pierwiastki włoskiego odrodzenia: obserwację natury, wyraz życia i wpływ przeszłości.



Fig. 96. Mikołaj z Pizy. Narodzenie Chrystusa: szczegół z kazań Baptysterjum w Pizie.

SZTUKA WŁOSKA W XIII i XIV WIEKU. — Przedstawicielami trzech działów sztuki w XIII i na początku XIV wieku byli: Mikołaj z Pizy, Giotto i Arnolfo del Cambio.

Pochodzenie Mikołaja Pizańskiego (ur. 1205 lub 1207 r.) jest przedmiotem sporów; podają tu Toskanję albo południową Italję — Apulję. Prace jego przypominają sztukę południową z czasów Fry-

deryka II. Wielkie dzieła, będące punktem zwrotnym w rozwoju rzeźby, wykonywał w starości. Są to kazalnice w Bazylice w Pizie (1260) i także w Katedrze Sienneńskiej (1266—1268). Przy ostatniej pracował również jego syn Jan¹. Mimo że tematy płaskorzeźb są średniowieczne i przypominają gotyk, a tem samem sztukę francuską, to jednak styl zbliża je do antyków. Dowiedziono, że znajdujące się na pizańskim Campo Santo sarkofagi tak uderzyły artystę, że nawet wziął z nich parę figur. Styl jego zmienił się, ale postacie zostały ciężkie i kompozycja niezgrabną. Syn jego Jan (1240—1320), budowniczy Campo Santo w Pizie, czerpie więcej z natury; dzieła jego jak kazalnice w Katedrze Pizańskiej i w kościele Ś-go Andrzeja w Pistoii, są pełne życia i potężnej, czasem aż zbyt gwałtownej energii. Twórcą florenckiej szkoły rzeźbiarskiej był Andrzej Pizański (1270—1348) autor wytwornych figurek drzwi południowych w Bazylice florenckiej. Wpływ tej szkoły widocznym jest w pięknych płaskorzeźbach katedry Orvieto, tych szczególnie, których tematy zaczerpnięto z Genetis.

Malarstwo włoskie było aż do XIII stulecia pod silnym wpływem sztuki bizantyjskiej. Mimo że dzieła niektórych artystów świadczą o ich oryginalności, mimo że spotykamy ślady szkół miejscowych, jednak dopiero Giotto (1267?—1337) nadaje malarstwu zupełnie nowy charakter. Mistrz jego Cimabue usiłował w niektórych pracach uwolnić się od bizantyjskich tradycji. Giotto zrywa z nimi stanowczo. Sławny już w młodości, wiele podróżował, podobnie jak Mikołaj Pizański oraz większość artystów, których wzywano z miasta do miasta; spotykamy go w Padwie, Assyżu, Rzymie, Neapolu i t. p. Praca jego nie ograniczała się malarstwem. 1334 r. Florencja powierzyła mu kierownictwo robót przy katedrze; jednocześnie robił modele płaskorzeźb, do Campanilli, wykonanych przez Andrzeja z Pizy. Wiele jego malowideł istnieje dotąd. Kościół Ś-go Franciszka w Assyżu pokryty jest alegorycznymi kompozycjami z życia tegoż świętego i scenami

1. Mikołaj i Jan z Pizy byli współpracownikami pięknej fontanny w Perugji, ukończonej w 1280 roku.

z Nowego Testamentu. W Padwie w kaplicy *Santa Maria dell' Arena* wymalował epizody z życia Chrystusa i Dziewicy. W *Santa-Croce* we Florencji — z życia Ś-go Jana Ewangelisty i Jana Chrzciciela. Oryginalniejszy od Mikołaja z Pizy, wyrabia się on nie pod wpływem przeszłości ale — natury; czerpie natchnienie religijne z ducha czasów minionych, ale wypowiada je w nowej formie.



Fig. 97. Giott. Odwiedziny Św. Elżbiety. (Assyż kościół Św. Franciszka).

Figury Giotto są pełne życia i wyrazu, a kompozycje dramatycznej sily; pozy i gesty tych postaci brane są wprost z życia. Artysty naśladowujący Giotto powtarzali, że jedyną drogą do sztuki są: „tryumfalne wrota badania natury“, słowa wyjęte z podręcznika giotystów „Księgi Sztuki“ *Cennino Cennini*. Wpływ Giotto był olbrzymi. Większość malarzy Włoch środkowych z XIV w. ma

w nim swe źródło, *Taddeo Gaddi, Giotto, Spinello Aretino* i t. p. Rzeźbiarze idą też jego śladem; jeden z największych wówczas artystów Florencji *Orcagna*, jest nim całkowicie przejęty. Świadczy



Fig. 98. Arnolfo del Cambio *Palazzo Vecchio* (Ratusz florencki).

o tem najlepsza jego praca — tabernakulum w *Or San-Michel* 1349. Następcy Giotto szli wiernie za mistrzem, skutkiem czego szkoła florencka jest aż do połowy XV wieku zbyt jednorodną.

W Sienie, wieloletniej rywalce Florencji, powstała też szkoła malarska. W początku XIV wieku przedstawicielem jej był *Duccio*, przywiązany jeszcze do tradycji byzantyjskich. Później *Simone di Martino*, którego Petrarca stawiał narówni z Giotto. Prace

jego wyróżniają się słodyczą wyrazu. Umarł (1344) w Avinjonie gdzie pracował nad ozdobieniem pałacu papieskiego. *Ambrugio Lorenzetti*, także sienieńczyk, wykonał freski w ratuszu Sieny (1337 — 1339). Z czasem szkoła sienieńska traci wiele ze swej żywotności.

Architektura XIII w. nie ulega takim przeobrażeniom jak rzeźba i malarstwo, ale i w niej widoczne jest odrodzenie. W Toskanji powstaje szkoła, która proporcjami budowli, subtelnością szczegółów, użyciem białych i czarnych marmurów, nadaje kościołom tego kraju zupełnie odrębny charakter. Budowniczości florenccy stosują żebra, ale zwiększają grubość murów i unikają luków przypornych. Na przecięciu nawy i transeptu wznoszą obszerne duomo kopułę; kościoły takie zowią *tum*. Najslawniejszy architekt tej epoki *Arnolfo del Cambio*, zbudował: kościół *Santa Croce* i rozpoczął (1296 r.) katedrę florencką. Budowę tej ostatniej poprowadzono energiczniej dopiero od 1357 r. Najwspanialszem dziełem zarówno dla wyglądu jak i wspomnień z niem złączonych jest ratusz florencki, rozpoczęty na krótko przed śmiercią dei *Cambio* 1298 r. W mieście tak niespokojnem rząd musiał być zabezpieczony od zaburzeń, stąd architekt usiłował grubością murów nadać siedzibie władzy wygląd wzbudzający postrach i poważanie. Dla złagodzenia surowego charakteru dodaje okna ze smukłemi kolumnkami; luki z herbami Florencji i wysoką wieżę (*Campanillę*), dźwigniętą z tarasu. Tuż obok znajduje się wykwintna *Loggia del Lanzi*, rozpoczęta w 1376 r. W pobliżu pałac *Podesty* — *Bargello* — z pięknemi wschodami dziedzińca (XIII i XIV w.). Wśród miast ówczesnej Toskanji obok Florencji i Pizy, Siena posiada najpiękniejsze i najliczniejsze budowle (katedra, ratusz, XIII w.).

Oto bardzo pobieżny zarys początków Odrodzenia włoskiego. Oprócz wymienionych, żyło w Italji wielu zdolnych artystów i wzniesiono liczne i piękne gmachy. Zatrzymaliśmy się nad Florencją, gdyż ona była najświetniejszym ogniskiem artystycznym tej epoki.

SZKOŁA FLORENCKA XV w. BRUNELLESCHI, Ghiberti, DONATELLO. — W XV w. przewaga jest ciągle po stronie Florencji, ale charakter sztuki zmienia się. Ścisła obserwacja natury, oddaje ją szerzej i swobodniej. Przedstawicielami nowej sztuki są początkowo trzej florentczycy: *Brunelleschi* (1377 — 1446), *Ghiberti* (1378 — 1455) i *Donatello* (1386 — 1466).

Ulegli oni wpływowi sztuki starożytnej, ale nie w takim stopniu jak sądzono¹. Od XIV w. umiłowanie starożytnego świata, staje się rodzajem kultu. Rienzi chce obalić ówczesne rządy w Rzymie, a na ich miejsce wskrzesić starożytne instytucje społeczne. Petrarca dzieli jego zapał. Tu i owdzie powstają zbiory medali, bronzów i marmurów starożytnych. Mnożą się huma-



Fig. 99. Katedra florencka. Kopuła — dzieło Brunelleschi.

niści — badacze literatury greckiej i rzymskiej, i tworzą istną potęgę, wielu z nich jest mężami stanu. Artyści ulegają wpływowi otoczenia. Ghiberti kolekcjonuje dzieła starożytne, w pismach swych mówi o nich z zachwytem. Mimo to w sferze sztuki, wpływy

1. W rozdziale tym będzie nieraz mowa o wpływie sztuki starożytnej. Należy ten termin określić. Dopiero w XIX w. poznano autentyczne zabytki sztuki greckiej z najpiękniejszej epoki. Aż do tego czasu pod nazwą *sztuki starożytnej* podziwiano kopje dzieł greckich, pomniki z okresu jej upadku, oraz dzieła sztuki rzymskiej.

starożytne przeważą dopiero w XVI w. Artyści XV w. studjują chętniej naturę, niż przeszłość,—pozostają florentczykami w wyborze tematów, w stylu, w uczuciu. Wpływ starożytny odczuwamy głównie w architekturze i ornamentyce.

Brunelleschi, mimo swe prace rzeźbiarskie, jest przede wszystkim budowniczym. Najślawniejszym jego dziełem jest kopuła

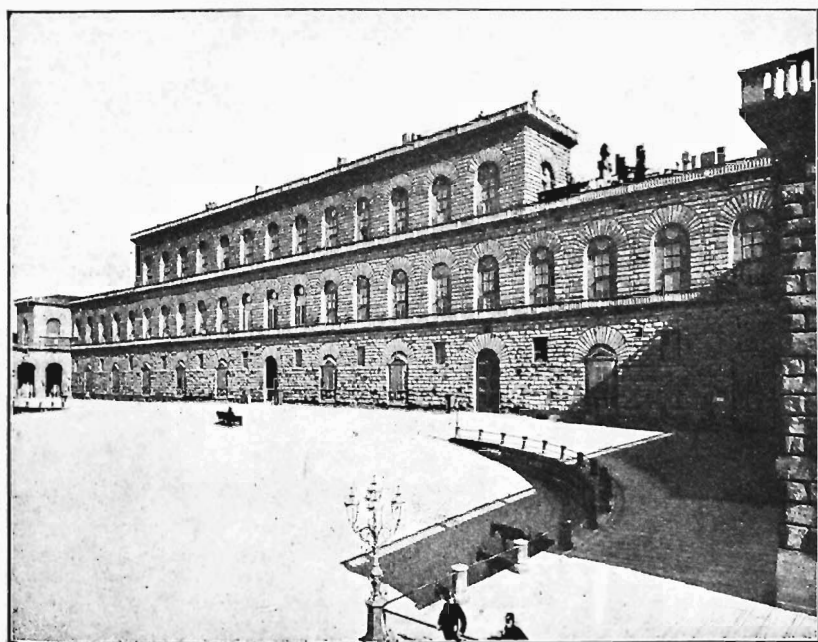


Fig. 100. Brunelleschi. Pałac Pitti. Florencja.

katedry florenckiej. Zadanie to z powodu olbrzymich wymiarów projektowanej kopuły było nie do rozwiązania dla kilku zjazdów inżynierów i architektów. Po wielu trudnościach przyjęto plan Brunelleschi (1421): kopuła jego opierała się na bębnie przedziurawionym oknami. Wkrótce potem zaczął Brunelleschi kościół San Lorenzo, bardziej pokrewny starożytnym bazylikom i sztuce rzymskiej, niż budowłom średniowiecza. Z architektury świeckiej—

niektóre części pałacu Pitti, przez niego wykonane, mają wiele siły i powagi. Między idącymi tą samą drogą zasłynął Michelozzo (1391 — 1472). Kuźma Medyceusz powierzył mu budowę klasztoru St. Marka, oraz rodzinnego pałacu (obecnie — Riccardi), styl którego powtarzano często we Florencji i w całych Włoszech. Naśladownictwo antyków wzrasta z czasem. Fanatycznym ich zwolennikiem jest Alberti (1404 — 1472) zarówno w „Traktacie

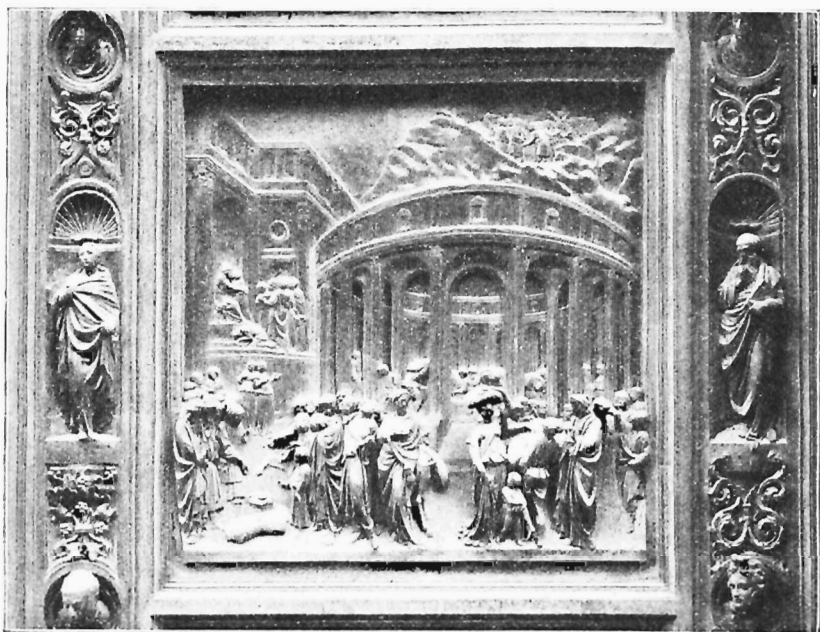


Fig. 101. Ghiberti. Historia Józefa.
Szczegół z drzwi brązowych wschodnich Bazyliki we Florencji.

o architekturze“ jak i w jednym z najpiękniejszych swych dzieł kościele St. Franciszka w Rimini, który podobniejszy jest do pogańskiej świątyni, niż do budowli chrześcijańskiej. Jego pracą jest także czoło kościoła Santa Maria Novella, jednego z najsławniejszych we Florencji, oraz pałac Rucellaï, znajdujący się tamże. Ale najpiękniejszym ze wszystkich pałaców Florencji — jest prawdopodobnie pałac Strozzi, dzieło Benedetto da Majano.

Ghiberti miał zaledwie 23 lata gdy zdobył konkurs, ogłoszony przez magistrat Florencji na brązowe drzwi do Baptysterjum. Najprzód wykonał drzwi północne (1403 — 1429), potem polecono mu zrobienie znamienitych drzwi wschodnich, nad którymi pracował od 1425 do 1452 r. Na dzieściu polach umieścił sceny ze Starego Testamentu, czasem zaś kilka epizodów odtworzył na jednym, np. stworzenie Adama i Ewy, upadek, wygnanie z raju. Na obramieniu pół daje Ghiberti 24 postacie biblijne, a między temi figurkami 24 głowy. Zwierzęta igrające wśród kwiatów i liści stanowią szerokie obrzeże. Drzwi Ghiberti były zawsze przedmiotem zachwyty, Michał Anioł nazwał je „wrotami Raju“. Mimo dekoracyjne bogactwo całości, pojedyncze figurki nie tracą swego wdzięku. Zdumiewające jest swobodne zgrupowanie



Fig. 102. Donatello. Marja Magdalena. Florencja, Baptysterjum.

mnóstwa figur na różnych planach płaskorzeźby. Sam Ghiberti powiada, że rezultaty te zawdzięcza długim studjom nad techniką malarstwa i prawami perspektywy. Wiemy też, że był tyleż złotnikiem co i rzeźbiarzem, że nigdy nie kuł marmuru, a w młodości oddawał się malarstwu. Donatello pozostał bardziej wierny

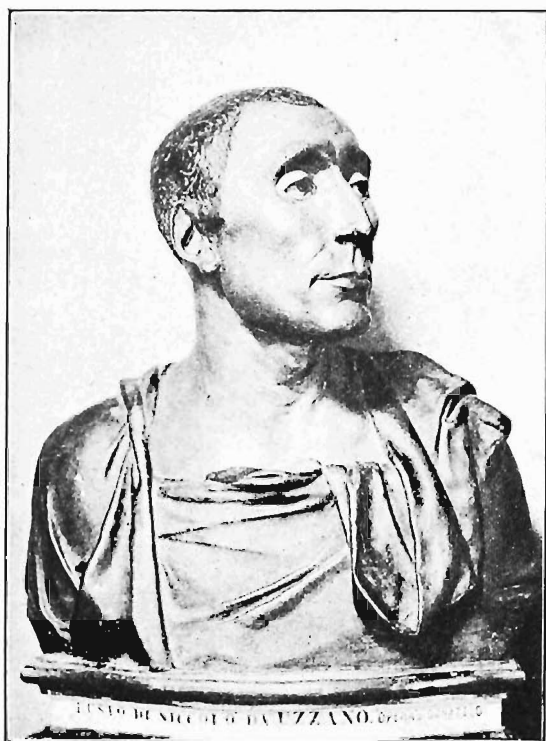


Fig. 103. Donatello. Popiersie Nicola da Uzzano.
(Florence Muz. Nationale).

zasadom rzeźby. Zarówno w bronzie jak i w marmurze, daje dowody nieprześcignionej wiedzy i subtelności wykonania. Studja nad antykami, medaljony z pałacu Riccardi robione na wzór starożytnych, kult dla przeszłości, nie osłabiły jego oryginalności. Realista, rozmiłowany w ścisłej obserwacji, nie cofa się przed pomysłami, tak dzikimi jak wyschły i do potworności wyniszczony asceta *Jan Chrzyciel*, albo przerażająca *Magdalena z Baptysterjum* we Florencji.

Równie dobrze zresztą odtwarza najsubtelniejsze odcienie piękności. Oba te kierunki nie przeczą sobie, mają bowiem jedno źródło: odtwarzania natury ludzkiej we wszelkich jej przejawach. Donatello pozostawił liczne prace. We Florencji wspaniali i majestatyczni *Apostołowie*, *Prorocy*, *Święci z Or San Michel*

i z Kampanilli; w bronzie *Dawid, Judyta*; płaskorzeźby zrobione do katedry florenckiej i do kazalnicy kościoła S. Lorenzo. Rzeźbił też postacie dziecięce i mało kto oddał lepiej giętkość i wdzięk ich ruchów. Działalność Donatello sięgała po za Florencję; w Padwie znajduje się jego konny posąg kondotjera Gattamelata i brązowe płaskorzeźby w kościele St. Antoniego. Od czasów

starożytnych jest to pierwszy konny posąg odlany w bronzie. Najlepszym z licznych uczniów Donatello był Verrocchio (1435 — 1488) twórca wspaniałego konnego posągu kondotjera Colleoni w Wenecji.

Obok Ghiberti i Donatello należy umieścić Luca della Robbia (1400 — 1482). Najlepszym jego dziełem jest szereg płaskorzeźb dla katedry florenckiej. Motyw: dzieci tańczą, śpiewają, grają na różnych instrumentach; pozy, typy, wyraz, — wszystko pełne



Fig. 104. Lukasz della Robbia. Dzieci śpiewające (fragment). (Florencja Museo del Duomo).

życia i swobody. Della Robbia słynie nadewszystko z płaskorzeźb w emalowanej terrakocie. Po jego śmierci rodzina dziedziczy tajemnice techniki i w ciągu całego wieku tworzy korporację, wyrabiającą rzeźby barwne. Było jeszcze wielu innych choć mniej sławnych artystów jak Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano, Mino da Fiesole, Rosellini, Pollaiuolo, Matteo Civitali i in., ale musimy się ograniczać na mistrzach pierwszorzędnych, torujących sztuce nowe drogi. Co do techniki, to wszyscy ci rzeźbiarze wierni tradycjom starożytności i średnio-wieczna urozmaicali marmur użyciem farb i złota. Dopiero Michał Anioł zrywa ostatecznie z polichromją.

MALARZE FLORENCCY XV w. — Artyści Florency zarzucają w malarstwie tradycje szkoły Giotto. Paolo Ucello (1397 — 1475) szerzy umiłowanie perspektywy, o którą artyści dawniejsi mało dbali. Popierany przez Medyceuszów Fra Filippo Lippi (1406 — 1469) traktuje tematy religijne ze swobodą i silnym realizmem. Typowym artystą pierwszej połowy XV w. jest Masaccio (1401 — 1428) istny zwiastun Rafaela. Z wielką umiętnością kompozycji łączy on to siłę, to słodycz wyrazu. Jakkolwiek młodo zmarły, zostawił jednak dzieła zupełnie dojrzałe, np. freski kościoła del Carmine we Florencji. Następcy studjowali i kopjowali jego prace.

Istniała jednak wówczas jeszcze szkoła hołdująca mistycznie religijnym idealom przeszłości. W pierwszej połowie XV w. wydała ona wielkiego artystę — dominikanina Fra Angelico da Fiesole (1387 — 1455). Wstąpiwszy bardzo młodo do klasztoru zachował on głęboką i naiwną wiarę, którą przelał w swe freski i obrazy. Najsilniejszym wyrazem tych uczuć są freski klasztoru St. Marka we Florencji, oraz jedna z kaplic Watykanu w Rzymie, którą wykonał w ostatnich latach swego życia. Dzieło to przewyższa inne różnorodnością kompozycji; tematy wzięte są z życia St. Stefana i St. Wawrzyńca.

SZKOŁA FLORENCKA KOŃCA XV w. — Fra Angelico jest we Florencji zjawiskiem zupełnie odosobnionem. W połowie XV stu-

lecia nowa szkoła naturalistów zapanowała we wszystkich działach sztuki. W ciągu dziesięciu do dwudziestu lat znikła większość mistrzów o których była mowa, i przed zjawieniem się Leonardo de Vinci, Michała Anioła i Rafaela, nastal dla szkoły florenckiej



Fig. 105. Boticelli. Narodziny Wenerzy. (Szczegół). Florencja.

okres przejściowy zapelniający wiekszą część drugiej połowy XV w. Cywilizacja Włoch staje się coraz bardziej świecką. Sam kościół świeci przykładem; kardynałowie i papieże (Mikołaj V) stoją w szeregu sławnych humanistów. Wawrzyniec Medyceusz, rządzący Florencją od 1469 — 1492, wykształcony, wykwinny,

poeta nawet — święci w wybranem gronie kult Platona. Powiększa zbiory antyków, utworzone przez swych przodków i, ofiarując je do rozporządzenia artystów, tworzy przez to rodzaj szkoły sztuk pięknych. Budowniczo wie Juljan i Antoni da San Gallo zatapiają się w badaniu pomników rzymskich. Pollaiuolo wykonywa dla Medyceuszów obrazy przedstawiające czyny Herkulesa. Boticelli



Fig. 106. Ghirlandajo. Narodziny N. Maryi P. fresk kościoła S. M. Novella. Florencja.

(1447 — 1510) nie przestając malować Madonn, tworzy jednocześnie dzieła pełne dziwnego choć nieraz manierycznego wdzięku, mające swe źródło w mitologii pogańskiej (Wiosna, Narodziny Wenery — Florencja). Utalentowani malarze są tak liczni, że wprost trudno nam zrobić wybór. Jednym z najoryginalniejszych jest Domenico Ghirlandajo (1449 — 1494). W obrazach z życia Dziewicy i St. Jana Chrzciciela, zdobionych prezbiterjum florenckiej

Santa Maria Novella, stroje, pozy, typy jednostek, szczegóły obyczajowe, wszystko wzięte bezpośrednio z życia XV wieku, tak dalece że tematy ewangeliczne wydają się tylko pretekstem do rodzajowych obrazów. Należy podkreślić ład kompozycji, oraz pewny;

ściśły rysunek. Benozzo Gozzoli (1420—1497) zdołał mury Campo Santo w Pizie malowniczymi freskami, (historja o Wieży Babel, Pijaństwo Noego etc.), a na ścianach kaplicy pałacu Medyceuszów we Florencji, snuje majestatyczny orszak Trzech Króli udających się do Betleem. Luca Signorelli (1441 — 1523) we freskach katedry w Orvieto — szuka wyrazu siły; jego



Fig. 107. Perugino. Madonna i święci. Bolonja. Pinakoteka.

akty i studja anatomiczne przypominają niekiedy Michała Anioła.

Przeciwno świeckiemu duchowi florenckiego Odrodzenia w końcu XV w., wystąpił gwałtownie Savonarola; jego płomienne mowy zjednały mu tłum i fanatycznego mnicha zrobiły na czas jakiś panem Florencji. Savonarola potępiał badanie starożytności; chcąc

sztukę oczyścić i uświęcić, pragnął zniweczyć kult pięknej formy. Liczni artyści stali się wyznawcami jego idei. Wkrótce jednak sprzykrzył się Florentczykom ten zbyt surowy porządek życia, wpływ Savonaroli osłabł i nieprzyjaciele wysłali go na stos w 1498 roku.

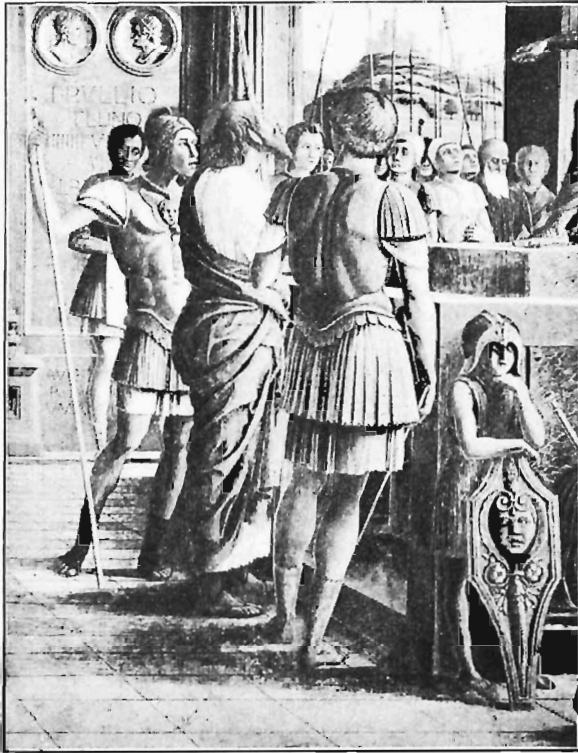


Fig. 105. Mantegna. Szczegół z fresków kość. Eremitani w Padwie. Św. Jakób przed trybunałem.

SZKOŁA UM-BRYJSKA: PE-RUGINO.—Opodal Florencji, w górzystej Um-bryi istniała ta sztuka religijna jakiej domagał się Savonarola. Słynnym mistrzem tej szkoły jest Piotr Vannucci (1446 — 1524) zwany *Perugino* od nazwy rodzinnego miasta — Perugii. Pracował on często we Florencji, nowe prądy w malarstwie nie były mu obce, mimo to „pozostał zawsze malarzem cichego skupie-

nia, świętej ekstazy, twórcą madonn i świętych“. Sławne jego freski znajdują się w Perugii w Collegio del Cambio (1496 — 1500). Pozostawił liczne obrazy; ale w ostatnich pracach powtarza aż do przesady te same tematy, typy i wyraz. Dzieła Pinturicchio (1455 — 1513) — dekoracje księgozbioru katedry

w Sienie i apartamentów Borgia w Watykanie, wyróżniają się malowniczością i wyszukaniem wyborem tematów.

SZKOŁA PADWY. MANTEGNA. — W północnych Włoszech powstały również liczne ogniska kultury artystycznej. W Padwie

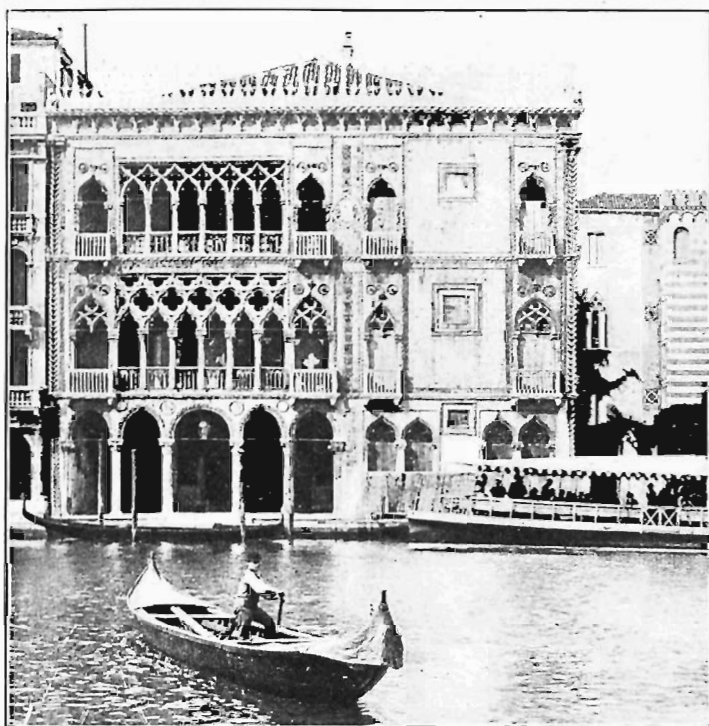


Fig. 109. Wenecja. *Ca'Doro*.

rodzi się i kształci wielki malarz Mantegna (1431 — 1506). Jego genjusz energiczny wyraża się w oryginalnej i śmiałej interpretacji antyków; rysownik ścisły, czasem trochę suchy, zna doskonale budowę ciała i daje swym bohaterom postawę zwartą i dumną. Kartony przedstawiające *Tryumf Cezara* (w Hamptoncourt pod Londynem) utrzymane są w stylu płaskorzeźby. Jeszcze oryginal-

niejsze są freski w kościele Eremitani w Padwie, osnute na legendach o Ś-tym Krzysztofie i Ś-tym Jakóbie.

Sile pomysłu i wielkości układu wyrównywa opanowanie środków malarstwa; a gmachy na obrazach świadczą o studjach nad zabytkami architektury starożytnej. Pałac w Mantui zdobi Mantegna malowidłami wyobrażającymi sceny z życia Ludwika Gonzagi.



Fig. 110. Carlo Crivelli. Marja z dzieciątkiem. Muzeum Laterańskie.

SZKOŁA WENECKA. BELLINI. — Wenecja, najsilniej ze wszystkich miast włoskich związana ze Wschodem, źródłem swej siły i bogactwa, najdłużej też przechowywała tradycje bizantyjskie. W XIV wieku przenika tutaj gotyk, nabiera jednak zupełnie odrębnego zabarwienia i tworzy te piękne pałace które przypominają Wschód i Zachód zarazem: — pałac Dożów, rozpoczęty w końcu XIV wieku

przez Giovanni Bon i jego synów, — *Ca'Doro* — czarujące połączenie wdzięku i fantazyi i inne. Do tego miasta lagun duch odrodzenia przenika późno. Odczuwamy je dopiero w połowie XV stulecia w rzeźbie i architekturze, zwłaszcza w dziełach rodziny Lombardi, bardzo licznych w Wenecji. Klasycznym ich typem jest pałac Vendramini Calergi (1481). Ze wszystkich sztuk jednak

malarstwo opromieniło Wenecję największym blaskiem. W połowie XV w. rodzina Vivarinich daje początek nowej szkole, którą pewne rysy zwiążą ze szkołami północy. Antonello del Messina, malarz sycylijski, który udał się do Flandrii, aby poznać tajemnice Van Eycka osiada w Wenecji i wprowadza tam styl, będący połączeniem pierwiastków włoskich i flamandzkich.

Carlo Crivelli, malarz Madonn i świętych, którego kompozycje tchną jeszcze duchem średniowiecza, czaruje nas bogactwem szczegółów i świetnością kolorytu. Ale właściwym punktem zwrotnym w rozwoju malarstwa weneckiego jest dzieło Bellinich. Jakób Bellini porzucił ojczyznę dla zapoznania się ze szkołami Florencji i Padwy, z naturalizmem i światem starożytnym. Miał dwóch synów Giovanni (1427 — 1516) i Gentile



Fig. 111. Giovanni Bellini. Marja i Święci.
Wenecja. Kościół Sw. Zachariasza.

(1426 1507). Pierwszy z nich natura miękka i prosta oddał się tematom religijnym; w swoje Dziewice i święte umiał tchnąć słodycz i szlachetność głęboką. Zupełnie innym jest Gentile. Równie wrażliwy na efekty barwne ale obcy mistycyzmowi, maluje chętnie tłumy, procesje, orszaki przeciągające ulicami Wenecji. Pokrewną mu naturą jest Carpaccio. Wielkie malowidła osnute na życiu Ś-tej Urszuli, znajdujące się w Akademji Sztuk Pięknych w Wenecji, są cudnym obrazem życia weneckiego.

Należało by przebiec całą Italję z miasta do miasta, gdyż wszędzie pracowali artyści i tworzyli piękne dzieła sztuki. Wieleż działów sztuki — medale, minjatury i t. p., musimy tu pominąć! Fabryki fajansów, majoliki w Faenza, Gubbio, Caffagiolo, Urbino i t. d. wyrabiały te półmiski i wazy czarujące bogactwem barw i ozdób, o które dziś dobijają się muzea i zbieracze. Wspomnimy o niezmiernie szybkim rozwoju rycin, — bądź oryginalnych kompozycji, bądź reprodukujących inne dzieła sztuki. Długi czas znano tylko drzeworyty; później ryto w głąb' na płycie metalowej zapomocą ryłca; jakiegokolwiek byłoby pochodzenie miedziorytu dopiero w XV w. rozpowszechnił się on we Włoszech. Mantegna zgłębia i znakomicie opanowuje tę gałąź sztuki. W pracach tej kategorii traktowanych szeroko, a zarazem dokładnie odnajdujemy wszystkie zalety jego pędzla i ołówka. Włochy ogarnęła gorączka sztuki: książęta, i miasta ubiegaly się o artystów. Zresztą nie tylko warstwy wykształcone, ale — podobnie jak niegdyś w Grecji lud cały interesował się ich dziełami. Ciągła krytyka i współzawodnictwo podniecały artystę, zmuszając go do bezustannych i ciągle nowych wysiłków dla utrzymania swej sławy. Nawet sposób kształcenia sprzyjał rozwojowi indywidualności; od wczesnej młodości, nie podlegając wpływowi wyłącznym i jednostronnym, przenosił się on od jednego mistrza do drugiego i dzięki różnorodności oddziaływań rozwijał się swobodnie.

ROZDZIAŁ II.

SZTUKA WŁOSKA W KOŃCU XV I W XVI STULECIU.

NAJŚWIETNIEJSZY OKRES SZTUKI WŁOSKIEJ.— W końcu XV i w ciągu XVI stulecia zjawiają się najwięksi artyści włoscy: Leonardo da Vinci (1452—1519), Michał Anioł (1475—1564), Rafael (1483—1520): Pierwsi dwaj pochodzą z Florencji, ale większą część życia spędzają po za granicami ojczyzny. Ówczesni papieże Juljusz II i Leon X chcą zrobić Rzym ogniskiem artystycznego życia. Juljusz II gorący patrijota, dusza niezłomna, poświęca całą swą energję na wyzwolenie Włoch z obcej przemocy; Leon X, pochodzący z rodziny Medyceuszów, miłośnik spokoju i wytwornych rozrywek; mimo różnicy charakteru obaj są wielbicielami i protektorami sztuki.

LEONARDO DA VINCI.— Młodość Leonarda jest mało znaną, wiemy jedynie że był uczniem Verocchio. Z pewnych dokumentów usiłowano wywnioskować, że jakiś czas spędził na Wschodzie w służbie sultana Egiptu, ale przypuszczenie to jest dzisiaj obalone. Bądź co bądź ksiączę Lodovico Moro powołał go 1483 r. z Florencji do Medjolanu. Od 1483—1499 był on nadwornym malarzem księcia. Tradycja głosi, że zgrupował tam dokoła siebie

uczniów, tworząc istną akademię; niektóre z jego prac np. *Rozprawa o malarstwie* mogłyby mieć pewien związek z tem nauczaniem. Z dzieł i pism Leonardo widzimy, że nadewszystko zajmowały go zagadnienia proporcji. Pozostawił on *Traktat o ruchach człowieka*, drugi o proporcjach ciała ludzkiego — „boskiej harmonji”, jak ją nazywał. Rysunki rozrzucone po różnych zbiorach i muzeach (Medjolanu, Wenecji, Florencji, Luwru), świadczą o różno-

stronności jego studiów. Są to szkice anatomiczne i architektoniczne, rysunki głów, zwierząt, kwiatów, wyrobów złotniczych, maszyn, statków, armat. Był też i rzeźbiarzem. Największem dziełem, w które włożył wiele lat pracy, był konny posąg *Franciszka Sforza*. Model wykonany w glinie, nie odlany w porę w bronzie uległ zniszczeniu; i jedynie rysunki dają nam o nim pojęcie. W tym samym czasie malował *Wieczernię Pańską* na jednej ze ścian klasztoru Santa Maria delle Grazie. Praca ta



Fig. 112. Leonardo da Vinci. „Madonna w skałach”. Luwr.

wkrótce po śmierci Leonardo była zrujnowana i począwszy od drugiej połowy XVI w. odnawiano ją kilkakrotnie. Dzisiejszy stan dzieła daje tylko słabe pojęcie o jego pierwotnym wyglądzie.

A jednak ileż głębi i harmonji w tej wspaniałej kompozycji; jakaż różnorodność wyrazu w postaciach apostołów!

W 1499 r. Lodovico Moro uchodzi z Medjolanu przed francuzami. Leonardo opuszcza miasto, tuła się tu i owdzie, aż 1502 r. jako architekt i inżynier wstępuje na służbę Cezara Borgia i wznosi dlań fortyfikacje. W roku 1503 powraca do Florencji, gdzie mu powierzają wymalowanie jednej ze ścian wielkiej sali ratusza. Wybiera on epizod ze zwycięskiej dla Florentczyków bitwy



Fig. 113. Leonardo da Vinci. Monna Liza. Luwr.

pod Anghiari. Wykonany karton wzbudza ogólny zachwyt, ale artysta wkrótce po zaczęciu porzuca fresk nieukończony; znamy go tylko z opisów i paru niewystarczających rysunków. Później powołany przez Franciszka I udaje się Leonardo do Francji (1516) i wkrótce umiera w Cloux w pobliżu Amboise. Luwr posiada kilka obrazów

Leonardo: *Madonna w skałach*, *Marja ze Ś-tą Anną*, *Ś-ty Jan Chrzciel*, słynny portret *Monny Lizy* (Gioconda) i in. „Wyras jej tak miły, pisze Vasari z powodu Giocondy, uśmiech tak słodki, że dzieło to raczej jest boskie niż ludzkie: życie samo inaczej nie wygląda“.

Dziwny fatalizm prześladował najpiękniejsze prace Leonardo. To co nam pozostało, świadczy, że nikt być może nie posiadał w równym mu stopniu poczucia harmonji, wdzięku i wyrazu. Ten tak wszechstronny i czarowny artysta był jednym z najoryginalniejszych umysłów swego czasu. Poznane niedawno rękopisy ukazują nam człowieka, szukającego rozwiązania wszelkich problemów. Jako matematyk, przyrodnik, filozof, wyprzedzał on znacznie swój wiek i przeczuwał dzisiejsze odkrycia.

Wpływ jego był ogromny. Vasari powiada, że młodociany Rafael, po wyjściu ze szkoły Perugino, uległ mu i naśladował pędzel mistrza, ale z małym powodzeniem. W Medjolanie dokoła niego powstała szkoła lombardzka, która naśladowując niektóre zalety mistrza, zwracała się głównie do tematów religijnych. Najlepszym z tych artystów jest Luini (ur. około 1470 - zm. po 1529), talent miły i wykwiślny; najważniejsze z jego licznych malowideł ściennych są w Saronno i Lugano, ale freski muzeów Luvru i Medjolanu dają pewne pojęcie o jego stylu. Naśladownictwo Leonardo prowadziło łatwo do manjeryzmu, widzimy to w dziełach Sodomy (1477—1449), mimo czarujący wdzięk jego kobiecych postaci. (Freski z życia Ś-go Benedykta w Monte Oliveto; *Historja Aleksandra* w willi Farnezina w Rzymie.) Do Lombardji przenikały też wpływy północne; ślady ich odnajdujemy nieraz w dziełach artystów jak Gaudenzio Ferrari. Wiochy północne bowiem były w blizkich stosunkach artystycznych z Flandrją i Niemcami.

MICHAŁ ANIOŁ. — Kontrast między Leonardo da Vinci i Michałem Aniołem jest ogromny: pierwszy jest wcieleniem umiaru i harmonji, drugi — potęgi zarówno w pomyśle jak i w wykonaniu. Michał Anioł był uczniem Ghirlandajo; wyróżniony w młodych

latach przez Wawrzyńca Medyceusza był towarzyszem jego syna i siostrzeńca; aż do 1492 roku przebywał tam w otoczeniu literatów i artystów, studjując starożytne marmury, zebrane przez Medyceuszów. Potężny rozmach i poczucie ruchu widzimy już w brązowej płaskorzeźbie, przedstawiającej *Walkę Centaurów*



Fig. 114. Michał Anioł. Mojżesz. Kościół Św. Piotra w Okowach. Rzym.

(Florencja, dom Michała Anioła). Po śmierci protektora pracuje on to we Florencji, to w Wenecji, to w Bolonji (1492—1496). Natura posępna i namiętna ulega wpływowi Savonaroli: czytanie Biblii i Dantego urabia mu duszę, zaciekle studja nad anatomją — wiedzę i technikę. Od 1496 do 1501 jest w Rzymie, gdzie wy-

konywuje swą *Pieta* z kościoła Ś-go Piotra (figura Madonny trzymającej na kolanach zwłoki Chrystusa), dzieło przejściowe, mniej energiczne od następnych, ale proste i pełne wyrazu. Będąc znów we Florencji od 1501—1504 rzeźbi *Dawida* (Flor. akadem. Szt. Pięknych), uderzającego energią stylu i pewnością modelacji. Mało znanemu jako malarz M. Aniolowi Siniorka Florencji po-

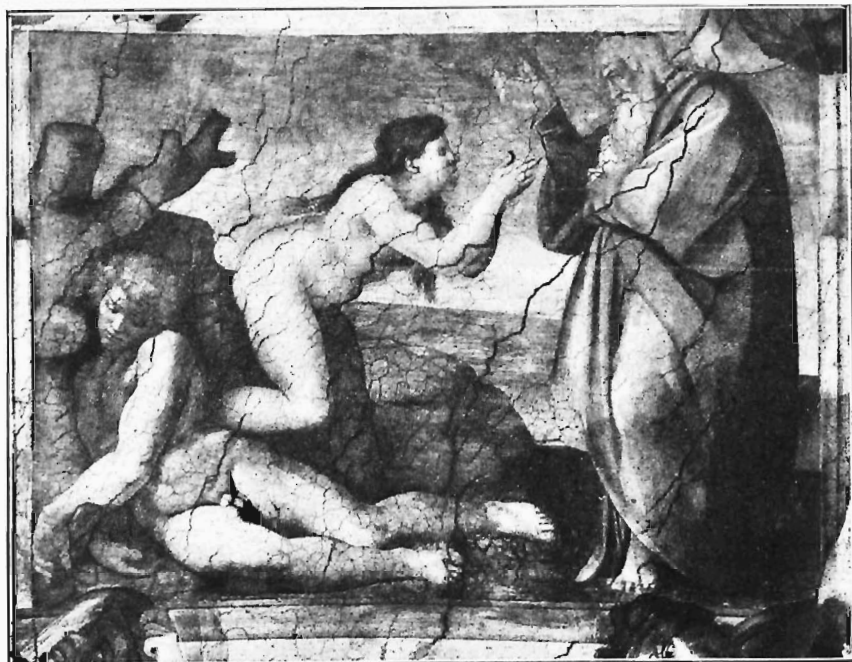


Fig. 115. Michał Aniol. Stworzenie Ewy. Szczegół ze sklepień kaplicy Sykstyńskiej. Watykan.

wierza dekorację jednej ze ścian w wielkiej sali ratusza. Jako temat wybrał *Bitwę nad brzegami Arno*, podczas której kąpiący się żołnierze florency byli zaskoczeni przez nieprzyjaciół. Fresk nie był wykonany, a karton zaginął; możemy o nim sądzić tylko z rycin i kopij. I tutaj Michała Aniola interesowało przede wszystkim ciało nagie w przeróżnych ruchach i skrótach.

W końcu 1504 r. Juljusz II powołuje go do Rzymu. Nikt lepiej nad tego surowego starca nie odczuł geniuszu Michała Anioła i pomimo częstych sprzeczek łączyło ich prawdziwe uczucie. Papież powierzył mu zrazu wykonanie grobowca dla siebie. Całe życie zajmuje się Michał Anioł tym projektem i po śmierci swego protektora wśród nawalu prac, jakimi go obarczono, daremnie stara się go wykonać. O całości olbrzymiego pomnika dają nam pojęcie rysunki; potężna figura *Mojżesza*, wykonana znacznie później, jest jedną z jego najważniejszych części. Również dwaj *Niewolnicy* (Luwr), o smutnych pozach i bolesnym wyrazie, symbolizujące naukę i sztukę, zakutą w łańcuchy z chwilą śmierci papieża.

W roku 1508 Juljusz II kazał artyście ozdobić plafon kaplicy Sykstyńskiej. Michał Anioł nigdy przedtem fresków nie malował; podejrzewano, że wróg jego architekt Bramante umyślnie podsunął papieżowi tę ideję, gdyż sądził, że Michał Anioł nie wydoła zadaniu. Artysta zamyka się w Sykstyńce i tam, wśród pracy bez wytchnienia, z wyobraźnią zgorączkowaną w samotności, owdzięki biblijnymi wizjami, tworzy dzieła, w których skupia się cała jego dusza myśliciela i geniusz artysty. Na sklepieniu umieszcza sceny z Genyzy: *Bóg oddzielający światło od ciemności*, *Stworzenie światów*, *Rozdział mórz i lądów*, *Stworzenie Adama i Ewy*, *Upadek*, *Ofiara Abela i Kaina*, *Potop*, *Pijaństwo Noego*. W narożnikach: *Judyta i Holofernes*, *Dawid i Goljat*. *Mąż miedziany*, *Kara Amana*. Na dwunastu wroźnikach maluje siedmiu proroków i pięć Sybill, to odczytujących tajne księgi przeznaczeń, to głęboko zadumanych, to natchnionych duchem proroczym. Wszystko głęboko przeniknięte uczuciem grozy i potęgi. Forma, godna idei, porywa siłą i szerokością traktowania. Później (1534—1540), na ścianie w głębi maluje Michał Anioł *Sąd Ostateczny*, gdzie uderza zbytne dążenie do gwałtownych efektów i szczegółów anatomicznych.

Malowidłom Sykstyńki odpowiadają w rzeźbie grobowce Medyceuszów, do których zabrał się w jakiś czas po powrocie do Florencji 1520 r. Umieszczone w zakrystji kościoła *S. Lorenzo*

(dzieło M. Aniola) przedstawiają: jeden — Wawrzyńca księcia Urbino, drugi — Juliana księcia Nemours. Każdy z nich tworzy sarkofag, nakryty konsolą ze spoczywającemi nań dwiema postaciami: na jednym pomniku *Dzień i Noc*, na drugim *Świt i Zmierzch*. Wyżej dwa posągi Medyceuszów: Wawrzyńca dla głębokiej zadumy w ruchu nazwana *Myślicielem* (il Pensieroso). Co do figur sym-

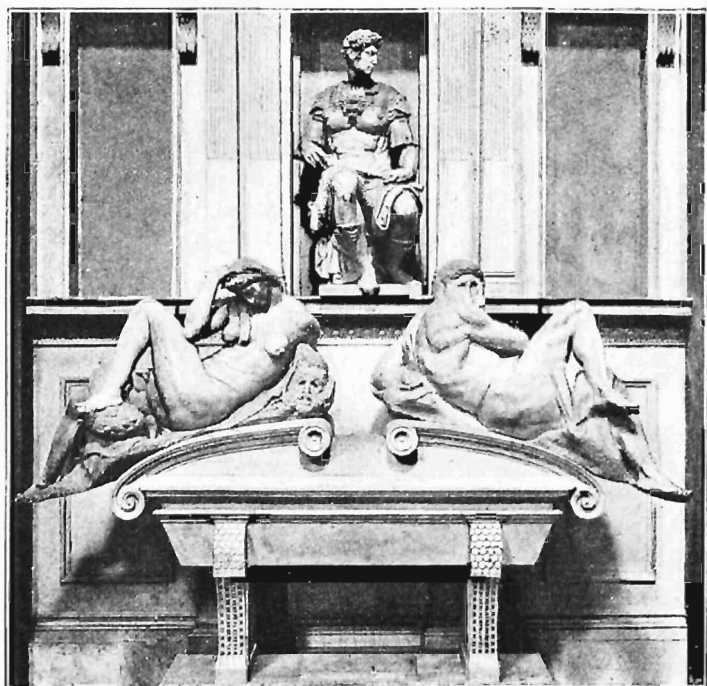


Fig. 116. Michał Aniol. Grobowiec Juliana Medyceusza. Florencja S. Lorenzo.

bolicznych, to należą one do tej samej rodziny co Prorocy w Sykstyń. Szczególnie *Noc* pogrążona w śnie bolesnym, w którym odczuwamy jednak wszystkie udręczenia i gorycze życia. Na sonety współczesnych Michał Aniol odpowiada słowami *Nocy* ujętemi również w sonet: „Drogi mi jest sen i bardziej jeszcze to żem z kamienia, dopóki trwa hańba i zło; nic nie wiedzieć,

nie nie czuć jest największem mem szczęściem; więc mnie nie budź, mów cicho“.

Smutek wrodzony M. Aniola zwiększały bóle patrijoty. Florentczycy wygnali niegodnych następców wielkich Medyceuszów; następstwem tego był najazd Karola V. Michał Aniol powołany na jeneralnego komisarza fortyfikacji, brał osobisty udział w obrobie (1529 r.). Po upadku Florencji musiał się ukrywać, ale Klemens VII, papież z rodu Medyceuszów, wyjednał mu amnestję, ponieważ artysta był mu potrzebny do wykończenia pomników w kościele S. Lorenzo. Michał Aniol stawał się coraz bardziej zniechęcony i posępny. „Malarstwo, rzeźba, trudy, wiara w ludzi wyniszczyły mnie; wszystko idzie coraz gorzej. Daleko byłoby dla mnie lepiej zostać za młodu fabrykantem zapalek, niż cierpieć tych mąk, które teraz przechodzę.“ Ostatnie wielkie dzieło rzeźbiarskie *Zdjęcie z Krzyża*, znajdujące się we Florencji, odzwierciedla głęboki smutek artysty.

Koniec życia spędził w Rzymie. Ósiedział tam w 1532 r., a w roku 1535 papież Paweł II mianował go nadwornym malarzem Watykanu, w 1547 r. powierzono mu kierowanie budową kościoła Ś-go Piotra w Rzymie. Już w XV stuleciu chciał papież Mikołaj V wznieść nowy kościół na miejscu dawnej bazyliki; wielu artystów prowadziło kolejno budowę. W r. 1506 oddano tę robotę Bramante, ale niestety projektu jego w całości nie wykonano. Michał Aniol modyfikuje go tylko; jego pomysłu jest kopuła środkowa, gdyż on dał jej plan i kazał wykonać model w drzewie.

Umarł mając lat 88; aż do samej śmierci nie przestawał pracować. W dziełach Michała Aniola wielkość stylu dorównywa potężnej myśli. Zarzucano mu upodobanie do póź gwałtownych i niespokojnych, zbyt przesadną modelację; ale jego środki wypowiedzenia się odpowiadają w zupełności uczuciom szczerym i potężnym. Naśladowcy o duszach małych, powtarzając formę mistrza, robią rzeczy nieszczerze i przesadne.

RAFAEL. — Zarówno współcześni jak i potomni przeciwstawiali nieraz Michała Aniola — Rafaelowi, gdyż w istocie wszystko

w nich jest różne zarówno genjusz jak i życie. Urodzony w Urbino, pierwszymi pracami należy do szkoły umbryjskiej. Ojciec jego Giovanni był także malarzem, autorem obrazów religijnych słodkich i naiwnych. Zostawszy uczniem Perugino młody Rafael ulega jego wpływowi. Już z tych młodych lat pochodzą piękne jego prace, np. *Zaślubiny N. M. Panny* (Muz. Brera, Medjolan).

1504 r., po kilku wycieczkach do Toskanii, Rafael osiedla się we Florencji i tu zaczyna się drugi okres jego twórczości. Sztuka starożytna oraz inne wpływy zmieniają jego styl. Studjuje on mistrzów florenckich: Masaccio, Ghirlandajo, a zwłaszcza Leonardo. W dziełach tej epoki, głównie w madonnach, jak np. *Piękna Ogrodniczka* (Luwr) czujemy tę przemianę. Oddala się od szkoły umbryjskiej, od tradycji dawnej sztuki kościelnej, szuka stylu szlachtetnego i poetycznego, ale zgodnego z naturą.

1508 r. już jest uważany za mistrza. Papież Juljusz II, idąc może za radami Bramante, wzywa Rafaela do Rzymu i poleca mu ozdobienie kilku sal Watykanu (Stanze). Artysta rozpoczął pracę od sali della Segnatura, gdzie chciał wyobrazić główne odłamy wiedzy ludzkiej. Stąd powstała serja fresków. *Dysputa o N. Sakramencie* jest apoteozą teologii; *Szkoła Ateńska* filozofji; *Apollo na Parnasie* w otoczeniu muz i poetów jest symbolem poezji; *Grzegorz IX* otrzymujący Dekretalja prawa kanonicznego i t. d. Dokoła tych głównych tematów grupują się mniej ważne figury alegoryczne, łączące wszystkie części tej wspianalej całości.

Dysputa o N. Sakramencie jest może najlepszym dziełem Rafaela, a zarazem najpiękniejszym przejawem sztuki chrześcijańskiej. W górze Ś-ta Trójca na niebiosach, apostołowie i wybrani; niżej, na oltarzu—Eucharystja tworzy środkowy punkt kompozycji; dokoła teologowie, myśliciele i doktorzy chrześcijańscy.

Po ukończeniu sali Segnatyry (1511) musiał Rafael malować następną. Główne jej freski wyobrażały wypędzenie Heliodora, jestto aluzja do wypędzenia Francuzów z Włoch, (chcąc tę myśl podkreślić umieszcza artysta na brzegu obrazu Juljusza II przyglądającego się ucieczce Heliodora); dalej *Msza Bolszeńska*,

Spotkanie Leona z Atyllą, Uwolnienie Ś-go Piotra. W tymże czasie maluje liczne Madonny i portrety.

W r. 1513 miejsce Juljusza II zajmuje Leon X. Zarówno talent jak i miłe usposobienie Rafaela podobały się wykwintnemu i wykształconemu papieżowi, którego pontyfikat był jednym szeregiem uczt i zabaw. O ile Michał Aniol unikał ludzi, o tyle Rafael lubił wykwintne towarzystwo, które czarował swoją uprzejmością. Po śmierci Bramante 1514 powierzył mu Leon X kierownictwo prac przy kościele Ś-go Piotra; jednocześnie maluje Rafael w dalszym ciągu *Stanze*, lecz obarczony nawalem robót, zajęty rozrywkami, zaczyna coraz bardziej wyręczać się uczniami, sam komponuje całość i daje rysunki, oni wykonywują resztę.

W tym czasie powierzono mu Loggie, t. j. galerje, obiegające jedno z podwórz Watykanu. Na sklepieniu każdego z trzynastu przęseł Rafael umieścił cztery kompozycje biblijne. Mała tylko część tej pracy



Fig. 117. Rafael. Przemienienie Pańskie. (Rzym. Watykan).

jest dziełem jego pędzla. Pod jego kierunkiem zdobiono też mury i pilastry, ornamentem, zwierzętami i postaciami fantazyjnymi. W tych motywach widzimy, jak silny wpływ wywarła na Rafaela sztuka starożytna w czasie jego pobytu w Rzymie.

Flandrja oddawna słynęła sztuką tkacką, Leon X pragnąc mieć obicia do kaplicy Sykstyńskiej, zażądał od Rafaela kartonów i przesłał je do fabryk flamandzkich. Większość tych kartonów



Fig. 118. Rafael. Madonna della Sedia. (Florenceja. Gal. Pitti).

znajduje się obecnie w muz. Kensington w Londynie, wyobrażają one *Czyny Apostolskie: Cudowny połów, Powołanie Piotra, Śty Paweł przed Aeropagiem* i t. d.

Rafael nie pracował wyłącznie dla Watykanu. Bogatemu bankierowi Agostino Chigi — wykonał w willi Farnesina, pełną poetycznego wdzięku i świeżości *Galateę*. Z powodu tej pracy pisał do jednego z przyjaciół o swoim sposobie tworzenia, łączącym

ideal z obserwacją natury: „Chcąc wymalować piękną kobietę, musiałbym ich kilka widzieć; pod warunkiem aby Jego Wielmożność była obecna dla wybrania najdoskonalszej. Ale wobec tego że mało jest dobrych sędziów i pięknych modeli, posiłkuję się ideą, która mi się nasuwa.“ *Historję Psyche* stworzył też dla willi Farnesina. I tu jednak wyręczał się uczniami. Ważniejsi z nich byli Giulio Romano, Fr. Penni, Pierino del Vaga, Jan z Udino i inni. Najlepszy rytownik włoski Marek Antoni Raimondi, był wiernym odtwórcą Rafaela.

Z pośród dzieł tej epoki wymienimy jeszcze *Sybille* z kościoła Santa Maria della Pace (Rzym); oprócz tego liczne obrazy: *Przemienienie* (Watykan) *Madonna della Sedia* (Pitti Florencja) *Ś-ta Cecylja* (muz. Bolonji), portret *Baltazara Castiglione* (Luvr). Oddawał się też architekturze: robił rysunki dla Ś-go Piotra i do kilku pałaców. Z czasem starożytność pociągała go coraz silniej, zajął się konserwacją i odnawianiem budowli dawnego Rzymu, wysyłał artystów w różne okolice Italji, a nawet do Grecji, aby rysowali zabytki dawne. Zmarł mając lat 37.

WSPÓŁCZEŚNI I UCZNIOWIE MICHAŁA ANIOŁA I RAFAELA. - Artyści włoch środkowych żyjący współcześnie z tymi geniuszami, giną w cieniu ich sławy. A jednak było wśród nich wielu mistrzów. We Florencji, Fra-Bartolomeo (1475- 1517) oddający się malarstwu religijnemu; bardzo miły w kolorycie Andrea del Sarto (1486 - 1531) zostawił liczne prace (freski kościoła Anunziata we Florencji). Angelo Bronzino (1502 - 1572) jeden z najlepszych portrecistów florenckich. W architekturze przeważa zamiłowanie do form starożytnych, stosowanych jednak dość swobodnie, szczególnie w budowie pałaców jak to czynił Bramante (1444 - 1514) rodak Rafaela. Po dłuższym pobycie w Medjolanie osiada Bramante w Rzymie i zostaje budowniczym przy Watykanie. Wzniesiony przez niego pałac della Cancellaria jest wzorem regularnego i pięknego układu. Temiż zasadami przejął się Baltazar Peruzzi twórca pałacu Massimi (Rzym). Głównym architektem pałacu Farnese, był Antoni da Sangallo. Górna część

budynku jest dziełem Michała Aniola. Jest to najwspanialszy ze wszystkich pałaców Odrodzenia. Vignola pracujący głównie w Rzymie, ogłasza słynny traktat o pięciu porządkach, który aż do naszych czasów był podręcznikiem akademickiej architektury. W Wenecji i jej okolicach, Sansovino, Scamozzi, Palladio wznoszą bogate budowle, zgodne w charakterze dekoracyjnym z ogólnymi dążeniami sztuki weneckiej.

We włoszech środkowych rozpoczyna się już upadek sztuki. Leonardo da Vinci, M. Aniol, Rafael, wprowadzili ją na takie wyżyny, z których następcy mogli jedynie spadać. Uczniowie i współczesni, usiłując ich naśladować, psują styl i przesadzają błędy widoczne niekiedy w dziełach samych mistrzów. Uczniowie Michała Aniola zamiast potęgi dają patos i ruchy kowulsyjne, uczniowie Rafaela manierują się na jego sposób. Nikt już nie bada natury ze szczerością mistrzów XV wieku, poprzestawano na antykach zadawalniając się typem, postawą i wyrazem konwencjonalnym. Słabnie nawet dbałość o rysunek i koloryt. Najlepszy uczeń Rafaela Giulio Romano jest, mimo całą swą zręczność, tylko drugorzędny artystą. To samo Daniel da Volterra i Vasari, naśladowujący w malarstwie Michała Aniola. Rzeźbiarz Benvenuto Celini (1500 - 1572) awanturnik sztuki, który zostawił tak ciekawe pamiątki, jest przedewszystkiem świetnym złotnikiem. Wezwany przez Franciszka I spędził jakiś czas we Francji. Arcydziełem jego jest *Perseusz*, (Florencja). Baccio Bandinelli jest tylko deklamatorem. Jan z Bolonji flamand z pochodzenia ale Florentczyk duszą, rzeźbił nie brzydkie w całości ale bez wyrazu figury, np. słynny Merkury. W Parmie żył i pracował mistrz Antonio Allegri zw. „Corregio“ (1494 - 1534). Prace jego pełne wdzięku posiadają żywy koloryt i niezwykłą miękkość światłocienia. Talent subtelny wypowiada się najlepiej w dziełach treści mitologicznej np. *Antiopa* (Luwr), ale i pracom religijnym daje wyraz słodki i poetyczny, np. *Zasłużony mistyczny Ś-tej Katarzyny*, (Luwr), *Madonna i Święci* (Drezno) i inne. W kościele Ś-go Jana oraz w Katedrze Parmy, wykonał wielkie prace dekoracyjne.



Fig. 119. Correggio. Madonna Św. Jerzego. (Galerja Drezdeńska).

SZKOŁA WENECKA. — Szkoła ta przeżywa powtórny świetny okres. Ogólną cechą malarzy weneckich jest poczucie przyrody i barwy, zręczność kompozycji oraz wielkie zrozumienie dekoracyjności. Moralna strona interesuje ich nie wiele, lubują się w efektach barwnych, ciekawej grze światła, blasku świetnych tkanin; sztuka ich jest bardziej materialną i zewnętrzną, lecz jakże bogatą i wspaniałą! Uczniami Jana Bellini są Giorgione (1478—1511) i Tycjan (1477—1576). Największym kolorystą weneckim



Fig. 120. Giorgione. Wenera. (Galerja drezdeńska).

jest Giorgione, obrazy jego wywierają na widza wprost czarodziejskie wrażenie, tyle odcieni stapia się w nich w jeden akord miękki i gorący. *Koncert z Luvru*, *Wenera Drezdeńska*, dają zupełnie wierny obraz jego talentu.

Tycjan jest początkowo wiernym uczniem Bellini: z czasem jednak za sprawą Giorgione, koloryt jego staje się gorętszym; zresztą Tycjan jest bardziej od tamtego pomyslowym i płodnym. Od 1511 r. jest już najslawniejszym mistrzem i urzędowym malarzem republiki weneckiej. Sława jego rozbrzmiewa w całej

Italii, książęta rywalizują o jego prace. Leon X daremnie stara się sprowadzić go do Rzymu, Franciszek I ubiega się o przybycie artysty do Francji, Karol V obsypuje go zaszczytami. On jednak

wierny miastu, w którym talent jego znalazł najlepszy grunt do rozwoju, opuszcza je tylko na krótko. Pracował do ostatnich chwil życia; umarł mając 99 lat. Z pewnym trudem orientujemy się w tem mnóstwie pozostałych po nim prac wszelkich rodzajów, są to kompozycje religijne, mitologiczne, historyczne, portrety i pejzaże. Za najlepsze prace uważamy *Ofiarowanie*, *Wniebowzięcie*, (muzeum Wenecji), portrety z muzeum Florencji, *Miłość ziemską i niebieską* (Rzym, willa Borghese). Tycjan łączy w sobie wszystkie zalety szkoły Weneckiej, — celuje w od-

twarzaniu fizycznej piękności kobiety w całym blasku jej świetnego rozkwitu, daje swym pracom ruch, życie i precyzyjny koloryt.

Dokoła Tycjana grupują się wszyscy ówcześni malarze weneccy:



Fig. 121. Tycjan. Portret Karola V. (Monachjum. Pinakoteka).



Fig. 122. Tycjan. Złożenie do Grobu. Lwów.

Palma starszy, Pordenone, Moretto, Bonifazio, Paris Bordone są to jego uczniowie, jego naśladowcy, niekiedy—współzawodnicy. Z jego to pracowni wyszedł Jakób Robusti zwany „Tintoretto“ (1518—1594), który chciał go prześcignąć, łącząc, jak sam mówił „rysunek Michała Anioła z kolorytem Tycjana“. Artysta z wielkim i śmiałym ale nie równym temperamentem pozostawił liczne dzieła, świadczące o pracy bez wytchnienia. Jeżeli niektóre kompozycje jego są dziwaczne i bezładne, to również możemy wymienić arcydzieła jak np. *Cud Ś-go Marka* oraz malowidła w pałacu Dożów.

Paweł Caliari (1528 — 1588) zw. „Veronese“ (ur. w Veronie) jest obok Tycjana największym artystą szkoły weneckiej i jednym z najświetniejszych dekoratorów jacy kiedykolwiek istnieli.



Fig. 123. Paweł z Werony. Zuzanna.

Posiada on jakby wrodzone poczucie wielkich kompozycji. Bez śladu jakiegokolwiek trudności wprowadza do nich mnóstwo figur, rozdziela je na grupy i, operując umiejętnie kontrastami, interesuje widza na każdym kroku i wywołuje wrażenie potężne. To samo widzimy w rozkładzie i zestawieniu światła i kolorów, które osłabia lub potęguje siłą zestawienia, rzucając wspaniale przystrojone postacie na tło majestatycznej architektury, lub błękitu niebios,

przerywanego śnieżną białością obłoków. Nikt nie potrafił tak jak on, połączyć wspaniałości z prostotą i swobody z niezmierną zręcznością wykonania. Zalety te widzimy w obrazach: *Gody w Kanie Galilejskiej* i *Posiłek u Szymona* (Luwr), gdzie tematy biblijne dają artyście sposobność do odtwarzania przepysznych uczt weneckich. Veronesa należy jednak przedewszystkiem oglądać w Wenecji; tutaj w pałacu Dożów znajdują się najlepsze jego prace jak: *Tryumf Wenecji*, *Wenecja na globie ziemskim* i t. p. oraz z pałacu Maser pod Trevirem. Ze śmiercią Veronesa gaśnie sława szkoły weneckiej; w całych Włoszech następuje ogólny upadek sztuki.

ROZDZIAŁ III.

SZTUKA FLANDRJI I NIEMIEC W XV I XVI WIEKU.

OGÓLNE CECHY NOWEJ SZTUKI. — Ogólnie przyjęty jest zwyczaj zapoznawania się z przejawami sztuki kolejno w poszczególnych krajach, wskutek tego skłonni jesteśmy nieraz przypuszczać, czy to w wiekach średnich, czy w czasie Odrodzenia, takie między tymi krajami różnice, jakich albo wcale nie było, albo które miały bez porównania mniejsze znaczenie, niż my im przypisujemy. Jak już to widzieliśmy, sztuka romańska i gotycka, nie ograniczając się jednym państwem, rozszerzyła się w całym świecie chrześcijańskim. To samo było z Odrodzeniem. Przejawiło się ono nie tylko we Włoszech ale też w północnej i środkowej Europie i pomimo odrębnych cech spotykanych u współcześnie istniejących szkół, tu i tam miało te same dążności.

Sztuka Giotto ma swe źródło w powrocie do natury, włoska sztuka XV w. jest realistyczną. Podobnie w krajach północnych — gotyk czerpał natchnienie w naturze, później miejsce szczerości i prostoty artystów XIII wieku zajmuje, podobnie jak i u giottystów — konwencjonalizm, wyszukanie, a ostatecznie maniera. W XIV i XV wieku, zarówno w rzeźbie jak i malarstwie widzimy zjawienie się nowej sztuki. Sztuka gotycka się odradza,

zwracając się znowu do natury, odtwarza ją jednak ściślej i dokładniej staje się realistyczną. Rzeźbiarze XIII w. studjując figurę ludzką szukali tylko jej cech ogólnych; niektórzy np. posągi mają typy tych krajów, w których pracowali ich twórcy, ale o uwiecznieniu indywidualnych rysów jednostki, o portret, nikt się wówczas nie troszczył. Przeciwnie, artyści XIV i XV stulecia starają się oddać rysy modelu z niesłychaną wiernością. W okresie tym, portret przeważa; robią go nie tylko wtedy, gdy idzie o uwiecznienie rysów jakiejś wybitnej jednostki, ale i w obrazach treści religijnej każda figura jest portretem żyjącej osobistości. W namięt-nem dążeniu do prawdy nie cofają się artyści ani przed brzydotą, ani przed pospolitością.

W epoce poprzedniej nie dbano również o wierne oddanie miejscowości, w której działy się odtwarzane wypadki, tymczasem nowa sztuka wprowadza oprócz portretu pejzaż. Okolice, budynki rysowane z natury, dopomagają nam niejednokrotnie do stwierdzenia, z jakiego kraju pochodzi dane dzieło. Z podobnie drobiazgową dokładnością traktowane są wszystkie akcesorja umeblowanie, oręż, kostjумы. Artyści nie zrywają jednak z tradycjami średnio-wieczna, służą sztuce kościelnej traktując tematy religijne z głęboką i naiwną wiarą. Pochodzenie tej sztuki tłumaczy nam jej kontrasty i właściwości. Powstaje ona w miastach gdzie, ani bogate mieszczaństwo, ani liczna i pracowita ludność nie posiada wykwin-tnego i wyrobionego smaku Włochów; poezja skupia się tutaj w głębokich uczuciach, i wierzeniach owianych mistycyzmem.

FLANDRJA. Flandrja była jednym z krajów, w których doko-nała się ta ewolucja. Zawdzięcza to ona swemu przemysłowi i bogactwu; w łonie wielkich miast handlowych i przemysłowych jak Brugha, Gandawa i t. p., powstają związki czyli giełdy (cechy) artystów, będące kolebką tego ruchu. Rozwojowi sztuki sprzyjają również rządy książąt Burgundzkich; pod ich opieką, na ich świę-tym dworze pracują niektórzy słynni mistrze flamandzcy XV w. Flandrja posiadała zdolnych rzeźbiarzy, ale twórczość artystów flamandzkich wypowieda się głównie w malarstwie. Architektura

gotycka kościołów i świeckich budowli nie dawała pola do rozległych malowideł ściennych, jak we Włoszech, dzięki czemu malarstwo tutejsze tworzy jedynie obrazy.

RODZINA VAN EYCKÓW. — Zaraznie malarstwa flamandzkiego jest mało znane. W ciągu XIV stulecia powstają w główniejszych miastach cechy malarzy i rzeźbiarzy pod wezwaniem Św. Łukasza. Z ich łona wyszli malarze obrazów. Okres niebywalej siły i oryginalności zaczyna się z braćmi Van Eyck: Hubertem (1366 — 1426) i Janem (? — 1448). Mimo że urodzeni w księstwie Liège, są jednak Flamandami, Hubert spędza większą część życia w Gandawie, Jan od 1425 przebywa w Brudze, jest nadwornym malarzem i „varlet de chambre”¹ Filipa



Fig. 124. Hubert (?) van Eyck. Marja z dziećmi

1. Godność ta odpowiada mniej więcej dzisiejszemu tytułowi szambelana. (P. T.).



Fig. 125. Jan van Eyck. Portret Arnolfini (?) z żoną. Londyn. Gal. Narod.

Dobrego. Książę używa go nieraz do zleceń politycznych i oświadcza, że nieznalazłby „nikogo równie odpowiedniego, ani równie doskonałego w sztuce i naukach“.

Tradycja przypisuje Van Eyck'om wynalazek malarstwa olejnego. Jeżeli twierdzenie to w tak katerycznej formie nie jest ścisłe, to w każdym razie Van Eyckowie mieszały farby z olejem zręczniejsz od innych i udoskonalili przygotowywanie werniksów, którymi pokrywali swe malowidła. Umieli też lepiej łączyć kolory otrzymując rozleglejszą skalę tonów i odcieni, dzięki czemu osiągnęli bogatszy i gorętszy koloryt od swych poprzedników i wzbogacili technikę malarską. Temu zawdzięczają jednak tylko część swęj sławy.

Jednym z największych ich dzieł jest wielka kompozycja *Baranek mistyczny*. Części tej pracy znajdują się w kościele St. Bavon w Gandawie i w muzeach Brukselli i Berlina. Pracowali nad nią obaj bracia; rozpoczęta około 1420 roku, była ukończona dopiero w 1432 w sześć lat po śmierci Huberta. W górnej części widzimy wielkie postacie Boga Ojca, Dziewicy, Ś-go Jana, Adama i Ewy i in., w dolnej — na ołtarzu — Baranek otoczony aniołami; po bokach grupują się doktorzy kościoła, męczennicy, święci i święte, a nawet filozofowie pogańscy zwiastujący przyjsie Chrystusa. Realistyczny kierunek tej szkoły wypowiada się w typach poszczęólnych osób, posiadających cechy portretu, oraz w niezgrabnych figurach Adama i Ewy, wiernie odtwarzających biednych i brzydkich robotników.

Nie znamy ani jednego dzieła, które by napewno można przypisać Hubertowi, po Janie zostało ich dość wiele. Znakomity portrecista, oddaje swe modele z drobiazgową skrupulatnością, zaznaczając energicznie charakter każdej głowy. Te same rysy zdradza jego malarstwo religijne. Jego Dziewice są to młode niezbyt idealizowane flamandki, osoby otaczające je brane wprost z życia, w najdrobniejszych szczegółach to samo umiłowanie ścisłości. W tle spotykamy często pejzaże zdumiewające delikatnością wykonania. Wszędzie rysunek ścisły, koloryt nieporównanie świeżny i harmonijny.



Fig. 126. R. Van der Weyden. Siedem Sakramentów część środkowa. (Antwerpia. Muzeum).

VANDERWEYDEN, MEMLING, QUENTIN METSYS i in. — Roger Van der Weyden (1399 albo 1400 — 1469) spędził większą część życia w Brukselli; rysunek jego jest twardszy, koloryt bardziej suchy niż u Van Eycków; nagradza to jednak wielka siła wyrazu, np. w *Siedmiu Sakramentach* (muzeum Antwerpji) i *Sądzie Ostatecznym* (Szpital w Beaune). Wywarł on silny wpływ zarówno w Niemczech jak i we własnym kraju. Z jego szkoły wyszedł być może Hans Memling † 1494 r.; Miejsce jego urodzenia jest dotąd przedmiotem sporów (Niemcy lub północna Holandia), a i życie, otoczone niegdyś le-

gendami romantycznymi, jest mało znane; wiemy że większą jego część spędził w Brudze. Tam w szpitalu Ś-go Jana znajduje się kilka jego najpiękniejszych obrazów: *Relikwiarz Ś-tej Urszuli*, *Pokłon trzech króli*, *Małżeństwo Ś-tej Katarzyny* i różne portrety. Memling celuje w nadaniu swym świętym wyrazu głębokiej i naiwnej wiary. Jestto artysta bardziej uczuciowy i marzycielski od Eycków; rysunek jego równie ścisły a koloryt równie soczysty; tylko zamiast siły przeważa tu wdzięk.

Dokoła tych mistrzów grupują uczniowie i artyści drugorzędni jak: Dirck Bouts, Vander Goes, Gerard Dawid i in. W Antwerpii maluje Quentin Metsys sceny obyczajowe (Bankier z żoną), w obrazach religijnych przypomina



Fig. 127. Memmling. Portret kobiety. (Bruga).

nieraz Rogera, tylko w wykonaniu jest bardziej rozmaitym i giętkim. (*Tryptyk z muzeum w Antwerpii*). W Holandji, uległej wówczas szkole flamandzkiej, pracował Łukasz z Lejdy (1494 — 1533) sławniejszy rytownik niżli malarz, ryciny jego zwracają uwa-



Fig. 128. Hugo van der Goes. Prawe skrzydło tryptyku Portinari. Florencja. Uffizi.

gę dużą znajomością perspektywy i efektów świetlnych. Artysty flamandcy znani byli w całej Europie. Zobaczymy poniżej jakie były ich stosunki z Francją. Nawet we Włoszech poszukiwano i studjowano ich prace. Kilku Flamandów osiadło tam nawet. Florencka rodzina Portinari zamówiła u Van der Goes'a piękny tryptyk wyobrażający *Narodzenie Chrystusa*; znajduje się on obecnie w galerji Uffizi. Włoch Bartolomeo Fazio powiedział w swem dziele (1455 r.) *Liber de viris illustribus*, że Jan Van Eyck „uważany jest za najpier-

wszego malarza swego stulecia". Antonello del Messina przybył do Flandryi, aby poznać dzieła i sposoby flamandzkiego malarstwa. Wpływ szkoły flamandzkiej dosięgał Hiszpanji i Portugalji.

W XVI w. zaczyna się wędrówka artystów flamandzkich do Włoch i studjowanie obcych mistrzów, skutkiem czego słabnie narodowy charakter sztuki, do której przenikają pierwiastki obce. Niektórzy zresztą zastają w kraju jak Jan Mostaert; inni oglądają Italję, ale nie ulegając jej wpływowi, pozostają flamandami zarówno sercem jak stylem np. Piotr Breughel starszy (zm. 1559 r.) malujący z takim temperamentem i zręcznością wykonania kiermasze i ucztę ludowe na świeżem powietrzu.



Fig. 129. Madonna z kwiatkiem. Szkoła kolońska XV w.

TKACTWO. — Wśród różnych gałęzi przemysłu artystycznego, które rozwinęły się w XV i XVI w. we Flandryi, tkaniny z kompozycją figurową, związane są bezpośrednio z malarstwem. Ponieważ malarze dostarczają wzorów tkaczom, więc ruch nowatorski udziela się i tej gałęzi sztuki. W XVI w. przenika i tutaj styl włoski.

ŹRÓDŁA SZKOŁY NIEMIECKIEJ. — Przejście od Flandrii do Niemiec jest łatwe, ponieważ oba te kraje łączyły ściśle stosunki artystyczne. Niemcy długo były wierne tradycjom gotyku w architekturze i w rzeźbie; sztuką starożytną czy włoską, niewiele się interesowały, a jednocześnie w plastyce widzimy wybitne dążenia realistyczne. Widzimy jak w rzeźbie prace licznych artystów zdradzają wiele prawdy i życia np. dzieła Adama Krafft, Piotra Vischer. Grobowiec Ś-go Sebalda w Norymberdze zrobiony przez Vischer'a w latach od 1508—1510 jest najlepszym dziełem rzeźby niemieckiej tego okresu¹. Od XIV w. kwitną szkoły malarskie w Pradze, Norymberdze, a najbardziej — Kolonji. Niezwykła czystość wyrazu i świeżość kolorytu cechuje dzieła szkoły kolońskiej.

Mistrzem jej był Stefan Lochner († 1452 r.), dzieła którego znajdują się w katedrze i muzeach Kolonji. Mistrz Francke żyjący w pierwszej połowie XV w. w Hamburgu (prace jego znajdują się w Kunsthale w Hamburgu) łączy zalety Lochnera z silnym wyrazem dramatycznym. Marcin Schongauer (około 1450—1491), domniemany uczeń Van der Weyden'a pozostawił prócz kilku obrazów liczne sztychy, gdzie zdradza pewność i swobodę rylca. Nie bez powodu Niemcy przypisują sobie zaszczyt wynalazku miedziorytu, gdyż Schongauera poprzedziło w jego sztuce wielu zdolnych artystów.

ALBRECHT DÜRER. Najsilniej i najoryginalniej wypowiedział się genjusz niemiecki w dziełach Dürer'a (1471—1528). D. urodził się w Norymberdze, dziś jeszcze tak malowniczej, a będącej wówczas jednym z najbogatszych miast niemieckich. Uczyl się w pracowni Wohlgemut'a, rzeźbiarza i malarza zarazem. Po ukończeniu nauki podróżował cztery lata po Niemczech, być może nawet zwiedził i Wenecję. W każdym razie, mimo że odtąd znał ryciny Mantegna, mimo że zapożycza się u mistrzów zaalpejskich, jednak sztuka włoska nie wywiera głębszego wpływu na dojrzały

1. W ostatnich czasach prace Vischera poważnie zakwestjonowano. Zdaje się że był on jedynie odlewaczem w brązie dzieł komponowanych przez innych artystów. Wiele np. posągów Vischera obecnie przypisują W. Stwoszowi. (P. T.).

już talent artysty. Od 1494 r. życie jego płynie w Norymberdze. Długo utrzymywały się podania o złej i skąpej żonie jego Agnieszce Frey; badania współczesne dowiodły, że Dürer nie był tak niezdolny, jak sądzono. O dwóch podróżach — do Wenecji (1505 — 1507) i do Niderland (1520 — 1521) dowiadujemy się z listów i pamiętnika artysty. Wszędzie poprzedzała go sława, sztychy jego były poszukiwane w Wenecji i nawet Marek-Antoniusz je podrabiał. Bellini przyjaźnił się z nim, a z Rafaelem wymieniali listy; zazdrość innych artystów, na którą się uskarża, świadczy dostatecznie o uznaniu, jakie miał za granicą. W Niemczech cesarz Maksymiljan obarczył go licznymi lichymi płatniami zamówieniami; były to rysunki do łuków tryumfalnych i pochodów uroczystych. Dürer przyłączył się do Reformacji od pierwszych chwil jej powstania, był w stosunkach z Lutrem, Melanchtonem i Zwingluszem.



Fig. 150. Dürer. Portret mężczyzny. Madryt.

Dürer zostawił sporo obrazów. Do najlepszych zaliczają: *Pokłon trzech króli*, 1504 r. (Florence, muz. Uffizi), *Ukrzyżowanie* z 1506 r. (Drezno), *Madonna* z 1516 r., *Trójca w otoczeniu*

Wszystkich Świętych (Wiedeń, Belweder), *Czterej Apostołowie* (Monachjum — Pinakoteka); ale najlepiej poznajemy go w rysunkach i rycinach. Niemiec zarówno w idei jak i formie, posiada potężną lecz ponurą i fantastyczną wyobraźnię, lubuje się w tematach posępnych i dziwacznym. (Melancholja, Rycerz i Śmierć, Apokalipsa i t. p.).



Fig. 131. Dürer. Melancholja. Miedzioryt.

W wyrazie nieustraszonego realista, wprowadza do swych dzieł najnowsze typy i najpospolitsze szczegóły, ale te służą mu do wywołania efektów silnych i malowniczych. „Doprawdy nie wiem co to jest piękno“, powiada Dürer, lub kiedyś indziej: „Sztuka jest w naturze, posiadł ją ten, kto ją umie stamtąd wydobyć“. Prace jego wydają nam się nieraz surowe i nieharmonijne, są one jednak zawsze silne i głębo-

kie. Tematom religijnym (Stacje Męki Pańskiej, Życie Maryji) daje charakter lokalny: typy, stroje, obyczaje, krajobraz — wszystko przypomina ojczyznę artysty, ale tchnienie głębokiej poezji przetwarza je, nadając im religijne piętno. Jego postacie ewangeliczne mają te formy realne, jasne, w jakich widzi je wyobraźnia ludu.

Jak Luter tłumaczy księgi święte na język ludowy, tak i Dürer wyklada wierzenia chrześcijańskie w sposób dla wszystkich zrozumiały. Jako rytownik Dürer jest mistrzem. Ryciny wykonywuje z nadzwyczajną pewnością i temperamentem, podkreślając zarazem najmniejsze szczegóły ze zbytnią nieraz drobiazgowością.

HOLBEIN. — Dürer jest mistrzem szkoły Frankońskiej; szkoła Szwabska, z której wywodzą się Holbeinowie, jest mniej obojętna na wdzięk i piękno. Upodobania te widzimy już u Holbeina Starszego, u syna potęgują się jeszcze i, pomimo że pozostaje on



Fig. 132. H. Holbein. Chrystus martwy. Fragment. Bazyleja.

Niemcem, ulega jednak więcej niż Dürer wpływowi Włoch; odczuwamy to mianowicie w akcesorjach obrazów i w motywach architektonicznych. Urodzony w 1497 r. w Augsburgu, w 1516 osiada w Bazylei. Opowieści krążące o jego pijaństwie i lenistwie są zmyśleniem. Od r. 1526 do 1528 próbuje szczęścia w Anglii, powraca tam znowu w 1532 r. i z wyjątkiem krótkiego pobytu w Bazylei w 1538 r. pozostaje tam do śmierci (1543 r.), ceniony i zatrudniany od 1537 przez Henryka VIII. Jestto niesłychanie szczery i ścisły portrecista. Jako malarz religijny tworzy liczne Madonny; jedną z najpiękniejszych jest Darmsztadzka. Dziełem wprost okru-

tnego realizmu, w którym kolor i rysunek wykazują wszystkie okropności trupa, jest *Chrystus zmarły* (Bazyleja). Mimo to rysy twarzy Chrystusa nie są pozbawione pewnego tragicznego piękna.



Fig. 133. H. Holbein. Portret Henryka VIII. Rzym. Gal. Corsini.

Ten sam charakter mają i inne dzieła H., mianowicie dziesięć rysunków *Męki Pańskiej* (Bazyleja); cierpienia Chrystusa oddane tu są w sposób wprost bolesny. Ołówkowe i piórkowe portrety z leciuchno zaznaczonym tonem ciała są arcydziełami subtelności

i prawdy życiowej; nigdy twarz ludzka nie była oddawana z większą szczerością i prostotą. Holbein wykonywał też wielkie prace dekoracyjne; malowidła ściennie wielkiej Sali Rady w Bazylei, osnute na tematach starożytnych, są dziś prawie doszczętnie zniszczone. Z pod ręki Holbeina wyszło też wiele rysunków dla rycin: 83 rysunki do dzieła Erazma *Pochwała głupstwa, Alfabetu śmierci* i *Widma śmierci*; w pracach tych oddaje z wielką werwą i gryzącą ironją tryumf śmierci, zarówno nad nędzą jak nad pięknością i potęgą.

Współczesny tamtym jest Łukasz Kranach (1472 - 1553), artysta oryginalny, choć mniej od nich zdolny. Jego Madonny są to młode delikatne niemeczki z bardzo czystym i trochę swawolnym wyrazem twarzy. Kranach lubi też malować nagie ciało (Wenery, Adam i Ewa i t. d.), często bierze tematy z mitologii pogańskiej, ale zarówno stylem jak i pomysłem obcy jest sztuce starożytnej; postacie swe o wątych i zbyt długich kształtach pozuje z manierycznym wdziękiem.

WPLYW REFORMACJI.—Wiele mówiono o wpływie Reformacji na sztuki piękne. Niewątpliwie nowe idee niejednokrotnie rozpętały nienawiść obrazoburców do pomników sztuki chrześcijańskiej, Luter jednak nie potępiał sztuki. Dürer, Holbein, Kranach byli protestantami, a jednak malowali obrazy religijne. Być może nawet — doktryny przez nich wyznawane, wyzwoliły ich z brzemienia tradycji i sprzyjały przeobrażeniu sztuki chrześcijańskiej — udostępnieniu jej ludowi. Ale jeszcze przed Lutrem szkoła niemiecka dążyła w tym kierunku. A potem czy Reformację obwiniać należy o upadek sztuki niemieckiej w drugiej połowie XVI w.? Nie zdaje się, aby taką była jej rola. Jeżeli sztuka niemiecka upada, to winna temu utrata cech narodowych, jako skutek naśladowania stylu włoskiego.

ROZDZIAŁ IV.

SZTUKA FRANCUSKA W XV I XVI WIEKU.

OGÓLNY CHARAKTER PIERWSZEGO FRANCUSKIEGO ODRODZENIA. — Sztuka francuska XIV i XV wieku posiada te same cechy ogólne co i flamandzka: jest realistyczną. Dzieła tych krajów niekiedy trudno odróżnić; niektóre, przypisywane dawniej Van Eyck'om lub Rogerowi Van der Weyden, badania współczesne przyznały mistrzom francuskim. Zresztą wielu artystów pracujących we Francji pochodziło z Flandrji lub prowincyj Północnych, spotykamy ich nie tylko w Paryżu i Dijon ale i w Troyes, Rouen, Tours i Lyonie aż do Prowancji i Langwedoku.

DWÓR FRANCUSKI. — W XIV w. za Filipa VI, Jana II, a głównie Karola V, dwór francuski był ogniskiem literackim i artystycznym. Przebywali tam liczni rzeźbiarze i malarze. Krystyn Pizański, historyk Karola V, mówi nam, że „był on prawdziwym artystą“ i że okazał się istotnym architektem, „ostrożnym kierownikiem i fundatorem szlachetnych i pięknych budowli, które kazał wznosić w wielu miejscowościach.“ Nie był to już król-rycerz, wielki, nieustraszony wojownik, ale król-uczony, rządzący państwem z głębi swego pałacu, znakomity administrator, dbający

o bogactwo kraju. Lubił on i zbierał piękne rękopisy, kazał tłomaczyć autorów starożytnych. Luwr z zamku przeobraża się w pałac, którego budowy sam król doglądał, chcąc mieć w nim wygodne i wesołe pomieszkanie. Nadwornym architektem Karola V jest Raymond du Temple, bardzo lubiany przez króla, który trzyma mu do chrztu syna. Po śmierci Karola V, nieszczęsna Wojna Stuletnia kładzie kres rozwojowi sztuki na dworze Francji, temu pierwszemu Odrodzeniu.

Bracia Karola V idą za jego przykładem, a przedewszystkiem ks. de Berry, zmarły w 1416 r. Zakupując klejnoty, wyroby złotnicze i kosztowne meble, był w ciągłych stosunkach z różnemi krajami, jak z Flandrją, Włochami, zwiększał liczbę wspaniałych budowli w Bourges, Poitiers, Riom. Pałac jego w *Mehun sur Yèvre* był „jedną z najpiękniejszych rezydencji świata“. Zachowały się przepiękne minjatury rękopisów, wykonane z jego polecenia. Arcydzielami minjatury są *Les très riches heures du duc de Berry* (Modlitewnik), znajdujące się w Chantilly.

Awinjon, rezydencja papieży z czasów w. schyzmy jest również ogniskiem artystycznym. Sprowadzają tu artystów włoskich, Sienieńczyków: Simone di Martino, Matteo di Giovanetto, oraz Francuza Simonet, aby zdobili olbrzymi, przypominający twierdzę — pałac papieski (dziś niestety zamieniony na koszary). Z tych fresk w kaplicach i salach dziś zaledwie ślady gdzieniegdzie pozostały. Zresztą już dawniej Filip Piękny miał w służbie trzech malarzy włosków, ale aż do wojen włoskich nie wywarła sztuka tamtejsza głębszego wpływu na sztukę francuską.

SZTUKI PIĘKNE NA DWORZE BURGUNDZKIM. — Ze wszystkich dworów, największe znaczenie dla sztuki miał dwór książąt Burgundzkich w Dijon. Odbывające się tam świetne zabawy słynęły z przepychu. Książęta Burgundzcy — władcy Flandrii — czerpią stamtąd dochody i artystów. W roku 1383 przed bramami Dijon rozpoczyna Filip Śmiały budowę klasztoru i kościoła Karuzów, który miał być „S. Denis dworu Burgundzkiego“. Najslawniejszym z zatrudnionych tu artystów był Holender Klaus Sluter,

oraz pomocnik jego i siostrzeniec Klaus de Werwe. Wykonali oni portal kościoła oraz pomnik zwany *Studnią Proroków*, lub *Studnią Mojżesza*. W portalu widzimy Filipa Śmiałego i jego małżonkę Małgorzatę z Flandrji, kleczących przed Dziewicą, którą otaczają Ś-ty Jan i Ś-ta Katarzyna. Na zachowanej dotąd części *Studni Proroków* znajdują się rzeźbione postacie Mojżesza, Dawida, Jeremjasza, Zacharjasza, Daniela i Izajasza. Są to dzieła tęgiego realizmu, np. stary Izajasz zgarbiony, łysy, bezzębny, z głęboko wpadniętymi i zgasłymi oczami. Jeden z najlepszych malarzy dworu Jan Malouel pokrył farbami rzeźby tego pomnika.

Znajdujący się obecnie w muzeum Dijon pomnik Filipa Śmiałego jest dziełem Jana de Marville, Klauza Sluter oraz ich współpracowników. Na górnej płycie leży figura księcia, dokoła podstawy, pod arkadami, przewija się orszak „placzących“ t. j. duchownych i świeckich urzędników dworu w strojach, jakie nosili w dniu pogrzebu, w postawach malowniczych i pomysłowych. Grobowiec Filipa († 1494), znajdujący się obecnie w Luwrze, dowodzi, że szkoła burgundzka zachowała swą żywotność aż do końca XV w. Wpływ jej odczuwamy w wielu innych dzielnicach Francji. Liczne dzieła tej szkoły poznajemy po krzepkich, przysadkowatych, trochę ciężkich figurach ludzkich, o pozach gwałtownych i patetycznych; ubrania bogate, draperje sute, grube, złożone, o faldach połamanych kanciastych jakby zrobionych z metalu.

SZKOŁA Z TOURS. W ciągu XV w. zjawia się nowa szkoła. Powstaje i rozwija się w sercu Francji nad brzegami Loary, w okolicy milej i wesolej, gdzie po wojnie stuletniej cywilizacja francuska zakwita w całym swym blasku. Na ogół szkoła w Tours jest mniej twardą, ale i mniej męską od sztuki dawnej, mianowicie burgundzkiej. Nie oddalając się od natury, jest jednak mniej realistyczną, bardziej umiarkowaną, wykwinną. Najlepszym rzeźbiarzem tej szkoły, jest urodzony w Bretanji, a osiadły w Tours Michał Colombe, najlepszym malarzem - Jan Fouquet (1420-1483). Służył on u Karola VII i Ludwika XI, był nawet we Włoszech, gdzie wykonał portret papieża Eugenjusza IV. Był tak

ceniony, że podróżujący po Francji Włoch, Francesco Florio, powiada: „przechodzi on w sztuce malarstwa nie tylko wszystkich artystów współczesnych, ale i starożytnych“. Talent Fouquet'a wypowiedział się najlepiej w iluminowanych przezeń rękopisach (modlitewnik Stefana Chevalier w muzeum Kondeuszów w Chantilly, *Antiquités de Joseph*, Wielka Kronika Francji w Paryż. Bibl.

Narod.; Boccaccio w Bibliotece Monachijskiej). Portrety jego miały też wielkie uznanie. „Fouquet, powiada Francesco Florio, otrzymał z nieba dar nadawania rysom ludzkim życia, za pomocą swego pędzla“. Mniej lub więcej słusznie przypisują mu następujące portrety: Karola VII (Luwr); Stefana Chevalier (Berlin — muz.) i kilka innych, znajdujących się



Fig. 134. Jehan Fouquet. Portret Stefana Chevalier. Berlin. Muzeum Królewskie.

w zbiorach prywatnych. Marja z muzeum w Antwerpii, domniemane jego dzieło, była portretem Agnieszki Sorel.

Wszystko to świadczy o świetnym rozkwicie sztuki we Francji XV stulecia. Była to epoka istotnego, bardzo żywotnego, a nieraz oryginalnego i różnorodnego w swych przejawach Odrodzenia. Długi czas była ona zapoznaną i dopiero w ostatnich latach jest należycie badaną i ocenianą.

ZNACZENIE WPŁYWU WŁOSKIEGO. — W XVI wieku, skutkiem wypraw Karola VIII, Ludwika XII i Franciszka I, Włochy wywarły poważny wpływ na sztukę francuską. Cywilizacja i sztuka Italji wzbudziły zachwyty w Karolu VIII i jego otoczeniu, o czym mówią nam pisma ówczesne i listy króla. Sprowadza on stamtąd artystów; w służbie królewskiej widzimy architektów: Fra Giocondo i Bernabei de Cortone, zwanego „Boccador“, rzeźbiarza Paganino, który wykonał grobowiec Karola VIII w St. Denis, malarza Andrea Solario i innych. Poleca im „wykonywać swój zawód na sposób i modę włoską“. To samo dzieje się za Ludwika XII; najazd wzmagą się jeszcze za Franciszka I: Leonardo de Vinci umiera we Francji, Andrea del Sarto i Cellini przebywają tam czas jakiś; Rosso, Primatice, Niccolo dell' Abbate osiedlają się na stałe, dekorują Fontainebleau. Król obsypuje ich łaskami. Rosso sprowadzony do Francji w 1531 r. otrzymuje nazwę „mistrza kierownika stiuków i robót malarskich w Fontainebleau“, pozostaje tam aż do śmierci w 1541 r. Primatice żył we Francji od 1533—1570 r. Król pragnie przyciągnąć na swój dwór Rafaela, Michała Anioła, Tycjana, poszukuje ich prac; ceni i kupuje antyki, stara się o odlewy z nich. Książęta, biskupi, magnaci, idą za jego przykładem.

Oddziaływanie sztuki włoskiej było więc niezaprzeczone. Ale nie była to już płodna i silna sztuka XV wieku, tylko konwencjonalna i manjeryczna sztuka epigonów Rafaela i M. Anioła, maskująca wewnętrzne ubóstwo pozorami taniej i banalnej zręczności. Tak więc Włochy przyczyniły się do zniszczenia tradycji średniowiecza we Francji i zapoznały ją z cywilizacją, w której wspomnienia świata starożytnego łączą się z nawalem nowych idei. Jednak sztuka ta nie wyrugowała miejscowej i nie zamieniła artystów francuskich w ślepych naśladowców kierunku protegowanego przez dwór; jeżeli nawet czerpią ze sztuki obcej, to kombinują te pierwiastki z pomysłami i tradycjami przeszłości.

ARCHITEKTURA. ZAMKI. — Odrębność umysłu i geniuszu francuskiego wypowiada się w architekturze. Było niegdyś modą

przypisywać większość zabytków budownictwa francuskiego — architektom włoskim, dopiero niezbite świadectwa ustaliły, że twórcami ich byli francuzi. Prawie wszędzie plan, rozkład, konstrukcja budowli jest typowo francuską, tylko motywy ornamentacyjne zapożyczone są nieraz od Włochów lub starożytnych.

Tem ciekawsze jest badanie zamków, tak wówczas pięknych i licznych. Zamek XVI w. jest dzieckiem zamku średniowiecznego, ale przystosowanym do obyczajów nowego społeczeństwa. Już od końca XIV w. uznano dawne zamczyska za zbyt ciężkie i ponure i starano się nadać im wygląd miłszy; świadczy o tem zamek Pierrefonds, tak dobrze odrestaurowany przez Violet-le-Duc'a. Później zmalało znaczenie tych twierdz feodalnych. W XVI stuleciu zamek przeobraża się jeszcze bardziej: w murach przebito okna szerokie, wszędzie przenika światło i powietrze; budują pawilony, urządzają ogrody, trawniki, fontanny. Zewnątrz i wewnątrz gmachu zjawia się bogata i dziwaczna ornamentyka, będąca połączeniem motywów gotyckich, starożytnych i włoskich. Dawny ponury *manoir* staje się rozkosznym mieszkaniem, francuskim jako całość, wrażliwym jednak na wszystkie wpływy i zmiany jakim ulegało społeczeństwo. Ludzie wiedli w nich na ogół życie miłe, wytworne; ideał takiego bytu zostawił Rabelais w opisie opactwa Thélème.

Wśród najpiękniejszych pałaców ówczesnych należy wymienić Amboise, rozpoczęty przez Karola VIII i Blois, przerobiony częściowo za Ludwika XII. Przy Franciszku I wznoszą Chambord, najokazalszy ze wszystkich.

Ten istotnie francuski nowy styl, rozpowszechnia się w miastach, podług niego wznoszą ratusze i domy prywatne (np. pałac biskupi w Sens, pałace Ecoville w Caen, t. zw. dom Agnieszki Sorel w Orleanie, ratusz tamże i in.). Do tej epoki należą w Paryżu wieża S-t Jaques i pałac Carnavalet.

W drugiej połowie XVI w. za czasów Henryka II i Katarzyny Medicis, powstają pod ich opieką, wielkie budowle; twórcy których są najlepszymi architektami tego stulecia. Otoczeni poważaniem, dopuszczeni do tronu, w stosunkach z uczonymi — i sami uczeni

teoretycy, stosują racjonalniej formy obce: pozostawiając szerokie pole oryginalnym pomysłom, zachowują w swych pracach charakter narodowy.

Filibert de l'Orme (1517 — 1570) był za młodu w Rzymie i jak sam powiada osobiście mierzył gmachy starożytne. Za Henryka II jest nadwornym architektem i nadzorcą budowli królewskich. Z pism jego (*Nowe pomysły dla dobrego budowania 1561. Pierwszy tom architektury 1567*) widzimy jak starannie studiował prawa konstrukcji i jak umiejętnie łączył tradycje mistrzów francuskich ze znajomością porządków starożytnych. Mówiąc

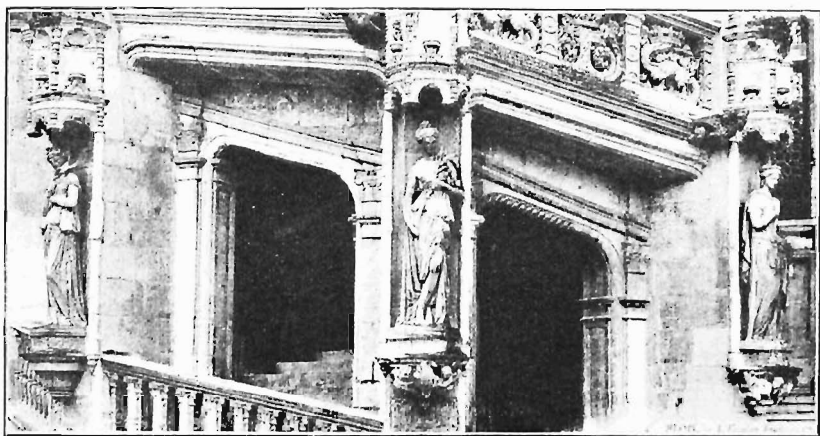


Fig. 135. Blois. Wschody Franciszka I. Szczegół.

o sklepieniach żebrowych, dodaje: „uważano je za bardzo piękne, spotykamy też dobrze wykonane i umiejętnie użyte.“ Nie chce bynajmniej zniesławiać tego stylu, który jak mówi, robotnicy nazywają „sposobem francuskim“.

Piotr Lescot (1510 — 1578) przyjaciel poety Ronsard'a, architekt Franciszka I i Henryka II, miał poleconą budowę nowego Luwru, którym Franciszek I chciał zastąpić pałac Karola V. Spierano się niejednokrotnie, która część budynku jest jego dziełem; pewnem jest, że pracował przy zachodniem i południowem skrzydła wielkiego dziedzińca, ale ich nie ukończył.

Architektura kościelna opierała się najdłużej wpływom obcym; aż do połowy XVI wieku pozostała prawie wszędzie gotycką, biorąc tylko niekiedy jakieś szczegóły od starożytnych; przykładem tego kościoły S-t Maclou w Rouen, Notre dame du Brou w Bourg, S-t Germain l'Auxerois w Paryżu. Formy przejściowe widoczne są dopiero z końcem stulecia, zapowiadając bliskie, ostateczne zerwanie ze średniowieczem.

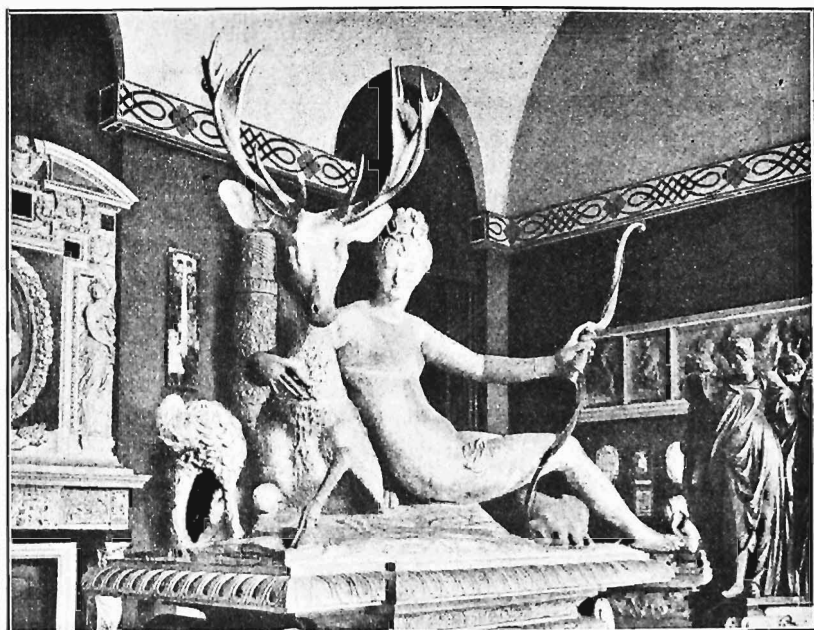


Fig. 136. Jan Goujon. Djana z palacu Anet. Luwr.

RZEŹBA — W rzeźbie XVI w. odczuwamy bardzo wczesnie wpływy włoskie. Grobowiec Karola VIII w S-t Denis jest dziełem Paganino, kardynał d'Amboise zatrudnia w Gaillon rzeźbiarzy zaalpejskich. Za Ludwika XII osiada w Tours cała kolonja Włochów, za Franciszka I przybywa Benvenuto Cellini, Paweł Ponce Trebatti i inni. Wiele dzieł nieznanego pochodzenia odnosi się wprost lub pośrednio do tych przybyszów. Mimo wszystko szkoła

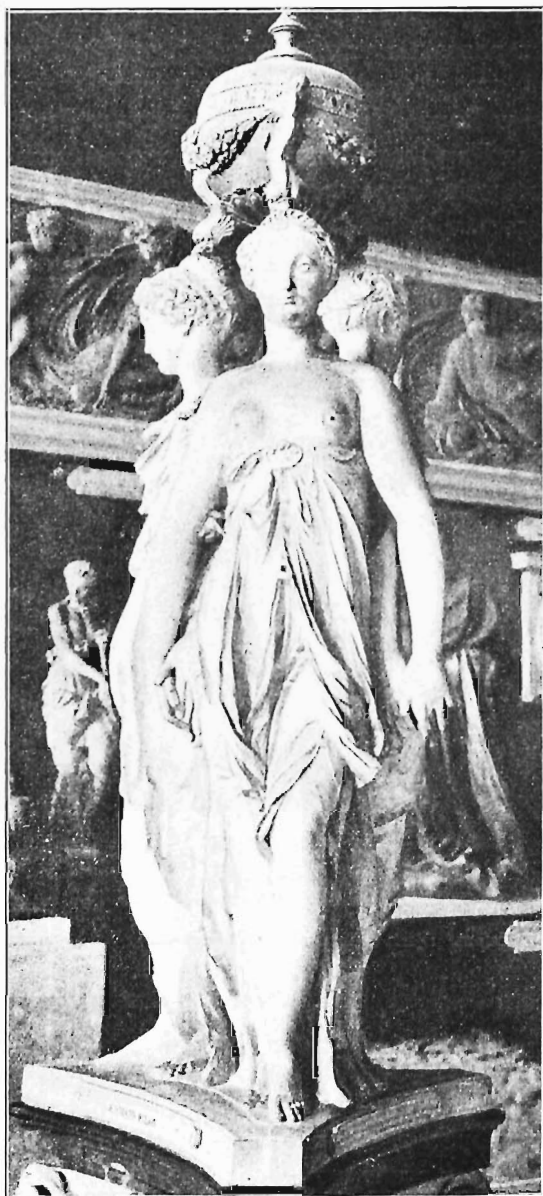


Fig. 137. Germain Pilon. Trzy gracje. Luwr.

rzeźby francuskiej utrzymuje się; z pośród artystów oczarowanych sztuką włoską, wielu pozostaje samoistnymi. Takim jest Jan Goujon; pierwszy raz widzimy go 1540 r. pracującego przy St. Maclou w Rouen. W 1542 roku zajęty jest w Paryżu jubeą w kościele St. Germain d'Auxerrois; nieco później konektabl Montmorency zatrudnia go w Écouen; ostatecznie bierze udział w dekoracji Luwru. Od roku 1562 ślady jego giną, przypuszczano, że zginął w noc Ś-go Bartłomieja. Niedawno znalezione dokumenty ustalają, że opuścił Francję, może dla tego że był protestantem. Najlepsze jego prace są: *Djana* znajdująca się niegdyś w Anet, *Nimfy* z fontanny Niewiątek, *Karja-*

tydy z sali Straży i różne rzeźby Luwru. Jest to artysta subtelny, dbający przede wszystkim o formę, wdzięk wysmukłych postaci i ich powiązanie.

Z współczesnych mu artystów pracujących dla dworu królewskiego, Piotr Bontemps i Germain Pilon, wykonywują pod kierunkiem Filiberta de l'Orme — płaskorzeźby i posągi do grobowca Franciszka I (St. Denis). Dziełem Pilona jest również większa część rzeźb grobowca Henryka II (St. Denis). Najslawniejszą jest grupa: *Trzy Gracje* (Luwre), dźwigające urnę w której złożone było serce Henryka II.

MALARSTWO. — Najmniej oryginalną sztuką francuską XVI w. jest malarstwo, Ulubionymi portrecistami na dworze Franciszka I i jego następców, byli: Jan Clouet (zm. około 1541 r.) i syn jego Franciszek (zm. 1572 r.). Ojciec Jana Clouet był malarzem flamandzkim osiadłym we Francji; następcy jego pozostali wierni tradycjom szkoły. Portrety ich zwracają uwagę ścisłością nieco suchą rysunku, wiernością szczegółów i trwałością kolorytu.

Zupełnie innym jest Jan Cousin, urodzony na początku wieku zmarły po 1583 r. Uczył się u malarzy na szkole, w Sens, potem osiadł w Paryżu. Architekt, rzeźbiarz, malarz, rytownik, studjował anatomję, geometrję, perspektywę i wydawał o nich dzieła, (*Księga perspektywy* 1560; *Księga portretowania* 1571 r.) Malowidła jego są rzadkością; pozostawił kilka witraży w Sens i innych miejscowościach, minjatury, jedna figura kobieca, *Ewa prima Pandora*, *Sąd ostateczny* w Luwrze i in. Ta ostatnia praca jedna z ważniejszych, znamionuje artystę poprawnego, ale zbyt oczarowanego Italją.

Przemysł artystyczny rozwija się, kwitnie w tym okresie. Sławne od paru już stuleci pracownie w Limoges, wyrabiają w miejsce emalii używanych dawniej „cloisonnées“ i „champlevées“ — emalje malowane, istne obrazy, w których tło metalowe pokryte jest całkowicie emalją, a rysunek i koloryt dochodzą do rzadkiej doskonałości. Emalje te początkowo były treści religijnej; później, razem z przyjęciem się stylu włoskiego, zjawiają się tematy z mito-

logji starożytnej, oraz reprodukcje z dzieł mistrzów flamandzkich i niemieckich.

Jest to również jeden z najpiękniejszych okresów francuskiej ceramiki dzięki tak słusznie cenionemu Bernardowi Palissy

(1510 — 1589?).

Garncarz z Saintes był myślicielem, uczonym i artystą. Ktoś z współczesnych

powiada: „Był to filozof z natury, człowiek zadziwiająco bystrego umysłu.“ Mimo

braku początkowego wykształcenia,

z wielką przenikliwością obserwował on naturę i jej przejawy. Tu są źródła

jego pism: *rozmowy zachwycające o naturze, wodach, fontannach zarówno naturalnych jak sztucznych, o metalach, solach, i salinach, o kamieniach, zie-*



Fig. 138. Jan Clouet. Elżbieta Austrijska. Luwr.

miach, o ogniu i o emaljach. Pojawiły się one w 1580 r. Cuvier uważał go za twórcę geologii. W *Sztuce ziemi* opowiada nam o swych studjach, doświadczeniach, o niezwykłym uporze, z jakim

musiał pokonywać przeciwności losu. Później, mieszkając już w Paryżu, za sprawą Montmorency został mianowany przez Katarzynę Medicis „wynalazcą wiejskich figurek dla króla“. Najoryginalniejsze są jego półmiski i wazy emaljowane, z odcinającymi się od tła trawami, muszlami, rybami, jaszczurkami i t. p. Koniec życia miał smutny: zagorzały protestant, umarł więziony w Bastylji.

Sztuka francuska mimo wszystko nie umiała dość silnie bronić swej indywidualności, stała otworem dla wpływów włoskich i starożytnych i ulegała im coraz bardziej, poświęcając swe tradycje i oryginalność.

ODRODZENIE W POLSCE.

Ruch Odrodzenia nie tylko nie pominął naszego kraju, ale wydał tu stosunkowo bardzo wczesnie dzieła zupełnie dojrzałe. Odrodzenie przypada na epokę Jagiellonów. Jeszcze Kalimach na dworze Kazimierza szczepi młodemu królewiczom ideje humanistyczne. Wierny jego uczeń Zygmunt (Stary) bawiąc na Węgrzech, w młodych latach zetknął się z nową sztuką. Po objęciu tronu z zapałem wprowadza ją do kraju, otwierając długą epokę wpływów włoskich.

Pierwsze gniazdo uwił sobie Renesans na Wawelu. Zamek dawny gotycki uległ pożarowi 1499 r.; należało go odbudować — a raczej przebudować. Dokonano tego w ciągu pierwszej ćwierci XVI w. Cały prawie dzisiejszy Wawel, z wyjątkiem nieznaczących zresztą późniejszych zmian, do owych czasów się odnosi.

Dzieło Zygmunta Starego wieńczy kaplica katedry zwana Zygmuntofską — „perła Odrodzenia“ na północy. Jej kopuła, pilastry, muszle, gzemysy, zarówno jak posągi i grobowce, są płodem Odrodzenia równie czystym, jak chłodnym i sztywnym. Należy

jednak pamiętać, że cały Renesans polski był dziełem włochów; przy Wawelu pracowali „Italusi“, Franciszek della Lore, Berrecci, Mikołaj z Castiglione, Jan Cini, Antonio z Fiesole i wielu innych budowniczych, rzeźbiarzy, nawet prostych robotników.

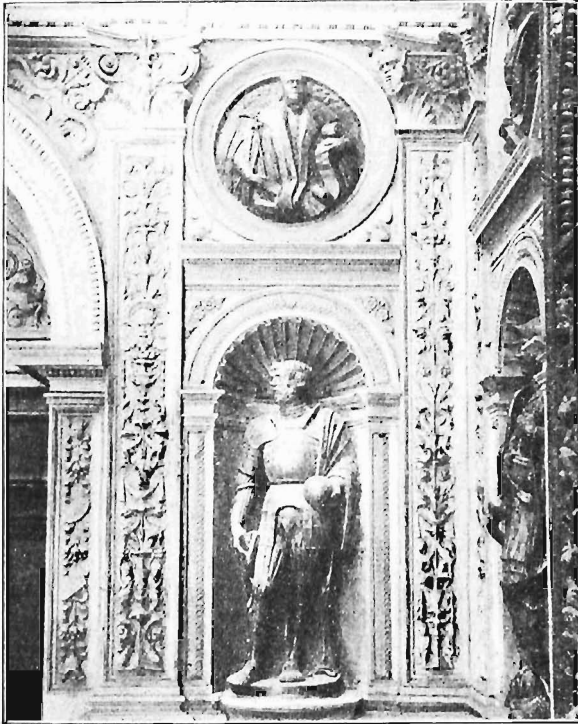


Fig. 139. Szczegół z kaplicy Zygmuntowskiej w Katedrze na Wawelu.

Za przykładem zgóry idą magnaci, mieszczanie a wreszcie duchowieństwo. W pałacach pańskich a nawet niekiedy i w domach zamożnych mieszczan odnajdziemy dziedzińce obszerne, otoczone galerjami, balkony, bramy, okna i t. d. w duchu Odrodzenia wykonane. Najdłużej trzyma się gotyk w budownictwie kościelnym, ale i tu dogorywa. Sklepienia tracą resztę loiki. Najczęściej są to sklepienia

beczkowe z lunetami, albo — krzyżowe; na nich umieszczone żebra, już całkiem zbyteczne, żadnej roli konstrukcyjnej nie mające. Służą one do ozdoby, ale rozmieszczone zbyt gęsto, tworzące zwykle brzydką, bo nieloiczną figurę — raczej szpecą niż ozdabiają budowlę. Jednocześnie i w zdobieniu, tuż obok dawnych gotyckich, spotykamy motywy Odrodzenia. Dopiero

w końcu wieku XVI, w miarę jak wzrasta reakcja katolicka i kraj zalewają jezuita, widzimy stanowczy zwrot w budownictwie kościelnym. Zwłaszcza szerokie znalazł zastosowanie t. zw. „styl jezuicki“, którego prototypem jest kościół *del Gesu* w Rzymie, tak dobrze naśladowany w kościele Ś-go Piotra w Krakowie, zaczęłym jeszcze w końcu XVI-go wieku.

Renesans urzędowy, stołeczny, form odrębnych u nas nie wydał. Oczywiście trudno było usunąć wysokie dachy, bo klimat północny nie pozwalał na to; ukrywano je więc po za attyką, zresztą wobec częstego użycia cegły wypadło do niej przystosowywać formy szczegółów. Nie są to jednak innowacje twórcze, z ducha polskiego płynące.

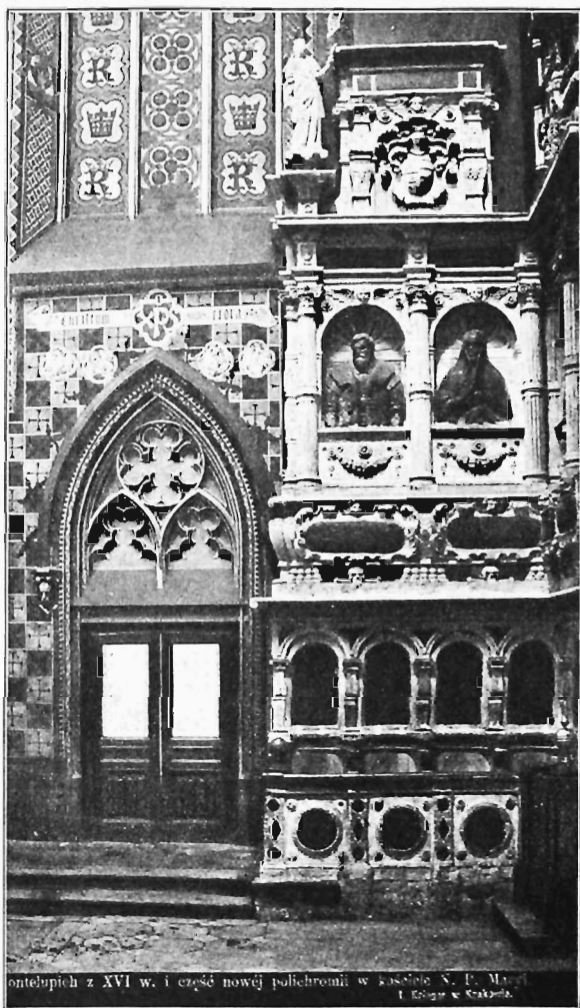


Fig. 140. Grobowiec Montelupich w kościele Marjackim w Krakowie.

Dopiero w budownictwie miast prowincjonalnych i dworów szlacheckich czystość form włoskich zaciera się, dawne tradycje trwają i kojarzą się czasem w sposób bardzo swobodny i malowniczy z pomysłami włoskiego i niemieckiego Odrodzenia. Takimi właśnie są domy patrycjuszów bogatego wówczas miasta Kaźmierza nad Wisłą, — po dziś dzień niezłe zachowane.

W kościołach Krakowa, na prowincji — a także w Warszawie w kościele Ś-go Jana, zachowały się liczne grobowce. Większa ich część odnosi się do XVII w. jednak pewna ilość sięga XVI. Układ bardzo typowy: w niszy pod łukiem bogatym, leży rycerz w zbroi żelaznej, albo biskup w szatach pontyfikalnych. Wszystko ujęte w bogatą ramę architektoniczną.

Jeżeli w architekturze i rzeźbie rozstrzygają u nas stanowczo wpływy włoskie, to w malarstwie trwają dawne tradycje niemieckie. Nietylko miniatury i ryciny w mszałach i księgach świeckich wykonywane były najczęściej przez Niemców (niekiedy znakomitych — jak Hans Baldung Grien), ale i w malarstwie cechowym trwa wpływ niemiecki. Wielką popularnością cieszył się malarz norymberski Jan Suess z Kulmbachu, który kilka lat (1514—1517?) spędził w Krakowie i tu liczne swe dzieła pozostawił. Z natury rzeczy musiały one wyrzeźić silny wpływ na prace współczesnych mu i późniejszych artystów miejscowych.

KSIĘGA CZWARTA.

OKRES WSPÓŁCZESNY.

ROZDZIAŁ I.

SZTUKA FLANDRJI, HOLANDJI, ANGLJI, WŁOCH, HISZPANJI W XVII I XVIII STULECIU.

OGÓLNE POŁOŻENIE WE FLANDRJI. — W XVI wieku Flandrja przechodziła ciężkie próby. Karol V, dziedzic tej posiadłości książąt Burgundzkich, popierał jej rozwój i pomyślność, ale po jego śmierci, gdy protestantyzm szerzył się w Niderlandach, Filip II i okrutny ks. Alba, starali się we krwi go zatopić. Bardziej uporczywe prowincje północne zdołały wyzwolić się od Hiszpanów i stworzyły rzeczpospolitą — tak powstała Holandja; prowincje południowe, Flandrja i kraje Wallońskie uległy — katolicyzm tryumfował. Kraj zdawał się zrujnowanym, ale sił żywotnych i źródeł bogactwa było w nim jednak wiele. W 1598 Filip II nadaje Niderlandom odrębny zarząd; arcyksiążęta Albert i Izabella starają się zagoić rany i pozyskać popularność drogą umiarkowania. Co więcej oboje księstwo lubili i popierali sztukę miejscową. Zbiory utworzone przez arcyksięcia stanowią prawdziwe muzeum; Otto Voenius, Breughol, Rubens otrzymują tytuł nadwornych malarzy.

Jest to chwila Odrodzenia w dziejach Flandrii. Zakwita bujna i płodna kultura, wzmagają się zamięłowanie dobrobytu, uciech brutalnych i rozpasania; wzmocniony katolicyzm wznosi mnóstwo bogatych klasztorów i kościołów w stylu jezuickim, przyczyniając się do rozwoju malarstwa religijnego i dekoracyjnego.

RUBENS. — Wtedy to pojawia się genjusz będący uosobieniem całym potęgi sztuki flamandzkiej (1577—1640). Świetność barw i wrodzony naturalizm Rubensa wiąże go z dawną szkołą narodową; stosując się jednak do ówczesnego zwyczaju, jedzie on do Włoch i spędza tam ośm lat życia. Studjuje nadewszystko Wenecjan — wielkich mistrzów kolorytu. Dzieła włoskiego Odrodzenia zapoznały go z rzeczą we Flandrii niespotykaną, z majestatem i wielkością stylu sztuki dekoracyjnej. Wróciwszy do Antwerpji (1608) otrzymuje godność nadwornego malarza arcyksięcia i osiedla się w kraju. Tak rozpoczyna swą świetną trzydziestoletnią przeszłość karierę — szereg prac znakomitych, zaszczytów i tryumfów. Podziwiany, bogaty, szczęśliwy, żyje jak książę i odgrywa nawet rolę polityczną. Filip IV wysyła go do Londynu z ważnym zleceniem politycznym: Rubens pośredniczy przy zawarciu pokoju między Anglią i Hiszpanją (1630). Ale przede wszystkim uważa się on za malarza i wśród tego życia wesołego tworzy wciąż nowe dzieła; liczba ich przekracza 2000 (coprawda nieraz dopomagają mu uczniowie). „Tworzy tak jak drzewo rodzi owoce, bez cierpień i wysiłku“ (Fromentin). A jednak wszystkie jego prace są skomponowane i obmyślane, technika prosta i uczona, śmiała i pewna zarazem. Wszystkie działy sztuki traktuje z jednakową siłą i temperamentem. Obrazy religijne: *Pokłon trzech króli*, *Cudowny połów* (Malines); *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Komunja Ś-go Franciszka* (Antwerpja); obrazy mitologiczne: w Monachjum *Kastor i Poluks porywający córki Leukypy*; sceny ludowe: *Kiermasz w Luwrze*; portrety: w galerji narodowej Londynu *Kapelusz słomkowy*, w Monachjum *Portret żony (Heleny Fourment)*, i t. d. i t. p.

Talent Rubensa jest niełatwy do zanalizowania. Obcą mu jest



Fig. 141. Rubens. Zdjęcie z Krzyża. Antwerpia. Muzeum.

troska o szlachetność i wykwintność stylu i pomysłów. Jest Flamanńczykiem lubującym się w kształtach potężnych i obfitych; w obrazach wprowadza chętnie typy marynarzy portowych z Antwerpji, lub służących z oberży. Nie są to jednak wyłączne jego ideały; stworzył wiele postaci, w których siła i świeżość nie wyklucza wdzięku, uczucia i głębi wyrazu. Tryskające życiem dzieła religijne są wysoce patetyczne.

Jest to wielki, oryginalny kolorysta; Fromentin, studujący go ze stanowiska fachowego, zwraca uwagę na to, jak prostymi środkami, niewielką ilością kolorów, wywoływał najpotężniejsze efekty. Podziwiamy też szerokość i bogactwo jego kompozycji; przy całym niepokoju, nadmiarze mięśni, gwałtowności ruchów i przepychu zmysłowych ciał kobiecych ma ona zawsze wielkość i powagę. Sceny z życia Marji Medicis, znajdujące się obecnie w Luwrze, świadczą o wielkich zdolnościach dekoracyjnych Rubensa.

SZKOŁA RUBENSA. — Dokoła tego artysty grupuje się wielu współpracowników i uczniów. Najślawniejszy z nich jest Van Dyck (1599—1641). Po opuszczeniu pracowni mistrza podróżuje on po Włoszech (1621—1615), studjuje Tycjana i zostaje wielkim portrecistą. Spędziwszy siedem lat we Flandrii, jedzie do Anglii (1632) i tam się osiedla. Karol I mianuje go „naczelnym malarzem króla i królowej“ i Van Dyck staje się najbardziej wziętym i modnym artystą dworu; każdy dygnitarz pragnie mieć swój portret przez niego malowany. Prace Van Dycka przypominają Rubensa, brak mu jednak pomysłowości mistrza i potęgi jego temperamentu; są one znacznie chłodniejsze, zarazem bardziej szlachetne i wytworne. Van Dyck celował w malarstwie religijnem (*Marja Dziewica i ofiarodawcy* Luwr, *Chrystus na Krzyżu* Antwerpja) prócz tego pozostawił mnóstwo portretów, znajdujących się dziś w muzeach Paryża, Berlina, Wiednia, Genui i zbiorach angielskich. Pokrewny temperamentem Rubensowi jest przyjaciel jego Jordaens (1593—1678). Malował obrazy historyczne i religijne, ale jest najbardziej sobą, gdy odtwarza sceny rodzinne, albo zgromadza dokoła suto zastawionego stołu ludzi tęgich, zdrowych i wesołych.

Wreszcie i tematy wiejskie zaczynają pociągać artystów. Dawid Teniers (1610—1690) jest malarzem życia flamandzkiego. Odtwarza sceny chłopskie, ordynarne zabawy na kiermaszach, pijatyki, sprzeczki w szynkach. Postaciom tym brak zupełnie szlachetności, ale w stylu, w układzie całości jest wiele dowcipu, pędzel lekki i wykwintny, koloryt niezmiernie subtelny. Ludwik XIV nazywał figury Teniers'a „magotami“, ale Don Juan Austrijski, wielkorządca Niderland, brał od niego lekcje malarstwa; Krystyna, królowa szwedzka, przysłała mu swój portret, a król hiszpański Filip II kazał zbudować w Eskurjalu specjalną galerję dla jego obrazów.

Należało by wymienić jeszcze wielu artystów jak Brueghel Aksamitny, Snyders — malarz zwierząt, Seghers—kwiatów i in. Jedni mieszczą we Flandrii; inni za przykładem Van Dyck'a szukają kariery na obczyźnie: portrecista Franci-



Fig. 142. D. Teniers. Scena rodzajowa.

szek Pourbus młodszy zamieszkuje kolejno Włochy i Francję na dworze Anny Austrijskiej i Ludwika XIV pracują Filip de Champagne, Van der Meulen. W ciągu większej połowy XVII wieku sztuka flamandzka jest w pełnym rozkwicie, potem, jednocześnie z upadkiem dobrobytu w kraju, gaśnie szybko. Z końcem stulecia upadek sztuki jest powszechny.

OGÓLNE CECHY SZTUKI HOLENDERSKIEJ. — Początki sztuki holenderskiej łączą się bezpośrednio z sztuką flamandzką.

Ale w zaraniu XVII wieku, po walkach straszliwych, uzyskuje kraj ten uznanie swej niezależności. Wtedy następuje przewrót i w sztuce. Z końcem XVI i początkiem XVII stulecia zjawiają się wielcy malarze. Zdawało by się, że sztuka holenderska powinna uwieczniać wspomnienia walk narodowych, ale jakkolwiek jest to bardzo dziwnem, prawie nikt nie maluje obrazów historycznych. Najchętniej uwieczniają artyści wypadki z życia codziennego, lub malują portrety; grupy urzędników miejskich, członków związków strzeleckich, albo korporacyj uczonych lub handlowych. Sztukę religijną ubezwładnił kalwinizm, tryumfujący w Holandji, po za tem artyści przejmują się duchem i upodobaniami narodu, który mimo że złożył dowody bohaterskiej odwagi i energii, jednak nade wszystko cenił spokojne i ciche życie rodzinne. Ludzie praktyczni, kochający swe miasta, domy, przyzwyczajenia, pozbawieni wyobraźni dramatycznej odczuwają jedynie poezję rodzinnego ogniska. Fajka, muzyka, uroczystości ludowe, uczyty w gronie przyjaciół i rodziny, uciechy trunków — oto najpospolitsze rozrywki mieszczuchów. Malarzom to wystarcza najzupełniej: tworzą oni portret życia i przyrody holenderskiej ze wzruszającą szczerością i prawdą.

REMBRANDT. — Powyższa charakterystyka szkoły nie da się jednak zastosować do mistrza, który ją najbardziej uświetnił. Wśród tych co go otaczają Rembrandt (1606—1669) stanowi wyjątek, dzięki potędze swej wyobraźni. Życie upływa mu w zaciszu domowem w Amsterdamie. Skupuje on dzieła sztuki: materiały wschodnie, obicia, broń, etc.; zrujnowany w 1656 r. pracuje mimo to bez wytchnienia. Jest to zatopiony w swych idejach marzyiciel, mało znany i niedoceniony przez współczesnych. Wczytuje się w Pismo Święte i czerpie stąd liczne tematy do obrazów, ale nie krępując się tradycjami wypowiada w nich swobodnie własne uczucia. Należy do nielicznej garstki artystów najbardziej zagadkowych i trudnych do ujęcia.

Rembrandt pozostawił liczne obrazy, jak: *Lekcja anatomji* (1642) w Haje; t. zw. „Rond nocny” (1642) w Amsterdamie;

Dwaj filozofowie (1633); *Uczniowie w Emaus* (1648); *Dobry Samarytanin* (1648) w Luwrze; mnogie prace w Ermitażu (Petersburg) i t. d. Portrety: *Burmistrza Six*, żony swej *Saskji*, *Syndyków* w Amsterdamie, a przede wszystkim liczna galerja autoportretów. W każdym dziele zaznacza silnie duchowy wyraz i uczucia poszczególnych jednostek; w utworach religijnych ujawnia niekiedy patos potężny i tajemniczy. Wielki kolorysta — ale ani



Fig. 143. Rembrandt. Lekcja anatomii. Haga.

na wzór Wenecjan, ani Flamandczyków. Indywidualność jego najbardziej się wypowiada w głębokim poczuciu światła, które żyje w jego obrazach. Łącząc je lub przeciwstawiając ciniom, otrzymuje on najbardziej zdumiewające efekty. Światło jest bohaterem i główną osobą w dziele tego wielkiego i oryginalnego artysty.

Te same cechy odnajdujemy w jego rycinach. Rembrandt chętnie posługuje się kwasorytem (akwafortą), który to sposób

zapewnia mu szybkość wykonania, a zarazem najwierniej oddaje bogactwo kolorytu i grę światła. Jednocześnie tragiczny i prostopoduszny, zarówno w tematach religijnych jak i najbardziej błachych scenach codziennego życia — zdradza na każdym kroku bujną wyobraźnię i zdumiewającą zręczność ręki, osiągając naj-



Fig. 144. Rembrandt. Portret. Petersburg. Ermitaż.

głębszą poezję najbardziej nieprzewidzianymi sposobami. Za najpiękniejsze ryciny uważamy: *Ecce Homo*, *Chrystus uzdrawiający chorych*, *Wskrzeszenie Łazarza*, *Pielgrzymi z Emaus*, *Doktór Faust* i t. p.

PORTRECIŚCI, MALARZE RODZAJOWI i PEJZAŻYŚCI.—Wielcy mistrze, tworzący oprócz Rembrandt'a szkołę Holenderską, są to portreciści, malarze rodzajowi i pejzażyści.

Franz Hals (1584 — 1666) wprowadza do swych obrazów ten sam świetny humor, jaki tryaskał z jego życia; twarz ludzką oddaje ściśle ale szeroko i swobodnie.

Słynne są jego portrety grupowe strzeleckie *Związków Ś-go Jerzego* i *Ś-go Adryana*, *Opiekunowie Szpitala Ś-tej Elżbiety* i t. d. Prócz tego mnóstwo pojedynczych. Najpiękniejsze prace znajdują się w Haarlem. Zbliżony do Hals'a, choć bardziej sztywny i mniej kolorowy, jest Van der Helst (1613 — 1670). Ciekawa jego

praca *Uczta Gwardji miejskiej* znajduje się w Amsterdamie. Wśród malarzy rodzajowych zasługuje na wyróżnienie Adrian Brauwer (1606 — 1638), podobno nałogowy pijak, szukający sobie modeli w szynkach. Postacie te oddane bez upiększeń, ale ze szczególnym talentem, wyobrażają obdartusów przy kieliszku, bijatyce, lub zabawie. Adrian Van Ostade (1610 — 1685) wymalował się na jednym z obrazów, jako zacny *pater familias* w otoczeniu żony i dzieci. Poszukuje on nieco lepszego towarzystwa: bohaterami jego są chłopcy pijący lub tańczący; zapewne niezbyt dystygowani, ale wyglądający na dzielnych ludzi. Brat jego Izaak ma te same upodobania. Wesoly i dowcipny uczeń jego — Jan Steen, przenika niekiedy do sfery zamożnego mieszczaństwa, a kronikarzem obyczajów dobrego towarzystwa jest Terburg (1608 — 1681). Celuje on w t. zw. *Rozmowach* t. j. grupuje po dwie lub trzy osoby pięknych manier; tu np. — dwaj panowie i dama zabawiają się muzyką, gdzie indziej wykwinny młody człowiek umizga się do jakiejś patrycjuszki. Temat zwykle błachy, ale podziwiamy ogromną prostotę w obmyśleniu tych scen, a nadewszystko subtelność rysunku i kolorytu. Do tej samej szkoły należą Metsu, zabójczo drobiazgowy Gerard Dow, Van der Meer z Delft. Piotr de Hooch



Fig. 145. F. Hals. Portret admirała (?). Petersburg. Ermitaż.

maluje najchętniej schludne, porządne mieszkania holenderskie, dokąd przez małe szybki wpadają promienie światła.

Holandja kraj płaski i monotony, pozbawiony na pozór wszelkiej poezji wytworzył jednak szkołę ciekawych pejzażystów. Obserwując szczerze i prosto swe pola i role, zmienną grę światła — osiągnęli niespotykaną nigdzie w tym stopniu szczerłość wyrazu i różnolitość efektów. Z pośród wszystkich pejzażystów w dzie-



Fig. 146. A. Brouwer. Fajka.

łach Jakóba Ruysdaël (1625—1682) znajdujemy największej wielkości i stylu. Lubi on okolice o charakterze melancholijnym, niebo obciążone chmurami, morze groźne i ciemne. Weselszy Hobbe ma woli malownicze fermy otoczone wielkimi drzewami albo młyny nad wodą. Paweł Potter (1625—1654) maluje krowy pasące się na łąkach. Albert Cuyp (1620—1691) odzwierciedla najczęściej holenderskie pastwiska, rzeki i kanały leniwie płynące. Wielu artystów pociąga urok morza, niektórzy z nich jak Van der Welle, Van Goyen, Backhuysen, prawie wyłącznie je malują.

Wymieniamy tylko artystów najsławniejszych; szkoła holenderska liczyła prócz nich wiele dużych talentów. Tem dziwniejszy i bardziej niezrozumiały jest gwałtowny upadek sztuki w XVIII wieku. Zamiłowanie do obserwacji natury, temperament, zalety kolorystyczne, wszystko zanika. Sztuka francuska oddziaływała fatalnie na holenderską, miejsce dawnych scen rodzinnych zajmują obrazidła mitologiczne, chłodne i zmanierowane.

Sztuka niemiecka w XVII i XVIII stuleciu jest najmniej oryginalna

nalną ze wszystkich. Styl jezuicko-akademicki wytepił do szczytu tradycje narodowe.

WŁOCHY, BAROK, SZKOŁA BOŁOŃSKA, REALIŚCI. — We Włoszech upadek jest powszechny. Architektura pragnie być majestatyczną, lecz zazwyczaj jest tylko napuszoną. Niespokojne linje budynków, przebogata i nieloiczna ornamentacja, rodzą t. zw. *barok*; styl ten rozszerza się w Europie głównie dzięki Jezuitom; Bernini (1598—1680), rzeźbiarz i budowniczy, twórca wielkiej kolumnady przed kościołem Ś-go Piotra w Rzymie, jest najślawniejszym architektem tego czasu. Obdarzony niezmierną łatwością kompozycji i rzeczywistym talentem dekoracyjnym, stworzył mnóstwo posągów, których powykręcane kształty, gięsty deklamacyjne i rozwią-



Fig. 147. Jan Vermeer de Delft. Wnętrze. Dreźnie galerja.

ne draperje rażą nasz smak i poczucie prostoty. Niektóre z jego prac mają jednak wykwintne kształty, ruchy odpowiednie i wyszukaną modelację ciała. Bardzo ceniony, wzywany był nawet do Francji na dwór Ludwika XIV, gdzie nawiasem mówiąc, nie miał wielkiego powodzenia.

Długi czas, uważano malarzy XVII w. za mistrzów pierwszorzędnych; dzisiaj sława ich zmalała. W sztuce ówczesnej istniały

dwa kierunki: eklektyczny, przyswajający i łączący w sobie główne cechy wielkich mistrzów XVI wieku, i naturalistyczny — szukający natchnienia w rzeczywistości. Ogniskiem eklektyzmu i kolebką stylu akademickiego, jest szkoła bolońska założona przez Ludwika Carracci (1555 — 1619). Tam układa się recepty, naucza jak należy zapożyczać groźne efekty od Michała Anioła, czysty styl od Corregio, piękne symetryczne kompozycje od Rafaela, ruch

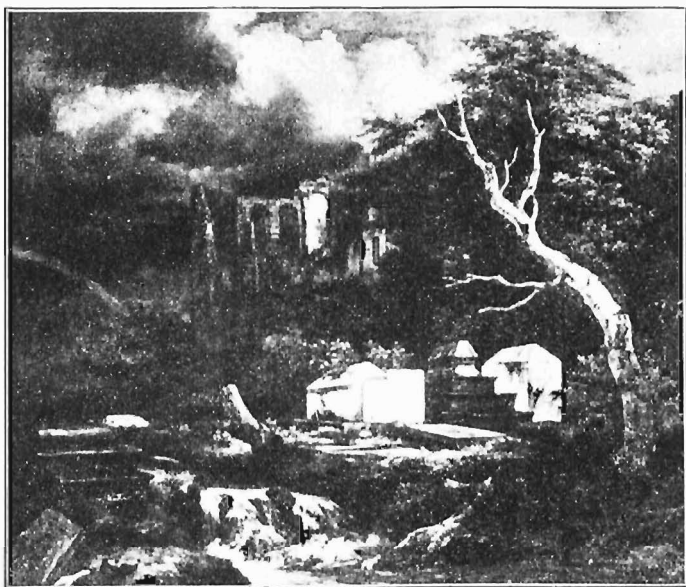


Fig. 148. J. Ruisdael. Cmentarz żydowski. Drezno galerja.

i światło od Wenecjan i t. p. Głównym jej przedstawicielem jest Hanibal Carracci (1560 — 1609) najlepiej poznajemy go w dużej wartości dekoracjach mitologicznych pałacu Farnèze w Rzymie. Guido Reni (1574 — 1642) upęda się za wytwornością, ale najczęściej jest tylko ckliwym (*Aurora* — plafon pałacu Rospigliosi w Rzymie). Silniejszym i oryginalniejszym jest Dominikino (1582—1641); prace jego zdradzają więcej natchnienia i uczucia, np. *Komunja Ś-go Heronima* w Watykanie i freski w różnych kościo-

łach Rzymu i okolicy. Albano (1578 — 1660) poszukuje wdzięku i miłych tematów, które bierze najczęściej z mitologii. W otoczeniu świeżego i cieniściego pejzażu, umieszcza małe nagie figurki — białe plamki odcinające się na ciemniejszym tle obrazu. Wpływ szkoły bolońskiej rozszerza się na całe Włochy, ulegają mu również artyści francuscy, przybywający tutaj w ciągu XVII wieku. Stawiają oni obu Carracci'ch na równi z Michałem Aniołem i Rafaellem. Na czele realistów stoi Michał Anioł Caravagio (1569 — 1609) brutalny i gwałtowny tak w życiu, jak i w obrazach. Nawet w pracach religijnych, postaci jego są zawsze trywialne; najchętniej maluje włóczędzów i awanturników; w kolorycie przeważają tony ciemne i czarne. Caravagio cieszy się dużym uznaniem w Rzymie i Neapolu. Wpływ jego przeciąga niektórych człon-



Fig. 149. Hobbema. Krajobraz. Londyn. Galeria narodowa.

ków szkoły bolońskiej na stronę naturalizmu, np. Guercino (1590 — 1666). Obie partje prowadzą ze sobą zaciętą walkę. Nieszczęsny Domenikino, prześladowany całe życie, zgasł w Neapolu, prawdopodobnie otruty przez swych rywali. Neapolitańczyk; Salvator Rosa (1615 — 1673) tworzy dzikie i malownicze pejzaże w których umieszcza bandytów, żołnierzy, lub całe gromady walczących ludzi. Zbytecznem jest podkreślać ten upadek sztuki, który od Piotra di Cortone, i Luca Giordano doprowadza do Carlo Dolci i Maratta. W pracach tych artystów jest niewątpliwie wiele zręczności; są one jednak niezmiernie sztuczne i patetyczne albo cliwe aż do mdłości.

W XVIII w. spotykamy jednak w Wenecji paru ciekawych artystów. Canaletto (1697 — 1768) i uczeń jego Guardi są niejako portrecistami swego rodzinnego miasta; wiernie i z pewnem wyrafinowaniem malują kanały, pałace, kościoły, i wszelkie inne widoki. Tradycje wielkich dekoratorów Wenecji odradza szczęśliwie Tiepolo (1697 — 1770). Jest to artysta z dużym temperamentem i zrę-



Fig. 150. Velasquez. Oddanie Breda (fragment). Madryt.

cznością, pomysłowy w kolorze i światłocieniu. Wykonał liczne dekoracje w Wenecji, a także w Madrycie, dokąd był wezwany.

HISZPANJA. — Wiek XVII jest dla Hiszpanji okresem stopniowego gaśnięcia jej sławy i dobrobytu. Niezrozumiałe na pozór jest zjawienie się wtedy właśnie świetnej i oryginalnej sztuki.



Fig. 151. Velasquez. Alessandro del Borro. Berlin. Muzeum.

Rozwija się ona pod opieką królów oraz wszechpotężnego wówczas kościoła katolickiego.

W XVI wieku panowały w Hiszpanii wpływy włoskie; Karol V i Filip II sprowadzali na swój dwór przede wszystkim włoskich artystów, którzy nadawali ton malarstwu krajowemu. Powoli jednak tworzy się szkoła narodowa, sercem której jest Sevilla. Śmiały i porywczy Herrera Starszy (1576—1656) przyczynia się do uwolnienia ducha narodowego od naśladownictwa obcych wzorów. Z jego pracowni wychodzi największy mistrz hiszpański — Velasquez (1599—1660). Większą część życia spędził on na dworze Filipa IV, był ulubionym jego artystą. Znał Rubensa, dwa razy odwiedzał Włochy, ale mimo to indywidualność jego nie uległa skażeniu. Sumienny i cierpliwy obserwator przyrody, odtwarza ją z niezmierną prawdą i subtelnością; świetny kolorysta, maluje swe postacie w jasnym i prawdziwym świetle, podkreślając z głębokim zrozumieniem ich wyraz, ruch i charakter. Portrety jego zawdzięczają swą sławę, tym właśnie zaletom. Większość jego arcydzieł tej kategorii znajduje się w Madrycie. Maluje on również obrazy historyczne; znakomitem dziełem tego rodzaju jest *Poddanie Bredy* (Madryt), zrzadka maluje sceny religijne, a nawet mitologiczne, ale ze szczególną siłą odtwarza życie powszednie i typy ludowe. (*Aquador z Seville, Pijacy, Prządki, Kuźnia*). Na pomniku Velasquèz'a w Seville wyryto: „Malarzowi prawdy”. Żaden artysta nie zasłużył bardziej na to określenie, żaden nie wyzbył się tak doszczętnie wszelkiego konwencjonalizmu.

Velasquèz jest zawsze spokojny, jasny, zrównoważony. Nie można powiedzieć tego o innych malarzach hiszpańskich. Dzwonne kontrasty przedstawia Murillo (1618—1682); to usiłuje nadać swym Madonnom i Serafinom, słodki, nieraz aż ckliwy, wyraz (*Wniebowzięcie Marji Panny, Kuchnia Aniołów — Luwr*); to chcąc być realistycznym maluje żebraków i nędzarzy. Jako malarz religijny daleki jest od chrześcijańskiego ideału dawnych mistrzów; zmysłowo i mistycznie pojęty katolicyzm Murilla, odpowiada wizjom Ś-ej Teresy. Zurbaran (1598—1662) maluje z wielką siłą ascetycznych mnichów. Ribera (1588—1652) mieszkający

w Neapolu jest uczniem Michała Anioła Caravagio. W ciemnych i czarniawych obrazach odtwarza najczęściej tematy ponure, sceny tortur i męczeństwa.

Po śmierci tych artystów szkoła ta gaśnie stopniowo. Dopiero w końcu XVIII stulecia pojawia się oryginalny i dziwny artysta — Goya (1746—1828). W dziełach jego, rzeczywistość przeplata się z najbardziej fantastycznymi pomysłami. Uprawia wszystkie działy sztuki; jest bardzo żywy i kolorowy zarówno w malarstwie, jak i w niesłychanie śmiałych rycinach (*Capricio, Nieszczęścia Wojny*).

ROZDZIAŁ II.

SZTUKA FRANCUSKA XVII WIEKU.

CECHY OGÓLNE. — Traktaty Westfalski i Pirenejski ustalają przewagę Francji w Europie. Początki rządów Ludwika XIV opromienia sława: zwycięstwom Turenjusza i ks. Condé odpowiadają wewnątrz kraju reformy Colbert'a; dwór francuski jest uosobieniem dobrego tonu i wykwintnej dworskości; literatura usiłuje współzawodniczyć z grecką i rzymską. Koniec panowania jest jednak smutny; zbyteczne i nieszczęśliwe wojny ubożą kraj, przesładowania religijne sprowadzają zamęt i niepokój; wszystkie wady rządów absolutnych występują w całej pełni.

Sztuka i literatura XVII w. zawdzięcza swój rozwój opiece dworu i ministrów; dzieła tej epoki mają też pewien urzędowy charakter. Szczególniej za Ludwika XIV krępują artystów dworskich liczne ograniczenia. Colbert mianuje malarza Karola Le Brun kierownikiem wszystkich robót; architekci, malarze, rzeźbiarze, rytownicy, jubilerzy, stolarze — nietylko że pracują podług jego wskazówek, ale często według jego wzorów. Urządzenie takie miało wiele stron ujemnych, stworzyło jednak niezmiernie jednolity całości kształt dzieł godnych uwagi. Średnio zdolni artyści osiągnęli w tych warunkach lepsze rezultaty, niż gdyby byli zostawieni sami sobie,

ale wybitniejsze indywidualności stroniły od służby królewskiej i żyły zdala od dworu.

Wszystkie działy sztuki zarówno jak i poszczególne dzieła XVII wieku ujawniają cechy wspólne: poważny, szlachetny, majestatyczny styl, zamiłowanie prawideł i porządku, co zwano duchem klasycznym. Budowle Mansart'a, obrazy Poussin'a mają w sobie sztywność i powagę tragedji Corneille'a i Racine'a, poprawność poematów Boileau.

Tendencje klasyczne, wzrastające stopniowo w ciągu XVI stulecia, tryumfują teraz niepodzielnie. Pobyt we Włoszech jest prawie obowiązującym dla każdego młodego artysty. W roku 1666 zakłada Ludwik XIV Akademię Francuską w Rzymie. Odtąd młodzi ludzie godni tego zaszczytu, są tam utrzymywani kosztem królewskim w ciągu lat paru i poddani z konieczności wpływom włoskim i starożytnym. Innym nie wystarcza pobyt chwilowy i osiadają w Rzymie na stałe.

ARCHITEKTURA. --- W pierwszej połowie wieku, za Henryka IV i Ludwika XIII pałace zachowują jeszcze zupełnie francuski charakter. Niektóre tradycje minionych stuleci trwają, a stosowanie naprzemian kamienia i cegły urozmaica wygląd gmachów. Podobny pomysł spotykamy w domach miejskich np. w Paryżu na Place Royal (Place de Vosges). Ale w gmachach publicznych, architektura narodowa ustępuje miejsca wzorom włoskim i starożytnym.

D'Aviler, budowniczy XVII stulecia pisze: „Umiłowanie antyków wypiera gotyk, który stopniowo zanika“. Dodaje jednak: „wzrok tak był zapatrzony w pomysły, które zły smak wprowadzał, że sądzono, jakoby jedynie w sztuce starożytnej należało szukać istotnych zasad sztuki.“ Voltaire w dziele, *Wiek Ludwika XIV*, powiada: „w ciągu dziewięciu stuleci genjusz francuzów był ograniczony rządami gotyku.“ Artyści francuscy wykazują jednak więcej zdrowego sensu i nie wprowadzają wszystkich nadużyć baroku. Poszukując majestatu, zachowują jasność układu, porządek i czystość form. Smak ich ma powagę i wstrzemięźliwość. Pomnikami tej epoki są: Tuileries, Fontainebleau, i St. Germain-en-Laye

i dalszy ciąg Luwru. Salomon de Brosse architekt Marji Medicis buduje pałac Luxemburski i portal kościoła Ś-go Gerwazego.

Za Ludwika XIV potęguje się upodobanie do okazałych i rozległych budowli. Jednym z najświetniejszych dzieł architektury

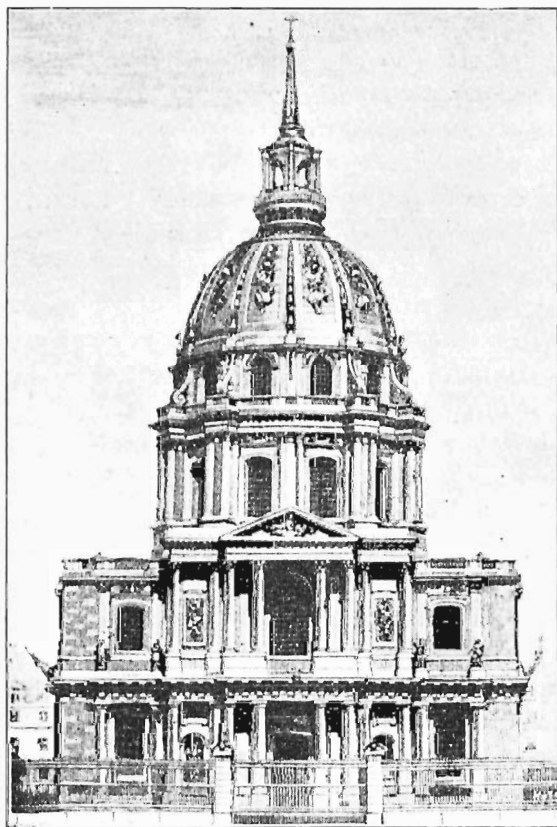


Fig. 152. Paryż. Kościół Inwalidów.

ówczesnej jest kolumnada Luwru. Z pośród wielu przedstawionych planów Colbert wybrał plan Klaudjusza Perrault, który z lekarza stał się architektem. Początkowo zwrócono się do włocha — Bernini, ale projekty jego nie podobały się, a zbyt duża zarozumiałość odstraszyła wszystkich. Kierunek robót objął Perrault; w 1680 r. ukończono fasadę. Wielbiiciel i tłumacz Wirtrowiusza, stosuje porządki antyczne, ale kolumny zdwaja i umieszcza na wysokim podmurowaniu. Praca jego

jest kompilacją pompatyczną, ale sztuczną, słabą w konstrukcji i nie odpowiednią do całości budynku. W Paryżu 1671 r. rozpoczynają Kościół Inwalidów. Blondel wznosi łuk tryumfalny u bramy St. Denis; uczeń jego Bullet — u Wrót St. Martin.

Ulubionym architektem Ludwika XIV jest Jules Hardouin Mansart (1646 — 1708), brał on przeważny udział przy budowie Wersalu — tego sanktuarjum królewskości. Całkowity plan Wersalu zdaje się że ukończono dopiero w 1680 r., ale roboty już od lat kilku trwały. Król przeniósł się tam 1682 r. W rozkładzie pałacu wszystko pod porządkowane było pozorom majestatu. Jest on niedogodny, sztuczny, i mimo ogromnych rozmiarów źle pomyślany jako całość. Daleko ciekawsze od budowli Mansart'a są ogrody Le Notre'a, arcydzieła ówczesnej sztuki ogrodniczej.

W budowlach kościelnych odnajdujemy te same rysy, co i w architekturze świeckiej. Artyści świadomie unikają motywów dawnej szkoły francuskiej: wewnątrz zmieniają wygląd sklepienia, zewnątrz łuki przyporne zastępują olbrzymiami wywróconemi zwójami. Wszędzie paradują porządki belkowania, gzemsy i t. d.

MALARSTWO. — W początkach XVII w. szkoła francuska jest jeszcze słabą. Szymon Vouet (1590 — 1649) główny malarz Ludwika XIII, francuz urodzeniem, jest włochem z wychowania. Filip de Champaigne (1602 — 1674) urodzony w Brukselli, osiadły od młodych lat we Francji, jest artystą na wskroś francuskim. Z Flandryi wnosi do sztuki francuskiej zdrowy i silny naturalizm i upodobanie do zagadnień moralnych. Ulubieniec Marji Medicis i kardynała Richelieu, przyjaciel słynnych jansenitów z Port Royal jest wyznawcą surowej ich doktryny. Poważny, szlachetny talent i charakter, nieprzyjaciel wszelkiej przesady i błyskotliwości zostawił dzieła uderzające swym charakterem duchowym. W portrecie Richelieu (Luwr) uderza subtelna, wychudzona trudem myśli głowa, rysy zdradzają wolę i stanowczość.

Eustachy le Sueur (1617 — 1655) jestto natura bardziej piękna i miła, talent bardziej giętki, ale nie tak silny. Umarł młodo, legenda głosi, że po śmierci ukochanej żony wstąpił do zakonu Kartuzów i tam zmarł. Zostawił liczne prace treści religijnej i mitologicznej. Bardzo są piękne zamówione przez paryskich Kartuzów dwadzieścia trzy obrazy z życia Ś-go Brunona (Luwr).

Le Sueur nie był nigdy we Włoszech, Mikołaj Poussin (1594—

1665) spędził tam życie całe. Urodzony we Francji, po młodości pełnej przygód, jest w Rzymie od 1620 r. tam podziwia antyki oraz mistrzów XVI stulecia. Poważne i silne obrazy historyczne zwracają nań uwagę. Ludwik XIII i Richelieu skłaniają go do powrotu, osadzają w Luvrze i przeciwstawiają Szymonowi Vouet. Nie mogąc się jednak przystosować do intryg dworskich, w 1642 powraca na stałe do Rzymu. Życie upływa mu spokojnie; podniosłość i słodycz charakteru jedną mu przyjaźń i szacunek ogółu. Poussin to myśliciel, w dziełach jego przeważa



Fig. 153. M. Poussin. Taniec pór roku.

strona rozumowa; tam gdzie czerpie temat z pisma Świętego, jest prosty i wielki. Inne prace zdradzają poszukiwanie wdzięku i wytworności zawsze jednak dostojnej.

Odczuwa on również naturę i w pejzażach historycznych podkreśla jej duchowy wyraz.

Poussin i Le Sueur, mimo pewne różnice — jeden bardziej tkliwy, drugi więcej męski, są to natury pokrewne. Ich kompozycje, pomysły i wyraz, są mistrzowskie, ale podobnie jak większość malarzy tego czasu, mają i oni słaby, jakby wyblakły koloryt.

W Rzymie grupowali się dokoła Poussina artyści ulegający powadze jego talentu i charakteru. Najślawniejszym w tej kolonii jest Claude Gelée, zwany „Claude Lorrain (1600 — 1682). Wcześniej osiedlony w Rzymie, tworzy tam swe pastorałe, albo pejzaże

bohaterskie, gdzie wśród wspaniałych budowli umieszcza sławne osobistości starożytnego świata. Jest to malarz światła gorącego, bogatego w potężne efekty, złotego światła krajów południowych. Zna i notuje wszystkie jego błyski, odcienia, świty poranków i przepychy zachodów. Również zręcznym i kolorowym jest w rycinach; widzimy to w słynnym *Liber veritas*, zbiorze jego szkiców i rycin.

Pousin i Lorrain mieszkają stale w Rzymie, ale inni artyści zachęceni świetnością dworu Ludwika XIV wracają do Francji.

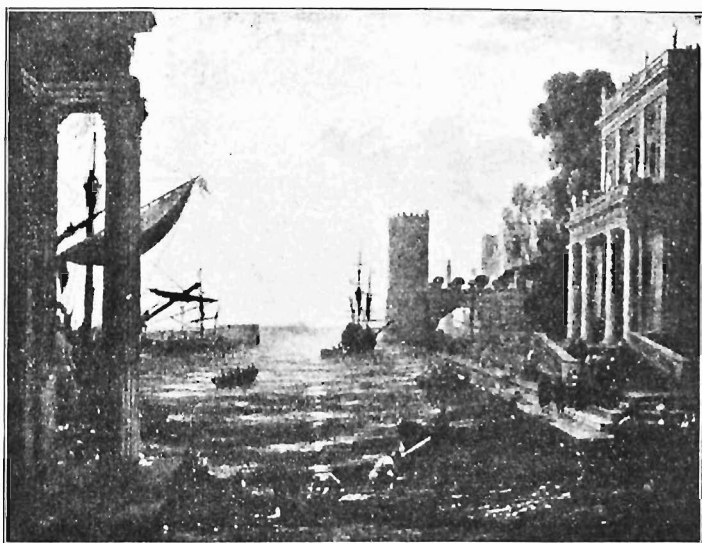


Fig. 154. Claude de Lorraine. Królowa Saby. Londyn. Galeria Narodowa.

Karol Le Brun (1619 — 1690) był przyjacielem Le Sueur'a i Szymona Vouet. Pousin w Rzymie zaszczerpił mu miłość antyków. Le Brun nie posiada ani wyobraźni, ani wrażliwości tamtych artystów, jest jednak bardzo czynny, zrównoważony, i równie płodny jak ambitny. Wróciwszy do kraju wyjednywa utworzenie królewskiej Akademii rzeźby i malarstwa, mającej zgrupować mistrzów i stworzyć jednolity kierunek dla młodych artystów. Od samego założenia jest istotnym jej kierownikiem, później aż do

końca życia — dyrektorem. Naucza tam, miewa konferencje będące rodzajem urzędowego kodeksu sztuki ówczesnej. Z nim tryumfuje styl akademicki nietolerancyjny, ciasny, pogardzający artystyczną przeszłością Francji. Szereg szkół i akademii przepojonych tym samym duchem, ugruntował wpływ królewskiej

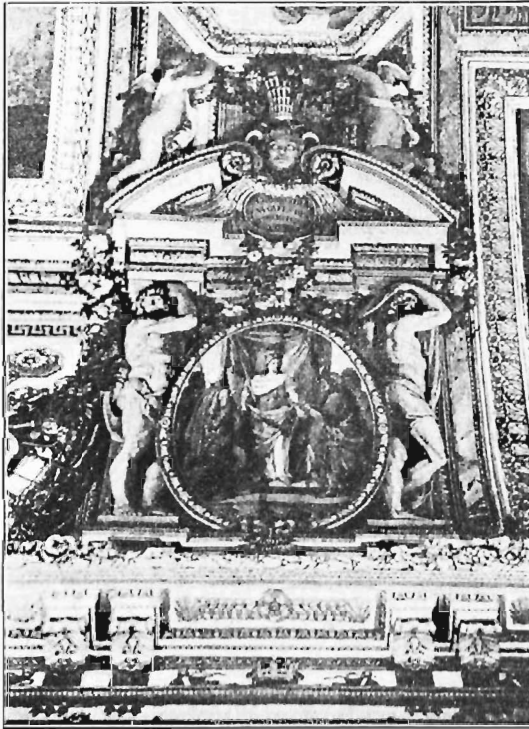


Fig. 155. Charles Le Brun. Plafon. Wersal.

Akademii. Mianowany pierwszym malarzem Ludwika XIV popierany przez Colbert'a, Le Brun jest wicekrólem sztuk pięknych. Najważniejsze prace Le Bruna są to w całym tego słowa znaczeniu maszyny dekoracyjne, wspaniałe i teatralne zarazem. W dekoracyjnych pracach wielkiej galerji Wersalu przedstawiających dzieje Ludwika XIV, w Luwrze w niedokończonej pomimo licznych współpracowników galerji Apollina, rozwinął przepych przypadający do gustu królowi.

Najoryginalniejszym z pośród malarzy pracujących pod jego kierunkiem jest Flamandczyk Van der Meulen (1632 — 1690) autor bitew i oblężeń, ilustrujących rządy Ludwika XIV. Po śmierci Le Brun'a, Mignard (1612 — 1695), zawzięty jego rywal, talent łatwy i powierzchowny, zostaje pierwszym malarzem królewskim. Zręczność wykonania, wymuszony wdzięk postaci zy-

skują mu powodzenie. W roku 1663 dekoruje kopułę Vale de Grâce i w kompozycji wyobrażającej Raj, umieszcza 200 kolosalnych figur. Najciekawsze są jego portrety.

Hegemonja Akademji i Le Brun nie przyjmowała się bez sporów.

Wśród amatorów i artystów istniał kierunek t. zw. *Rubenistów* obrońcą jego był Roger de Piles. Konwencjonalnej sztuce akademickiej przeciwstawiał on bardziej realistyczne i szczere ma-

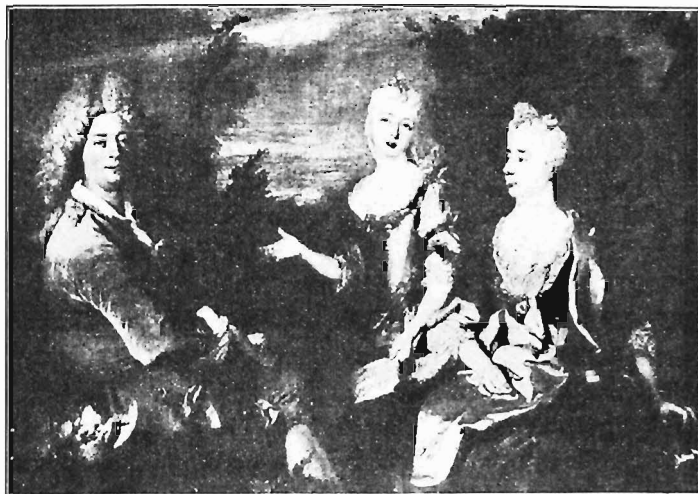


Fig. 156. De Largillière. Portret rodziny artysty.

larstwo północy. Rigaud (1659 — 1743), Largillière (1656 — 1746), mimo że popierani przez Le Brun, uważali się za uczniów Van Dycka i Rubensa. Byli oni modnymi portrecistami swego czasu. Rigaud celuje w chwytności podobieństwa i w komponowaniu portretu; dba nie tylko o figury, ale o tło, draperje i inne akcesoria. Malował wszystkie znakomitości swego czasu.

Z licznych innych artystów, wymienimy tylko braci Le Nain, artystów rodzajowych, odtwarzających wiernie i prosto sceny z życia ludu.

RYCINY. — Obok malarstwa rowija się piękna szkoła rytowników. Dotąd rytownictwo francuskie nie było oryginalnem, dopiero Jakób Callot (1592 — 1635) reformuje je. Z natury niezależny i fantastyczny, w dwunastym roku życia porzuca ojczystą Lotaryngę, i z bandą cyganów wędruje do Włoch. Odwieziony do domu rodziców ucieka powtórnie, i za ich zezwoleniem przebywa dwaście lat we Włoszech. Do kraju powraca w 1621 r. Callot zaczynał od miedziorytów, ale powolność pracy była dużą przeszkodą dla żywego i płodnego umysłu; wkrótce porzuca miedzioryt dla akwaforty. Główną uwagę należy zwrócić na utwory, gdzie się ujawnia jego dziwaczna wyobraźnia (pokusy Ś-go Antoniego) i na zbiory innych, gdzie widzimy cyganów, nędzarzy, wiarusów i maruderów etc. obserwowanych wiernie i dowcipnie.

RZEŻBA. — Rzeźbiarze Ludwika XIV Lerambert Coysevox, Girardon posiadają wspólne zalety: w przeciwieństwie do coraz bardziej deklamatorskiej i niespokojnej rzeźby włoskiej, mają oni gust szlachetniejszy i linię spokojniejszą. Ulubiony artysta Le Brun'a Girardon (1628 — 1715) jest mało oryginalny; poprawnym i dekoracyjnie pomyślanym jego pracom brak śmiałości. Dzieła Antoniego Coyserox (1640 — 1720) zapełniają Wersal, Trianon, Marly, St. Cloud, Tuilleries, Pałac Inwalidów. Dla należytej oceny jego talentu dosyć zobaczyć popiersia z Luwru (Le Brun, Richelieu, Bossuet i in.) i *Konie skrzydlate niosące Sławę i Merkurego* u wejścia do Tuilleries. Portrety jego nie pozbawione ruchu i życia mają jednak charakter teatralny, zgodny z upodobaniem epoki. Dwaj jego uczniowie Mikołaj i Wilhelm Coustou są wierni tradycjom nauczyciela.

Najbardziej znanym rzeźbiarzem tej epoki jest Piotr Puget, (1622 — 1694) pracujący niezależnie od Dworu. Artysta z temperamentem, ceniący niezależność, pełen wiary w swe siły, nie byłby zdolny nagiąć się do kierunku Le Brun'a. Urodzony w okolicach Marsylji, mieszkał to we Francji to we Włoszech, zwłaszcza w Genui, gdzie był ceniony i wykonywał liczne prace. Król polecił mu dekorowanie okrętów w Tulonie; zadanie to nie

miało w sobie nic ubliżającego, ze względu na bogactwo rzeźb zdobiących galery królewskie. Mimo nieporozumienia z Colbert'em i z Louvois otrzymywał jednak Puget poważne zamówienia dla Ludwika XIV. Jednocześnie malarz, rzeźbiarz i architekt, różnorodnością talentu przypomina mistrzów Odrodzenia. Najlepsze jego prace to Karjatydy tulońskiego ratusza, *Perseusz i Andromeda*, *Milon z Krotony*; płaskorzeźby — *Dżuma w Medjolanie*, *Aleksander i Djogenes*. Główną cechą rzeźb Pugeta jest bujność życia; szkoda jednak że, uwielbiając Bernini, ulega zbyt jego wpływowi skutkiem czego jest przesadny i nieszczerzy.

PRZEMYSŁ ARTYSTYCZNY.—

Najciekawszem działem tego przemysłu są — gobeliny. Colbert zapewnił w Europie przewagę tej kategorii tkanin przez założenie fabryki gobelinów, (1662 r.). Dyrektorem jej mianowano Le Brun'a, inni artyści współpracowali z nim. Obicia, które wyszły z tej fabryki stały się wzorami stylu dekoracyjnego. Kilka zrobiono podług wzorów Le Brun'a: *Żywioły*, *Pory Roku* i cykl *Historji króla*, są to najswobodniejsze, najbardziej oryginalne i kolorystyczne jego prace. W złotnictwie i dziale meblowym, wszędzie odczuwamy wpływ królewskiego ulubieńca. Meble z hebanu i inkrustowane szylkretem, perłową masą, złotem, srebrem, roboty Ch. Boule, wyroby jubilerskie, Claude Ballin zdobiły pokoje króla i książąt. Zdolni, obdarzeni wytwornym smakiem rysownicy: Lepautre, Bérain, dawali wzory stolarzom i zdobnikom. Le Brun zajmował się najdrobniejszymi szczegółami, dawał rysunki zamków, rygli, do drzwi i okien Luwru i Wersalu.

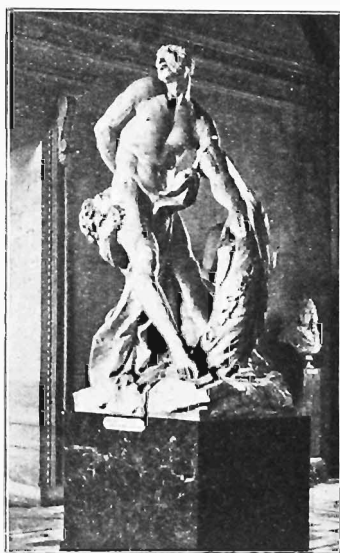


Fig. 157. Puget. Milon z Krotony. Paryż. Luwr.

ROZDZIAŁ III.

SZTUKA FRANCUSKA W XVIII WIEKU.

CECHY OGÓLNE. — Zarówno w sztuce jak w polityce w. XVIII jest reakcją przeciw poprzedniemu stuleciu. O ile tamto było poważne, majestatyczne, rozmiłowane w regułach, o tyle ten jest lekki kapryśny, nieznoszący kanonów. Zepsucie obyczajów, ukrywające się za Ludwika XIV pod płaszczykiem imponujących pozorów, występuje teraz z bezwstydną wesołością i swobodą; sceptycyzm ze sfery literatów i artystów przenika do całego społeczeństwa, jest niezbędnym warunkiem dobrego tonu. W sztuce poprawny i wyniosły styl XVII w., ustępuje miejsca nowemu, pełnemu swobodnego i rozkosznego wdzięku. Mistrzami jego są: Robert de Cotte, Wateau, Boucher. Potępiani niejednokrotnie za brak prostoty i siły, za upędzanie się tylko za „ładnem“ a nie za „pięknem“ styl ten jest niemniej lekkim, dowcipnym i kokieteryjnym i jakże szczerze odzwierciadla smak i ducha swojej epoki.

Jednak w drugiej połowie XVIII w. następuje pewien przesyt; lekkie, zepsute społeczeństwo ogląda się z żalem za prawdą i powagą i porzuca rozkoszne mitologie oraz pastorałe wykwintne. W tym okresie Diderot usiłuje wprowadzić na scenę dramat mie-

szczański, a Jan Jakób Rousseau nawołuje do powrotu na łono natury. Malarstwo odtwarza sceny z życia wiejskiego i rodzinnego tak jak je wówczas pojmowano. Inni zwracają się ku antykom, krytycy je chwala, architekci naśladowają, rzeźbiarze i malarze studjują; w chwili wybuchu rewolucji Dawid jest głową ówczesnej szkoły.

ARCHITEKTURA.— Pierwszą połowę XVIII w. zaznacza w budownictwie świeckim poszukiwanie wdzięku i wygody. Pewien pisarz współczesny powiada: „postęp budownictwa widzimy przedewszystkiem w planach. Poprzednio zwracano główną uwagę na wspaniałość powierzchowność; budowle wznoszone za przykładem Włochów i Rzymian, były obszerne ale bez jakichkolwiek wygód. Ten rozkład miły pałaców współczesnych, dowcipne grupowanie pokoi, wschody ukryte i wszelkie wyszukane udogodnienia

tak ułatwiające pracę służby, dzięki którym pobyt w mieszkaniu stał się tak przyjemnym, wszystko to są zdobycze naszych czasów“. W profilach budynków, w ornamentyce umeblowania linję prostą uważaną za zbyt surową i monotonną, zastępują linją falistą i po-

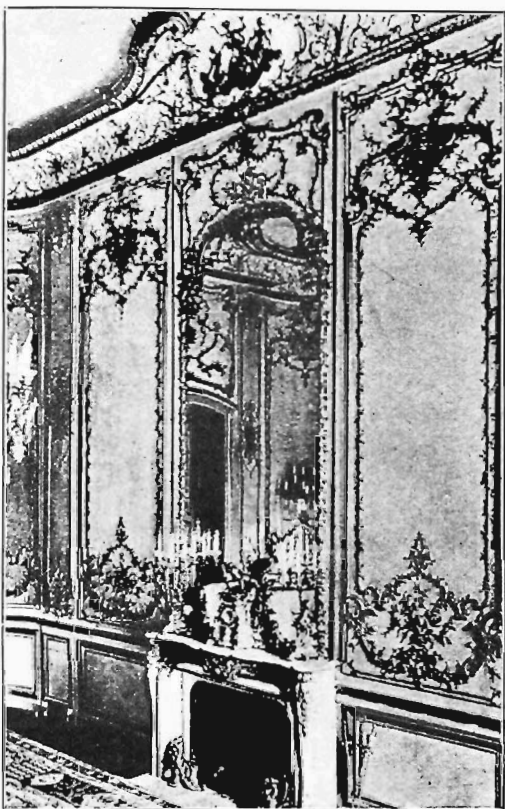


Fig. 158. Dekoracja wnętrza. Ludwik XV.
Paryż. Hotel de Roquelaure.

kręconą. Styl zw. *rokoko* pochodzi od baroku i mimo zbytniego manjeryzmu pozostawia dzieła zachwycające.

Kult dla architektury starożytnej nie wygasa, nawet niektórzy budowniczo- wie, pozornie od niego dalecy, powracają do niej



Fig. 159. Watteau. Gilles. Luwr.

chętnie ale w gmachach publicznych. W połowie stulecia kierunek klasyczny znów wzrasta w siłę. Typowym przykładem stylu pseudoklasycznego jest Pantheon wzniesiony przez Soufflot, jego dziełem są też galerje w Palais Royal. Najwięcej prac pozostawił w Bordeaux. Z końcem stulecia klasycyzm zwycięża ostatecznie. Architektura francuska już nie istnieje; niektórzy znani artyści pragnęli by

zniszczyć nawet jej wspomnienie. Przeróbki albo projekty zniszczenia pięknych zabytków średniowiecza świadczą o smaku i fanatyzmie epoki.

MALARSTWO. — Różnice między XVII i XVIII w. zaznaczają się szybko i wyraźnie. Nową szkołę malarstwa tworzy Watteau (1684—1721) i jest najbardziej świetnym i oryginalnym jej przedstawicielem. Watteau wiele zawdzięcza studjom nad sztuką

Wenecji i Flandrji, a szczególnie Rubensowi, którego prace widział w Paryżu. Sławny i modny malarz w *Świątach Weneckich*, *Zabawach wiejskich* i *Rozmowach* idealizuje zabawy i uciechy otaczającego je towarzystwa. Przyjęty do Akademji otrzymuje tytuł „*peintre des fetes galantes*“ Mistrz dyskretnej zmysłowości i wykwintnego czaru, jest zarazem ścisłym i bystrym obserwatorem, subtelnym i gorącym kolorystą. (*Wyprawa na Cyterę*, *Finette*, *Rozmowa w parku*, *Gilles*, Luwr). Znaczna ilość prac tego nawskroś francuskiego artysty znajduje się w Berlinie i Poczdamie.

Watteau znajduje licznych lecz mniej zdolnych naśladowców. Miłosne sceny mitologiczne Lemoyne'a (1688—1737) są kokieteryjne i manieryczne, ale jasne i wesołe w kolorycie. Te same tematy, tylko bardziej kłiwie, traktuje uczeń jego Natoire (1700—1777). Uczniowie Watteau: Pater, Lancret, są też malarzami zabaw i sielanek.

Boucher (1704—1770) uczeń Lemoyne'a i wielbiciel Watteau rytuje kilka jego rysunków. W połowie XVIII w. jest najslawniejszym i najbardziej wziętym malarzem. Zapalony artysta, czas mu płynie w pracy wielkiej i różnorodnej; pracuje po 10 godzin dziennie, tworzy więcej niż 10.000 rysunków, więcej niż 1000 szkiców i obrazów. Bierze tematy ze świata starożytnego, nie są to jednak bóstwa Wirgiljusza i Homera, ale zmysłowy Olimp Owidjusza, bardziej odpowiedni dla ówczesnego świata. Boucher



Fig. 160. Boucher. Kupido uwięziony.

tworzy liczne sielanki: wyperfumowani pasterze i pudrowane pasterki, bawią się w życie arkadyjskie, prawią sobie madrygały subtelne i smakują wyrafinowanej swawoli. Sztuka jego jest konwencjonalna; w latach późniejszych maluje z pamięci, bez natury i bez modelu. Podziwiany i wielbiony niegdyś, ceniony jest i dziś przez ludzi z góry doń nie uprzedzonych. Mimo wszystkie braki jest jednak prawdziwym artystą, posiada wyobraźnię płodną, postaciom swym daje wiele wdzięku i swobody. Daleko słabszy od Watteau nie ma jego głębokości umysłu, poezji i wytworności.

Ubiegano się o jego rysunki, obrazy, plafony, wachlarze, medaljony i t. p. Dekorator opery zostaje w r. 1775 kierownikiem fabryki gobelinów w Beauvais. Dla pani Pompadour był wymarzoną artystą. Najoryginalniejszym z jego uczniów jest Fragonard (1732 — 1806), artysta z dużym temperamentem.

Rządy Boucher nie były jednak niepodzielne, był on świadkiem rodzącej się niebezpiecznej dla jego szkoły reakcji. Malarze tej epoki musieli się nieraz liczyć z opinią publiczną. Już za Ludwika XIV bywały wystawy rzeźby i malarstwa, a za Ludwika XV zamieniły się na stałą instytucję; początkowo urządzone były co roku, później co dwa lata pod nazwą *Salonu*. Akademyści wystawiają tam swoje obrazy i narażają ustaloną sławę na zmienne gusty amatorów sztuki. Zjawiają się surowi nie szanujący uznanych powag krytycy, jak Diderot, jeden z najśmielszych i najdowcipniejszych pisarzy tego czasu; słynne są jego listy o Salonach. Diderot uznając zalety Bouchera jest bezwzględnie surowy dla jego wad. „Jakie barwy! jaka rozmaitość! jakie bogactwo przedmiotów i pomysłów. Ten człowiek posiada wszystko z wyjątkiem prawdy“! Zachwyca się malarzami w których widzi powrót do prostoty i natury. Nie myli się ceniąc wysoko Chardin, (1699 — 1779). Zdumiewająco ścisły obserwator zwraca się do tematów najskromniejszych, a najpierw do martwej natury. „Zdawało by się, pisze Diderot, że parę winogron, trochę makaronu i jabłuszek nie są niczem pięknem, ani z kształtu ani z koloru; tymczasem proszę wejrzeć na obrazy Chardin... jest to pierwszy kolorysta w Salonie, a może i w całym malarstwie.“ Po tym

okresie maluje on skromne i schludne życie mieszczańskie: dzieci bawiące się, matkę uczącą swą córkę haftu. Chardin nie potrzebuje nic nad to, aby stworzyć arcydzieło prawdy i zdrowego głębokiego uczucia.

Józef Vernet (1714 — 1789) odtwarza też naturę, ale w innych jej objawach. Jako osiemnastoletni chłopak wyjechał do Włoch i tam widok morza wywołał nań wrażenie stanowiące o jego



Fig. 161. Greuze. Przekleństwo ojca. Luwr.

losie. Wróciwszy do kraju słynie jako malarz widoków morskich. Markiz de Marigny zamawia u niego dla króla, widoki portów francuskich. Wiernie oddany charakter poszczególnych miast i typów ludności świadczy także o zdolnościach Verneta jako malarza rodzajowego.

Artysta nad którym Diderot ciągle się unosi, jest Greuze. (1725 — 1805). Pierwszy raz wystawił w Salonie w 1755 roku obraz pod tytułem *Ojciec rodziny czytający Biblię*. Powodzenie

jego świadczy o zmianie smaku. Zachwycano się scenami niby z życia chłopów: *Przekleństwo ojca*, *Syn ukarany*, *Stłuczony dzbanek* i t. p.

Idea, sentymentalny moralizatorski ton obrazów, podobają się współczesnym i entuzjazmują Diderota. Modna czułośćkowość XVIII w. upatrywała w dziełach Greuza cnotę i naturę. Naiwność Greuze'a jest fałszywą, przechodzi w melodramat i manjerę. Jego chłopci są wymyśleni, sztuczni i śmieszni, a niewiniątka niezupełnie szczerze; cała sztuka mimo cnotliwych pozorów — wysoce zmysłowa. Wykonanie przedstawia też wiele do życzenia. Koniec życia Greuze'a był bardzo smutny; wzgardzony przez nowe pokolenie, musiał jako siedemdziesięcioletni starzec zarabiać pędzlem i kołatać o zamówienia do rządów Cesarstwa.

Rigaud i Largillière pracują i aż prawie do połowy stulecia. Mistrzem pastelu jest La Tour (1704 — 1788); najwięksi ludzie XVIII w. pozowali mu: książęta, literaci, bankierzy i aktorzy. „Oni myślą—powiada La Tour,—że ja znam tylko rysy ich oblicza, tymczasem ja bez ich wiedzy poznaję głębię ich istoty i wydobywam całkowicie.“ W Luwrze znajdują się jego piękne pastele, Pani Pompadour, Ludwika XV, Marji Leszczyńskiej, Delfina, oraz portret własny. Chcąc dobrze poznać La Tour'a należy go oglądać w Quentin, jego ojczyźnie, znajduję się tam więcej niż osiemdziesiąt portretów. W dziełach artysty nazwanego przez Diderot'a „Czarodziejem“ żyje inteligentne, miłe, ruchliwe społeczeństwo czasów minionych.

Liczni są także malarze historyczni, wśród nich rozwija się pomału nowy kierunek mający wkrótce tryumfować. Chcąc powrócić do poważnej surowej sztuki — uwielbiają starożytność; Diderot popycha ich w tym kierunku; archeolog ks. Caylus wydaje zbiór malowideł starożytnych i uważa ten czyn „za bardzo odpowiedni, aby dać artystom pojęcie o pięknych formach, żeby zrozumieli niezbędność dokładności, którą smak chwili oraz fałszywa świetność traktowania, aż nazbyt często niweczy.“ Mając jednak ciągle na ustach Greków i Rzymian, nie rozumieją ich zupełnie i tłumaczą fałszywie.

RYCINY I ILUSTRACJE. — Wiek XVIII jest chwilą najświetniejszego rozkwitu ryciny we Francji; nigdy nie oddawano jej się z większym zapalem: artyści, amatorzy, kobiety, nawet pani Pompadour próbuje rylca. Jedni artyści związani z tradycjami XVII stulecia, tworzą jak dawniej piękne portrety historyczne. Inni bardzo zręcznie i subtelnie interpretują obrazy malarzy współczesnych. Wszędzie spotykamy ryciny podług Watteau, Boucher, Greuze'a. Obok tych iluz artystów, rysowników i rytowników, odtwarzających bardzo różnostronnie życie swego czasu. Gabryel de St. Aubin, cygan portrecista, utrwała w swych szkicach wypadki ulic paryskich, brat jego Augustyn woli obyczaje arystokratyczne, modne spaceru, koncerty, bale. Cochin oddaje w swych ilustracjach wspomnienia uroczystości dworskich, tworzy rysunki do medaljonów, portretów; rytowaniem zajmuje się kto inny. Gravelet, Eisen, później Moreau, ilustrują piękne wydawnictwa. Prawie wszyscy robią też lekkie winjetki: zaproszenia, programy, bilety do teatru, ogłoszenia, katalogi i t. p.; w XVIII wieku każdy prawie druk zdobiono rysunkiem, zwykle dowcipnym i pomysłowym.

RZEŹBA. — Rządy Ludwika XVI były pomyślne dla rzeźby; rezydencje królewskie należało ozdobić licznymi posągami. Dzieła tej epoki są pojęte dekoracyjnie i silą się na majestat. Pokrewne cechy odnajdujemy nieraz i w rzeźbie XVIII stulecia. Za jednego z najlepszych artystów uważany był Jan Lemoyne (1704—1778). Najzręczniejszemu robił popiersia i posągi historyczne; kilkakrotnie rzeźbił Ludwika XV. Najzdolniejszy uczeń Lemoyne'a — Falconet (1716 — 1791) uwielbia i naśladuje Puget'a; rzeźbiarzom starożytnym zarzuca: „złe zrozumienie fałdów skóry, miękkości ciała i płynności krwi.“ Arcydziełem jego jest konny posąg Piotra Wielkiego w Petersburgu. Jednym z największych dzieł epoki jest posąg Voltaire'a znajdujący się w Comédie Française. Nigdy z większym talentem nie wyrażono w marmurze ruchliwego i złośliwego umysłu. Autorem tego posągu jest Houdon (1741—1828) artysta niezwykle wrażliwy na charakter rysów portretowanej osoby; zalety te widoczne są w popiersiach Montesquieu, Diderot, d'Alem-

bert, Jana Jakóba Rousseau, Buffon. Pokrewny mu talent posiadali Pajou (1730 — 1809) i Jan Jakób Caffieri (1725 — 1792).

Oprócz popiersi cieszyły się dużym pokupem figurki i grupy z terrakoty, gdyż dzięki małym rozmiarom nadawały się lepiej do zdobienia pomieszczeń. W ten sposób rozwinął się pośledniejszy odłam rzeźby figlarnej i zmysłowej. Wyobrazicielem jej jest Clodion (1738 — 1814) autor miłutkich Bachantek, Nimf i t. p.

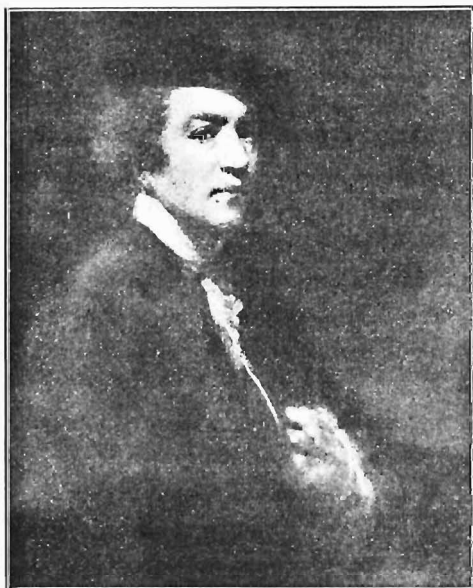


Fig. 162. Reynolds. Portret własny. Londyn. Gal. Nar.

SZTUKI ZWIĄZANE Z PRZEMYSŁEM. — Za Ludwika XVI umeblowanie było ciężkie i poważne w wieku XVIII staje się lżejszym i bardziej wygodnym; przeważają kształty gięte i tony jasne. Pokoje ozdabiają porcelaną saską, chińską i japońską, cyzelowanymi i złożonymi bronzami. Prace tego rodzaju wykonane przez Caffieri, Gouthiere i innych były niezmiernie poszukiwane przez bogatych amatorów. Pojawiający się z końcem stulecia styl Ludwika XVI jest reakcją prze-

ciw stylowi Ludwika XV. Wyrazem tej zmiany są meble Risenere'a o linjach spokojniejszych i prostszych, czujemy w nich wpływ antyków. W Rouen, Nevers, Strasburgu, są też liczne pracownie wyrobów ceramicznych. W XVII i XVIII wieku wychodzą ztamtąd owe piękne, naśladowane jeszcze dzisiaj fajanse zdobne w kwiaty, arabeski, figury ludzkie. Jednocześnie powstaje i doskonali się wyrób porcelany; w 1756 r. założono w Sevres królewską fabrykę porcelany.

SZTUKA FRANCUSKA POZA GRANICAMI KRAJU W XVII i XVIII STULECIU. — W ciągu całego tego okresu wpływy francuskie przeważają w całej Europie. Cywilizacja Francji jest wzorem dla ościennych, a nawet wrogich narodów; język, mody, obyczaje wszystko jest naśladowane. Fryderyk II pisał: „Europa zachwycona wyniosłym majestatem czynów Ludwika XIV, grzecznością jego dworu, sławnymi ludźmi, uświetniającymi jego panowanie — chciała naśladować Francję, którą wielbiła.“ Ten że sam król pogardzając językiem i obyczajem niemieckim, pisywał po francusku, otaczał się francuskimi filozofami i uczonymi. Piotr Wielki i Katarzyna II przyjmują także cywilizację francuską, za ich przykładem idą królowie drobni książęta, magnaci i t. p. wszyscy hołdują tej samej modzie.

Sztuka francuska przyczyniła się także w znacznym stopniu do utrwalenia tej przewagi. Do Francji dążą liczni artyści cudzoziemscy, tam się uczą i kształtują, artyści zaś miejscowi wzywani są poza granice kraju do licznych prac, honorowani i cenieni. Gdziekolwiek powstaje szkoła sztuk pięknych, w Berlinie, Wiedniu, Dreźnie, Petersburgu, Kopenhadze czy Madrycie, kierunek ich



Fig. 163. Gainsborough. Portret Mrs. Robinson.
Londyn. Gal. Nar.

powierzą wszędzie Francuzom. Wznoszące się budowle, zdobiące je malowidła, rzeźby, sprzęty — wszystko nosi piętno francuskiego smaku a nieraz wprost z Francji pochodzi. „Większość władców, pisze w XVIII w. Patte, ubiega się o sprowadzenie do siebie architektów naszej narodowości.“

SZKOŁA ANGIELSKA. — Anglja niedaleka sąsiadka Flandrii i Holandji, nie posiadała długi czas sztuki prawdziwie narodowej. W XVI w. Holbein, w XVII Van Dyck żyli tam i pracowali na dworze. Wpływ Van Dyck'a utrzymał się dość długo. Po jego śmierci, Lely robił portrety arystokracji. Zbieracze angielscy posiadali tak bogate galerje, że portreciści francuscy przyjeżdżali je zwiedzać. Tak powstała szkoła angielska XVIII stulecia. Najlepszym obserwatorem i krytykiem obyczajów angielskich jest William Hogarth (1697 — 1764). *Modne małżeństwo* (szereg sześciu obrazów) jest najślawniejszą jego pracą. (National Galery w Londynie). Pierwszorzędnymi potrecistami są: Joshua Reynolds (1723 — 1792) i Gainsborough (1727 — 1788). Reynolds bardziej uczony, wyrosły na studjowaniu mistrzów, ze świetną i szeroką techniką, — Gainsborough bardziej prosty i wykwinnty. Lawrence (1769 — 1830) elegancki w układzie postaci, rozumny, tęgi kolorysta, prosty i szeroki rysownik. Raeburn, Hoppner, Opie, dopełniają tę bogatą i różnostronną, szkołę portrecistów.

KSIĘGA PIĄTA.

SZTUKA OD 1789 ROKU.

ROZDZIAŁ I.

SZTUKA FRANCUSKA ZA CZASÓW REWOLUCJI I CESARSTWA.

OGÓLNY CHARAKTER SZTUKI FRANCUSKIEJ PODCZAS REWOLUCJI. — Rewolucji w urządzeniach państwowych i społecznych, odpowiada pobobna w sztuce i smaku publiczności. Zerwanie z dawnymi tradycjami, nie mogło być jednak nagłe i zupełne, reakcja przeciw lekkiemu i zmysłowemu stylowi XVIII wieku, popchnęła sztukę w objęcia starożytności. Jej wpływy wzmagaly się w miarę zdumiewających świat odkryć w Herkulanum i Pompei. Wspierało je również niezmiernie popularne wówczas, rychło przełożone na francuski—dzieło Winckelmana, *Historja Sztuki Starożytnej*. Badacz niemiecki uważał rzeźby z okresu dekadencji np. Apollina Belwederskiego, Laokona, za niedoścignione arcydzieła.

Ten nawrót ku przeszłości staje się zasadniczą cechą sztuki rewolucyjnej. Grecja i Rzym są w modzie. Działacze polityczni wykarmieni na autorach starożytnych szukają u nich wzorów

i z dziwną niekiedy naiwnością wierzą, że przywrócą surowe obyczaje Sparty i republikańskie urządzenia Rzymu. W mowach powołują się ciągle na Plutarcha i Tytusa Liwjusza. Na tym punkcie spotykają się wszystkie partje, zarówno Żyrondyści jak Górale czerpią chętnie ze wspomnień klasycznych. Artyści biorą z historii Grecji i Rzymu tematy odpowiadające upodobaniom i ideałom chwili. Salony zalewają co roku kohorty udrapowanych w togi lub pallium bohaterów; wielbić ich i kląć się ich imieniem już nie wystarcza, sięgano więc po ich imiona, ubiory, sprzęty.

Upodobanie do sielanek i allegorji trwa jednak ciągle. W czasach kiedy życie było tak wytężone i tragiczne, gdy wśród walk bratobójczych i wojen zewnętrznych rodziło się nowe społeczeństwo — pisarze unosili się nad cichem życiem wsi i obyczajami jej mieszkańców, których wyobrażano sobie na wzór Greuze'a i Boucher.

Jednak nowe idee robią swoje: artyści także dążą do wolności i zwracają się przeciw akademjom. Przeciwdziałają im świeżo powstała *Komuna Sztuk*, która aż przed Zgromadzenie Narodowe wytacza swe skargi i projekty reform. „Akademja — powiadają jest kolebką niculeczalnych przesądów, wyklucza ona walkę przekonań i tępi duch nowatorstwa.“ Trzeba dodać, że prawo wystawiania w Salonach Luwru, oraz inne przywileje przysługiwały wyłącznie akademikom. Artyści rewolucyjni robią tamtym wyrzuty że: „współpracowali przy pomnikach pychy i nikczemności, że malując obrazy religijne byli niewolnikami przesądów“ Petycja wzniesiona przed Zgromadzeniem Narodowym przez *Komunę Sztuk*, — głosi: wszystkie Akademje rządząc się ustawami nawskroś arystokratycznymi są przeciwne zasadom konstytucyjnym i nie mogą współistnieć z wolnością“ Od 1791 roku Salon stoi otworem dla „wszystkich artystów francuskich i cudzoziemskich niezależnie od tego, czy są członkami Akademji rzeźby i malarstwa“. Wreszcie Dawid kierujący całą tą kampanją, osiąga w 1793 r. zniesienie wszelkich Akademji. Wówczas organizuje się *Ludowe i Republikańskie Stowarzyszenie Sztuk*. Do przyjęcia wymagane są tylko dowody obywatelstwa i „zgoda na Konstytu-

cję.“ Stowarzyszenie postanawia aby sztuki „służyły odtąd tylko cnocie.“ Zresztą ujawnia się słuszne dążenie do przeobrażenia smaku i popularyzowania sztuki. „Przepych sztuki ma być zbytkiem i religją wolnych narodów,“ państwo winno jej swą opiekę. „We wszystkich klimatach zarówno jak i pod wszystkimi rządami, rozkwit sztuk jest wynikiem dobrych praw.“ A jednak rewolucja nie miała prawdziwie żywotnej i oryginalnej sztuki, która czerpiąc w niej natchnienie, wypowiadała by jej uczucia i ideały za pomocą nowych form.

WANDALIZM REWOLUCJI. -- Już XVII i XVIII wiek gardził artystyczną przeszłością Francji; teraz idzie się jeszcze dalej. Dla zatarcia śladów tyranji, feodalizmu i przesądów niszczone zabytki noszące ich piętno. Walka przeciwko katedrom rozpoczęta już w epoce poprzedniej, prowadzona jest ze zdwojoną energją. W Salonie 1799 r. Petit-Radel, członek Instytutu, główny inspektor budowli świeckich, wystawia projekt tak opisany w katalogu: „Zburzenie gotyckiego kościoła zapomocą ognia. Dla uniknięcia niebezpieczeństwa przy pracy tego rodzaju podkopuje się filary na dwie warstwy kamieni; w miarę wyjmowania zastępuje się połowę objętości suchem drzewem, które się potem zapala. Przepalone drzewo ustępuje pod ciężarem, i cały budynek zawala się w niespełna dziesięć minut“. Parę lat przedtem o mało nie uległa zniszczeniu katedra w Reims. W *Magasin Encyclopédique* z 1797 r. czytamy: minister spraw wewnętrznych pisał do ministra finansów, prosząc go o wstrzymanie sprzedaży katedry w Reims, której portal jest arcydziełem sztuki gotyckiej. Wobec tego mamy nadzieję, że wybryki barbarzyństwa nie podniosą siekiery na ten piękny zabytek, który uszanowała ręka wandalizmu i nie dorzucą tej straty do tylu innych nad którymi płaczą przyjaciele sztuki.“ Trzeba przyznać, że wiele pomników i dzieł sztuki ucierpiało z powodu tych namiętności; ale wrogowie Rewolucji przesadzili znaczenie tych wybuchów wandalizmu. Zgromadzenia prawodawcze nie zachęcały do wybryków, ale starały się je ukrócić; Konwent ogłasza: „Zakazuje się zabierać, psuć, burzyć niszczyć w jaki

bądź sposób, pod pozorem chęci wygubienia śladów feodalizmu lub królewskość — wszelkie biblioteki, zbiory, gabinety, muzea publiczne lub prywatne, podobnie znajdujące się u artystów, robotników, księgarzy lub kupców — księgi, rękopisy, ryciny, rysunki, obrazy, płaskorzeźby, posągi, medaljony, wazy starożytne i inne przedmioty mające związek ze sztuką, historią lub nauką.“ Na prośbę Lakanal Konwent postanawia jeszcze w 1793 r. „karę dziesięciu lat kajdan dla każdego, któryby niszczył pomniki sztuki należące do dóbr narodowych.“

Nietylko usiłowano ocalić dzieła sztuki, ale i te które dałoby się przenieść — zabrać i udostępnić ludowi. Stworzenie muzeów publicznych jest zasługą zgromadzeń rewolucji.

Greko-rzymska sztuka z epoki Rewolucji trwa w dalszym ciągu podczas Konsulatu i Cesarstwa. Wreszcie Napoleon bierze ją w karby. Mierny znawca, popiera ją uważając za czynnik oświecający jego rządy, narzuca jednak sztuce programy i nadaje jej piętno urzędowe. Wznawia Akademię francuską w Rzymie (1803) i umieszcza ją w Villa Medici. Jednak epopeja oręża francuskiego pobudza wyobraźnię kilku artystów i odrywa ich od bezużytecznego powtarzania tematów starożytnych.

DAWID. — Dawid króluje w sztuce z czasów Rewolucji, podobnie jak Fidjusz w czasach Peryklesa a Le Brun za Ludwika XIV.

Urodzony w 1748 r. w Paryżu, trzy razy bezskutecznie ubiega się o „Prix de Rome,“ za trzecim razem zrozpaczony usiłuje się zagłodzić; uratowany, odżywniony, zdobywa w 1775 upragnioną nagrodę. Studjuje zabytki rzymskie a przede wszystkim rzeźbę: jej tradycje chce wskrzesić w swych obrazach. Dążenia te widoczne są już w pierwszej większej pracy Dawida *Belizariusz* (1780) Po powrocie przyjęty jest do Akademii i mianowany malarzem Dworu. W 1784 Ludwik XVI zamawia u niego obraz przedstawiający *Przysięgę Horacjuszów*, dzieło to wywołało swego czasu przewrót; do dziś dnia jest najbardziej typową pracą Dawida. Z chwilą wybuchu Rewolucji był on głową szkoły. W 1789

roku daje do Salonu obraz p. t. *Brutus przyjmujący ciała swych synów*. Od pierwszych dni rewolucji, jest Dawid gorącym jej zwolennikiem. Na jej cześć rozpoczyna olbrzymi obraz: *Sala gry w piłkę*. O realistycznym talencie Dawida mówią jego okolicznościowe obrazy: *Zabójstwo Lepelletier* i *Śmierć Marata*. Na stanowisku dyrektora sztuk pięknych, Dawid staje się wyrocznią w sprawach smaku. On to układa programy tych uroczystości, którymi Zgromadzenie chce podnieść i utrzymać zapał rewolucyjny. On organizuje pierwsze *Święto Rozumu* obchodzone w Ka-

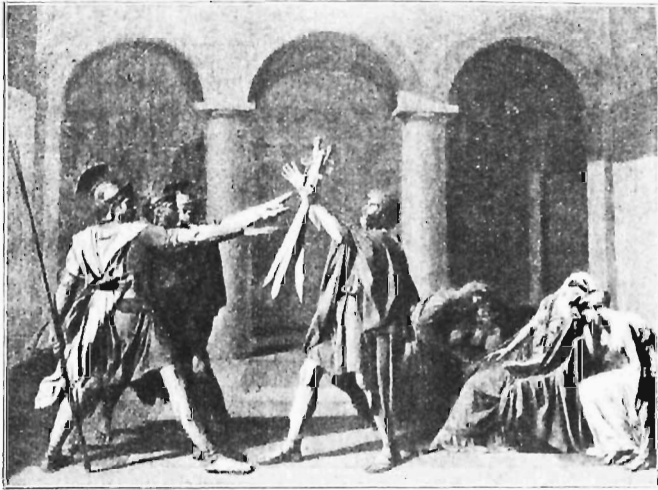


Fig. 164. David. Przysięga Horacjuszów. Luwr.

tedrze Paryskiej i *Święto Istoty Najwyższej*. Jest również urzędowym twórcą mód. Komitet ocalenia publicznego polecił mu obmyślenie strojów narodowych stosownych dla obyczajów republikańskich. Talma wprowadza do teatru swą słynną togę, wierną kopię togi rzymskiej. Mody starożytne są dla kobiet doskonałym pretekstem do pikantnych wybryków. Tualety otrzymują nazwy mitologiczne, tworzą się stronnictwa, z których jedne popierają kostjum grecki, inne — rzymski. Pod pozorem poprawy smaku, rozkwita za Dyrektorjatu, w epoce „przedziwnych“ i „niemożli-

wych“ najszałeński zbytek. Wpływ ten rozciąga się i na sprzęty. Za sprawą budowniczych Percier i Fontaine meble otrzymują kształty gmachów z kolumnami, małych łuków tryumfalnych, włócznie, różeg, siekier liktorskich i t. p. są łóżka *Patryjotyczne*, łóżka *à la Federacja*, łóżka *à la Greque*... są krzesła i fotele *Etruskie*. Ta moda trwa jeszcze za pierwszego Cesarstwa; sprzęty zbobią sfinksy, figury zwycięztwa, postacie mitologiczne i allegoryczne.

Ze śmiercią Robespierre'a Dawid był aresztowany i uwięziony. Oswobodzony dzięki staraniom swej żony, z którą się był poróżnił, uwiecznił swą wdzięczność w obrazie przedstawiającym *Sabinki godzące walczących mężów*. Zaciekły „Góral“ godzi się później z Cesarstwem, zostaje malarzem Napoleona i na jego żądanie maluje *Rozdanie Orłów* i *Koronację*. Dawid jest jednym z wielkich portrecistów Francji. Zapominając o starożytności oddaje on z wielką siłą, prawdą i szczerością, charakter portretowanej głowy. W gruncie naturalista, niszczy w sobie ten pierwiaszek przez naśladowanie zabytków rzeźby rzymskiej. W chwilach szczerości jest nawet ciekawym kolorystą.

Z nastaniem Restauracji musiał Dawid opuścić kraj. Ostatnie lata spędził w Brukselli, pracując bez ustanku. Umarł w 1825 r.

UCZNIOWIE I WSPÓŁCZEŚNI DAWIDA. — Z uczniów Dawida, jeden Gros był talentem oryginalnym. Urodzony 1771 w Paryżu, 1785 wstąpił do pracowni Dawida. Bez „nagrody rzymskiej“ poznaje Włochy, ale nie w muzeach tylko na polu bitew. W 1793 ucieka z Paryża przed terrorem i szuka szczęścia za górami. Przedstawiony „obywatelce Bonaparte“ zyskuje jej łaskę, robi portret i zostaje malarzem przy zwycięzkiej jego armji. Pod wrażeniem walk bohaterskich, których był świadkiem, zapomina o Grekach i Rzymianach i zostaje malarzem wojen Rewolucji i Cesarstwa. Stąd obrazy: *Dżuma w Jaffie* (Luwr) *Bitwa pod Aboukir* (Wersal) *Bitwa pod Piramidami*, *Bitwa pod Eylau* (Luwr). Są to arcydzieła Gros komponowane szeroko, pełne życia i prostoty. Gros umiał oddać zawieruchę bitwy i okropność pola usłanego trupami. Nie bez wielkości są także portrety

współczesnych generałów. Z chwilą jednakże kiedy porzuca tematy wojenne — Gros traci grunt. Z upadkiem Cesarstwa kończy się serja jego dzieł tryumfalnych. Ludwik XVIII popiera go, ale w służbie Restauracji tworzy Gros rzeczy słabe. Wgnany Dawid, który pozostawił mu kierownictwo swej pracowni, namawia go do zwrotu ku Grekom i Rzymianom. Gros słuchał tych rad, zaprzął swój talent do banalności mitologii i alegorji, ale zniechęcony utratą powodzenia utopił się w 1835 roku. A jednak Gros



Fig. 165. Gros. Napoleon pod Eylau. Luwr.

był zwiastunem nowej szkoły wyrosłej za czasów Restauracji; z niego wyszedł Gericault, jego obrazy batalistyczne porwały młodego Delacroix.

PRUDHON.—Obok szkoły Dawida żyje artysta bardziej swobodny, i szukający zupełnie czego innego w sztuce starożytnej. Pragnie on oddać jej wdzięk i nie ograniczając się naśladownictwem, stosować się tylko do swoich upodobań. Prudhon po-

czątkowo kształcił się sam, potem mieszkał we Włoszech gdzie studjował mistrzów odpowiadających najlepiej naturze swego talentu: Leonardo, Rafaela, Corregio, del Sarto. Za powrotem do Paryża popadł w nędzę; wcześniej ożeniony musiał ciężko pracować na rodzinę, robić ilustracje, inicjały, winjety, na zaproszeniach, a nawet rachunki sklepowe. Oryginalność i wdzięk tych

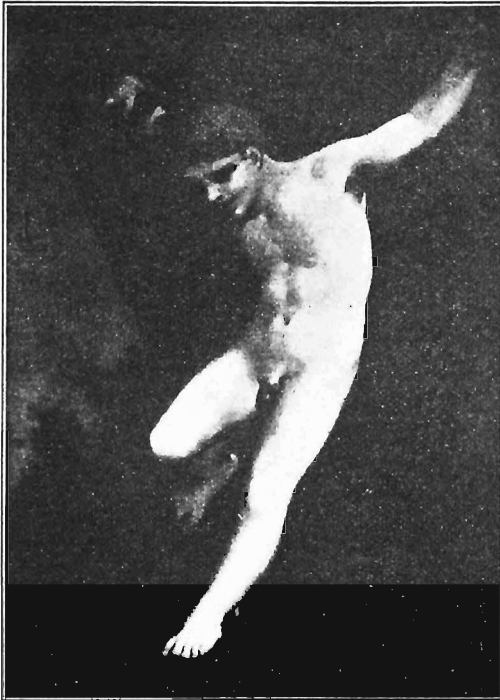


Fig. 166. Prudhon. Zefir.

drobnych prac podobały się. Wielka kompozycja wystawiona 1799 roku. *Wiedza i Prawda zstępujące na ziemię*, zwróciła nań uwagę; dostaje mieszkanie i pracownię w Luwrze, a wkrótce i obstalunki. Do Luwru zamówiono dwa plafony *Nauka kierująca wysiłkiem Genjuszu i Djana*. Odtąd zaczynają się dla artysty lata jeżeli już nie zupełnego szczęścia, był z natury melancholijny, to przynajmniej sławy. W Salonie 1808 r. widzimy jego obraz, *Sprawiedliwość i Zemsta bogów, prześladowujące zbrodnię*. *Porwanie Psyche*, pra-

cę daleko bardziej charakterystyczną dla jego talentu. Zostawszy jednym z urzędowych malarzy Cesarstwa, komponuje z polecenia miasta Paryża dekoracje do uroczystości na cześć nowej cesarzowej Marji Ludwiki, oraz toaletę która ma jej być ofiarowaną. W jego ręku zmieniają się smutne i sztywne linje ówczesnych sprzętów, otrzymując bardziej miękki i miły charakter. Było

w tem jeszcze dużo antyku, ale raczej w duchu nowo-greckim, niż w rzymskim. Mianowany nauczycielem rysunków Marii Ludwiki, robił portrety Cesarza, Cesarzowej i małego króla Rzymu. Dożył czasów Restauracji, umarł w 1823 roku.

RZEŻBA I ARCHITEKTURA. — W rzeźbie widzimy te same dążności co i w malarstwie, tylko w epoce Rewolucji nie wydała ona wybitnych artystów. Houdon wystawiający 1791 r. popiersia Bailly i Mirabeau należy do rzeźbiarzy minionej epoki. Za Cesarstwa ulubionym rzeźbiarzem Napoleona jest włos — Canova (1757 — 1822). Robi on posąg cesarza, jego matki (jako Agryppiny) i siostry-Pauliny Borghèse (jako Wenus). Pracownik niezamordowany — biegły i giętki, szuka natchnienia w starożytności, ale dążąc do wykwinności — wpada często w kliwość i manieryzm.

W architekturze Percier (1764 — 1838) i Fontaine (1762 — 1853) są artystami na wskroś urzędowymi. Są to budowniczowie Luwru i Łuku Tryumfalnego na placu *Carrousel*. Kult dla form starożytnych nie przeszkadza im oddawać sprawiedliwości „wykwintnym formom konstrukcji gotyckiej“, ani tem bardziej — Odrodzenia. Zaczyna pojawiać się architektura żelazna: *pont des Arts* 1803 r. jest pierwszym tego rodzaju. Tradycja starożytna jest jeszcze potężną: w 1806 r. Napoleon poleca budowniczemu Vignon wzniesienie *Świątyni Sławy* mającej uwiecznić zwycięstwa jego oręża, jest ona obecnie przerobioną na kościół Ś-tej Magdaleny. Budowla ta świadczy do czego doprowadza ślepe naśladownictwo antyków. Wchodzą w użycie pomniki pamiątkowe, kolumny, łuki. Kolumna Vendôme z działami zdobytymi na wrogach, jest kopją Kolumny Trajana, *Arc de l'Etoile* jest dziełem Chalgrin i Raymond.

Biorąc w ogóle, sztuka końca tego okresu jest z nielicznymi wyjątkami, jak by wzięta w karby i udomowiona. Despotyzm Napoleona niweczy w tej dziedzinie, podobnie jak i w innych, inicjatywę i samodzielność artystów. Przyjdzie czas, że pojawi się nowa szkoła, która złamie krępujące ją kanony i sztuczne przepisy, oswoi się od przesadnego kultu przeszłości i zdobędzie swobodę wyrażania własnych form i pomysłów.

ROZDZIAŁ II.

SZTUKA FRANCUSKA ZA CZASÓW RESTAURACJI MONARCHJI LIPCOWEJ I DRUGIEGO CESARSTWA.

ROMANTYZM. - Wiemy jak żywotnym w formie, głębokim w idei i uczuciu był przewrót w literaturze francuskiej w początku XIX w. Nie chcemy tu pisać jego dziejów, zaznaczymy tylko jego dążności. Chateaubriand, Pani de Staël, Wictor Hugo, Musset, Teofil Gautier, A. de Vigny, i inni wyznawcy romantyzmu chcieli zerwać pęta klasycyzmu, rozszerzyć pole literatury, dać jej życie, ruch, barwę. Hugo pisał: „Wszystko co jest w naturze — jest i w sztuce“. Zrywając z wyłącznym kultem Greków i Rzymian oraz francuskich pisarzy XVII w., zwrócili się do literatur obcych, do różnych epok historycznych a zwłaszcza do wieków średnich. Jednocześnie starali się oddać psychikę człowieka współczesnego, dać nowy, oryginalny wyraz jego namiętnościom jak świat dawnym.

Prąd ten po za poezją, dramatem i historją, ogarnął też malarstwo i rzeźbę. Mimo, że stosunki między artystami i pisarzami były ograniczone, a zrozumienie wzajemne słabe z jednej i drugiej strony, w imię jednakich haseł, walczono z tymi samymi przeciwnikami. Tyranja Dawida była dla tych równie nieznośną, jak

dla tamtych — tragedia Racina i reguła trzech jedności. Ary Scheffer, jeden z malarzy nowej szkoły, wykazuje dobitnie, jaki był charakter tej reakcji. Przypomina że szkoła na czele której stał David powstała w celu zwalczania: „falszywego smaku, błahostkowości i braku poprawności“ rządzących w ciągu XVIII w. „Siła talentu i urok nowości sprawiły, że całe pokolenie szukało w malarstwie tylko poprawności rysunku, uważało za piękne tylko posągi i płaskorzeźby starożytne“.

A jednak nowa szkoła ta mogła by się nawet powołać na stronę przeciwną. Czyż portrety i niektóre współczesne obrazy Dawida nie przeczą jego doktrynie? Czyż nie słyszano go mówiącego do uczniów, słowami zagorzałego realisty: „kopujcie poprostu naturę“, „zatykajcie uszy na pustą gadaninę stronników starożytności“. W 1808 r. powiedział nawet: „za dziesięć lat, studja nad antykami będą porzucone. Wszystkich tych bogów, bohaterów zastąpią rycerze, trubadurowie będą śpiewać u okien swych dam, pod murami donżonu. Kierunek jaki nadałem Akademji Sztuk Pięknych jest zbyt surowym dla Francji. Opuszczą go ci którzy powinni by go popierać; gdy ja zniknę, szkoła zniknie razem ze mną“. Czyż Gros nie był nowatorem zarówno z tematów jak i temperamentu traktowania? Potrzebę reakcji odczuwano oddawna. Od 1810 r. pisał Guizot: „Powstała szkoła malarska wzorująca się na posągach; mistrze jej dawali swym uczniom za model gipsy, cóż więc dziwnego, że koloryt ich był zimny i szary? Zbyt ni nacisk jaki szkoła obecna kładzie na formę, świadczy wymownie że zapoznaje ona malarstwo, i zbyt wyłącznie idzie śladami posągów“.

GÉRICHAULT. — Géricault (1791 — 1824) jest przywódcą nowej szkoły. Uczeń Guérin, nie idzie śladem mistrza: kocha ruch, rzeczywistość, uwielbia i kopjuje Rubensa. Zgorszony Guérin radzi mu rzucić malarstwo. W 1812 r. wystawia swego *Strzelca gwardji*. Ognisty, silny koń skacze, staje dęba; zwrócony do widza, jeździec z szablą w ręku siedzi jak przyrośnięty do siodła. „Skąd to wyszło? pyta Dawid, nie poznaję tego dotknięcia“.

Géricault miał wtedy zaledwie dwadzieścia lat. *Ranny kirasjer* wykonany w 1814 r. w ciągu kilku dni, przedstawia żołnierza, który bezskutecznie usiłuje powstrzymać swego konia. Praca ta ma wyraz wysoce dramatyczny. Siła talentu, wybór tematów, bohaterские upodobania Géricault przypominały raczej Gros niż Guérin'a.

Podróż do Włoch 1817 r. zachwiała go na chwilę. Wobec mistrzów Odrodzenia zaczął wątpić w swój talent; wkrótce jednak

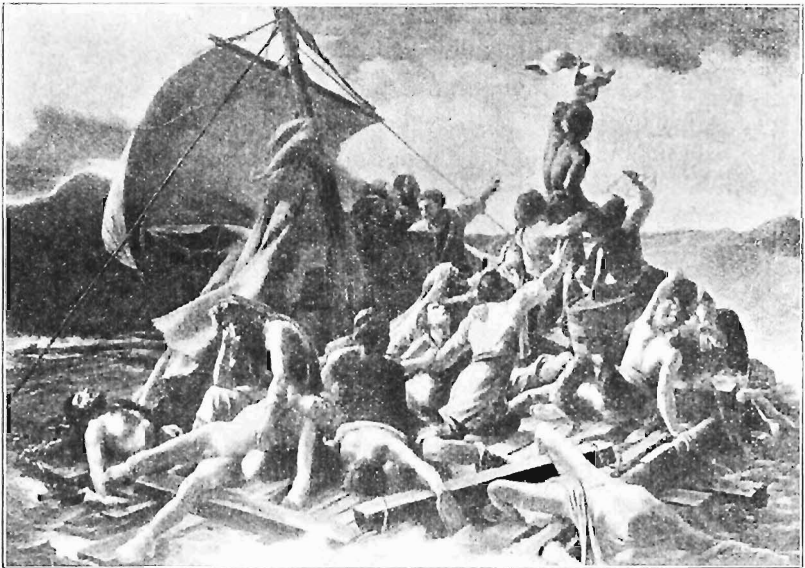


Fig. 167. Géricault. *Tratwa Meduzy*. Luvr.

przychodzi do siebie a w 1819 r. wystawia swe wielkie, może najbardziej popularne dzieło — *Tratwa Meduzy*. Na słabej, narażonej na zalew fali, tratwie — gromada wynędzniałych półnagich rozbitków. Kilku z nich spostrzega statek na widnokręgu. Silniejsi zrywają się, wyciągając ramiona. Na uboczu siedzi zubożniały na wszystko ojciec, ze zwłokami syna na kolanach. Taką jest ta kompozycja, mimo braki swe, wysoce dramatyczna i porywająca. Géricault nie był jednak zadowolony. Natura bujna i potężna,

marzył o większych jeszcze pracach. Jeden z przyjaciół spotyka go w Salonie: „Oto wielkie malarstwo!“, „To ma być wielkie malarstwo, odpowiada Géricault, to zaledwie malarstwo stalugowe! Wielkiem malarstwem nazywam malowanie całemi szaflikami farby, na ścianach sto stóp rozległych“. Czy spełniły się jego marzenia? W trzydziestym trzecim roku Géricault jest już zupełnie wyrobiony i w pełni talentu. Śmierć łamie go niespodzianie. Namiętny sportsmen i świetny malarz koni ginie wskutek upadku z konia.

DELACROIX. — Eugenjusz Delacroix (1798 — 1863) jest istotnym wodzem szkoły romantycznej w malarstwie.

Ojciec Delacroix był członkiem Konwentu, a potem za Dyrektora, ministrem spraw zagranicznych. Nauczycielem młodego artysty był Guérin, malarz banalny, niezdolny ani go pojąć ani nim pokierować; mógł był jedynie tłumić tę indywidualność, gdyby żywotny talent Delacroix nie oparł się jego wpływowi.

W 1822 r. wystawia swą *Łódź dantejską* (Luwr). W łodzi popychanej wiosłami sternika pickiel, przerażony Dante garnie się do Wirgiljusza; dokoła wylaniają się ze wzburzonych fal, potępieńcy wspinają się do łodzi, gryzą jej ściany, odpychają i walczą ze sobą. Początek był świetny. W tym dziele młodzieńczym jest już cały Delacroix; szczerze tragiczny w swych pomysłach, potężny i żywiołowy. Młode pokolenie witało w nim mistrza, Gros wielbiony przez Delacroix, chwalił go bardzo; niemniej jako nowator, został Delacroix znieawidzony przez klasyków. *Rzeź w Scio* (Luwr) 1824 r. wywołuje jeszcze większe oburzenie. Temat wzięty jest z wojny o niepodległość Grecji, podniecającej wówczas wszystkie serca i umysły. Przysięgli krytycy oświadczają że Delacroix maluje „pijaną miotłą!“. Ale ani napady, ani obelgi nie sprowadzają go z obranej drogi; na zarzuty odpowiada z dumą: „cały świat nie powstrzyma mnie od widzenia rzeczy na mój sposób“. Zamknięty w swej pracowni, podniecany wizjami barw i dramatu, pracuje od rana do nocy, nie myśląc o posiłku, tworzy szeregi arcydzieł, które nie są w stanie uspokoić wzbudzonych uprzedzeń i ślepej nienawiści. *Sardanapal*

(1827), *Śmierć Karola Zuchwałego* i inne. W 1832 r. poznał Marokko i Hiszpanję; podróż ta odkryła mu Wschód — świetne krainy o których marzył; odbicie tych wrażeń widzimy w jego utworach. Zjawia się nowy rodzaj kompozycji *Wesele żydowskie*, *Kobiety Algieru*.

Rządy Lipcowe były dlań względnie łaskawe; Ludwik Filip nie rozumiał artysty, ale go popierał i zamawiał obrazy dla



Fig. 168. Delacroix. Barka dantejska. Luwr.

Wersalu np. *Krzyżowcy Konstantynopolu* (Luwr) jedna z najświetniejszych prac mistrza, świadcząca o cudownym poczuciu malowniczości. Thiers, który poznał się na jego talencie, powierzył mu w 1822 r. wielkie prace dekoracyjne o jakich marzył artysta — w Izbie deputowanych — Salon królewski i bibliotekę (pięć kopuł i dwa półokręgi). W pomnikowym tym pomyśle Delacroix chciał odtworzyć dzieje ducha ludzkiego. Wszystkie te tryumfy nie przekonały klasyków; w 1837 r. daremnie przedstawiał swą kan-

dydaturę do Akademii Sztuk Pięknych. Po kilkakrotnem niepowodzeniu, przyjęto go w 1857 r.

INGRES. — Przywódcą akademików i klasyków broniących reguły i tradycji, walczących przeciw Delacroix, za którym stali młodzi i zapaleni romantycy, był Ingres (1780—1867). Wierny uczeń Dawida stał się arcykapłanem kultu starożytności, ale z szerszym zrozumieniem przeszłości i z pewną intuicją sztuki greckiej. Jeszcze jako skromny pensjonariusz Akademii Rzymskiej wymalował *Edypa i Sfinksa*. Jakaż różnica między tą spokojną i prostą kompozycją, a pierwszym, tak głębokim i tragicznym dziełem Delacroix — *Dante i Wiergiljusz*. Ingres



Fig. 169. Ingres. Zeus i Thëtis. Aix. Muz.

jest od samego początku poprawny, chłodny i ubogi w kolorycie.

Wobec zuchwalstwa nowej szkoły, Ingres był uznanym przedstawicielem i obrońcą gorącym tak zwanych przez niego *dobrych zasad*. W ciągu dwudziestu lat sprzeciwiał się przyjęciu Delacroix do Akademii; głosił wojnę świętą przeciw heretykom, rzucał na nich pioruny i anatemy, a uczniów swych urabiał na pomocników

i następców tej walki. „Rysunek jest uczciwością sztuki“ — oto jego wyznanie wiary; w ponętach barw widzi czar niezdrowy i niebezpieczny. „Uczniowie powinni dzielić swój czas na studjowanie natury i mistrzów, zwracając główną uwagę na Fidjasa, płaskorzeźby Partenonu, na rzeźbę starożytną wogóle, na malarzy szkoły rzymskiej i florenckiej, etc. Ta szkoła Ingres'a — pisze Delacroix — chce ze sztuki zrobić rupieciarnię antykwaryjuszów; to nie są obrazy, ale pretensjonalna archeologia!“ Należy jednak zwrócić uwagę na portrety ołówkowe Ingres'a. Są to arcydzieła ścisłości formy i subtelnosci linii.

Ścisłe mówiąc, Delacroix nie miał uczniów i nie mógł ich mieć. W pracowniach nie uczą ani temperamentu, ani namiętności; być nauczycielem malarstwa nie odpowiadało ani jego chęciom, ani usposobieniu. A jednak większość pierwszorzędnych artystów XIX w., którzy mimo że nie wyszli z jego pracowni, podziwiali, studjowali Delacroix i pochodzą wprost od niego. Ingres miał mnóstwo uczniów, ale chowani w surowej dyscyplinie, zostali na zawsze tylko uczniami. Jedynie Hipolit Flandrin, pod wpływem uczuć religijnych, znalazł swą drogę. Dusza czuła i mistyczna, malował obrazy religijne z zapałem pokrewnym Fra Angelico, czerpiąc natchnienie z włoskich prymitywów oraz najdawniejszych dzieł sztuki chrześcijańskiej.

HORACY VERNET, DELAROCHE, CHASSERIAU. — Poza istotną armją romantyków i szkołą Ingres'a, stają dwaj malarze: Horacy Vernet (1789—1863) i Paweł Delaroche (1797—1856). Pierwszy z nich, wnuk Józefa Vernet, był ulubionym artystą Ludwika Filipa, któremu musiało się podobać to łatwe malarstwo. Horacy Vernet wyzyskuje z zapałem motywy malarstwa batalistycznego, ale jego prace nie mają potęgi dzieł Gros'a. Najślawniejsza *Zdobycie Smala* (Wersal) jest przeładowana figurami i rozpada się na mnóstwo epizodów. Nieco odmiennym jest szwagier jego Delaroche. Artysta sumienny zwraca się do historii, szukając tam wydarzeń głośniejszych i tragicznych i komponuje swe obrazy bardzo uczenie (*Dzieci Edwarda*, *Ścięcie Anny Grey*,

Zabójstwo księcia Guize). Profesor Szkoły Sztuk Pięknych, wykonał w tym gmachu obszerną kompozycję, w której umieścił artystów wszystkich epok i krajów. Pośrodku na tronach z marmuru siedzą Ictinos, Fidjasz i Apelles, przyznając wieńce, rozdawane przez Sławę. Cztery figury kobiece, umieszczone na przedzie, wyobrażają Sztukę grecką, rzymską, Wiek średni i Odrodzenie. Kompozycja jest jasna, efekt dekoracyjny szczęśliwy, ale całość tyleż chłodna, ile poprawna.

Jeżeli czas przyćmił sławę Vernet'a i Delaroche'a, to dopiero lata ostatnie oceniły Chasseriau (1819—1856). Był on uczniem Ingres'a, ale wyłamał się zupełnie z pod tyranji jego wpływu. Dekoracje Izby Obrachunkowej są dziełem rzeczywiście wielkiem, głęboko odczucem, zdradzającym tyleż siły co i wdzięku. W obrazach jego odnajdujemy czarujące subtelnosci kolorytu. W Chasseriau tkwią w pewnej mierze źródła sztuki Moreau i Puris de Charannes.

ROMANTYCY ORIENTALIŚCI I DEKORATORZY. — Ary Scheffer (1795—1858). Urodzony w Holandji uczeń Guérin'a i Prudhon'a był poetą o duszy wrażliwej i delikatnej. Wierny upodobaniom epoki bierze większość tematów z Danta, Goethego i Schillera (Francesca z Rimini, Dante i Beatricze i in.). Wykonanie ich jest jednak słabe, rysunek nieśmiały, koloryt martwy. Wskutek nadużycia asfaltu większość prac jest dziś zaledwie możliwa do rozpoznania.

Już w XV wieku Gentile Bellini, malarz wenecki, ocenił malowniczość Wschodu, jego światła palące, stroje barwne, tysiące motywów, wymarzonych dla malarza kolorysty. Niemniej wartość Wschodu oceniła szkoła francuska XIX w.

Delacroix dał przykład jeszcze przed swą podróżą do Marokko. Za nim podążyli Guillaumet i Fromentin. Ostatni był także uzdolnionym literatem, opisywał pejzaże pustyni Sahary i Sahel z taką samą dokładnością, jak je malował.

Osobne miejsce należy się młodo zmarłemu Henrykowi Regnault (1843—1871), którego talent nie zdążył w całej pełni wypowiedzieć się. Po zdobyciu „prix de Rome“ poznaje on Hisz-

panję i Marokko, gdzie upojony ich światłem i barwami, znalazł właściwą sobie drogę. Wśród świetnych i malowniczych jego prac (Salome, Egzekucja w Tangerze) *Portret generała Prim'a*, jest dziełem mistrzowskim. W głębi obrazu widzimy wzburzone, ry-
czące, pstre tłumy gerylasów hiszpańskich, bliżej na koniu — ge-



Fig. 170. H. Regnault. Portret marsz. Prime'a. Luwr.

nerał Prim, z wyrazem niezłomnej woli i głębokiego tragizmu. Z chwilą wybuchu wojny Regnault porzuca te cudne kraje, gdzie zakwitł jego genjusz, idzie bronić zagrożonej ojczyzny i ginie śmiercią żołnierską pod Buzenval. Odrębną i dziwną jest sztuka Gustawa Moreau (1826 — 1898). Marzenia i symbole łączą się tam z wizjami Wschodu i starożytnego świata; wy-

konanie uczone

i wyszukane, całość subtelna i niebezpieczna, mająca w sobie nieprzeparty urok (liczne dzieła znajdują się w muzeum Luxemburskim)¹.

Wielkie malarstwo dekoracyjne nie zaginęło. Z wielu malarzy wymienimy Baudry (1828—1886), który na ścianach i sklepieniu

1. Przedewszystkiem w muzeum G. Moreau w Paryżu. (Przyp. tł.).

Opery rozwinął dzieje tańca i muzyki, w Izbie Kasacyjnej wymalował plafon — *Apoteozę Prawa*.

Talent Baudry urobił się na głębokich studjach nad wielkimi dekoratorami Odrodzenia, mistrzami rysunku i koloru; postacie jego mają jednak charakter zupełnie współczesny, a nawet — paryski. Baudry posiada w najwyższym stopniu poczucie wdzięku i elegancji. Był on również pierwszorzędnym portrecistą.

PEJZAŻYŚCI I MALARZE LUDU. — Jeżeli pominąć Delacroix, to jedynym oryginalnym działem malarstwa francuskiego w XIX wieku jest pejzaż i wogóle sztuka odtwarzająca życie

ludu, rodzaj malarstwa dotąd we Francji zaniedbany i tak wyniosłe pogardzany przez Dawida. Liczni i wielcy artyści tworzą zwarte szeregi, złączone — mimo różnolitość talentów — wspólnością natchnień i dążeń. Pejzażyści francuscy przeniknęli do



Fig. 171. Gustaw Moreau. Taniec Salome. Paryż. Luxemburg.

najtajniejszych głębin natury, poznali wszystkie jej przejawy, od-
 twarzali je z niespotykaną dotąd nigdzie szczerością i prostotą
 wyrazu. Las Fontainebleau i wieś Barbizon były ulubionem miej-
 scem studjów licznej grupy artystów. Opisy i oceny nie na wiele
 by się tu przydały; musimy ograniczyć się na wymienieniu paru



Fig. 172. Millet. Nauka. Rysunek.

tylko nazwisk,
 jak: Rousseau,
 Troyon, Paul
 Huet, Jules Du-
 pré, Diaz, Chin-
 treuil, Daubigny
 etc.

Artyści Włoch
 i Flandrii używali
 często pejzażu
 jako tła do port-
 retów, obrazów
 historycznych
 i religijnych;
 Poussin pod wra-
 żeniem kampanji
 rzymskiej malo-
 wał „pejzaże hi-
 storyczne“, we
 wszystkich tych
 obrazach nie ma
 jednak duchowej
 łączności międ-
 dzy otoczeniem

i znajdującymi się tam postaciami. U Holendrów pejzaż służył
 zwykle dla pomieszczenia scen z życia ludowego; jeżeli zaś
 ograniczają się na odtworzeniu natury, to malują ją dla niej sa-
 mej, nie umieszczając postaci ludzkich. Malarze francuscy chcieli
 wyrazić bezpośredni związek, istniejący między chłopem i zie-
 mią, na której on żyje i pracuje. Taką jest sztuka Millet'a

(1814—1875). Prace jego zapoznane za życia dziś są poprostu bez ceny. Millet odtwarza naturę i życie chłopskie tak jak je widzi, odczuwając jednak ich poważne i melancholijne piękno. Jego chłopi mają swój odrębny styl. Najpopularniejszym jego dziełem jest *Anioł Pański*, owiany tchnieniem naiwnej prostoty i melancholji. Corot (1796—1875) umieszcza chętnie w swych pejzażach nimfy, dryady, postacie starożytne, łączyszczerość wrażenia z najbardziej wyszukaną poezją, nie kópiuje natury ale odzwierciadla samą jej duszę; jego obrazy — to idylla malarstwa. Corot bierze tematy z Normandji, Ville d'Avray, przedmieść Paryża, dając im szary koloryt, w którym światło i mgła łączą się łagodnie i subtelnie. Zupełnie odmiennym jest Courbet (1819 — 1877), hałaśliwy rewolucjonista, mimo wybryków języka



Fig. 173. Corot. Krajobraz.

i postępowania, obdarzony dużym talentem. Pogardzając zarówno klasykami, jak romantykami, jest w swem mniemaniu twórcą *szkoły realistycznej*, odtwarza naturę taką jaką ona jest. „Nie miałem nigdy mistrza, jestem uczniem natury“. Pejzaże Courbet'a, wzięte najczęściej z Franche-Comté, mają w sobie zdumiewająco wiele prawdy i wyrazu. Malując obrazy z życia wsi (Pogrzeb

w Ornans — Luwr) robi figury chłopów brzydszemi niż są istotnie, podkreśla chętnie pospolitość pozy i typu. Znakomity portrecista Bastien-Lepage (1848—1884) traktuje również tematy chłopskie, usiłując oddać szczerzej wrażenie otaczającego światła jasnego i czystego, tak zwanego *plain-air*'u (Sianokos—muz. Luksemburskie).

MALARSTWO RODZAJOWE. — Upodobanie naszej epoki do życia przeszłości, oddanej z całą ścisłością jej strojów, umeblo-

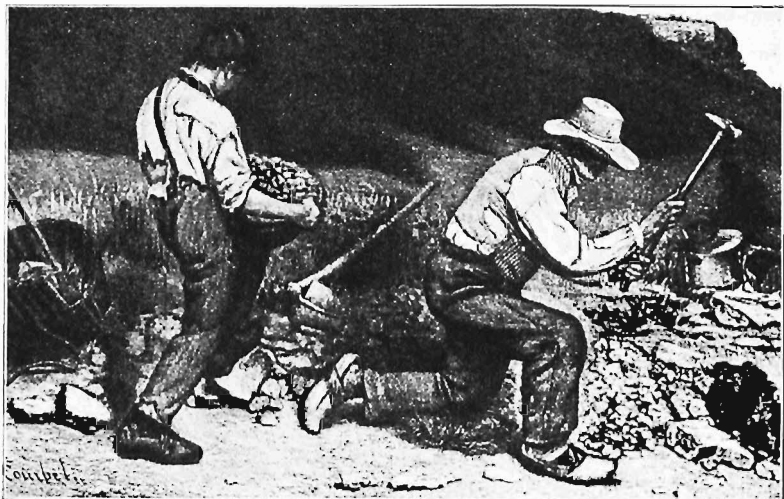


Fig. 174. Courbet. Kamieniarze. Drezno. Gal.

wania, ujętej w momentach zwykłych, codziennych, rozwinęło malarstwo historyczno-rodzajowe. Najwybitniejszym jest tu Meissonier (1815—1891), obserwator bezgranicznie ścisły, niemal drobiazgowy, malarz pełen pomysłów. Barwa jego niewielkich obrazów jest tak wierna, jak doskonałym i zwartym ich rysunek. W Roku 1814 wykazał, że w małym obrazku można zawrzeć wielką kompozycję historyczną, oddać odłam epopei. Jest też wielu niezapomnianych rysowników: Charlet wierny uczeń Gros'a i Raffet, wskrzeszający z wielką siłą odczucia wspomnienia pier-

wszego Cesarstwa, Gavarni, którego niesłychanie ironiczne i śmiałe w wykonaniu karykatury są dziełem istotnego artyzmu.

Daumier (1808—1879) w rysunkach i obrazach piętnuje zjadliwą ironią wady i dziwactwa burżuazji, oraz nędze naszego układu społecznego. Celuje w pochwyceniu gestu, typu, rysów charakteru, cech profesjonalnych, małości duszy ludzkiej. Zarazem jest to natura zdolna do wzruszeń i namiętności potężnych tam zwłaszcza, gdzie odtwarza życie ludu. Technikę ma śmiałą i szeroką.

RZEŹBA. — Rzeźba francuska XIX w. rozkwita równie świetnie jak i malarstwo, jest jednak w całości swego rozwoju bardziej



Fig. 175. Meissonier. Rok 1814. Luwr.

jednolitą i łatwiejszą do ujęcia. Zakres rzeźby jest mniej rozległy; wzamian za to artyści są bardziej zabezpieczeni przed pokusami pseudo-oryginalności i kaprysmi mody; wszystko utrudnia im przekraczanie pewnych granic smaku, kompozycji, równowagi i wykonania. To też i spory, wynikłe wśród malarzy i dzielące ich na liczne obozy, nie dochodziły do tej zaciekłości w świecie rzeźbiarskim.

Rzeźba XVIII w. miała charakter sztuczny i teatralny; już wtedy artyści tacy jak Pigalle usiłowali temu przeciwdziałać przez studia antyków. Za Rewolucji dążności te spotęgował wpływ Dawida.

Później zjawił się włosz Canova, który dał naśladownictwom dzieł starożytnych charakter zmysłowy i manjeryczny.

Właściwie nową epokę otwiera dopiero David d'Angers (1788—1856), sławny nie tylko z dzieł, ale również jako kierownik szkoły. Marzył on o zerwaniu tradycji i stworzeniu rzeźby współczesnej. Syn ludu, dziecię Rewolucji, był nawskroś przeniknięty jej duchem, co nam tłumaczy pewne rysy jego talentu. Przybywszy piechotą, z węzełkiem na plecach do Paryża, musiał ciężko zarabiać na życie. Za poparciem Dawida uczy się i w 1811 r. zdobywa „prix de Rome“. We Włoszech spotkał się z ogólnem uwielbieniem Canovy, ale ten słaby, nieszczerzy styl pseudo-antyczny nie odpowiadał jego temperamentowi. Po Włoszech poznał Anglię, gdzie proponowano mu wykonanie pomnika dla Waterloo; z oburzeniem odrzucił to zamówienie i powrócił do Francji.

Dzieła jego to posągi, popiersia i medaljony wyobrażające albo współczesnych, albo wielkich ludzi XVII i XVIII stulecia (ks. Condé, Corneille, Fenelon, Racine, generał Foy, Cuvier etc.). Wprowadza do rzeźby typy, stroje i pozy ludzi współczesnych. Często przesadza umyślnie pewne ich rysy. Medaljony jego, niektóre pierwszorzędnej wartości, tworzą galerję sławnych ludzi pierwszej połowy XIX w.

Słynny jego przyczółek Panteonu (1830) wiąże się idejowo z Rewolucją. Kompozycję tę wyjaśnia napis: „Wielkim ludziom — wdzięczna Ojczyzna“. Pośrodku piękna figura Francji rozdaje wieńce bohaterom narodowym. Ci ostatni ściągnęli na siebie burzę krytyk. Wierny ideałom młodości David nie chciał, z wyjątkiem Fenelona, umieścić na frontonie nikogo, prócz nowatorów XVIII w. i działaczy Rewolucji. W wykonaniu trzymał się ściśle strojów współczesnych, ale ogromne, fantastyczne *szako* żołnierzy Cesarstwa, berety urzędników zajmują wiele miejsca i nie są szczęśliwym pomysłem; w proporcjach figur są też pewne braki.

Przylączył się z zapałem do Rewolucji 1848 r. i został deputowanym do Zgromadzenia prawodawczego. Po zamachu stanu wyjechał do Grecji, dla której wykonał pomnik bohatera narodowego Botzaris'a. Umarł w Paryżu.

Rude (1784—1855), pokrewny jest talentem Davidowi d'Angers. Za powrotem Bourbonów opuszcza Francję, udaje się do Brukselli, gdzie przebywał na wygnaniu David. Tam poznał się ze sztuką dekoracyjną; w 1827 r. powrócił do Paryża. Jest to artysta namiętny, całkowicie oddany sztuce, rozmyślający i czy-

tający wiele, tworzył nie dużo, bo w każde dzieło wkładał wiele pracy i myśli. Dość wymienić to, które zapewniło mu nieśmiertelność; jest to wielka wypukłość z Arc de l'Etoile, znana pod nazwą *Marsyljanki*, wyobrażająca wymarsz na wojnę. Jakby porywem wielkim ogarnięci idą krokiem potężnym żołnierze obrońcy. Jeden z nich, mąż dojrzały, pociąga za sobą młodzieńca, dziecko prawie, i zda-



Fig. 176. Rude. Marsyljanka. Paryż. Arc de l'Etoile.

je się mówić mu o zagrożonej Ojczyźnie; ten, zasluchany, z mieczem w zaciśniętej dłoni, idzie płonąc zapalem i nadzieją. Ponad nimi unosi się postać Wojny z twarzą pełną grozy tragicznej, krzycząc straszliwą pieśń Rewolucji. Zwał broni i sztandarów stanowi tło tej kompozycji. Nigdy nie wypowiedziano w sztuce

z większą siłą i szczerością, poświęcenia dla Ojczyzny; dusza Francji żyje w tem dziele geniuszu.

Carpeaux (1827—1875) należy również do tej grupy dzielnych



Fig. 177. Carpeaux. Taniec. Paryż. Front Opery.

i energicznych artystów. Uczeń Rude'a, usiłuje nagiąć marmur do oddania całej potęgi ruchu. Talent Carpeaux'a wypowiedział się najszczerzej w *Tańcu*, grupie umieszczonej na froncie Opery paryskiej. Dzieło to tryskające życiem i temperamentem zmusza nas do uwielbienia, mimo że cnotliwi krytycy gorszyli się pozą i kształtami bachantek tańczących wkoło Apollina. Do najpiękniejszych należy też zaliczyć grupę *Flora* (Luwr) i fontannę na placu Obserwatorium, przedstawiającą *Cztery części świata podtrzymujące kulę ziemską*.

Barye (1795—1875) jest niezrównanym

rzeźbiarzem zwierząt, nikt nie oddał z równą mu siłą i prawdą typu wielkich drapieżników.

Wszyscy wymienieni tu artyści posiadają wspólne cechy: obdarzeni żywiołowym talentem zrywają z konwencjonalizmem akademickiego piękna, pochłonięci namiętym umiłowaniem rzeczywi-

stości, gwałcą bezwładność marmurów i bronzów, dając im wzamian życie.

ARCHITEKTURA. — Ze wszystkich działów sztuki XIX wieku architektura stworzyła najmniej form oryginalnych. Nigdy może architekci nie byli tak uczeni i spragnieni nowości jak obecnie, mimo to niepodobna odnaleźć nawet wśród najlepszych budowli XIX w. jakiegoś typu architektonicznego, któryby był bezsporną własnością tego

stulecia. Brano wzory z Grecji, z Rzymu, Średniowiecza, Odrodzenia, Wschodu, w ornamentyce i konstrukcji probowano najbardziej pomysłów i niespodzianych kombinacji, ale nie wymyślono nic coby tak charakteryzowało tę szkołę, jak charakteryzują architekturę grecką porządkami, gotycką — żebra i łuki przyporne. Jedyną nowością jest wprowadzenie do architektury „konstrukcji żelaznej.“

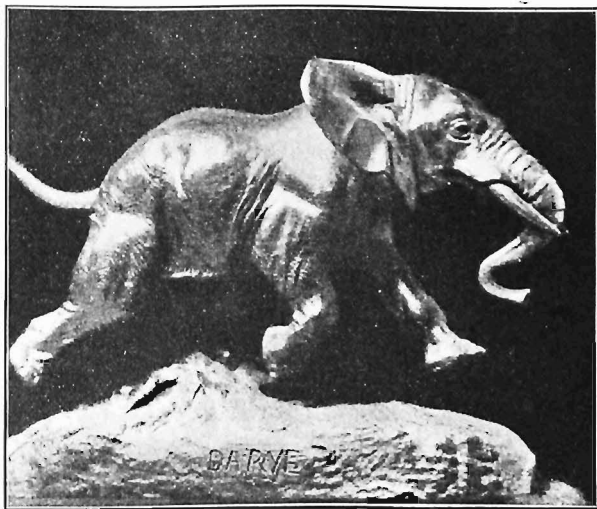


Fig. 178. Barye. Słoń afrykański.

Powstała cała szkoła oddana studjom i odtwarzaniu zabytków średniowiecza. Kierownikami jej byli Lassus i Viollet-le Duc: wspólnym ich dziełem jest odnowienie Paryskiej Notre-Dame, Sainte Chapelle, St. Germain l'Auxerois. Viollet-le Duc (1814 — 1879) odrestaurował zamek Pierrefonds w pobliżu Compiègne, który stał się od tej chwili wskrzeszonym wzorem architektury

rycerskiej końca wieków średnich, odnowił również mury Carcassonne i t. d. Rezultaty swojej olbrzymiej pracy zawarł w *Słowniku architektury francuskiej od XI do XVI w.* i w *Słowniku sprzętów francuskich*. Dzieło to zarówno dla treści, jak bogactwa i ścisłości rysunków, jest nieocenionem źródłem dla studjów nad historją sztuki średniowiecznej.

Najciekawszą budowlą drugiego Cesarstwa jest gmach Opery Paryskiej, dzieło Karola Garnier. Nie posiada ono istotnie nowych cech architektonicznych, jest jednak dzięki pomysłowemu i bogatemu zastosowaniu różnokolorowych materiałów, planom całości i rozkładowi wnętrza, jest dziełem rzeczywiście oryginalnem i bardzo dekoracyjnie pomyslanym.

ROZDZIAŁ III.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA.

Zadaniem niezmiernie trudnem jest dać na kilku kartkach ogólne choćby pojęcie o dziejach malarstwa współczesnego. Tem więcej że jesteśmy tym dziełom i twórcom zbyt bliscy, że brak nam należytego oddalenia, aby je mózż sądzić bezstronnie i że sztuka wydaje nam się wyjątkowo złożoną. Jest ona pod tym względem wiernem odbiciem społeczeństwa, które ją wydało, tak zmiennego w swych przejawach, tak różnolitego zarówno w swych pojęciach filozoficznych, moralnych, politycznych czy socjalnych. Jakkolwiek pesymiści widzą w tej różnolitości objawów, tylko rozstrzelenie i anarchię, niemniej jest ona pierwiastkiem życia zarówno dla sztuki jak i społeczeństwa.

MALARSTWO. — Ze wszystkich działów sztuki najświetniej rozwinęło się za naszych czasów malarstwo, ono wzbudza też największe zainteresowanie ogółu. Zamiłowanie to przejawia się w wielkiej ilości Salonów, w tłumnie odwiedzanych wystawach. Istotnie malarstwo odpowiada najlepiej mnogości naszych uczuć i idei, najszybciej i najwierniej podąża za bezustanną zmianą naszego smaku i upodobań. Niepodobna tutaj choćby tylko wymie-

nić wszystkich utalentowanych i oryginalnych artystów współczesnych, musimy ograniczyć się do najbardziej typowych, najlepiej charakteryzujących tak liczne kierunki i prądy malarstwa.

Portret zajmujący u romantyków miejsce poślednie, jest podporą i sławą szkoły współczesnej. Na czele stoi Bonnat, oddający z taką przenikliwością i siłą rysy wybitnych jednostek politycznych, uczonych i literatów. Zupełnie różnym jest Carolus Duran, świetny portrecista, słynny malarz kobiet, niezmiernie zręczny w oddaniu błyskotliwej miękkości tkanin o tonach gorących i bogatych. Zmarły w 1904 Fantin Latour w najlepszych swych pracach grupuje dokoła stołu lub sztalugi literatów i artystów, ożywionych wspólną myślą i uczuciem.

Idealizm ma też swych wyznawców. Zawsze młody Hébert daje swym postaciom urok tajemniczy i melancholijny, który w obrazie pod tytułem *Malarja* zjednał mu takie powodzenie; Henner traktuje z dużym wdziękiem zawsze ten sam temat: piękne, młocno białe ciała, na tle krajobrazu w zmierzchu. Ścisły rysownik Gérôme, malował interesujące anegdoty z historii, albo życia Wschodu. Przebywający w Palestynie Tissot usiłował wskrzesić malarstwo religijne, dając w obrazach z życia Chrystusa niesłychanie wierne odtworzenie środowiska. Więcej poezji mają jednak wielkie kompozycje Dagnan-Bouveret — *Ostatnia Wieczerza* i *Uczniowie w Emaus*.

MALARSTWO DEKORACYJNE I HISTORYCZNE. — Druga połowa XIX w. jest chwilą ponownego rozkwitu malarstwa historycznego i dekoracyjnego, znajduje ono nowe pole działania w zdobieniu takich budowli jak Panteon, Sorbona, Ratusz, sala Kapitolu w Tuluzie i t. d. Puvis de Chavannes, (1824 — 1898) wielki i szlachetny genjusz, w rozległych kompozycjach z umysłu uproszczonych szuka majestatycznych harmonij ciszy i, na tle nastrojowego pejzażu, grupuje postacie w pozach wyrazistych. Niektóre z jego dzieł to istne poematy filozoficzne, ale jak różne od dawniejszych alegorji. Ideja wyraża się tutaj wprost bez jakich bądź sztucznych środków. Koloryt ogólny świadomie przytłumiony

i dyskretny odpowiada w zupełności malarstwu ściennemu (Żywoć St. Genowefy — Panteon; malowidła amfiteatralne Sorbony; muzeum Amiens, Lyonu Marsylji, Rouen etc.

Jean Paul Laurens (śmierć St. Genowefy — Panteon, dekoracje wielkiej sali Kapitolu Tuluzy) traktuje tematy historyczne z dużym i szczerym talentem. Cormon w swych pracach silnie i poetycznie odtwarza zaranie barbarzyńskiej ludzkości.



Fig. 179. Puris de Chavannes. Lato. Lyon. Pałac sztuki.

IMPRESJONIZM. — Zupełną inowacją wprowadzoną przez szkołę współczesną, są nowe metody oddania wrażeń świetlnych. Szkoła impresjonistów długi czas zapoznawana, ośmieszona, wyklęta, zdobyła wreszcie prawa obywatelstwa w historii sztuki. Wybór jej tematów był protestem zarówno przeciw duchowi klasycyzmu jak i romantyzmu, sposób traktowania ich reakcją przeciw konwenansom rysunku i kolorytu. Są to naturaliści odtwa-

rzający sceny z życia, postacie, pejzaże, przedmioty otaczające, bezpośrednio takimi jak je widzą w chwilach najzwyczajniejszych i tem są pokrewni realizmowi Courbet. Ale umieszczają je w pełnem świetle dając im ton charakterystyczny, czem zbliżają się do plenerystów i Delacroix, który dowodził że: „ciało ma właściwy sobie kolor tylko w pełnem świetle, a przede-wszystkiem w słońcu... to też studja w pracowni są zupełnem głupstwem“. Tak więc w 1860 r. widzimy przeblęski szkoły impresjonistycznej; zaś jej rozkwit w Salonie odrzuconych 1863 roku.



Fig. 180. E. Manet. Łódka.

Impresjonizm wychodzi z tej zasady, że oddzielanie rysunku od koloru jest błędem, że zarówno formy jak i barwy nie istnieją same w sobie, że światło zmienia je i przeobraża do nieskończoności. „Główną osobą obrazu, — powiada Manet — jest światło.“ Nie ma rzeczy, które byłyby same przez się czarne, zielone lub błękitne, nawet cienie nie są czarne, zmieniają się w miarę jak je przenika światło lub zabarwiają refleksy otaczających przedmiotów. Błędem jest usiłowanie oddania różnorodności tonów zapomocą subtelnych mieszanin farb na palecie; malarz powinien kłaść plany stanowcze, jasne, przeciwstawione jedne drugim, ale które na się wzajem oddziałują. Z czasem nie łączy się już ich na płótnie tylko kładzie obok siebie kropkami i smugami. Stąd różnorodność nowych szkół — pointaliści i pryzmatycy.

Edward Manet (1832 --- 1883) był wodzem impresjonizmu.

Impresjonizm wychodzi z tej zasady, że oddzielanie rysunku od koloru jest błędem, że zarówno formy jak i barwy nie istnieją same w sobie, że światło zmienia je i przeobraża do nieskończoności. „Główną osobą obrazu, — powiada Manet — jest światło.“ Nie ma

Najpierwsi mistrzami jego byli Hiszpanie: Velasquez, Ribera, Goya; znaczna ilość prac Manet'a, świadczy o głębokim ich wpływie. *Olympja* (muz. Luxemburskie) wystawiona w Salonie 1865 r. była powodem zgorznięcia. W 1867 r. daje Manet

pięćdziesiąt prac. Na początku katalogu umieszcza rodzaj manifestu. „Szczerze nadaje tym pracom pozory protestu, gdy tymczasem malarz pragnął jedynie oddać w nich swoje wrażenie (impression)“. Ztąd poszła, że nawet wybrana, nazwa *impresjonizm*. Talent Maneta wypowiedział się w takich dziełach jak *Le Bon bock*, *Barw Folies-Bergère* oraz w wielu innych pracach rozrzuconych niestety po zbiorach prywatnych.

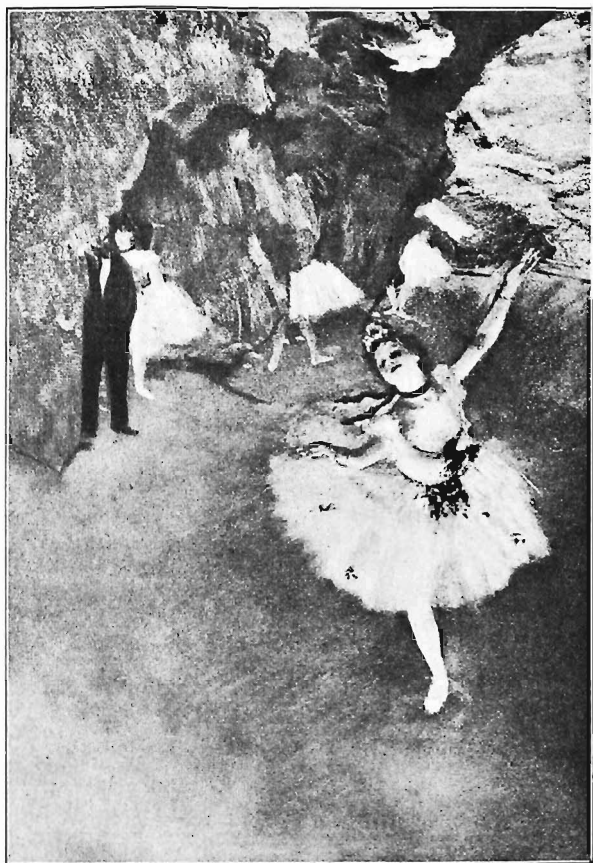


Fig. 181. Degas. Gwiazda baletu. Paryż. Luxemburg.

Claude Monet jest typowym pejzażystą nowej szkoły. Najchętniej maluje ten sam pejzaż lub jaki pomnik w różnych godzinach dnia, notując wszystkie zmiany, wywołane zmiennością

światła (serje widoków Tamizy; katedry w Reims i t. p.). Tematy brał z najrozmaitszych okolic, podkreślając ze szczególną siłą ich charakter. Gorące i jasne plamy barwne tworzą z pewnej odległości całość wierną i harmonijną. We wszystkich jego pracach drży oślepiające światło, Podobne zalety oraz dążności spotykamy u Sisley'a i Pissarro. Wszyscy oni porzucają szerokie horyzonty i szlachetny układ klasycznego pejzażu, malownicze efekty — romantycznego; ograniczają się zwykle na jakimś skromnym zakątku normandzkiej wsi lub paryskiego przedmieścia, bez poezji, bez wielkości, prawie banalnym, ale oddają zadziwiająco ściśle właściwy mu nastrój i charakter.

Blizcy Edwardowi Manet są jeszcze: Degas, Renoir, Cézanne i inni. Wyjątkowe zalety wykonania oraz pewne zacięcie satyryczne mają studia tancerek i kobiet Degas'a. W portretach Renoir'a widzimy celowe zaniedbywanie szczegółów dla wydobycia ogólnego tonu i wrażenia całości.

ODDZIAŁYWANIE IMPRESJONIZMU. — Impresjonizm nie zrodził geniuszów, ale olbrzymią jego zasługą jest otwarcie oczu artystom na istotę efektów świetlnych. „Niechaj myślą co chcą o jego malarstwie — powiada Dumas syn, mówiąc o Manet; — zastał on szkołę francuską ciemną i bezbarwną, zostawił z oknem otwartem na jasne światło dnia.“

Wpływ jego był ogromny, odczuwamy go w obrazach, ilustracjach, rysunkach Raffaelli, Renouard'a, Steinlena, Chèret'a, w litografiach kolorowych Riviére'a, w których zasadniczy charakter pejzażu zaznaczony jest z taką szczerością i prostotą. Sztuka Manet'a oddziaływała również bardzo silnie na Belgię, Amerykę i Hiszpanję.

Besnard jest przykładem zasługującym na wyróżnienie. Wychowany na tradycjach akademickich, przeszedł do obozu nowatorów nie jako uczeń ale jako mistrz. Oddaje on mieniące się na tkaninach i ciele efekty, słońca, ognia, lampy, z wielką, czasem wprost niepokojącą śmiałością (*portret aktorki*, malowidła dekoracyjne w Szkole Farmacji i w laboratorium chemicznym Sorbony).

Po pewnym czasie następuje jednak reakcja przeciw wybrykom impresjonizmu i przesubtelnionym efektom świetlnym. Zdobywają uznania dzieła mniej błyskotliwe, o formach bardziej określonych jak, silne w kolorycie i stanowcze w cieniach obrazy bretońskie Cottet'a i Simon'a, jak, trzymane w bursztynowych tonach, poetyczne sceny mitologiczne i pejzaże śródziemnomorskie René Menarda. Podziwiane są obrazy Carrier'a, którego zatopione w tajemniczym mroku postacie zatarte w konturach, wierne i ciekawe w wyrazie—matki, dzieci, grupy rodzinne budzą delikatne, ale nie pozbawione smutku nastroje.

Rycina, która w XVII i XVIII wieku stworzyła tyle pięknych dzieł, nie upadła i za naszych czasów; dzięki szczęśliwym pomysłom wskrzeszono dawne sposoby; obok nich powstają nowe. Fotografja staje się równie działem sztuki. Posiłkują się nią zarówno artyści, jak i uczeni, którym dopomaga przeniknąć i zrozumieć najtajniejsze szczegóły fizjologii ruchu, nawet lot ptaków. Rozpowszechnia ona i popularyzuje reprodukcje dzieł sztuki. Dotąd fotografja nie wypowiedziała jeszcze ostatniego słowa, a początki świeżo wynalezionej fotografji barwnej zapowiadają rzeczy nadzwyczajne.



Fig. 182. Carriere. Pocalunek.



Fig. 183. Fremiét. Goryl porwany kobiety.

RZEŹBA. — Niejednokrotnie ganiono tak rozwielnioną w naszych czasach pomnikomanję, jednak, mimo wszystkie złe strony, sprzyjała ona rozwojowi rzeźby.

Paul Dubois łączy temperament z wytwornością. Frémiet celiuje w wykonaniu posągów konnych i postaci zwierzęcych.

Tuluza była za naszych czasów kolebką całej szkoły rzeźbiarzy. Na czele ich stoi Falguière, lubujący się w silnych i pięknych kształtach. Mercier uległ w młodości szczęśliwemu wpływowi mistrzów florenckich XV stulecia; Jego to jest *Dawid* w Luxemburgu, *Grobowiec Michelet'a* na Père-Lachaise, stella pamiątkowa pani Karoliny Ferry w Luxemburgu. *Genjusz sztuki* umieszczony nad drzwiami w Luwrze, utrwalił jego sławę.

Odrębną grupę tworzą artyści, wyrosli zdala od wpływów tradycji. Niespokojny, buntowniczy w swych prze-

konaniach Dalou, artysta z dużym temperamentem, był rzeźbiarzem nawskroś republikańskim. W dzieła takie jak bronzowa płaskorzeźba *Mirabeau przemawiający do Dreux Brézé* (Izba Deputowanych) i *Tryumf Republiki* — włożył całą duszę. Umieszczony u wejścia do Père-Lachaise, *Pomnik Umarłych* Bartho-



Fig. 184. Rodin. Nędza. Paryż. Luxemburg.

lomé, jest jedną z najbardziej wzruszających dzieł, wykonanych kiedykolwiek w kamieniu. Z rzeźbiarzy współczesnych najwięcej sporów wywołuje Rodin, mający zarówno fanatycznych wielbicieli, jak i zaciekłych wrogów. Jeżeli niektóre jego prace są nie do zrozumienia, to inne zadziwiają modelacją oraz darem wyrażania życia i namiętności.



Fig. 185. Constable. Zagroda.

ARCHITEKTURA.—Wciągu ostatnich lat trzydziestu zbudowano we Francji bardzo wiele gmachów publicznych i prywatnych, musimy jednak przyznać, że we wszystkich tych konstrukcjach nie wypowiedział się styl istotnie oryginalny. Architektura żelazna rozwijająca się dotąd powoli święciła tryumfy na wystawie 1889 r. Szczerze i śmiało stosowano ją w Hali maszyn,—

w wielkich pałacach bocznych. Należało tylko iść dalej na tej drodze t. j. znaleźć sposób dekorowania, odpowiadający konstrukcji żelaznej. Wystawa powszechna 1900 r. wykazała krok wstecz pod tym względem. Użycie żelaza maskowano najczęściej gipsem, stiukiem, wątpliwego smaku ornamentacją. Zastosowano je właści-

wie tylko przy moście Aleksandra III; piękne proporcje, wygląd dekoracyjny czynią z tej budowli rzecz pomnikową.

SZKOŁA ANGIELSKA. — Z pośród innych krajów — Anglja i Niemcy zasługują na szczególną uwagę. W malarstwie angielskim XVIII w. przeważa portret. Już w dziełach Gainsborough — pejzaż, wierna interpretacja natury, zajmuje wybitne miejsce, w pierwszej połowie XIX w. panuje on niepodzielnie. Bonington

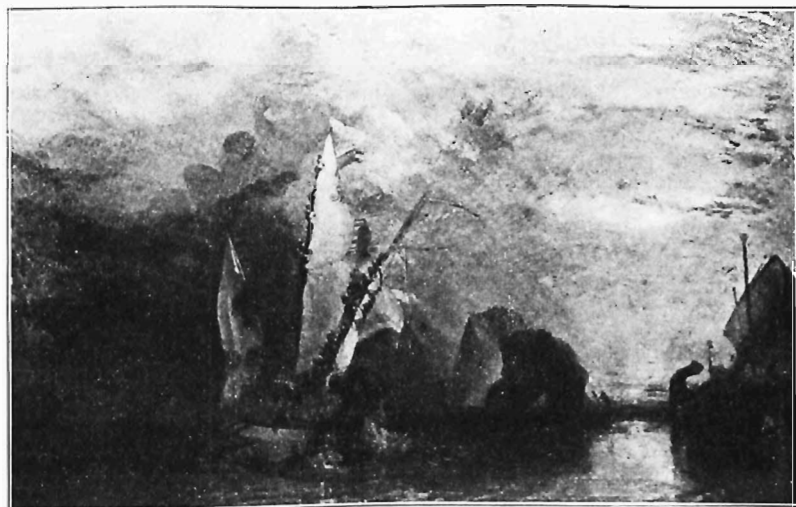


Fig. 186. Turner. Odysseusz i Polifem. Londyn. Gal. Nar.

(1801 — 1828) żył głównie we Francji, był uczniem Gros i przyjacielem romantyków; jego widoki Wenecji i Normandji, wiernie oddając charakter danej miejscowości, są też bogate w kolorycie. Delacroix pisał: „Wiele można się nauczyć w towarzystwie tego wesółka — i sam się czuję z nim doskonale“.

Constable (1776 — 1837) lubujący się w pejzażu Anglji, w nim czerpie natchnienie. „Kocham swą wieś, pisze on, każdą zagrodę, każdy kąt, każdą ścieżkę. Dopóki będę w stanie trzymać pędzel — nie przestanę ich malować“. Odtwarza naturę malując jej życie

prosto i szczerze. Wpływ Bonington'a i Constable'a odczuwamy w pierwszych dziełach pejzażyistów francuskich.

Ale najoryginalniejszym malarzem angielskim tego okresu jest William Turner (1775 — 1851). Pochodzi od Claude Lorrain'a, którego długo studjował i do tego stopnia przyswoił sobie jego styl, że niektóre prace można by przypisać francuskiemu artyście. Ale jest to tylko krótkotrwały etap w rozwoju Turner'a. U Lorrain'a wielbi nadewszystko światło, sam odtwarza też z niezmierną siłą wszystkie cuda różnorodnych efektów świetlnych. Niektóre prace z ostatnich lat życia Turner'a są dziwaczne, ale szczególnie pociągające; kształty i kontury zacierają się roztapiają, wszystko przepojone jest światłem, nawet mgła i wilgotne opary; słońce rozsiewa w nich swe blaski od pierwszych przebłysków świtu, aż do ostatnich płomieni zachodu. Liczne dzieła Turner'a, znajdujące się w *Narodowej Galerji* Londynu, pozwalają ocenić wszystkie przemiany jego talentu.

PRERAFaelITYZM I MALARZE WSPÓŁCZEŚNI. — W połowie stulecia pojawia się w Anglji nowa szkoła, uważająca się za szkołę nawskroś narodową, niezależną od szkół Kontynentu. Twórcy jej — Dante Rossetti, włoch z pochodzenia, Millais, Hunt, dają sobie miano *Prerafaelitów*, umieszczając przy nazwiskach inicjały P. R. B. (Pre-Raphaelite-Brothers). Zaznaczają w ten sposób swe dążności, do zreformowania sztuki, która począwszy od Rafaela oddaliła się od natury, stała się akademicką i konwencjonalną.

Początkowo źle przyjęci przez opinię publiczną, wyśmiani przez akademików uosabiających oficjalną sztukę, znaleźli wymownego i gorącego obrońcę w jednym z najpierwszych umysłów i pisarzy Anglji — w Ruskin'ie (1819 — 1900), który formułuje ich program i wyjaśnia dążenia z większym zasobem wyobraźni i poezji niż logiki. Kochając namiętnie przyrodę, Ruskin jest zaciekłym wrogiem współczesnej przemysłowej cywilizacji, wypowiada wojnę kolejom i maszynom. Pragnął by gorąco nawrócić ludzkość do prostoty pierwotnego życia. Wskutek dziwnego kontrastu, anglicy, których byt i pomyślność związane są bezpośrednio

z przemysłem — najbardziej przejmują się idejami Ruskina. Jego dzieła są tu najwięcej czytane (*Malarze współcześni, Kamienie Wenecji, Prawa Fiesole, Siedem lamp architektury, Aratra Pentelici, Poranki Florenckie, Pisma o sztuce, Dwie drogi, Biblia z Amiens etc.*). Jeden z najgorętszych jego zwolenników, William Morris stosuje jego teorie nawet do budownictwa i meblarstwa.

Ruskin żąda, aby artysta studjował naturę w najdrobniejszych



Fig. 187. J. E. Millais. Lorenzo i Izabella.

szczegółach, umiając jednocześnie odnaleźć ogólny jej charakter: „Obraz jest skończony dopiero wtedy kiedy oddaje zarazem zespół, wrażenie natury, oraz nieskończoną doskonałość jej szczegółów“. Wymaga aby każdy listek, każdy kwiatek był studjowany, odtworzony z bezwzględną, naukową dokładnością.

Błędnem było by mniemać, że Prerafaelici są naśladowcami wczesnego włoskiego Odrodzenia, u starych mistrzów bowiem

podziwiali oni i kochali jedynie ich szczere poszukiwanie prawdy. Odrzucają oni wszystkie pozy pracowniane, ciemne tony, tła asfaltowe, wszystkie te światła i cienie sztuczne, które narzuca doktryna akademicka. Nawet w obrazach historycznych usiłują oni dać postaciom ruch i wyraz prawdziwy, prosty, rzeczywisty: malują wprost na płótnie, bez sztucznych przygotowań, używając barw jasnych, żywych, kładzionych plamami. Są to do pewnego stopnia poprzednicy francuskich impresjonistów i pointalistów.



Fig. 188. D. Gabriel Rossetti. Sen Danta.

Pierwszy raz zjawiają się na wystawie 1849 roku: Millais daje *Ucztę Izabelli*, legendę florencką, Hunt — *Rienzi*, Rossetti — *Młodość Maryi Dziewicy*. Wojna wybucha, ale rychło kończy się zwycięstwem.

Takie są początki szkoły angielskiej, która z czasem rozwinęła się i przeobraziła, zależnie od dążności tworzących ją artystów. Jeden z trzech założycieli bractwa Dante Gabryjel Rossetti (1828 — 1882) był równie zdolnym pisarzem jak i malarzem.

Z pośród licznych, przeważnie niewystawianych obrazów najślawniejszym jest *Sen Danta* (Muzeum Liwerpool). Hunt jest malarzem religijnym; długie lata żył w Palestynie, aby się przejąć, aż do najdrobniejszych szczegółów, krajem, w którym żył Chrystus. Hunt zrywa z tradycyjnym sposobem komponowania obrazów religijnych. W sławnym swym obrazie *Światło Świata* wyobraża Chrystusa, który nocą, z latarnią w dłoni szuka od chaty do chaty siedziby człeka sprawiedliwego; w *Cieniu śmierci* widzimy Chrystusa — robotnika, pracującego w warsztacie Józefa; cień



Fig. 189. Holman Hunt. Tryumf Niewiniątek.

wyciągniętych jego ramion rysujący się na poziomej desce, budzi w Marii przerażającą wizję przyszłego ukrzyżowania. Hunt posuwa aż do przesady drobiazgową dokładność w odtworzeniu każdego szczegółu. Millais, szczęśliwy artysta, któremu zawsze sprzyjał los i sława, rychło porzucił surowe teorie młodości żeby stać się malarzem modnym i popularnym; poświęca prawdę dla efektu, dąży do zadowolenia sentymentalizmu i ciekawości ogółu.

Z pośród tych, którzy poszli za Prerafaelitami, najślawniejszym jest Burne-Jones (1833 — 1898). Czerpał on najchętniej z boga-

tego skarbcza starych legend celtyckich: *Merlin i Wiwiana*, *Sen Artura*, *Poszukiwanie Graal'a*, *Pory roku*, *Pieśń miłości*; niekiedy są to skomplikowane alegorje, technika malarska których przypomina włoskich prymitywów, najczęściej Boticelli i Mantegna.



Fig. 190. Burne Jones. Merlin i Wiwiana.

Burne-Jones jest w znacznym stopniu winnym powstania tej epidemji pseudo - botticellizmu, grasującego niezbyt dawno w Anglii i we Francji. Jego zbyt wysmukłe postacie nie mają temperamentu, wytwornie manjeryczne nie pozbawione są wdzięku i poezji. Koloryt tych prac świetny ale nieszczerzy, detale bogate i wiernie odtworzone. Cała jego sztuka jest kunsztowna i uczona.

Po za grupą właściwych prerafaelitów stoją: Watts, którego mistyczne i symboliczne kompozycje mają na celu, jak sam powiada, nie tyle radowanie wzroku, ile budzenie w ludziach wzniosłych myśli i wielkich czynów; Ma-

dox Brown — w kompozycjach wziętych z historii Anglii był jednym ze zwiastunów prerafaelityzmu; Alma Tadema, holender z pochodzenia, którego obrazy są uczonemi odtworzeniami archeologicznemi Romy Cezarów; Herkomer i Orchardson, najlepsi

portreciści szkoły; marynista Hook; pejzażyści Brett, Vicat, Cole; oraz Leighton prezydent Akademii Królewskiej, najbardziej akademicki z malarzy współczesnych.

W całości widzimy, że nowa szkoła angielska dziwnie oddaliła się od początkowego programu, zachowała jednak wybitny charakter narodowy, który ją silnie wyróżnia od szkół kontynentu.



Fig. 191. Madox Brown. Umywanie nóg. Londyn. Tate Gal.

Wbrew zamiarom nie odtwarza natury w całej różnorodności jej przejawów; dawny konwencjonalizm zastępuje nowym. Dbałość o wrażenie całości nie jest u nich tak silna, jak u francuzów, każde dzieło składa się jakby z różnych przeciwstawionych sobie części, każdy szczegół, gest, wyraz, zdradza dążności moralne lub psychologiczne. Malarze angielscy wierni naukom Ruskin'a, który odrzucał barwy ciemne, nadużywają tonów jaskrawych,

żywych, dochodząc do gwałtownych, niemile nas rażących i nieharmonijnych zestawień. Wykonanie pracowite niekiedy aż nazbyt.

Wogóle jest to sztuka sumienna o szlachetnem natchnieniu, lecz stawiająca zadania raczej kształcące, niż malarskie. Ruskin orzekł: „dla ludu sztuka powinna być dydaktyczną“, powinna wyjaśniać i wzbudzać cześć dla dzieł Stwórcy.

SZTUKA NIEMIECKA. — W XVIII w. Niemcy ulegały wpływom cywilizacji francuskiej. W zakresie sztuki reakcja wyraża się powrotem do starożytności. Ukazanie się *Historji Sztuki Starożytnej* (1764) Winkelmana było chwilą przełomową. Nieco później powstaje szkoła literacka, która się zwraca do natury, do wieków średnich, do wspomnień historycznych narodu. Prądy te ujawniają się i w sztuce niemieckiej. Rafael Mengs (1728—1779) w swoich kompozycjach mytologicznych stosuje doktryny Winkelmana. W początku zaś XIX w. tworzy się nowa szkoła: najwybitniejszymi jej przedstawicielami są Cornelius i Overbeck, artyści kształceni w Rzymie.

Cornelius (1783—1867) jest klasykiem, jeżeli chodzi o styl jego prac, ale często wybiera tematy z historii i literatury niemieckiej; tak powstają ilustracje do Fausta i Nibelungów. W r. 1819 zakłada Akademię w Düsseldorfie, a w 1826 powołany jest do kierowania Akademią Monachijską. W Glyptotece Monachjum są jego malowidła, osnute na motywach mytologicznych: *Olimp*, *Hades*, inne — z wojny Trojańskiej. W kościele St. Ludwika wielki fresk *Sąd Ostateczny*. Dzieła te obmyślane uczenie są chłodne i konwencjonalne.

Overbeck (1789—1869) wiąże się z ruchem neokatolickim, który podówczas ujawnił się w Niemczech. W Rzymie z kilku przyjaciółmi stworzył grupy „nazarejczyków“. Mieszkali oni razem i, ożywieni jednym uczuciem, szukali wzorów w kościelnej sztuce włoskiej, poprzedzającej czasy Rafaela. Zwolennicy tego kierunku chcieli przejąc od dawnych mistrzów ich naiwność i wiarę mistyczną, — ale dzieła ich zdradzają tylko ślepe naśladownictwo. W Niemczech głównem ich ogniskiem był Düsseldorf, gdzie

Schadow, jeden z nazarejczyków, objął po Corneljusie stanowisko dyrektora Akademii.

Inna grupa artystów chce wyborem tematów nadać malarstwu piętno narodowe. Kaulbach (Wilhelm) (1805—1874) w westybulu

muzeum Berlińskiego opiewa dzieje ludzkości: *Wieżę Babel*,

Helladę, *Zburzenie Jerozolimy*,

Hunnów, *Krucjaty*, *Reformację*.

W muzeum Norymbergi maluje fresk *Otton III u grobu Karola Wielkiego*.

Lessing odtwarza dzieje Hussa i Lutra,

Rethel wypadki z dziejów germańskich.

Inni jak Schwindt, Steinle, Richter

szukają natchnienia w starych legendach.

Później Piloty (1826 — 1886) w Monachjum staje na

czele nowej szkoły i usiłuje wprowadzić do malarstwa

więcej barwy i malowniczości.

Wiedeński malarz Makart (1840—1884)

zdradza w swych dziełach oryginalność nieco sztuczną,

nadzwyczajną zręczność pędzla i niebywałą

światłość koloru (*Wejście Karola V do An-*



Fig. 192. Makart. Kleopatra.

twerpji, Pięć zmysłów, Niebo i ziemia etc.). W muzeum Wiedeńskim są jego malowidła dekoracyjne osnute na tematach z historii sztuki. Ze szkołą monachijską wiąże się także węgier Munkacy, którego dzieła jak *Ecce Homo* i *Chrystus przed Piłatem* były głośne w swoim czasie.



Fig. 193. Mentzel. „Cercle”.

W czasach nowszych, najlepsi artyści niemieccy porzucili pretensjonalny styl Corneliusów i Kaulbauchów, równie jak efekty malownicze Makarta i Munkacy. Ich sztuka jest nawskroś realistyczna. Mentzelwobrazach swoich irycinach, gdzie ilustruje życie Fryderyka II, zrywa z tradycjami historii teatralnej i urzędowej — oddaje zwykłe momenty życia

codziennego. Toż samo dążenie do ścisłości wnosi on do swych malowideł z życia ludu. Lenbach, najlepszy portrecista współczesnych Niemiec, stworzył całą galerję znakomitości jak Wilhelm I, Moltke, Bismarck, Mommsen, Helmholtz i inni z ogromnem poczuciem charakteru i typu. Uhde i Gebhardt malują Chrystusa,

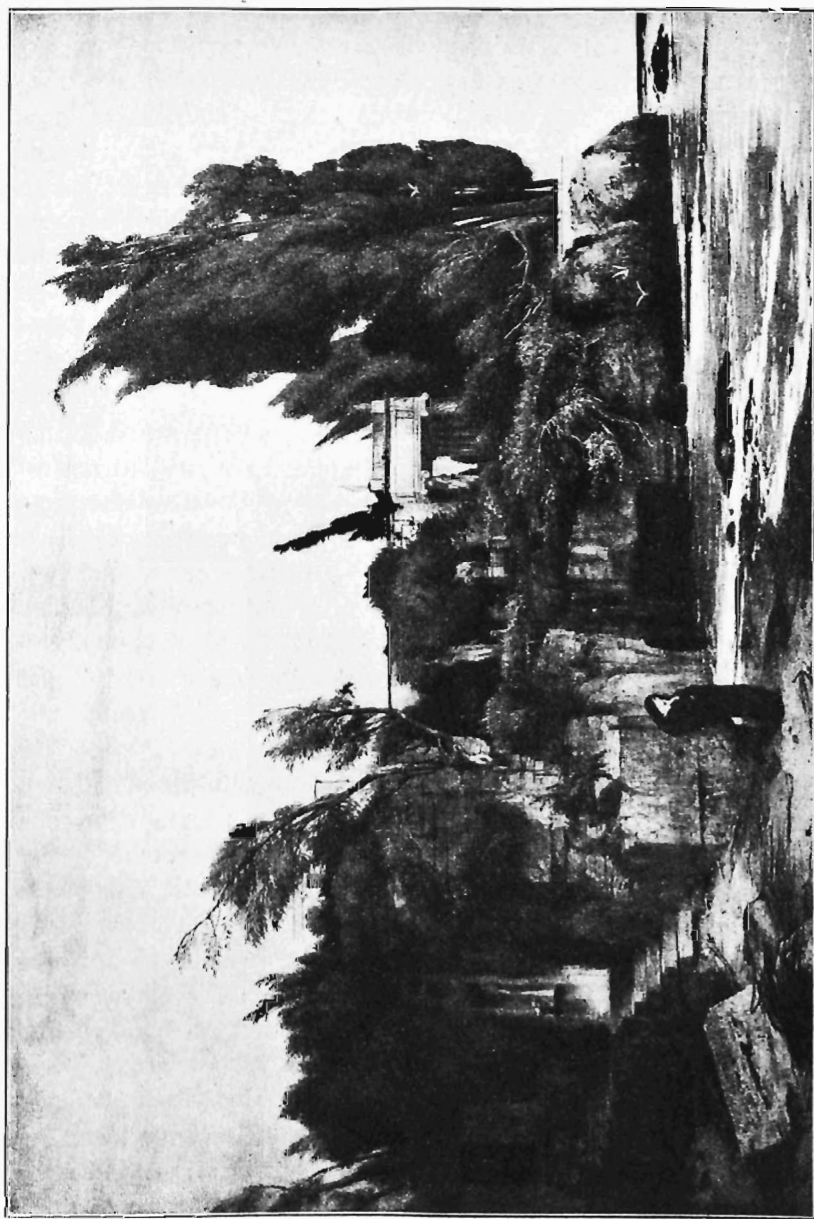


Fig. 194. Böcklin. Willi nad morzem. Monachium. Galeria Schacka.

umieszczając go wśród chłopów i robotników współczesnych. Libermann jest malarzem biednych i wydziedziczonych.

Do sztuki niemieckiej należy włączyć malarza, dziwnego i niezwykle oryginalnego talentu — Böcklina (1827—1900), który, urodzony w Bazylei, długie lata spędził w Niemczech. Swe fantastyczne, tak silne w barwach krajobrazy czerpie on z wyobraźni i rzeczywistości zarazem, zaludnia je postaciami mytologicznymi, centaurami, potworami, — podobnie jak wśród morza umieszcza swe trytony i nereidy. Ale kształty w jakie obleka te dziwne istoty, płód jego marzeń, dalekie są od tradycji nadużytej i banalnej. Jego głęboko wzruszające pomysły zdają się być wizją jakiegoś świata nowego, nieznanego.

Do wybitnie zdolnych artystów kierunku Böcklina należą Stuck i Klinger.¹ Pierwszy ma duży temperament i szaloną brawurą technikę; maluje sceny fantastyczne i symboliczne, w których po za pierwiastkiem fantastycznym odczuwa się jakąś tęgą i zwierzęcą zdrową naturę artysty. Klinger jest w technice mniej ciekawy, bardziej drobiazgowy, bardziej realistyczny — w ogóle w talencie jego przeważają pierwiastki mózgowy, filozoficzne. Kolorysta mniej świetny, jest jednym z najlepszych akwafortystów w Europie. W tej dziedzinie wykonał mnóstwo prac uderzających głębią pomysłu i swobodą wykonania.

W zakresie rzeźby rasa germańska wydała w XVIII w. jednego wybitnego artystę *Thorwaldsena* (1770—1844) klasyka z wychowania, uważającego Rzym za swoją ojczyznę, ale pełnego siły męskiej i nie bez pewnych popędów szczerze realistycznych, których rozwojowi stanął na przeszkodzie duch epoki. Niemieccy rzeźbiarze Schadow ani Rauch (uczeń Thorwaldsena) tej siły i powagi nie mają. W XIX w. sztuka niemiecka wielkich rzeźbiarzy nie wydaje; wzięci artyści jak Rietschel, Hähnel, Begas nic nowego do rzeźby nie wnoszą. O wiele ciekawsze są prace Stucka i Klingera, które noszą piętno indywidualności ich twórców.

W końcu XIX w. i Niemcy ogarnął wielki ruch artystyczny, obejmujący architekturę, dekorację wnętrz i przemysły artystyczne.

1. Ten ustęp sztuki niemieckiej został nieco rozszerzony przez tłumacza.

Dziesiątki wybitnych artystów pracują na tem polu, szukając nowych i bardziej artystycznych form w drzewie, brzozie, ceramice, kamieniu, szkle, tkaninach i t. p.

SZTUKA INNYCH NARODÓW.¹ — Belgja obok wybitnie zdolnych malarzy, jak Leysi Stevens, jak Ferdynand Knopf, zbliżony do kierunku neoromantycznego, wydała świetnego rysownika i akwaforzystę Robsa. Bohaterką jego dzieł jest kobieta, pojęta jako żywioł, siła kosmiczna, destrukcyjna, zabójcza. Jestto artysta przesiąknięty filozofją, uległy wpływom idei Baudelaire'a.

Belgiem również jest wielki rzeźbiarz Konstanty Meunier. Dzieła jego są apoteozą pracy. Ale jakkolwiek rzeźbi wydziedziczonych proletariuszów, jednak w formie pojętej szeroko, w wielkich linjach sylwety, w potężnych typów jakie wybiera jest coś, co go wynosi ponad poziom pospolitego realizmu.

Najwybitniejszym artystą sąsiedniej Hollandji jest Israëls — Millet holenderski, świeży i głęboki obserwator życia, subtelny malarz i szczery poeta. Obok niego Mesdag jest jednym z najlepszych w Europie malarzy morza. Zwykle jest ono ciemne, groźne, burzą brzemienne.

W ostatniej ćwierci XIX w. wybitną rolę zaczęła odgrywać sztuka północy — Norwegji, Szwecji, Finlandji. Larson, Liliefors



Fig. 195. K. Meunier. Robotnik.
Paryż. Luxenburg.

1. I w tym ustępie Hłomacz wprowadza pewne zmiany.

malarz zwierząt i ptaków, ksiązę Eugenjusz autor pejzażów owianych głęboką melancholją północy, — Zorn świetny wirtuoz pędzla — są to najwybitniejsi przedstawiciele Szwecji. Thaulow, Werenskiold, Munthe — Norwegji. Nawet Finlandja ma swoją własną sztukę, z wybitnym, głębokim artystą Edelfoldem na czele.

Rosja posiada tylu i tak znakomitych artystów że niewiadomo któremu dać pierwszeństwo. Ajwazowski malował głośne w swoim czasie romantycznie pojęte morze. Kuindzi, Szyszkin, Lewitan



Fig. 196. Whistler. Portret matki. Luwr.

i in. są znakomitymi pejzażyzami. Wogóle pejzaż stanowi jeden z najświetniejszych odłamów sztuki rosyjskiej. Riepin malował wszystko z nadzwyczajną maestrią i siłą pędzla. Surikow i bracia Wanicow genialnie odtwarzają starą Rosję przedpiotrową. Naogół sztukę

rosyjską cechuje głęboki zmysł psychologiczny, odczucie przyrody i subtelne, głębokie odczucie barwy.

Z artystów włoskich wyróżnia się Segantini — malarz krajobrazów alpejskich, owiany jakimś tchnieniem biblijnej prostoty i wielkości. Oryginalny w technice szuka skomplikowanemi środkami głębokości tonu, siły i czystości barwy.

Z dawniejszych artystów Hiszpanji należy wymienić świetnego kolorystę i rysownika Fortuni, — z nowszych Zuloaga, w którego

sztuce odzywają tradycje wielkich mistrzów dawnych czasów — Ribery, Valasqueza, Goya.

Whistler z pochodzenia amerykańczyk oryginalnie traktuje swoje portrety i pejzaże: jako harmonje barwne. Nawet tytuły brzmią: „harmonja szarego z czarnem“ (portret matki), albo „harmonja błękitu i złota“ i t. d. Inny amerykańczyk, mniej poetyczny, Sargent świetny malarz, obok Zorna jeden z najznakomitszych techników współczesnego malarstwa. Maluje przeważnie portrety.

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI.

UZUPEŁNIENIE

SZTUKA POLSKA W XIX WIEKU.¹

Malarstwo *polskie* rodzi się dopiero w XIX w. Wprawdzie jeszcze w XVIII w. byli artyści polacy jak Czechowicz (1689—1775) albo Smuglewicz (1745—1807), ale, wyszkoleni na wzorach włoskich, są tylko błędem odbiciem sztuki włoskiej z epoki jej upadku. Jedyny malarz polski wybitnie samodzielnego talentu — Chodowiecki, gdańszczanin, nie znalazł w kraju dla siebie warunków bytu i emigrował do Berlina, gdzie spędził resztę życia. W epoce klasycyzmu malował on portrety i sceny rodzajowe, zdumiewające prawdą typów i prostą ścisłością obserwacji. Pozostawił mnóstwo rycin również dalekich od szablonów klasycznych.

Ruch umysłowy II-ej połowy XVIII w. i osobiste zamiłowanie króla Stanisława, spowodowały w jego epoce istny najazd artystów obcych. Jedni z nich jak Bacciarelli (1731—1818) zostali w Polsce na zawsze, — inni jak Jan Lampi (ojciec), Józef Grassi,

1. W pracy Bayet sztuka polska jest zupełnie pominięta. Należało tę lukę zapłacić. Brak miejsca spowodował nieuniknioną pobieżność: musieliśmy ograniczyć się do artystów najwybitniejszych i poświęcić im jedynie krótkie wzmianki zamiast bardziej pełnych charakterystyk.

modni portreciści obieżyświaty, spędzali tu czas jakiś; podobnie Bernardo Bellotto (zw. Canaletto) pejzażysta wenecki, francuz Norblin i inni.

Największy był popyt na portrety. A więc kazał się malować bez końca piękny i próżny król, damy i panowie z arystokracji, wybitni działacze polityczni. Portret był rzeczą mody. Bacciarelli, malarz nadworny, wykonywał równie malowidła dekoracyjne dla Zamku i Łazienek. On podobnie jak Lampi i Grassi szczepią sztuce polskiej ową płytką, konwencjonalną manierę, cechującą na ogół malarstwo ówczesne. Jeden Norblin nie malował portretu, ale sceny z życia wsi i miasta, niekiedy pejzaże, wszystko godne uwagi jako wizerunki ówczesnej Polski. Z jego to szkoły wychodzi pierwszy artysta *polski* — Orłowski (1777 — 1832).

Od samego początku niewrażliwy na klasyczne mądrości, Orłowski był wiernym obserwatorem form, takich jakie są w rzeczywistości, zapalonym koniarzem i pełnym temperamentu rysownikiem. Po upadku kraju przenosi się on do Petersburga, gdzie resztę życia spędza. Malował chętnie pochody, obozowiska, ataki, kozaków etc., ale w tych pracach krępowany



Fig. 197. A. Orłowski (1777 — 1832). Dandys.

jest techniką malarską, której nigdy dosyć nie opanował. Najciekawsze są rysunki. Wykonał ich mnóstwo, sypał garściami na prawo i lewo. Gdziekolwiek się znalazł — a był rozrywany w towarzystwie petersburskiem — wszędzie podsuwano mu ołówek, pióro, papier — i tak od niechcenia powstawały krocie szkiców pełnych charakteru, temperamentu i humoru.

Wypadki pierwszej połowy XIX wieku i stan ówczesny społeczeństwa polskiego stanowczo sztuce nie sprzyjały. Mimo to węgietuje ona — nazwisk polskich artystów którzy wyszli ze szkoły Stanisławowskiej jest spora garść. Są to jednak nawpół dyletanci. Sztuka nasza nie gra roli europejskiej, pozostaje daleką od poziomu nie tylko malarstwa francuskiego, ale nawet niemieckiego. Pierwiastki narodowe zaledwo w niej kielkują.

Z liczne go szeregu nazwisk wyróżnia się dobrą szkołą i wybitnym talentem jeden Piotr Michałowski (1800 — 1855). Kształcił się w Paryżu, dokąd wyjechał po upadku rewolucji listopadowej. Zwiedził także Anglję, gdzie poznał w oryginałach dzieła Landseera. Kiedy po kilku latach wraca do swego majątku pod Krakowem — maluje sceny wojskowe, huzarów, ułanów i hetmanów. Ale najciekawszym jest u niego koń: ciężkie perszerony, kiedyindziej byki — zawsze pociąga go w zwierzęciu potęga i męskość. Prace tego artysty, po dziś dzień mało znane, znajdują się przeważnie w rękach rodziny.

Od jego czasów w sztuce polskiej snuje się nieprzerwany szereg artystów, stojących już na poziomie europejskim.

Dziedzicem kierunku Michałowskiego okazał się Juljusz Kossak (1824 — 1899). Szkołą Kossaka, jak szkołą greckiego artysty, była nie akademia ale życie: bezustanna obserwacja zbliiska świata który odtwarzał. Ale grek palił się do nagiego atletycznego ciała — a Kossak do konia. Studjował go na wsi, na dworach panów galicyjskich, których był miłym gościem. Ogromnie wrażliwy na formę, oddaje z dziwną subtelnością i niezmiernem poczuciem ruchu — rasę, wiek, płęć, temperament swoich bohaterów. Zwłaszcza przepyszne jako wyraz bezpośredni talentu są jego szkice, bo w obrazach łamał się ciągle z techniką, mimo nawet późniejsze studja w Paryżu.

Kossak maluje życie wsi szlacheckiej i wspomnienia dziejowe — świetną epopeję jazdy polskiej. Ale mimo ciągłą i bystrą obserwację form żywych nie jest on realistą, w historycznym znaczeniu tego wyrazu. W życiu wsi widzi tylko pewne strony i pewne rysy, które nadto intepretuje po swojemu. Jest to wieś taka, jaką się



Fig. 198. Juliusz Kossak (1824 — 1896). Ogier arabski.

widzi we wspomnieniach młodości: miła, słoneczna i pogodna, jak dusza tego niepospolitego artysty.

Jest w tem romantyzm pewien właściwy epoce, pokrewny romantyzmowi Grottgera, ale różny od tamtego zupełnym brakiem pierwiastków tragicznych.

Do pokolenia Kossaka należy znakomity portrecista Henryk Rodakowski (1823 — 1894).

Pierwszy wielki występ polskiego malarstwa obejmuje przede wszystkim dwa imiona Grottgera i Matejki. I poraz pierwszy w ich dziele widzimy wielki i najsilniejszy może poryw uczucia. Uczucia, co płynie z tego samego źródła, co i ból wielkich poetów naszych.

Grottger (1837 — 1867) malował i rysował wszystko: pejzaże, konie, sceny humorystyczne, portrety, a nawet kobiety nagie.



Fig. 199. Artur Grottger (1837 — 1867).

Malował pięknie z poczuciem formy i plamy. Ale siła i wielkość Grottgera tkwi gdzieindziej. Tkwi w owych cyklach, które mu wydobyła z głębi duszy ta krew, co się polała nad Wisłą.

Grottger nie jest ilustratorem, nie oddaje wypadków jakimi one były, ale jakimi powinny były być... Widzi je przez szkła duszy swojej, gdzie wszystko potężnieje i wyszlachetnia się.

Gdzie są te gromady półdzieci głodnych, źle uzbrojonych, zmęczonych i bezsennych? Gdzie obóz Langiewicza bezładny i niekarny? Ani śladu tego. Tylko jakieś pokolenie olbrzymów, natur żelaznych, co walczą bez nadziei, umierają bez jęku. Typy nadzwyczajne: przepolskie — rasowe, burki rozwiane, piersi potężne, spojrzenia orle, wilcze, jastrzębie — to znów jasne i anielskie, jak duch Ofiary...

To nie ilustracje dramatu dziejowego — ale raczej hymn natchniony. Znikło tu wszystko co małe, co niedorośle do roli, co było zgrzytem i dyssonansem; pozostał tylko jakiś akord wielki, synteza idealna, i zresztą zupełnie subiektywna.

Dziwnie potworną jest ironja losu tego artysty. Jeżeli się nie załamał, nie umarł z głodu — to dzięki obcym. Stypendjum Franciszka Józefa, przyjaźń i opieka hr. Pappenheima zratowały go i pozwoliły dojrzeć. Polska nie znalazła dla niego serca, ani pieniędzy; był jej niepotrzebny, jak tylu innych przed nim i po nim.

Obok Grottgera jak z pod ziemi wzrósł artysta największy może jakiego wydał wiek XIX — Matejko (1838 — 1893), genjusz dziwny, przypominający wielką rasę Odrodzenia, górujący ponad sztuką Europy siłą indywidualności i potęgą uczuć. W jego dziełach zmartwychwstaje cała tragedia dawnej Polski.

Szkoła historyczna znalazła i przedtem grunt u nas. Momenty dziejowe próbował odtwarzać Lesser, bardzo zresztą niedołąźnie, próbowali Simmler, Löffler, Gerson i in. bardziej poprawnie — ale chłodno, z recept akademickich, albo wzorów Dalaroche'a.

Matejko jest zupełnie innym: jest człowiekiem nie z tego świata. Na życie bieżące, codzienne patrzy jak lunatyk błędnymi oczami. Nie rozumie, nie chce zrozumieć jego pospolitości. Matejko nie umiał żyć w świecie skarłałych zdegenerowanych potomków wielkiego narodu — i odwrócił się od jego nędzy i szarzyzny.

Od lat najwcześniejszych — starzec bez młodości — zatapia się w dawnych kronikach, pogrąża duszę w ten świat umarły, który miał z grobu wywołać a raczej *stworzyć po raz wtóry*... Ten świat umarły był dla niego — realnym, był jego światem, — a życie tylko ciężkim, często bolesnym snem.

Z Grotgerem nie ma on nic wspólnego. Tamten mimo wszystko wiele zawdzięcza mistrzom epoki, sam do niej należy i wypowiada się jej środkami. To nam tłumaczy ten rys idealizmu, czy romantyzmu, tak znamienity dla jego sztuki.



Fig. 200. Jan Matejko (1838 — 1895). Reytan.

Matejko — samouk genialny — całą zdumiewającą doskonałość swych środków malarskich sobie tylko zawdzięcza. Wpływy Stattlera czy Anschütza, Krakowa, Wiednia, Monachjum — nie tknęły go nawet. Czczył jedynie prawdę i naturę, innych mistrzów nie

znał; cechuje go niesłychany, żywiolowy realizm, nie cofający się przed niczem. Piękno dla niego polega na prawdzie i sile charakteru przedmiotów. Z epoką i jej duchem nic go nie łączy; gdyby się urodził pół wieku później, lub pół wieku wcześniej, byłby z pewnością takim samym jakim go znamy.

Już pierwsze jego prace jak *Stańczyk*, *Kazanie Skargi*, a zwłaszcza *Rejtan* — zdradzają duszę bólem nasiąkłą — i ten pesymizm, równie bezdenny, jak pesymizm Dante albo Michała Anioła, bo Matejko należy do tej samej co i oni rasy wielkich tragiczków świata.

Z niepojętą intuicją przetwarza ten dziwny genjusz stare medaljony, czy stare portrety suche i sztywne na ludzi żywych, targanych całą gamą namiętności. Sztuka współczesna nie zna podobnego przykładu wyrazu od najsztudniejszych odcieni nudy, obojętności, szyderstwa — do ekstazy, uniesienia, strachu, bólu, nienawiści.

Niepodobna w kilkunastu wierszach dać obraz tej niezwykłej, zgoła wyjątkowej indywidualności. Jednak Matejko nie mieści się jedynie w wyrazie twarzy jego bohaterów. Z jego olbrzymich płócien bije moc jakaś, poprostu nieludzka. Bitwa pod Grünwaldem jest potworną walką tytanów: straszliwy kłęb ciał ludzkich i końskich, przepysznych tkanin haftowanych, pancerzy, broni, siodeł, proporców, malowanych z namiętną miłością formy. Ma on wiarę w siebie proroka — a naiwność prymitywa XV.

Dziełem Matejki jest także polichromja kościoła Marjackiego w Krakowie. Bezprzykładnie cudna harmonja całości zrobiła i robi po dziś dzień potężne wrażenie. Od tej chwili artyści rwą się do polichromii wnętrz — sztuki, dawniej porzuconej wyłącznie malarzom rzemieślnikom.

Dzieło Matejki jest olbrzymie. On sam stoi poza obrębem szkół — jak skała odosobniona, kolos, obok którego nikną najwięksi artyści.

A jednak szkoła historyczna już w czasach Matejki wydała dwóch wybitnych przedstawicieli — Brandta i Siemiradzkiego.

Siemiradzki (1843 — 1902) urodził się w Charkowie, a kształcił

w Akademji Petersburskiej, słynnej z kierunku pseudoklasycznego. Tam nauczono go reguł kompozycji, zaszczerpiono mu „klasyczne” typy, gesty, pozy — wogóle cały konwencjonalizm akademicki. z tem Siemiradzki wyjechał z Petersburga i już w ciągu życia tych nabytków pozbyć się nie zdołał.

Ale w dziełach tego malarza obok szablonu akademickiego, widzimy inne rzeczy, które nakazują szacunek i podziw: świetne barwy i świetną niebywale szeroką i śmiałą technikę. Siemiradzki jest wirtuozem pędzla, jednym z najświetniejszych w Europie. środek ciężkości jego obrazów tkwi, nie w figurach ale w pejzażu, w południowym, słonecznym, przepysznie malowanym i odczutym krajobrazie. Figury, jeżeli nie mają prawdy życiowej i głębi psychologicznej, to grają tu rolę plam, pięknych w barwach i szlachetnych w linjach.

Brandt (ur. 1841) podobnie jak i Siemiradzki nie szuka w dziełach chwil niezwykłych, przełomowych, ale wybiera sceny rodzajowe; tylko, zamiast greków i rzymian, maluje kozaków, husarzy, lisowczyków i t. p. Daleki od realizmu Matejki, dba przede wszystkim o dekoracyjny układ obrazu, o to, aby koń, człowiek, drzewko, chata i t. p. aby każdy przedmiot był barwną, piękną w sylwecie i smaczną w dotknięciu plamą. W kolorze mniej świetny niż Siemiradzki — jest Brandt artystą płodnym, niestrudzonym, pełnym temperamentu i rozkochanym w swoich stepach, bahmatach i kozakach.

Wyjątkowo słabo w malarstwie polskim rozwijał się krajobraz. Zaleski (1796 — 1877) wierny tradycjom Bernardo Beloto — maluje stare piękne zabytki budownictwa z zewnątrz lub wewnątrz, albo ulice miejskie skrupulatnie kopiowane domek po domku. Tą samą drogą idzie Grylewski (1833 — 1876), ale właściwym twórcą pejzażu polskiego jest Szermentowski (1833 · 1876). W jego obrazach widzimy po raz pierwszy motywy polskie — proste szmaty ziemi, zakątki bez żadnych wspomnień historycznych, malowane skromnie, ale z ogromnem odczuciem charakteru miejscowości, pory roku, pogody dnia. Szermetowski jako młody 25-letni artysta wyjechał do Paryża i tam już do końca życia pozostał.



Fig. 201. Henryk Siemiradzki. Podpatrzona schadzka.

Gerson Wojciech (1831 — 1901) jest bardziej znany ze swych obrazów historycznych malowanych dzielnie z wielkiem opanowaniem środków malarskich, ale zimnych i akademickich. Gerson jest jednak jednym z największych polskich pejzażystów. W młodości lubił wędrować po kraju, a z każdej wycieczki przywoził stopy akwarel i olejnych studjów. Tak zdejmował on maskę pośmiertną, z dawnej, znikającej już, ziemi polskiej, z Ojcowa, gór Świętokrzyskich, z piasków i lasów Mazowsza. Ale najbardziej może ukochał Tatry, dokąd jeździł do późnej starości. W krajo-

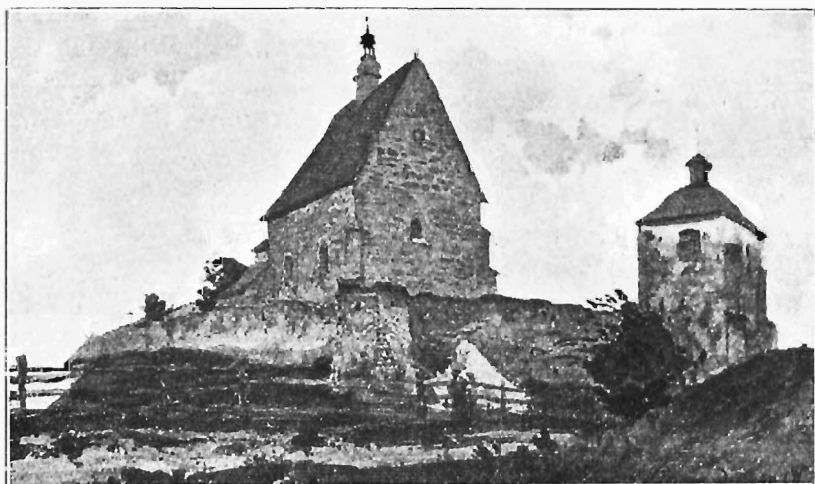


Fig. 202. Wojciech Gerson (1831 - 1901). Kościół.

brazach tatrzańskich Gersona czuć jakiś podmuch romantyzmu: dzikie szczyty Rysów, rozległe doliny zarzucone rumowiskiem, chmury zbałwanione zamiatają sine sylwety gór.

Do lat 60-tych udział Warszawy w ruchu artystycznym jest słaby. Zwłaszcza po stłumieniu rewolucji 31 roku kraj zapada w odrętwienie i apatię. Dopiero w końcu epoki Paskiewicza

budzi się słaby ruch, powstaje rządowo szkoła malarstwa, a w Warszawie grupuje się trochę artystów jak, Pillati, Gierdziejewski, Kostrzewski, wybitnie zdolny humorysta, Szermentowski, Bakałowicz i inni. Głową tej grupy był Gerson. Wspólnymi siłami zakładają wreszcie Tow. Zachęty S. P. W tymże czasie (1859) powstaje *Tygodnik Ilustrowany*, który w ciągu pierwszych lat trzydziestu był ze sztuką w czuciu i oddał poważne usługi naszej ilustracji, zwłaszcza w epoce, kiedy kierownikiem artystycznym pisma był Juljusz Kossak.

Jednocześnie artyści polscy zaczynają — nie poprzestając na Monachjum — coraz częściej odwiedzać Paryż, ognisko bez porównania świetniejsze i wogóle — źródło wszelkich prądów w malarstwie europejskiem. Dzięki temu, jeżeli sztuka nie wydaje genjuszów miary Matejki, to wymagania, kultura artystów, zaczyna się szybko podnosić i dochodzi poziomu ogólnoeuropejskiego.

W owym to czasie sztuka Zachodu przechodziła okres realizmu. Hasła prawdy możliwie bezwzględnej i obiektywnej brzmiały po nad wszystko. W literaturze francuskiej ich wyrazicielem był Zola, — w malarstwie: Millet, Courbet, Meissonnier i in.

Wówczas to zjawia się u nas Witkiewicz, pierwszy krytyk polski wielkiej miary, pisarz świetny, urodzony polemista, umysł głęboki i oryginalny. Jego artykuły były taranem, pod którym waliły się papierowe pałace domorosłych estetyków, miotłą, którą czyścił Augjaszowe stajnie polskiej krytyki artystycznej. Witkiewicz żądał od sztuki prawdy, ścisłości i głębi.

Ale realizm, jak go pojmowała szkoła francuska, w Polsce się nie przyjął i nie mógł się przyjąć u narodu z usposobieniem romantycznym. Nie przyjął się w sztuce dla tych samych racyj, dla których realizm polityczny nie przyjął się w polityce.

Jedynymi niemal przedstawicielami tego kierunku są bracia Gierymscy.

Starszy — Maksymiljan (1846—1874) jako młody chłopak brał udział w powstaniu — i później namalował kilka obrazów na tych wspomnieniach osnutych. W tych właśnie obrazach, jeżeli je zestawić z rysunkami Grottgera, odczuwa się duch całkiem odmienny.

Pierwiastku bohaterskiego ani śladu. Dają one wrażenie prawdy nagiej, dokumentów ogromnie, prawie fotograficznie ścisłych. Czuć po za nimi umysł obserwacyjny, ścisły, ale chłodny.

Największą może zasługą Gierymskich jest to, że naprawdę oni pierwsi odkryli miasteczka polskie... Nędzne, brudne, błotniste miasteczka — pełne żydów, chałup mizernych o jakiejś osobliwej sylwecie. Odczuli je w całej ich prozie, w całej malowniczości, w charakterze tak odrębnym od wszystkich miasteczek całego świata.



Fig. 203. M. Gierymski (1846 — 1874). Wiosna.

Podobne motywy brał chętnie i Aleksander Gierymski (1849—1900), ale najbardziej może upodobał sobie wnętrza starych malowniczych świątyń, gdzie z nieporównaną ścisłością oddaje martwą naturę, blask światła gotyckiej różycy, topniejący w mrokach kościelnych, połyski mozaik złotych i marmurów szlifowanych. Bohaterem tych jego obrazów jest światło. Szukał go także w ścieraniu się blasków gasnącej zorzy z płomieniem latarni gazowych, albo w arkadach Luwru, gdzie — nocą — fioletowe światło lamp elektrycznych nasycza ciemne głębiny placu Zgody. Artysta

niezmordowany, badacz zaciekły, wiecznie z siebie niezadowolony, wiecznie łamiący się w heroicznym zapasach z trudnościami, które sam sobie stawiał, i które doprowadziły w końcu do obłądu umysł, zatruty goryczą niepowodzeń i walk bezowocnych.

Największym jednak artystą tego pokolenia jest Chełmoński (ur. 1849). Jako młody milczący chłopak lubił samotność, spędzał długie godziny w polu i lesie, podpatrując życie ptactwa i zwierząt, słuchając szumu wiatru i szelestu traw.

Jako artysta malował wszystko: dojeżdźczaków, chłopów mazowieckich, szlachtę ukraińską, pijanych dziadów — rozhukane trójki i czwórki, z tak genialnym poczuciem typu i ruchu, z tak namię-



Fig. 204. Józef Chełmoński. Trójka.

tnem odczuciem charakteru każdego przedmiotu, z takim temperamentem w śmiałym, swobodnym uderzeniu pędzlem, jakiego nie znajdziemy u żadnego malarza współczesnego. „Zadużo życia, zadużo życia“ — mówili niemcy o jego koniach!...

Ale co jest może najgłębszego u tego artysty — to jego odczucie przyrody. Przyrodę jednak malowali i doskonale malowali: Rousseau i Constable i Dupré. Ale u Chełmońskiego jest jakaś dziwna poezja i święte, mistyczne umiłowanie natury. Ten artysta przypadł pierśią do ziemi, wysłuchał najtajniejsze jej zwierzenia, podpatrzył w najbardziej cichych jej chwilach — i oddał to wszystko z bezwzględnością szczerością w swoich tak skromnych

i prostych obrazach. Jego „żabie koncerty“, strumienie wiosenne mgły i szarugi jesieni, błota ukraińskie, wichry, cisze — to są prosto wspaniałe poematy — wobec których słycać bicie własnego serca. I świat zwierzęcy — konie, psy, ptactwo — nie miał głębszego i bystrzejszego malarza.

Z ruchem realistycznym łączy Chełmińskiego ogromne poczucie charakteru rzeczy, a także cały układ obrazów. Ani śladu stylizacji dekoracyjnej albo symbolicznej, ani też wyboru jakichś niebываłych momentów, albo wyszukanych punktów widzenia. Wszystko jest proste i w układzie niewyszukane — niekiedy prawie banalne. Ale jest w nim coś, co ramy obrazu rozsadza, potęgą uczucia, poezja głęboka, silny temperament. Kto chce zrozumieć tego artystę niech przeczyta cudowną rzecz, jaką o nim napisał Witkiewicz w swojej *Sztuce i krytyce*.

Do tegoż pokolenia i kierunku mniej albo więcej należą: Wyczółkowski i Fałat. Wartość obrazów pierwszego tkwi nie w literackich czy filozoficznych koncepcjach, wogóle nie w pomyśle ale w świetności wykonania. Wyczółkowski jest wirtuozem barw. Kocha się w efektach słońca zachodzącego — i doprowadza je do ludzającej doskonałości. Pomarańczowe blaski zdają się palić na twarzach, silne, niebieskie refleksy cieniów potęgują efekt. Równie świetny w pastelach jak olejnym malarstwie, oddaje z nieporównaną swobodą i lekkością twarze, kwiaty, martwą naturę, tkaniny przetykane złotem i t. p. Przedmioty ze skarbca na Wawelu były tak doskonale malowane, że wyglądały jak duplikaty oryginałów.

Pokrewnym mu z talentu jest Fałat. I on kocha w blaskach słońca niskiego na śnieżnych równiakach — i ciemno granatowej strudze płynącej środkiem. Technika świetna: śmiała i szeroka nad wszelki wyraz. Ale najbardziej zdumiewające są akwarelle Fałata. Nikt — prócz chyba Besnarda — nie umie wydobyć z akwareli tak silnych, bogatych i przejrzystych tonów, nikt nie umie tak wyzyskać wody i techniki wodnej, dla otrzymania na wilgotnym papierze plam pięknych i szerokich.

Fałat po Matejce był dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk

Pięknych. Zaslugą jego na tem polu jest, że umiał wprzęgnąć do pracy pedagogicznej najwybitniejszych przedstawicieli polskiego malarstwa. Pracowali lub pracują w jej murach: Malczewski, Wyspiański, Mehoffer, Wyczółkowski jak również Axentowicz, Pankiewicz, Wejss. Ale duszą szkoły był Stanisławski. Nieporównany pejzażysta w maleńkich krajobrazach umiał zamknąć niezmiernie przestrzenie Ukrainy, oddać całe bogactwo zmiennych efektów światła słonecznego, barw nieba, obłoków, głębi wody i t. d. Charakter miejscowości odczuwał z taką siłą, że ktoś, co dobrze zna kraj, z łatwością na pierwszy rzut oka odgaduje, z jakich okolic dany pejzaż pochodzi.

Alfred Wierusz Kowalski, wybitnie zdolny, malował niegdyś świetne sceny z polowania, wozy pędzące z rozbawionemi dziewczętami i parobkami, napady wilków, doskonale odczuty pejzaż wielkopolski. Zwłaszcza z ogromnem poczuciem kształtu i ruchu traktował konia. Późniejsze jego prace mają charakter pobieżny, powtarzają dawne tematy tylko gorzej, — w kolorze zaniedbane, nudne, sprowadzone często do paru tonów zasadniczych.

Wszystkich wymienionych artystów prócz Kowalskiego cechuje nadzwyczajne poczucie barwy. W dziełach swych wyzyskali oni wszelkie efekty tego, co na Zachodzie nazywało się plenerem. Jednak i doktryny skrajnego impresjonizmu dotarły w czystej formie, aż do Warszawy. Najgłośniejszym epizodem tej walki starych i młodych, było ukazanie się na wystawie Zachęty 1888 roku „impresjonistycznych“ obrazów—dwóch młodych artystów Podkowińskiego i Pankiewicza. Parę lat przedtem wyjechali oni do Paryża gdzie zetknęli się z doktryną „pryzmatyków“ i ulegli jej. Wynikiem były owe „impresjonistyczne“ obrazy, malowane: „czystą“ ultramaryną, „czystym“ lakiem, i innemi „czystemi farbami. Wywołały one w apatycznej Warszawie maleńką burzę drwin i gniewów: gniewali się „starzy“, gniewali krytycy, gniewała publiczność, która ani w ząb nie wiedziała o co chodzi.

W dalszym ciągu obaj szermierze „impresjonizmu“ sprzeniewierzyli się ideałom młodości, — ale czas swoje robił i, kiedy po 20 latach Pankiewicza wystawił w teje Zachęcie swoje dawne

paryskie płótna, nie oburzył, ani zdziwił już nikogo. W sąsiednich salach wisiały płótna innych młodszych artystów, niemniej śmiało i barwne... Przewrót był dokonany.

Niepodobna tu wymienić wszystkich godnych uwagi artystów jak Lenc, Masłowski, Żmurko, z Warszawy, — Kossak Wojciech z Krakowa, Dębicki ze Lwowa, jak Ajdukiewicz i Pochwalski z Wiednia. Tak samo pomijamy wybitnych rysowników i ilustratorów jak Andriolli, Stachiewicz i Kamiński Antoni — tylko z braku miejsca, w tym króciutkim szkicu.

Jeżeli kierunek realistyczny przyjął się słabo (zwłaszcza w porównaniu ze szkołą rosyjską), to przeciwnie, kierunek romantyczny w końcu XIX w. bierze górę i wydaje bardzo znakomitych przedstawicieli. Nie jest to jednak romantyzm z połowy XIX w. podbity Rubensem albo klasykami i mało samodzielny. W ten nowy kierunek wsiąkły i wielkie zdobycze realizmu, i studia nad sztuką średniowieczną i byzantyjską, i wpływ głęboki sztuki japońskiej. Neoromantycy wszystkich krajów są bardziej indywidualni, bardziej wyrobieni i głębsi w uczuciu od swych poprzedników.

Już w sztuce Witolda Pruszkowskiego (1846 — 1896) bardzo zdolnego kolorysty, w dziełach takich jak *Śmierć na kwiatach*, *Spowiedź* albo *Płaneciarz* przebija wyraźnie duch nowy. Są w tych pracach zadania nowe, ale środki jakimi je autor rozwiązuje mają wiele pokrewieństwa ze sztuką dawną. Dopiero następne pokolenie zaczęło szukać nowych dróg i nowych metod dla wyrażenia wszystkich kontrastów duchowych, wszystkich niewypowiedzianie znikomych nastrojów psychiki współczesnej.

Pierwsze obrazy Jacka Malczewskiego (ur. 1855 r.) malowane pod wrażeniem klęsk 63 roku, w porównaniu z analogicznymi dziełami Grottgera od razu świadczą o innym kierunku. Malczewski wybiera chwile nie uroczyste jak tamten, ale codzienne; maluje nie bohaterów, tylko ludzi zwykłych. Ale dramat tych zwykłych chwil i zwykłych ludzi oddaje on z całą potęgą realizmu, z subtelnością głębokiego psychologa i nadzwyczajną poprostu ścisłością rysunku.

Wszystkie powyższe cechy odnajdziemy i w dalszym ciągu

dzieł tego malarza. Ale w dalszym ciągu, oprócz Golgoty „Etapów“ poznał Malczewski Golgotę Artysty. Teraz powstają te niezwykle „stacje męki“, gdzie jakieś potwory — pół-tygrysy, pół-dziewki, jurne i piersiste, dręczą przykutego do palety mężczyznę, oślepiają go blaskiem tęczyowych skrzydeł, kuszą uśmiechem i świeżością młodego ciała. To jest cykl Sztuki i Artysty.

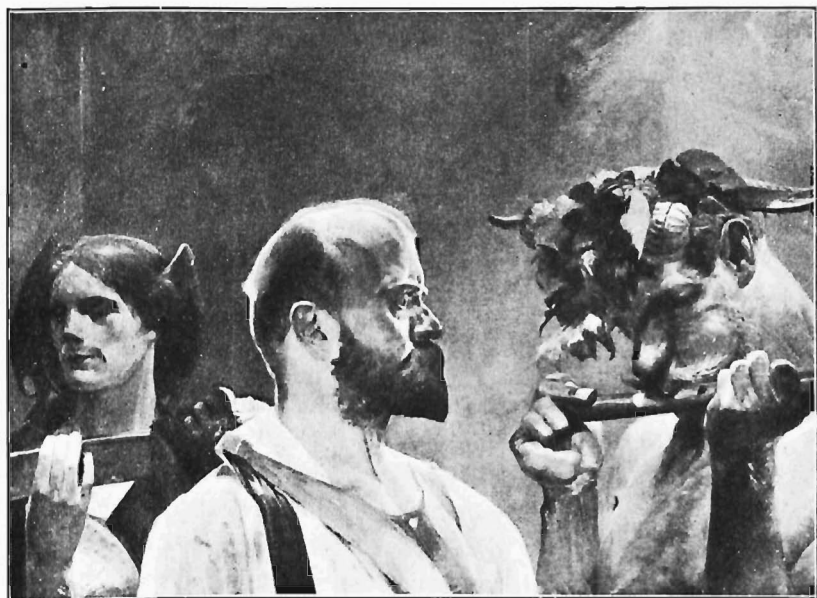


Fig. 205. Jacek Malczewski. Autoportret.

Potem powstaje inny o jakimś Derwidzie Tułaczem wiecznym, bliznami okrytym, — w żołdackim szynelu — co błądzi po świecie spragniony, szukający daremnie, z twarzą, cierpieniem poraną — aż w końcu wędrówki z radością prawie, klęka u stóp Litościwej Pani — Śmierci-ukoicielki.

W wielu kompozycjach Malczewskiego czuć tę swobodę i świeżość układu, jaką do sztuki europejskiej wniosła japońska, a także duch zupełnie współczesnego symbolizmu.



Fig. 206. Stanisław Wyspiański.
Ś-ta Salomea.

Biegunowo przeciwną tamtemu naturą jest Wyspiański (1869 — 1908). Formy realistycznej u niego ani śladu, ani śladu wymęczonych, wypracowanych studjów. Z życia bierze on to, co z niego wychwycą gorączkowa i chaotyczna wizja. Przedewszystkiem jednak, operuje linią.

Kiedy ukazały się jego ilustracje do Homera, inteligentna publiczność witała je śmiechem. Nikt nie chciał, czy nie mógł, zrozumieć, że to pozorne barbarzyństwo rysunków jest w harmonii z barbarzyństwem genialnego pieśniarza i, że w tej pracy 25 letniego chłopaka wypowiada się jedna z najoryginalniejszych indywidualności współczesnych.

Wyspiański żył krótko i tworzył gorączkowo. Pochłonięty pracą literacką nie miał wiele czasu na malarstwo, którego zresztą nikt nie rozumiał. Jego wyjątkowe zdolności dekoracyjne przejawiały się w jedynej wielkiej pracy tego rodzaju: polichromii i witraży do kościoła Franciszkanów w Krakowie. Ale polichromja się niepodobała. Kiedy później Wyspiański ofiarował się malować za cenę kosztów kaplicę Marjacką na Jasnej Górze — nie chciano słyszeć o tem. Kartony witrażów dla Wawelu — również były odrzucone. Jest ich trzy: *Henryk pobożny*, *Ś-ty Stanisław* i *Kazimierz Wielki*. Najpotężniejszą, wprost straszliwą w swej grozie jest wizja Kazimierza Wielkiego — trupa, upiora

w majestacie purpury i śmierci, — na twarzy zastygły wyraz potwornej zgrozy i rozpacz.

W licznych pastelach Wyspiańskiego wypowiada się jego subtelność w ujęciu (albo interpretacji) typu, a także ta linja, tak nerwowa, potężna i oryginalna.¹

Nowy kierunek zabarwił nawet krajobraz, dotąd stosunkowo zaniedbany odłam malarstwa. Poraz pierwszy silnie i niezwykle przemówiło uczucie w pracach Ruszczyca takich jak *Ziemia, Dworek, Nec mergitur* — krajobrazy szerokie w traktowaniu, świeże i silne w barwach i głębokie w nastroju. Artysta ten wywarł silny wpływ na całe młodsze pokolenie pejzażystów.

W końcu wieku XIX zrozumiano w całej Europie, że sztuka jest nie tylko obraz lub posąg, ale może nią być wytwór każdej gałęzi przemysłu: garnek, stołek, kilim, obicie, druk i oprawa książki i t. d. i t. p. Wszystko jest rzeczą godną ręki artysty. Nie były to pojęcia nowe (bo znały je dawne wielkie epoki artystyczne) ale zapomniane. Teraz postawiono sztuce ramy obszerne, w których mieści się życie całe — i teraz zaczynają się wielkie wysiłki w celę odrodzenia obumarłej twórczości na tych polach. Prawie wszędzie wprowadzano na miejsce zużytych stylów historycznych, motywy sztuki ludowej, dotąd mało znanej. Zresztą nie wyrzekano się skarbów przeszłości, ale jej formy przerabiano z wielką swobodą, naginając do wymagań epoki i smaku artysty.

U nas pierwszy zwrócił uwagę ogółu na skarby sztuki ludowej Witkiewicz w swych dzielnych pracach „o stylu Zakopiańskim”. On pierwszy budował nawet wille w duchu sztuki górali. Dzieło Witkiewicza okazało się płodne: następne pokolenie nie schodzi z tej drogi, ale ją rozszerza — wprowadza do twórczości całą sztukę ludową — na wszystkich ziemiach etnograficznie polskich. Pod tem hasłem zawiązuje się 1898 r. w Krakowie Towarzystwo *Polska Sztuka Stosowana* i mimo potwornych trudności jakie mu piętrzą tępość, bezwładność ogółu, zakorzeniony zły smak

1. Prace najważniejsze W. oglądaj w kośc. Franciszkanów, w Domu lekarskim, w Muzeum Narodowym; także u Dr Pareńskich i u Dr Nowaka — w Krakowie.

i t. p. — z energją pionierów toruje drogę lepszej przyszłości. Przy P. S. S. skupia się grono zdolnych i śmiałych artystów.

Zanim jednak powstała P. S. S. i niezależnie od prądów jakie ona przedstawia, zjawił się w Polsce artysta pierwszorzędny, dekorator w wielkim stylu — Józef Mehoffer. Jako 25-letni młodzieniec bierze on I-szą nagrodę na międzynarodowym kon-

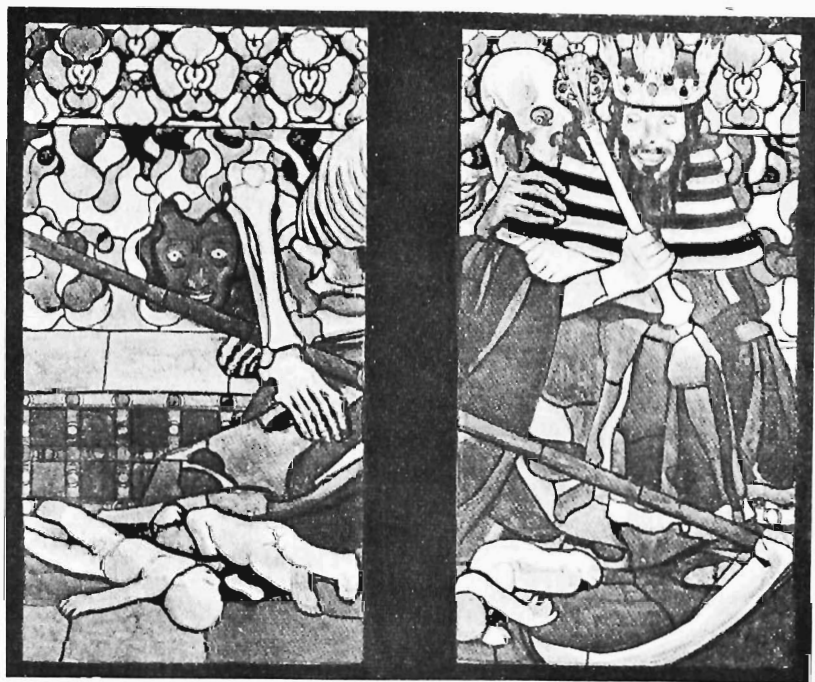


Fig. 207. Józef Mehoffer. Witraż.

kursie na witraż dla katedry we Fryburgu. Dzięki tej katedrze Mehoffer znalazł wielką funkcję, wielkie zadanie dla swego talentu, który w kraju okazał się niepotrzebnym. Przepyszenie projektowane jego polichromje katedry płockiej, a także katedry ormiańskiej we Lwowie — nie doszły do skutku, ale do Fryburga zjeżdżają się dziś już krytycy i artyści z różnych kątów Europy, dla oglądania niebywalej piękności witraży polskiego malarza.

Mehoffer bardzo pilnie studjował sztukę średniowiecza — jedyną wielką szkołę dekoracyjności. Umysł refleksyjny i głęboki nie wziął stamtąd wzorów, ale zasady ogólne, wieczne i każdą sztukę obowiązujące. Te zasady były wytycznymi jego dzieł. Najwspanialsze z prac dekoracyjnych wykonanych w kraju, są w katedrze na Wawelu: kaplica Szafranców i przepyszna polichromja Skarbca, Mehoffer studjuje pilnie środki techniczne malarstwa ściennego jak tempera, fresko, malarstwo na kazeinie, olejne na wosku i t. d.

W malarstwie europejskiem współczesnem Mehoffer jako dekorator niema współzawodników. Jedyne artysty z którymi wolno byłoby go zestawiać, to Klimt, ale w dziełach swych obaj ci artyści nic wspólnego ze sobą nie mają.

Za malarstwem z trudnością nadąza rzeźba, bo rzeźbiarze jeszcze mniej mają pola do pracy. W ciągu długiego okresu trzymają się oni kierunku klasycznego z pewnymi drugorzędnymi odcieniami. Do tej grupy należy Sosnowski, Oleszczyński, Brodzki, Kamiński — także późniejszy od nich Weloński. Nowego prądu również nie zapoczątkował Rygiel, — a Mularski i Kurzawa nie zdążyli tego dokonać, bo śmierć przedwczesna albo poniewierka życiowa zmarnowały te wielkie talenty. Bardziej współczesny kierunek ujawniają Szymanowski, Wasilewski, Laszczka, Otto, Breyer i Mazur. Ostatni przełom w duchu i w formie rzeźby jest dziełem Biegasa i Dunikowskiego. W pracach ich uczucie przerywa wszelkie tamy — i z ogromną siłą odzwierciadla wszelkie smutki i niedole artystów.

KONIEC.

Wojewódzka
Biblioteka
Publiczna
w
Poznaniu

Spis rzeczy.

Przedmowa.	Str. 8
--------------------	--------

KSIĘGA PIERWSZA. STAROŻYTNOŚĆ.

Rozdział I. Sztuka assyryjska, egipska, fenicka etc.	8
Rozdział II. Źródła sztuki greckiej. Sztuka archaiczna.	27
Rozdział III. Sztuka grecka za Peryklesa	44
Rozdział IV. Sztuka grecka po V stuleciu	55
Rozdział V. Sztuka etruska i sztuka rzymska	67

KSIĘGA DRUGA. WIEKI ŚREDNIE.

Rozdział I. Źródła sztuki chrześcijańskiej.	81
Rozdział II. Sztuka bizantyjska.	87
Rozdział III. Sztuka arabska oraz sztuka odległego Wschodu.	95
Rozdział IV. Sztuka romańska	113
Rozdział V. Sztuka francuska czyli gotycka	129

KSIĘGA TRZECIA. ODRODZENIE.

Rozdział I. Odrodzenie włoskie począwszy od XIII aż do końca XV w.	149
Rozdział II. Sztuka włoska w końcu XV i w XVI stuleciu.	171
Rozdział III. Sztuka Flandryi i Niemiec w XV i XVI w.	191
Rozdział IV. Sztuka francuska w XV i XVI w.	206
Odrodzenie w Polsce.	217

KSIĘGA CZWARTA.
OKRES WSPÓŁCZESNY.

	Str.
Rozdział I. Sztuka Flandryi, Hollandyi, Anglii, Włoch, Hiszpanii w XVII i XVIII stuleciu	221
Rozdział II. Sztuka francuska w XVII w.	238
Rozdział III. Sztuka francuska w XVIII w.	248
Szkoła angielska	258

KSIĘGA PIĄTA.
SZTUKA OD ROKU 1789.

Rozdział I. Sztuka francuska za czasów Rewolucyi i Cesarstwa . . .	259
Rozdział II. Sztuka francuska z czasów restauracyi, monarchii lipcowej i drugiego cesarstwa	268
Rozdział III. Sztuka współczesna	287
Uzupełnienie. Sztuka polska w XIX w.	313
