STANISŁAW MACHNIEWICZ

ESTETYKA ŻYCIA CODZIENNEGO

ESTETYKA ŻYCIA CODZIENNEGO

STANISŁAW MACHNIEWICZ

ESTETYKA ŻYCIA CODZIENNEGO

ZARYSY ESTETYCZNE I ZAGADNIENIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK SZKOLNYCH
LWÓW — MCMXXXIV

PAŃSTWOWE WYDAWN. KSIĄŻEK SZKOLN. WE LWOWIE
UL. KURKOWA 21 — NR. TELEFONU 28-47 — KONTO CZEK. P. K. O. NR. 141751

LWÓW MCMXXXIV

DRUKOWANO W DRUKARNI J. ŻYDACZEWSKIEGO, LWÓW, Ł. SAPIEHY 77. TEL. 4-96
KLISZE WYKONAŁ ZAKŁAD GRAFICZNY „ARS", LWÓW, SYKSTUSKA 34, TEL. 35-24

CZŁOWIEK MUSI SIĘ STARAĆ BYĆ
ZROZUMIAŁYM DLA DRUGICH, ABY
SIĘ STAĆ JASNYM DLA SIEBIE.

F. HEBBEL

SPIS ROZDZIAŁÓW

OCZY, KTÓRE PATRZĄ A NIE WIDZĄ 1
SCHEMATY ESTETYCZNE 13
O DZIELE SZTUKI 33
CO TO JEST STYL? 57
ORYGINALNOŚĆ KONCEPCYJ STYLOWYCH 75
O SZTUCE WIECZNEJ I PRZEMIJAJĄCEJ 97
O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ 109
FUTURYZM WŁOSKI I EUROPEJSKI 131
SZTUKA I ŻYCIE 145
WSZECHWŁADZA STYLOWEJ BRZYDOTY 155
PIĘKNO MASZYNY 165
WALKA O NOWY STYL 183
ARCHITEKTURA ŚWIETLNA 205
STYL WSPÓŁCZESNOŚCI 221
SZTUKA FABRYCZNA 239
PIĘKNO ULICY WIELKIEGO MIASTA 247
ESTETYKA PLAKATU I REKLAMY 261
ESTETYKA POMNIKA 271
ARCHITEKTURA KOŚCIELNA 281
CZŁOWIEK WIDZIALNY 293
ESTETYKA, SZTUKA I... HANDEL 305
KULTURA ESTETYCZNA 317
NATURA I SZTUKA 331
SZTUKA — KRYTYKA — PUBLICZNOŚĆ 341
LITERATURA PRZEDMIOTU 351
OBJAŚNIENIA WYRAZÓW TECHNICZNYCH 361
SPIS NAZWISK ARTYSTÓW, W TEKŚCIE WYMIENIONYCH 377
SPIS RYCIN 391

OCZY, KTÓRE PATRZĄ A NIE... WIDZĄ

OKO JEST PUNKTEM, W KTÓRYM DUSZA
I CIAŁO ZLEWAJĄ SIĘ Z SOBĄ.
F. HEBBEL

Ileżto razy w moich wędrówkach po małych a tak cudownych mieścinach włoskich, jak gniazda rozsianych po skałach i zboczach górskich, czyto w mistycznej Umbrji, czy w słonecznej Toskanji, na Capri lub przesłonecznionej Sycylji, spotykałem wielojęzyczne gromadki turystów, przebiegających obok istnych cudów architektury zimno i obojętnie, jak obok rzeczy najzwyklejszych!

Obojętnie wspinali się po stromych uliczkach Perugji lub Assyżu, jakby wyśnionych lub wyczarowanych z baśni nieprawdopodobnej, obojętnie błądzili po uroczych zakątkach Capri i glicynjami usłanego Anacapri, to znowu gnani jakimś złym pośpiechem mijali cuda architektury rycerskiej, magnackiej, kościelnej i mieszczańskiej w San Gimignano, Neapolu, Rzymie, Sienie lub Wenecji.

I nie przemawiały do tych przygodnych wędrowców ani zaciszne placyki z szemrzącemi wodotryskami, ani słoneczne wirydarze kościelne, ani tajemnicze mury i baszty, ani pnącze krwawych róż i bughenwilij purpurowych, ani samotne, czarne cyprysy, wtulone w smętne, cmentarne lub klasztorne zacisza.

A kiedy danem mi było samotnie włóczyć się po zaułkach Toleda czy Granady lub innych miasteczek

Hiszpanji, spotykałem znowu turystów świata całego, obojętnych na wszystko, nie widzących niekiedy najoczywistszego piękna. Natomiast wielkie zdziwienie, litość i podziw wzbudzała u nich czasem mizerna oślina, objuczona ciężkiemi worami z zielenią i owocami, na wynędzniałym karku dźwigająca gliniane naczynia na wodę, lub poganiający ją, czarny, opalony Kastylijczyk w zamaszystym i fantastycznym kapeluszu na pięknej i dumnej głowie.

To samo zjawisko prześladowało mnie zawsze i wszędzie.

Nigdzie i nigdy nie brakło tych obojętnych na wszystko widzów, ani w ciasnych uliczkach starego Paryża, Wiednia lub Rothenburga i Norymbergi, ani wśród średniowiecznych zakątków Fryburga, Luzerny lub Berna, czy Pragi. Widok tych ludzi, zegnanych z całego świata, wędrujących niekiedy z innych kontynentów lub krain egzotycznych do skarbnic wszelakiego piękna na to, by dać jeno upust żądzy podróżowania, bez zaspokojenia — choćby przelotnego i chwilowego — głodu piękna, wzbudzał we mnie jakiś dziwny smutek. Żal mi było tych wszystkich, co chodzą z jakiemś dziwnem bielmem na oczach. Patrzą a nie widzą, choć szeroko mają rozwarte źrenice. Na wszystko inne, — tylko nie na radość piękna...

A przecież to piękno tak hojnie i szczodrze, na każdym nieomal kroku nęci i wabi ku sobie! O każdej porze dnia czy nocy nowe rozlewa wokół czary, coraz to inne ukazując oblicze kształtów, barw i nastrojów! Tysiącznemi mieni się blaskami, rozbłyska, lśni, to znowu przygasa, by za chwilę nowe roztoczyć powaby, cuda i czary! Nieustannie zmienne, drgające, roztęczone w najcudowniejsze harmonje lub gamy

świetlane, wyzłaca wszystko jak w bajce, krasy przydając wszystkiemu, co tylko żyje pod słońcem!

Trzeba tylko chcieć i umieć widzieć to wszystko.

A kiedy ze słonecznych zaułków miejskich wstępowałem do chłodnych i cichych świątyń, lub kiedy zwiedzałem olbrzymie galerje Louvru, florenckich Uffizich i Pittich, londyńskiej National Gallery lub madryckiego Prado, znowu podziwiać musiałem owe mnogie rzesze, które błąkały się z jeszcze większą bezradnością wśród skarbów sztuki, o których pięknie wiedziały, lecz go nie widziały.

I znowu najwyższe objawienia genjuszu i myśli ludzkiej, najwspanialsze twory sztuki nie przemawiały do błąkających się tłumów zrozumiałą mową, nie odsłaniały swej głębi, nie ujawniały swej doskonałości oczom i duszom patrzących! A jeżeli już kiedyś za podszeptem drukowanego przemówiły podręcznika, to zazwyczaj tak banalnie, że niczem prawie nie utrwalały się w pamięci i świadomości przygodnego widza.

Oczy spoglądały, wchłaniały widziane obrazy, ale nie dostrzegały ich piękna istotnego.

Biedne oczy, które patrzą, a nie widzą!...

Innym razem znowu widywałem po olbrzymich galerjach rzeźb starożytnych bezradnie tułających się ludzi, których znudzone i zmęczone oczy zdawały się pytać z widocznem rozczarowaniem: więc te potłuczone torsy z poodbijanemi rękoma, nogami, czy głowami, nazywacie arcydziełami rzeźby? Pielgrzymujecie do nich z dalekich krain, stajecie wobec nich w niemym podziwie i co w nich właściwie dostrzegacie wielkiego?

To niedowierzające zdziwienie przeradzało się

w najzupełniejsze rozczarowanie wobec ruin i zwalisk Forum Romanum, Palatynu, czy wreszcie wykopalisk Pompei. Błądziło się tu i ówdzie, bo tak nakazuje moda lub snobizm, ale to wszystko było raczej utrapieniem duszy i ciała, niż radością zawsze żądnych piękna oczu.

Co gorsza — takie niewidzące patrzenie wzbudzało trwałą nieufność do dzieł sztuki, objawiającą się w zupełnej obojętności na wszystkie spotykane twory plastyczne. Zamiast rozkoszy widzenia i radości piękna rodziła się nuda i najgorszy ze wszystkich smutków, obojętność.

Dobrze, jeśli ostatnią ucieczką stawała się przynajmniej przyroda.

Trafnie bowiem powiada raz Hebbel, iż człowiek przeciętny łatwiej, o wiele łatwiej, znajduje właściwy stosunek do natury niż do sztuki.

To niewątpliwe, a tak często spotykane zjawisko posiada liczne i głęboko w umysłach i duszach zakorzenione przyczyny. Ugruntowały je wiekowe zaniedbania i tysiączne warunki życiowe, coraz więcej i głębiej oddzielające sztukę od człowieka i życia. Dzisiejszego człowieka i współczesnego życia!

Dawniej sztuka miała z życiem trwały związek we wszystkich swoich dziedzinach i przejawach. Artyści wielcy i mali tworzyli — a nie naśladowali. Tworzyli jak umieli to, co było upodobaniem lub zachcianką możnych tego świata. A co najdziwniejsze, nie istniał jeszcze w przeszłości żaden istotny przedział pomiędzy artystą a rzemieślnikiem. W pracowniach mistrzów terminowali młodzi chłopcy, ucząc się od mistrza swego wszystkich tajników jego wielkiej sztuki. W miarę postępowania w nauce wykony-

wali coraz trudniejsze prace, doskonaląc się zarówno w technice swej sztuki, jak w umiejętności tworzenia i komponowania. Tak terminawał Leonardo da Vinci w pracowni złotnika, malarza, rzeźbiarza i architekty, mistrza Andrea del Verrocchio, — u mistrza zaś Perugina Rafael Santi, — u Ghirlandaja pierwsze kroki stawiał Michelangelo Buonarroti. Tą drogą kształcili się wszyscy arcymistrze renesansu. Starsi młodszym podawali niejako swą wielką sztukę.

Z niesłychaną plastyką i prawdą odtwarza nastroje tej dziwnej i jedynej w dziejach ludzkości epoki zawadjacki syn Florencji, mistrz Benvenuto Cellini, w swoich niezrównanych pamiętnikach. Ale ten życiorys jego własny, niepoczciwego artysty, odsłania jeszcze niepomiernie ważniejszą i donioślejszą sprawę, kwestję stosunku tamtoczesnego człowieka do sztuki.

Bo istotnie były to czasy ścisłego zespolenia sztuki z człowiekiem i życiem. Odsłonięcie jego rzeźby, przedstawiającej Perseusza, stało się nieomal świętem powszechnem Florencji. Wszyscy wielcy i mali wędrowali do stóp posągu i na znak swego uznania wypisywali w sonetach swe pochwały, niekiedy i przygany, a następnie wywieszali te utwory na drzwiach pracowni mistrza Benvenuta. W sam dzień odsłonięcia oczekiwały tłumy tej chwili i odrazu dwadzieścia sonetów wywieszono, wielbiących dzieło i mistrza. Czynili to nietylko ludzie zwykli, ale nawet mistrze pendzla tej miary, co Jacopo da Pontormo lub znamienity Bronzino.

Nic dziwnego, że w takiej atmosferze zrozumienia i zachwytu lub słusznej niekiedy przygany krzewiła się sztuka, żyjąc pełnem, niefałszowanem życiem

w twórcach i widzach. Wszyscy mieli oczy, które nietylko patrzyły, ale zarazem widziały, co widzieć należało. Przez widzące oczy sztuka trafiała do serc i umysłów, stając się codzienną strawą, potrzebą wszystkich, bez względu na urodzenie, czy stopień wykształcenia lub zamożności.

A jakżeż jest dzisiaj?

Trochę inaczej, by nie powiedzieć nieporównanie gorzej.

Dzieła sztuki przestały budzić powszechne zaciekawienie, zyskując co najwyżej uznanie lub wywołując polemikę w ciasnem kole fachowców. Sztuka przestała być radosną i krzepiącą własnością ogółu, czy bodaj szerokich kół publiczności. Życie oddaliło się od niej, a sztuka skryła się w chłodną i smętną ciszę muzeów i galeryj. Zerwał się tak płodny w błogie następstwa związek z człowiekiem i życiem.

Ludzie naszej epoki przestali brać żywy współudział w troskach, nadziejach, wzlotach i upadkach sztuki. Oczy przestały widzieć to, co dawniej było ich rozkoszą, radością i strawą codzienną.

Smutny ten stan, tem groźniejszy, że powszechny, coraz bardziej podcina istnienie sztuki, niszczy zapał i popęd twórczy. Bo i dla kogo tu tworzyć, jeśli dzieło sztuki spotyka zazwyczaj los kamienia, rzuconego w wodę?

Jeśli nie chcemy pogrążyć się w dalszym a nieuchronnym zaniku kultury, osiągniętej w czasach dawniejszych, musimy rozewrzeć szeroko oczy nietylko na sztukę dumnej i pięknej przeszłości, ale niemniej na wszystkie objawy sztuki współczesnej. Zrozumienie sztuki dawnej, to tylko pomost do pełnego rozumienia wszystkich przejawów i dziedzin piękna

współczesności. Jedno bez drugiego nie istnieje. Zamykanie oczu na piękno dawnych czasów lub na piękno współczesności zawsze graniczy z kalectwem widzenia.

„Les yeux qui ne voient pas. Il existe une foule d'oeuvres d'esprit nouveau; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle, notre époque fixe chaque jour son style, nos yeux malheuresement, ne savent pas le discerner encore". — Oto słowa prawie z ust mi wyrwane przez wielkiego bojownika o piękno współczesności, Le Corbusier'a.

Trzeba zatem związać na nowo rozluźniony związek sztuki z życiem i nowym człowiekiem naszej ery, a tem samem rzucić trwały pomost pomiędzy przeszłością i teraźniejszością.

Tak zrodziła się idea tej książki.

Zamiarem jej wprowadzić jak najszersze koła czytelników w dziedziny niezawsze docenianych i rozumianych sztuk plastycznych, a więc architektury, malarstwa, rzeźby i wszelkiego rodzaju sztuki użytkowej. Zagadnień w tej mierze nasuwa się ilość tak wielka, że z konieczności ograniczyć się należało do najbardziej zasadniczych i niezbędnych. Rozmiar i zasięg poszczególnych problemów nakazywał wgląd zarówno w przeszłość, jak i w teraźniejszość. Dlatego tok rozumowania usiłuje zawsze uwzględniać przeszłość w nierozerwalnym związku z teraźniejszością. Zadanie to niezawsze łatwe i proste, zwłaszcza przy niedość ustalonej terminologji. Dlatego koniecznością wydało mi się niezbędną podać definicje wszelkich zasadniczych pojęć estetycznych, jakiemi posługiwać się musi, choćby najbardziej uproszczony sposób rozumowania.

Chodzi jednak jeszcze o coś ważniejszego i donioślejszego.

Nie wystarczy dać się wieść na pokuszenie i wstąpić w kolisko sztuki przygodnie, tak jak się idzie do jakiegoś muzeum osobliwości lub do cyrku. Sztuka winna się stać codzienną potrzebą a obcowanie z nią źródłem pożądanych rozkoszy i przyjemności. W tym celu stosunek do sztuki musi się stać czynny. Widzenie dzieł sztuki winno być przyzwyczajeniem i potrzebą każdego człowieka. Nie idzie tu o znawstwo głębokie. Trzeba tylko móc, chcieć i umieć patrzeć, a następnie widzieć dostępne każdemu skarby, obok których przechodziła dotychczasowa obojętność z zamkniętemi niejako oczyma.

Nie pomoże tu najusilniejsza wola, jeśli nie wesprze jej odpowiednia zdolność spostrzegania, umiejętność widzenia. Trzeba się zatem uczyć patrzeć, wyczerpująco i głęboko ogarniać dzieła sztuki wyszkolonem i rozumiejącem spojrzeniem. Droga do tego wiedzie nietyle przez historję, ile raczej przez estetyczną analizę dzieł sztuki. W tym kierunku zmierzają wszystkie w książce mej zawarte rozumowania. Dążeniem ich zaciekawić, chwilami zaniepokoić, a nadewszystko utorować oku drogę do umiejętnego widzenia.

W tym celu poruszono w niej cały szereg rozmaitych zagadnień w odniesieniu do sztuki dawnej, jak i sztuki dni naszych. Niekiedy nawiązywały się spostrzeżenia, stojące w luźnym związku ze sztuką. Należało jednak zająć się niemi, aby tem łatwiej oko i umysł wdrożyły się potem do samodzielnego patrzenia, jak i do znachodzenia radości w niemym dotychczas świecie form artystycznych.

Tak pojęta estetyczna postawa, to nietylko zagadnienie kultury jednostki, ale również całego społeczeństwa, bez względu na stan i pozycję. To nie kształcenie snobizmu lub fałszywego estetyzmu pretensjonalnych jednostek, ale głęboko w ustrój społeczny sięgająca potrzeba. Z niej wyłania się w miarę rozszerzania się kultury estetycznej zarówno sztuka wielka, jak i sztuka użytkowa, fabryczna oraz uszlachetnione rzemiosło.

O wszystkie te sprawy na Zachodzie od szeregu lat toczy się wytężona walka. Propaguje je literatura naukowa, popularna i agitacyjna. W praktyce szerzą zrozumienie tych haseł znakomicie zorganizowane związki, łączące w imię wspólnego ideału artystów, wytwórców i odbiorców. Tylko my Polacy w tej dziedzinie byliśmy i jesteśmy nieobecni. Jakby chodziło o rzeczy błahe i przemijające!

Dlatego i z tego punktu widzenia należało raz wreszcie spojrzeć w istotę zagadnienia.

Ponadto wydało mi się, iż wrogiem wszelkich rozważań estetycznych jest wkorzeniony oddawna subjektywizm, który zamąca najtrafniejsze niekiedy sądy i spostrzeżenia. Z tej przyczyny usiłowałem rolę pierwiastka osobistego ograniczyć do ostatniej możliwości. Skutkiem tego z rozważań moich starałem się usunąć wszelkie pierwiastki psychologiczne, prowadząc jednocześnie rozpatrywanie dzieł sztuki wyłącznie pod kątem widzenia formalnego, ograniczając je do analizy najbardziej objektywnej, a więc czysto formalnej.

W doskonałą, zrozumiałą i odczutą formę dzieł sztuki każdy człowiek, stosownie do danych i dostępnych mu sił, wlewa niejako treść własną, wypełnia ją

własną tęsknotą i własną myślą. Trzeba jednak, by tę formalną stronę dzieł sztuki dostrzegł, poznał i zrozumiał. Bez doskonałego widzenia niema rozumienia, ani prawdziwego odczuwania. Umiejętności metodycznego i świadomego widzenia nie osiąga się ani rychło, ani łatwo. W tym celu wędrówkę po bezmiernych dziedzinach sztuki zaczynać należy od zjawisk jak najbardziej prostych i dostępnych, by potem kolejno piąć się ku coraz większym trudnościom.

Sprostanie tak wielostronnym i wielorakim zagadnieniom nastręczało na każdym kroku mnóstwo różnorodnych trudności. O pokonaniu wszystkich i marzyć niepodobna. Chęciom nie dopisywały siły.

Trudności piętrzyły się z zawrotną zawziętością i szybkością. Nowe zagadnienia wyrastały na każdym kroku, tam nawet, gdzie zdawało się, iż rzecz jest już poniekąd teoretycznie wyczerpana lub dostatecznie uzasadniona. Niczem las z bajki o czarownicy! Długie lata myśl błądziła, zatrzymując się na tem, czy na tamtem zagadnieniu i zawsze daleko było jeszcze do ogarnięcia olbrzymiego tematu. Materjał rósł nieustannie i pęczniał pod piórem, skutkiem czego coraz trudniej przychodziło wybierać zagadnienia najważniejsze i najistotniejsze.

A dzisiaj, kiedy już poniekąd z oddalenia i perspektywy spoglądam na przebytą drogę myślową, dostrzegam na każdym kroku liczne braki i niedomówienia. Niechaj to przyznanie się starczy za usprawiedliwienie.

Mimoto ośmielam się żywić pragnienie, by książka moja stała się książką dla wszystkich, a zwłaszcza książką dla dojrzalszej młodzieży. Spełni swój cel w tym tylko razie, jeśli zdoła otworzyć na piękno

sztuk plastycznych te oczy, które dotychczas patrzyły i mimo chęci najszczerszej piękna nie widziały. Jeśli ktokolwiek po jej przeczytaniu spojrzy spojrzeniem widzącem i rozumiejącem w przeszłość i teraźniejszość różnorodnych wytworów plastycznej myśli człowieka, jeśli pokocha piękno dawne i nowe, wówczas cel książki zostanie w pełnej mierze osiągnięty.

W tej nadziei oddaję ją w ręce czytelników, niechaj spełnią się jej losy.

SCHEMATY ESTETYCZNE

KAŻDE DZIEŁO SZTUKI MUSI BYĆ BEZGRANICZNE POD WZGLĘDEM TREŚCI I OGRANICZONE POD WZGLĘDEM FORMY.

F. HEBBEL

Kto nieco baczniej śledzi rozwój sztuk plastycznych w ostatnich dziesiątkach lat, a zwłaszcza kto czytuje oceny krytyczne wystaw bieżących, ten niewątpliwie uczynić musiał dziwne spostrzeżenie. Jedne i te same zjawiska bywają przez jednych wynoszone pod niebiosa, a przez innych odsądzane od wszelkiej wartości. Jeden i ten sam przedmiot artystyczny, czyto dzieło architektury, czy rzeźba, pomnik lub obraz spotyka się z żywiołową pochwałą, to znowu z serdeczną przyganą. To samo jednocześnie się chwali i gani.

Ten niewątpliwy chaos i zamieszanie pojęć, niesprawdzonych i nieuzasadnionych, prowadzi do ostatecznego sceptycyzmu estetycznego, wyrażającego się w powszechnie utartem mniemaniu, że dzieła sztuki nie posiadają żadnego objektywnego miernika, że nie to jest piękne, co jest piękne, tylko to, co się komu podoba. Jednocześnie równie mętna jak nieustalona argumentacja w dziedzinie dodatniej jak ujemnej oceny posługiwać się zwykła wielkiem bogactwem słów dźwięcznych i wzniosłych, to znowu napuszonych a pustych, w każdym jednak poszczególnym wypadku niesprawdzonych i, co najgorsze, nieokreślonych i jasno niezdefinjowanych. I czyż można wówczas się dzi-

wić, że każdy, kto przeczyta owe poetyckie i rzekomo krytyczne wybryki, popadnie w zwątpienie, wzruszy ramionami i dla uspokojenia swego zmysłu prawdy utwierdzi się tylko w mniemaniu, że ocena dzieł sztuki opiera się wyłącznie na pierwiastkach i sądach subjektywnych.

Praktycznym skutkiem tej niesprawdzalnej rzekomo wartości dzieł sztuki jest mimowolnie wprost dokonywany podział dzieł sztuki na piękne i brzydkie, zależnie od chwilowego nastroju, czy upodobania. Wartościowe i piękne jest to tylko, co się mnie podoba, bezwartościowe zaś i brzydkie to, co nie zadowala mego zmysłu estetycznego, mego utajonego pojęcia piękna, rozumować się zwykło.

Czy tak jest w istocie?

Nic bardziej fałszywego i szkodliwego dla naszego ze sztuką obcowania nad takie uproszczone mniemanie.

Czyż można choć na chwilę przypuszczać, by tyle było ideałów piękna i tyleż rodzajów brzydoty, ile jest typów i sposobów odczuwania plastycznych dzieł sztuki? Oczywiście nie!

Ponadto poszczególne epoki urabiały sobie jakieś ideały piękna, ale z biegiem czasu zmieniały się one do tego stopnia, że nieraz potomni przyganiali temu, co przodkowie stworzyli. Raz za szczyt piękna uchodziła prostota i spokój, to znów bogactwo, przepych lub wewnętrzny niepokój.

Wniosek stąd oczywisty, że ani osobista, subjektywna ocena dzieła sztuki, ani w głębi duszy wyśniony lub wypiastowany ideał piękna nie może być podstawą celowego i świadomego obcowania z dziełami sztuki. Oprzeć się ono musi na jakiejś trwalszej

podstawie, któraby nie zachwiała się i nie runęła za lada podmuchem krytycznym, w zetknięciu się ze ścisłą, na definicjach opartą analizą, rozkładającą niejako dzieło sztuki na czynniki pierwsze, z których powstało, lub które budowę jego uwarunkowały.

Mógłby ktoś temu stanowisku przeciwstawić inne, w ten mniej więcej sposób wyrażone, że każde dzieło sztuki jest niepodzielnym, organicznym tworem, powstałym z twórczej konieczności, która z odmętów podświadomości wyzwala i na światło dnia wydobywa z nieodpornym przymusem z otchłannych a przepastnych dusz wybranych i twórczych wymarzony sen piękna. Każde dotknięcie krytyczne bezpowrotnie niszczy lub warzy niepodzielną i nierozerwalną całość dzieła. Artysta bowiem nie tworzy tak, jakby pragnął, jeno tak, jak musi, pod wpływem utajonych w nim sił i natchnień. Te posuwiste i połyskliwe słowa, wydobyte ze słownika niedawno przebrzmiałego, na metafizyce opartego estetycznego arsenału symbolizmu, rozsypują się w proch i nicość za dotknięciem spokojnego i rzeczowego zastanowienia.

Zechciejmy tylko zważyć u siebie, czy straci coś ze swej krasy kwiat, gdy policzymy płatki jego korony lub gdy rozeznamy jego pręciki czy słupki? Czy zatraci swe piękno i czar rzeźba, gdy jej proporcje i harmonję wyrazić zdołamy cyfrą lub matematyczną formułą? Czy coś z powabu pięknego ciała uleci, gdy myśl krytyczna opowie oczarowanym oczom, z jakich czynników ten cud się składa?

Oczywiście nie!

Nietylko że nic nie zatraci się w tych wypadkach ze świeżości i czaru, ale nawet ten urok się pogłębi

i wzmoże, odsłaniając utajone cechy i właściwości, umożliwiające opanowanie nietylko całości, ale poszczególnych jego składników i części. Rozszerzona i pogłębiona przez umiejętną analizę świadomość potęguje rozkosz widzenia, odczuwania i rozumienia.

L. WYCZÓŁKOWSKI: KOŚCIÓŁ BOŻEGO CIAŁA W KRAKOWIE — PRZYKŁAD ARTYSTYCZNEJ KOMPOZYCJI

Temu niezaprzeczonemu prawu naszego umysłu podlega w pełnej mierze każde dzieło sztuki.

Dzieło więc stanowi zwartą i nierozerwalną w sobie całość i jedność, ale myśl może a nawet powinna, jeśli chce od podświadomej przyjemności przejść do świadomej rozkoszy, móc poddać dzieło jak najdalej idącej analizie, ujawniającej wszystkie zawarte w niem czynniki piękna, czy uroku.

Na całość dzieła sztuki składa się wiele różnorakich pierwiastków, które tylko wtenczas swą wielość i różnorodność zespolą, jeśli podporządkowane zostaną jakiejś jednej, naczelnej zasadzie. Tę czynność łączenia, harmonizowania czy też kontrastowania oddzielnych pierwiastków w jednolitą całość nazywamy

artystycznem komponowaniem. W rozmaitych dziedzinach sztuk plastycznych rozmaite czynniki składają się na pracę kompozycyjną artysty. W architekturze myśl twórcza opanowuje materjał, łącząc go w bryły i płaszczyzny na ścisłych i określonych podstawach matematycznych wytrzymałości i statyki, w rzeźbie materjał, marmur, granit lub bronz zamienia się na całość, zamkniętą w sobie, a w malarstwie linja i barwa łączy się w dwu lub też trójwymiarowe płaszczyzny, wynikające z perspektywicznego ustosunkowania, nasilenia barw oraz odpowiedniego rozkładu świateł i cieni.

J. A. D. INGRES: PORTRET — KOMPOZYCJA REALISTYCZNA

Wszystkie te wyszczególnione czynności kompozycyjne wymagają wytężonej i ześrodkowanej świadomości. Artysta musi najpierw określić sobie dokładnie pole i zasięg swego widzenia, zanalizować i uprościć dostrzeżone zjawisko, by móc je następnie przemienić na wartości plastyczne, czyli skomponować. Innemi słowy oddać wielość i nieustanną zmienność dostrzeżonych zjawisk w zwartej i zamkniętej kompozycyjnie jedności.

Ten sposób artystycznego widzenia i oddawania świata widzialnego może przybierać rozmaite formy i sposoby.

Jeśli artysta usiłuje w swem dziele oddać jak największą ilość spostrzeżonych szczegółów a przez to jak najwierniej zbliżyć się do prawdy życia, wówczas obraz lub rzeźbę, posiadającą cechy i właściwości, bezpośrednio z życia zaczerpnięte, a więc sprawdzalne, zowiemy dziełem naturalistycznem lub realistycznem. Jeśli natomiast artysta nie kładzie nacisku na odtworzenie życiowej prawdy, jeśli tylko pewne szczegóły zachowuje a inne podkreśla, upraszcza lub opuszcza, albo przetwarza je stosownie do powziętego założenia kompozycyjnego, wówczas powstaje dzieło, zwane stylizowanem.

Przeprowadzony podział dzieł sztuki na realistyczne i stylizowane zna i uznaje nietylko teorja ale również i codzienna praktyka życiowa. A jednak, jeśli nieco głębiej wejść w istotę tego tak oczywistego podziału, to wówczas stwierdzić należy, iż właściwie wszystkie dzieła sztuki są poniekąd w pewnej mierze dziełami stylizowanemi. Wynika to z właściwości użytego materjału i zastosowanej techniki malarskiej lub rzeźbiarskiej. Z tych dwu przyczyn wprost niemożliwością jest odtworzenie nawet w najbardziej realistycznem dziele sztuki wszystkich dostrzeganych cech rzeczywistości. Odtwarza się zatem tylko niektóre i to w sposób uzależniony od możliwości technicznych materjału i sposobu jego opracowania.

Niema bowiem i nie było dotychczas artysty, któryby zdołał oddać wszystkie, najdrobniejsze cechy widzialności. Bywali artyści jak Denner Baltazar (1685—1749), Meissonier Ernest (1815—1891) lub też holen-

EGIPSKIE MALOWIDŁO: RAMZES II W WALCE Z NUBIJCZYKAMI — UPROSZCZENIE RZECZYWISTOŚCI Z POWODU NIEOPANOWANIA PERSPEKTYWY RYSUNKOWEJ

derscy mistrzowie z XVII, którzy za cel swej sztuki wzięli najdokładniejsze odtwarzanie kwiatów, motyli. strojów, rzeczy czy człowieka. Ale i oni mimo swej minjaturowej pasji, z racji dostępnych możliwości techniki malarskiej, musieli to i owo upraszczać, inne opuszczać, a więc w pewnej, choć bardzo niewielkiej mierze, stylizować. Bezwzględnej prawdy widzialności nie odda najostrzejsza nawet fotografja, a cóż dopiero rysunek lub farba!

Mimo to jednak niezawodnie odróżniamy dzieła realistyczne od stylizowanych, w pierwszych bowiem dostrzegamy chęć jak najwierniejszego oddania prawdy, a w drugich wyraźnie i celowe oddalanie się od wszystkiego, co ją odtwarza. I na tej zasadzie dokonujemy podziału dzieł sztuki na realistyczne i stylizowane.

Rzecz prosta, że zarówno realizm jak i stylizacja artystyczna posiadać mogą nieskończone ilości odmian. Raz nacisk kładzie artysta w dziele sztuki na linję, płaszczyznę lub bryłę, to znowu skupia swą uwagę na barwie. Jedne dzieła odkrywają bogactwo kształtów, rozkoszując się ich pięknem, umiarem, czy prawidłowością, inne szukają cech psychicznych, du-

chowych; te zadowalają się przebogatą krasą świata widzialnego, tamte tęsknią do treści, fabuły, opowiadającej kształtem i barwą jakieś wydarzenie.

Niekiedy bardzo zbliża się do stylizacji rysunek, ornament lub rzeźba, będąca wytworem sztuki ludzi pierwotnych, egzotów, sztuki ludowej lub sztuki dziecka. Każda bowiem sztuka pierwotna i zbliżona do niej sztuka ludów egzotycznych, dzieci lub wogóle każda sztuka ludowa, posługuje się daleko idącemi uproszczeniami odtwarzanej rzeczywistości albo jej geometryzacją. Czyni to jednak nie dla osiągnięcia zamierzonego wrażenia estetycznego, lecz wyłącznie z powodu technicznego nieopanowania rysunku, malarstwa lub rzeźby. To niedostateczne opanowanie techniczne sprawia, iż wszystko, co wychodzi z pod ręki takiego pierwotnego artysty, nosi charakter daleko posuniętych uproszczeń rysunkowych i barwnych, a tem samem zbliża się do artystycznej stylizacji, choć nią nie jest. Są to więc prymitywy artystyczne, tworzone podświadomie w tem przeświadczeniu, iż są najwierniejszemi odbiciami rzeczywistości. Wszelkie związane z ich powstawaniem czynności niewiele mają wspólnego ze świadomą i celową pracą kompozycyjną artysty.

Zupełnie przeciwnie w stylizacji. Stanowiące jej istotę uproszczenia czy geometryzacje przedmiotów świata widzialnego nie są wynikiem niezamierzonego przypadku, ale celowej i świadomej woli artysty. On upraszcza widziane kształty, ale nie z powodu technicznej niewiedzy lub nieumiejętności, ale jedynie dla zamierzonego celu artystycznego. Stylizacja jest wynikiem pełnej świadomości i jasno określonego celu.

BEATO ANGELICO (1387—1455): ZWIASTOWANIE — FLORENCJA: MUSEO DI S. MARCO
PRZYKŁAD STYLIZACJI ARTYSTYCZNEJ

Stylizacja polega zatem na dobrowolnem i celowem przetworzeniu lub uproszczeniu jakiegoś motywu roślinnego lub zwierzęcego, albo jakiegokolwiek wogóle elementu widzialności, stosownie do kompozycyjnych potrzeb lub założeń danego dzieła. Świadoma i celowa wola twórcza artysty ma w tej mierze nieograniczone możliwości. Skutkiem tego stopień i sposób stylizacji może być najrozmaitszy. Bywają stylizacje, niewiele odbiegające od prawdy przedmiotów widzialnych, ale nie brak i takich, jak np. na tkaninach i dywanach wschodnich, że trudno podejrzewać w czysto geometrycznych motywach dalekie stylizacyjne przetworzenie żywych zwierząt, ro-

ślin i kwiatów. A jednak wprawne oko z łatwością rozezna pochodzenie wszystkich wprowadzonych, choć znacznie przetworzonych lub zgeometryzowanych motywów.

Obcowanie estetyczne z dziełami stylizowanemi wymaga głębszej kultury plastycznej, z tej przyczyny większą wziętością cieszyć się zwykły dzieła sztuki realistycznej, które jak najwierniej zbliżają się do zjawisk widzialnego świata, z pośród nich zaś te przedewszystkiem, które posiadają obfitą i zajmującą treść, które opowiadają coś rzewnego lub wstrząsającego.

Zazwyczaj forma dzieła sztuki, a przedewszystkiem ogół czynników kompozycyjnych zwykł uchodzić uwadze przeciętnego widza. On zadowala się treścią i na niej zaczyna się i kończy jego estetyczne przeżycie. Ogół zwykł wzruszać się przedewszystkiem tem, co artysta przedstawia, a nie tem, jak to czyni.

W istocie dla wartości dzieła sztuki jest zupełnie podrzędnego znaczenia temat i związana z nim treść. Najbardziej wzniosły, lub najgłębiej wzruszający temat nie uratuje dzieła nikłej wartości formalnej, banalnego w kompozycji, błędnego w proporcji i perspektywie, lub niewłaściwego w kolorycie. Najwznioślejszy temat będzie musiał ukorzyć się lub zgoła ustąpić miejsca przed najpospolitszym przedmiotem, jeśli artysta odtworzy go znakomicie pod względem plastycznym. Ileż to najbardziej wzruszających scen historycznych, pełnych grozy i przepychu idzie w cień przed drobnym i niepozornym obrazkiem Rembrandta, (1606—1669), Watteau (1684—1721), Holbeina młod. (1497—1543), lub Dürera (1471—1528)?

HIROSHIGE (1797—1858): KRAJOBRAZ MORSKI — UPROSZCZENIE ARTYSTYCZNE I STYLIZACJA

Sztuka a przedewszystkiem plastyka oddziaływać winna w pierwszym rzędzie na oko i przez oko trafiać do umysłu lub serca. Im bystrzejsze i bardziej do widzenia będzie wdrożone oko, tem głębiej w duszę zapadnie prawdziwe dzieło sztuki, zostawiając w niej niezatarte i niezapomniane wrażenie. Jeśli wrażenie oddziała bezpośrednio na duszę swoim kompleksem treściowym z pominięciem niejako oka, to będzie zazwyczaj bardzo płytkie i przelotne, rychło ustępując miejsca następnemu, w podobny sposób doznanemu.

Z tych względów może najmniej przemawia zazwyczaj do ogółu architektura, jako sztuka, pozba-

wiona wszystkich czynników wzruszeniowych, łatwo każdemu dostępnych. Jest ona sztuką, zbyt dla ogółu zamkniętą w świecie brył i płaszczyzn, zbyt oderwaną od tego wszystkiego, co powszechnie za sztukę uważać się zwykło.

Nieco bardziej dla ogółu bywa dostępna rzeźba, jako że przedstawiać zwykła coś bardziej konkretnego i łatwiej sprawdzalnego, postać ludzką lub zwierzęcą, tylekrotnie w życiu codziennem widzianą i obserwowaną. Najbardziej dostępną jest sztuka malarska, oddaje ona bowiem całą widzialność w barwie i blasku na takiej zasadzie, na jakiej dostrzega ją oko ludzkie.

Kto pragnie zatem rozumieć dzieła sztuki plastycznej, winien zaczynać wędrówkę w krainę sztuki od malarstwa, by następnie poprzez rzeźbę zbliżyć się do architektury. Niezawodnym i wiernym przewodnikiem będzie oko, tem wymowniejszym, im bardziej wyszkoli się w widzeniu, im więcej schwyci na gorącym uczynku zjawisk świetlnych, barwnych, perspektywicznych i im więcej dostrzeże kształtów i brył, im głębszą nabędzie, czy wykształci w sobie pamięć formalną, wzrokową. Tylko oko bystro widzące zawiedzie duszę w krainę sztuki plastycznej!

Jeśli z uwagą przyjrzymy się rozwojowi sztuk plastycznych we wszystkich dziedzinach, to uderzy każdego jedno zjawisko. W ciągu całego rozwoju, od sztuki egipskiej zaczynając aż do dni dzisiejszych, nieustannie będą się przewijały dwa pierwiastki: konstruktywny i dekoratywny. Konstruktywnemi nazwiemy te składniki dzieła sztuki, które stanowią jakby jego szkielet, istotę jego zasadniczej formy i jego budowy. Dekoratywnemi zaś nazwiemy te czynniki,

które w jakiś mniej lub więcej widoczny sposób dopełniają zasadniczej konstrukcji. Może ponadto ożywiają czyste formy, urozmaicają płaszczyzny, przydając surowym linjom życia, barwności formalnej, zapełniają je rozmaitemi motywami, rozrywając jej pustkę i oschłość. Zazwyczaj w mowie potocznej mówi się, że pierwiastek dekoratywny przydaje, lub nadaje czystym formom architektonicznym, czy jakimkolwiek innym coś malarskiego, miękkiego, a zatem ożywiającego, a więc je dopełnia.

Naturalnie, że stosunek tych dwu pierwiastków, konstruktywnego i dekoratywnego, bywał w ciągu wieków rozmaity, zależnie od zmiennych upodobań. Raz jeden, to znowu drugi wybijał się na plan pierwszy, choć nie brakło i takich epok, gdzie panowała między niemi pełna zgoda, równowaga i harmonja.

To wzajemne, zmienne ustosunkowywanie się konstrukcji i dekoracji w ciągu rozwoju sztuki ujawnia się najjaskrawiej w architekturze. W innych dziedzinach, rzeźbie i malarstwie, występują wprawdzie obydwa czynniki, ale jakby przysłonięte lub przygłuszone wrodzonym popędem ku naturalizmowi, ku prawdzie przedstawianego przedmiotu. Architektura wszystkich czasów i wszystkich kultur posługuje się wyłącznie formami geometrycznemi, które są zawsze i wszędzie niezmienne i jednakowo prawdziwe.

Jeśli architektura, rzeźba i malarstwo doprowadzą czynnik konstrukcji i dekoracji do największego uproszczenia, zostawiając z nich to tylko, co jest bezwzględnie konieczne i niezbędne dla utrzymania charakteru jasno tłumaczącego się dzieła, wówczas dzieło zdobywa nowy czynnik, zwany monumentalnością, staje się dziełem monumentalnem. Z pojęciem monu-

mentalności podświadomie kojarzy się zazwyczaj coś wielkiego, olbrzymiego, wprost przytłaczającego swym ogromem, rozmiarem i potęgą. Jednakowoż łatwo stwierdzić można, że najbardziej chyba ze znanych dzieł monumentalnych takie arcydzieła monumentalności, jak kopuła na San Pietro w Watykanie, dzieło Michelangela, (1475—1564) — pomnik Colleoni'ego Verrocchia, (1435—1488) lub wreszcie pomnik Gattamelaty w Padwie, dłóta Donatella, (1386—1466) wywierać będą pełne wrażenie monumentalności nawet wtedy, jeżeli oglądać je będziemy w małym modelu lub na fotografji. Istota bowiem monumentalności zda się tkwić nie w rozmiarze i wielkości, ale raczej tylko w zwartości układu doskonale ustosunkowanych brył lub powierzchni, w harmonji i spokoju linji, w wyraźnie i dobitnie podkreślonych statycznych koniecznościach kompozycji, jak najbardziej uproszczonych jednocześnie. Wielkość jest bowiem tylko czynnikiem dopełniającym pełne wrażenie monumentalności, ale nie czynnikiem bezwzględnie je wywołującym. Dlatego nie każde dzieło ogromne lub ol-

A. VERROCCHIO: POSĄG COLLEONI'EGO — RZEŹBA MONUMENTALNA

brzymie bywa monumentalne, a niektóre dzieła małych rozmiarów wywierać mogą jak najbardziej monumentalne wrażenie.

Jak w architekturze lub rzeźbie bryła uproszczona stwarza monumentalność, tak w malarstwie plama barwna, wyraźnym obwiedziona konturem, wiedzie do malarstwa dekoratywnego. Aby jakieś dzieło sztuki malarskiej stało się prawdziwie dekoratywnem, musi podporządkować wszystkie inne czynniki i właściwości barwie i opisującej ją linji. Dekoratywność wymaga jednocześnie umiejętnego uproszczenia, o ile nie usunięcia drugorzędnych, dla całości obojętnych szczegółów, tak, aby wrażenie mogło się skupić w całej swej dynamice na barwie i linji. Z tych powodów malarskie dzieła dekoratywne muszą zbliżać się do jak najbardziej płaskiego traktowania swego przedmiotu, co przy jednoczesnem uproszczaniu zbędnych szczegółów prowadzi nieuchronnie do stylizacji. Dlatego sztuka dekoratywna bywa sztuką stylizowaną. Tej zasady przestrzega dzisiejsza sztuka plakatowa i reklamowa.

Z przedstawionego toku rzeczy wynika jeszcze kilka istotnych dla tematu wniosków.

Dzieła, dla których wszystko bywa jednakowo ważne, a więc zarówno bryłowatość widzialności, perspektywa linijna i powietrzna, jak ilość i dokładność szczegółów, trudno byłoby nazwać dekoratywnemi. Niezbędnym i najistotniejszym czynnikiem monumentalności i dekoratywności musi być świadomie i celowo jak najdalej posunięte uproszczenie tak, aby w architekturze mogła w całej pełni ujawnić się doskonała w proporcjach bryła, a w malarstwie piękno barwy i linji, sprowadzonej do jednolitej płaszczyzny.

Istotą monumentalności jest doskonałe ustosunkowanie brył i płaszczyzn, istotą zaś dekoratywności układ zharmonizowanych plam barwnych, ujętych w wyraźne i zdecydowane linje.

A. VERROCCHIO: POMNIK COLLEONI'EGO — DZIEŁO SZTUKI MONUMENTALNEJ

I jeszcze jedno!

Każde dzieło sztuki posiadać musi jeszcze coś ze spokoju. W znacznie większej mierze czynnik spokoju niezbędnym się staje dla dzieł monumentalnych, jak i dla dzieł dekoratywnych. Spokój prawdziwy, nierozerwalnie związany z wielkością i nieśmiertelnością, osiąga sztuka wyłącznie przez prostotę, harmonję, równowagę, a poniekąd przez symetrję. Brak tych właściwości nieuchronnie wprowadza zgubny i przykry czynnik niepokoju i niepewności. Niepokój zaś zdoła rozerwać na strzępy jednolitość wrażenia, niszcząc tem samem bezpowrotnie potęgę monumentalności lub piękno dekoratywności. Wynikający z braku równoważących pierwiastków kompozycyjnych niepokój pomiesza czynniki konstruktywne z dekoratyw-

nemi, a tem samem rozdrobni wrażenie, nie skupiając go na tem, co istotne.

Żadną miarą nie można owego spokoju kompozycyjnego utożsamiać z martwotą, bezruchem, lub skamieniałą ciszą. Spokój kompozycyjny polega na znalezieniu dla każdego wprowadzonego czynnika elementu równoważącego go, czyto jakością, czy ilością, lub też wielkością.

Każdy składnik artystycznej kompozycji posiada przynależną mu miarę i wagę. Linja, płaszczyzna, bryła i barwa posiadają wyraźną ilość i jakość, występującą w każdem dziele sztuki. Ilość i jakość nadaje każdej linji, płaszczyźnie, bryle i barwie pewien uchwytny ciężar gatunkowy. Od rozmieszczenia tych ciężarów w każdem dziele sztuki zależy równowagą i spokój.

Normalne oko odczuwa doskonale, że z dwu jednakowej wielkości płaszczyzn wypełniona barwą nasyconą osiągnie większą wagę, niż analogiczna z barwą rozjaśnioną. Dlatego dla osiągnięcia ewentualnej kompozycyjnej równowagi plamę nasyconą równoważyć zdoła tylko większa od niej plama jasna, lub rozjaśniona.

Kolejne następstwo plam jaśniejszych i ciemniejszych, pojawiających się w równych odstępach miejsca, nada kompozycji rytmikę. Przez połączenie linjami owych powtarzających się plam barwnych kompozycja nabierze płynności, falistości. Zespół linij i plam barwnych tworzy pewien elementarny układ spoisty, który w powtarzającym się układzie rytmicznym zwie się motywem. Szereg powtarzających się motywów w równych odstępach przestrzennych tworzy nowy element sztuki, ornament.

Ornament może rozwijać się w kierunku poziomym, pionowym, bądź w obydwu naraz. W pierwszym wypadku nazwiemy go ornamentem wstęgowym, w drugim płaszczyźnianym. Ornament ten, zamknięty w pewnej określonej płaszczyźnie umiarowej, kole, kwadracie, prostokącie lub trójkącie, zależnie od kierunku biegu swoich linij, będzie ornamentem jedno lub dwuosiowym, promienistym, odśrodkowym lub też dośrodkowym. W każdym jednak razie całością zamkniętą i niepodzielną. Motywy wstęgowe nadają się do powtarzania w kierunku poziomym, pionowym lub ukośnym, nadając się tym sposobem do tkanin lub tapet, zwłaszcza że są one podzielne.

MENELAOS Z CIAŁEM PATROKLOSA — KOMPOZYCJA RZEŹBIARSKA ASYMETRYCZNA PEŁNA RÓWNOWAGI

Doniosłą rolę w budowie poszczególnych elementów, czy też całego dzieła sztuki gra symetrja. Symetrycznym zwiemy taki utwór, który podzielić można na dwie, odpowiadające sobie połowy. Czynnik jednak symetrji nie gra w sztuce roli decydującej, raczej dys-

kretnie uboczną. Drobne bowiem odchylenia od symetrji nietylko dziełom sztuki nie szkodzą, ale przeciwnie mile je ożywiają, urozmaicają, wzbogacają. Dotyczy to zarówno architektury, jak rzeźby i malarstwa. Architektura usuwa martwotę bezwzględnej symetrji przez wprowadzenie czynnika rzeźbiarskiego, a więc odbiegającego od oschłości pełnej symetrji. Rzeźba największe osiąga wrażenie, jeśli odchyli się dość znacznie od symetrycznego układu postaci. Wszak żadna z najdoskonalszych rzeźb greckich nie grzeszy pełną symetrją. Dość wspomnieć Wenus z Milo, grupę Laokoonta, posąg Sofoklesa z Lateranu, czy Demostenesa z Watykanu, lub wreszcie Menelaosa, dźwigającego trupa Patroklosa.

Drobna asymetrja wyszczególnionych posągów ożywia marmurowe postaci, przyczynia się do wyrażenia ruchu, do nadania im życia. Podobnie postępuje i malarstwo, posługując się nieznacznemi odchyleniami od symetrji, co naturalnie przyczynia się wydatnie do ożywienia i wzbogacenia kompozycyj. Jakże wyrazistym przykładem w tej mierze może być Szkoła ateńska Rafaela w Stancach watykańskich, lub którakolwiek z jego Madonn!

Najmniej stosunkowo odbiega od symetrji architektura, ale i w niej często odchylenia asymetryczne przyczyniają się do osiągnięcia nowego i pożądanego efektu. Tą metodą posługuje się zwłaszcza architektura najnowsza, ta, która zerwała zupełnie z motywami zdobniczemi, ograniczając się wyłącznie do czystej konstrukcji.

W tych granicach zamyka się każde dzieło sztuki. Kto chce świadomie i w pełni rozkoszy estetycznej z niem obcować, kto pragnie zrozumienia tego, co

widzi, lub dla kogo niezbędnem się staje ścisłe i umiejętne określenie dzieła widzianego, ten winien wziąć pod rozwagę wszystkie poruszone kwestje i zagadnienia. Bez ich uwzględnienia uwaga będzie się rozstrzelała, a myśl błąkała po bezdrożach, zatracając i gubiąc pełnię estetycznego przeżycia.

O DZIELE SZTUKI

SZTUKA MA CHWYTAĆ I PRZEDSTAWIAĆ ŻYCIE WE WSZYSTKICH RÓŻNORODNYCH POSTACIACH TEMU ZADANIU NIE PODOŁA ARTYSTA PRZEZ KOPJOWANIE, CZYLI UROCZYSTE POCHOWANIE ŻYCIA W GROBOWCU. CHCEMY WIDZIEĆ PUNKT, Z KTÓREGO ŻYCIE WYCHODZI, I PUNKT, W KTÓRYM SIE ROZPŁYWA JAKO FALA JEDNA W MORZU OGÓLNEGO ODDZIAŁYWANIA. ŻE TO ODDZIAŁYWANIE MOŻE BYĆ PODWÓJNE I ZWRACAĆ SIE ZARÓWNO NAWEWNĄTRZ JAK NAZEWNĄTRZ, TO SIĘ SAMO PRZEZ SIĘ ROZUMIE.

F. HEBBEL

Często posługujemy się w codziennem życiu utartemi pojęciami, które uchodzą za oczywiste, jasne i proste, zrozumiałe niejako same przez się, nie wymagające dlatego żadnych bliższych wyjaśnień, czy określeń. Przyjmujemy je jak monetę obiegową, o ustalonej i sprawdzonej wartości i jako taką w dalszy puszczamy ją obieg, nie zastanawiając się bliżej ani nad jej wartością, ani jej znaczeniem.

Do takich pojęć zaliczyć należy pojęcie dzieła sztuki.

Zaszczytne to miano z jednakową łatwością przysądzamy, jak odmawiamy go najrozmaitszym przedmiotom, nie zawsze zdając sobie może z tego sprawę, czy sądy nasze w obydwu wypadkach są dostatecznie uzasadnione. Ślepy nawyk życiowy doprowadził do tego, iż za dzieło sztuki jesteśmy skłonni uważać każdy przedmiot, pomieszczony w muzeach lub galerjach, hołdując przeświadczeniu, iż dlatego znalazł pomieszczenie w galerji, czy muzeum, ponieważ jest

niewątpliwem dziełem sztuki. Nieco trudniej przedstawia się sprawa z dziełami sztuki współczesnej, które nie znalazły jeszcze miejsca w galerjach, lub z najrozmaitszemi przedmiotami codziennego użytku, które prawdopodobnie nigdy nie dostąpią tego zaszczytu. Najtrudniejszą będzie ocena w tej mierze dzieł, których przeniesienie do zbiorów muzealnych byłoby fizycznem niepodobieństwem, jak dzieł architektury.

Z tych powodów uszeregowanie dzieł wedle przytoczonego kryterjum prowadzićby musiało do całego szeregu pomyłek, nieporozumień, zarówno w kierunku dodatnim, jak ujemnym. Jedynie niezawodnem wyjściem z tej matni byłoby bliższe określenie zasadniczych cech charakterystycznych każdego dzieła sztuki, dzięki którym dany przedmiot możnaby nazwać dziełem sztuki, lub też odmówić mu tego znaczenia. Innemi słowy należy podać, jakie właściwości posiadać winno dzieło sztuki.

W praktyce jednak rozwiązanie tego zagadnienia nie jest ani tak łatwe, ani tak proste, jakby na pierwszy rzut oka zdawać się mogło.

Bezspornem wydaje się twierdzenie, że nie wszystkie przedmioty, w życiu spotykane, uważać możemy za dzieła sztuki. Przeciwnie, może nieliczna znajdzie się tylko liczba takich, które z pełnem przekonaniem do dzieł sztuki zaliczyć będzie można. Stąd pytanie, jakie przedmioty i w jakie wyposażone właściwości bezspornie zaliczymy do dzieł sztuki?

Pytanie pozornie bardzo proste i jasne, po bliższem wglądnięciu w jego istotę nasunie odrazu dość wielorakie i zasadnicze trudności. Z jednej strony znajduje się wiele przedmiotów, które odrazu na-

SKŁADY TOWAROWE W KOLONJI NAD RENEM — PRZYKŁAD WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY UŻYTKOWEJ O SWOISTEM PIĘKNIE

zwać wypadnie dziełami sztuki, a będą to dzieła architektury, zwłaszcza monumentalnej, rzeźby i pomniki, obrazy sztalugowe i freski, a wreszcie popularna i demokratyczna sztuka naszych czasów, artystyczna grafika. Jednakowoż już w tej zasadniczej kwalifikacji nasuwają się pewne wątpliwości. Czy każde dzieło architektoniczne jest dziełem sztuki? A więc czy jest niem budynek fabryczny, dom miejski, dworzec kolejowy, kiosk miejski, lub dworek wiejski? Tu niewątpliwie nastąpi słuszne poniekąd rozdwojenie mniemań. Jedni staną na stanowisku, że każde z wymienionych dzieł może stać się dziełem sztuki, jeśli posiadać będzie pewne wartości konstrukcyjne,

mniej lub więcej oryginalne i artystyczne. Inni gotowi są zgóry odmówić wszelkich wartości estetycznych budynkom fabrycznym, lub dworcom kolejowym.

Z drugiej strony spotkamy bardzo wiele przedmiotów, co do których kwalifikacji pod względem ich artystycznej przynależności w nielada znaleźć się możemy kłopocie. Do tej grupy zaliczyć wypadnie bardzo wiele przedmiotów, wytwarzanych masowo lub fabrycznie, należących do przemysłu artystycznego. A więc olbrzymia dziedzina wyrobów tkanych, dywanów, porcelany, szkła, srebra, metalów i stolarstwa, przedmiotów codziennej potrzeby i użytku.

Jeszcze bardziej kłopotliwą w niejednym wypadku będzie kwalifikacja pod względem wartości artystycznych i przynależności wszystkich dzieł sztuki inżynierskiej, lub czysto technicznej, a więc mostów, budowli rzecznych i wodnych, automobilów, aeroplanów, maszyn i wagonów kolejowych, okrętów, łodzi motorowych i podwodnych. Zwolennicy piękna i sztuki tradycyjnej, wsparci o historyczne umiłowania, będą odmawiali tym przedmiotom wszelkiej wartości artystycznej. Inni, wrażliwi na piękno konstrukcji i na piękno form celowych, będą dostrzegali w nich niepoślednie wartości estetyczne.

A co najciekawsze, ci sami zwolennicy wszelakich tradycyj historycznych w zakresie sztuki, tak gromko potępiający piękno współczesnej techniki, jako wynik wyłącznie celowości i pewnych funkcyj, będą z pełnem przejęciem zachwycali się estetyczną wartością wytworów sztuki ludowej. A wszakże w olbrzymiej ilości wypadków piękno sztuki ludowej będzie właśnie nie czem innem, jak potępianem, funkcyjnem pięknem techniki. Tylko konstrukcja sztuki

ludowej niekiedy będzie przysłonięta, lub ozdobiona jakimś mniej lub więcej prymitywnym motywem zdobniczym, barwnym lub ornamentalnym.

Istota jednak dzieła i jego estetycznej wartości w obydwu wypadkach będzie jednakowa, i polegać będzie na pięknie i celowości konstrukcji. O pięknie bowiem każdego przedmiotu decyduje w pierwszym rzędzie jego konstrukcja, jego forma, będąca naturalnym i nieuchronnym wynikiem materjału i celu, jakiemu ma służyć dany przedmiot w praktyce. Wszelkie ewentualne dodatki zdobnicze, ornamentalne, to cechy drugorzędne, nieistotne, mogące podnieść estetyczną wartość danego przedmiotu, ale równie dobrze ją osłabić lub zniszczyć.

Ten fałszywy punkt widzenia, acz bardzo jeszcze dzisiaj wkorzeniony i rozpowszechniony, nie posiada dostatecznego uzasadnienia ani historycznego ani faktycznego. Stworzyła go i wśród społeczeństw ugruntowała druga połowa minionego stulecia, ten smutny okres eklektyzmu i naśladownictwa, który za najwyższy przejaw artyzmu uważał zdobnictwo, jako element, podnoszący nagą i suchą konstrukcję do godności sztuki. Przedmioty, nieozdobione ornamentem, uchodziły za estetycznie obojętne, jeśli nie wręcz brzydkie i nieartystyczne.

Tak stanęliśmy oko w oko z całym szeregiem zagadnień i z całym splotem niepewności i nieporozumień estetycznych. Dla wybrnięcia z tego pozornie błędnego koliska należałoby wyróżnić we wszystkich wyszczególnionych zjawiskach i przedmiotach zasadnicze dwie grupy. Do pierwszej należeć będą dzieła, tworzone w pomyśle i wykonaniu technicznem przez rękę samego artysty, a więc dzieła malarskie, rzeź-

DWORZEC KOLEJOWY W STUTTGARCIE — PEŁNE MONUMENTALNOŚCI DZIEŁO ARCHITEKTURY UŻYTKOWEJ

biarskie i graficzne, do drugiej dzieła, w których praca artystyczna ogranicza się wyłącznie do samej koncepcji, a wykonanie, jako wynik pracy mechanicznej, przypada w udziale odpowiednio wyszkolonemu rzemieślnikowi lub całemu zespołowi wykonawców. Do rzędu ich zaliczymy dzieła architektoniczne oraz dzieła sztuki inżynierskiej, a zwłaszcza te, które posługują się wybitnie artystycznemi konstrukcjami, jak mosty, okręty, automobile, aeroplany, łodzie, lokomotywy i wagony kolejowe i inne konstrukcje maszynowe i techniczne. Ponadto do tej grupy należeć będą wszystkie rozliczne przedmioty sztuki użytkowej, wytwarzającej mniej lub więcej artystyczne

przedmioty codziennej potrzeby. A więc meble, dywany, tkaniny, porcelanę, srebra, kryształy i wszystko inne, co nie jest wyrobem rzemiosła w ścisłem słowa tego znaczeniu.

Z natury przeprowadzonego podziału wynika, iż dzieła sztuki czystej, a więc malarstwa i rzeźby, są przedmiotami odręcznemi, tworami umysłu i ręki samego ich twórcy, artysty, a dzieła kategorji drugiej przedmiotami produkcji zazwyczaj masowej, uzależnionej od współudziału rozmaitych fachowców.

Jednakże zasady kompozycyjne w obydwu wypadkach są jednakowe, podobnego wymagające natężenia twórczego, jednakowego opanowania formy, zrozumienia istoty materjału, z którego się je tworzy. Różnice tkwią jedynie w technice opracowania materjału, warunkującego poszczególne formy. W dziełach sztuki czystej forma jest wyłącznie wynikiem artystycznych upodobań, w dziełach technicznych lub sztuce użytkowej uzależnia się ona od praktycznego przeznaczenia danego przedmiotu.

Specjalne znaczenie posiada forma w sztuce malarskiej i niewiele od niej różniących się sztukach graficznych. Na czem ono polega?

Sztuka malarska stwarza zapomocą całego szeregu przynależnych jej środków technicznych fikcje świata widzialnego, od którego jest w niezaprzeczony sposób uzależniona. Stwarza bowiem obraz trójwymiarowej widzialności, na dwuwymiarowej płaszczyźnie. Wrażenie to osiąga zapomocą perspektywicznego rysunku i skutkiem odpowiedniego układu barw, których rozmaite nasilenie stwarza złudzenie perspektywy powietrznej. Tym samym środkiem malarstwo osiąga również wszelkie inne złudzeniowe możliwości

w zakresie świateł i cieni. Podobnie postępować musi również i grafika, posługując się jedną, lub większą ilością barw.

Z tego powodu sztuka malarska nastręcza największą ilość najrozmaitszych zagadnień i możliwości, w porównaniu z innemi dziedzinami sztuk plastycznych. Bliższe określenie ich rzuca snop światła na wszystkie dziedziny plastycznej twórczości a tem samem ujawnia cechy istotne każdego dzieła sztuki.

Każde odtworzenie przedmiotu widzialnego jest syntezą linij i powierzchni barwnych, które można w najrozmaitszy sposób wydobywać i wzajemnie ustosunkowywać, zależnie od artystycznego założenia lub celu, do jakiego artysta zmierza.

Nie każdy jednak zespół linij i barw jest sam z siebie dziełem sztuki. Stać się jednak niem może, jeśli świadoma i celowa wola twórcza artysty nada mu odpowiednią wartość estetyczną. Osiąga się ją zaś przez organizowanie poszczególnych części w pewną nierozerwalną całość, czyli zamknięty w sobie układ spoisty.

Czynności, związane z nadawaniem oddzielnym linjom i barwnym powierzchniom cech nierozerwalnych, logicznie związanych układów czyli układów spoistych, nazywa się tworzeniem artystycznem.

Nie wchodząc w psychologiczne podstawy aktu tworzenia, przyjrzymy się nieco bliżej pracy formalnej każdego artysty.

Źródłem i początkiem wszelkiej twórczości artystycznej jest obudzenie się w świadomości artysty żywego zainteresowania w stosunku do jakiegokolwiek przedmiotu lub do jakiegokolwiek zjawiska świata widzialnego.

Każdy artysta plastyk musi zatem znaleźć jakąś pobudkę czysto formalnej natury, aby treść wydarzeniową, czy wyobrażeniową, która wzbudziła w jego umyśle pełne zainteresowanie, zamienić na pierwiastki czysto formalne. W tym celu musi on ze zgiełku zmiennych i tłoczących się nieustannie zjawisk wyodrębnić jeden fragment rzeczywistości. Czynność ta może dokonywać się w kierunku wyobrażeń spostrzegawczych, a więc w chwili doznawania pewnego wrażenia bezpośredniego, w kierunku wyobrażeń odtwórczych, a więc odświeżanych lub odtwarzanych drogą przypomnienia, lub wreszcie w kierunku wyobrażeń wytwórczych, powstających na drodze łączenia poszczególnych już doznanych ogniw wrażeniowych w nowe związki. Wszystkie te wyszczególnione sposoby wyodrębniania fragmentów widzialności mogą działać odrębnie lub jednocześnie. Skutkiem tego dzieła sztuki osiągają wielką rozmaitość. Raz stają się one odbiciem silnego wrażenia, doznanego na widok i pod wpływem jakiegokolwiek zjawiska dostrzeżonego; powstają wówczas bądź studja pejzażowe, bądź sceny rodzajowe, bądź portrety. Pod wpływem działania pierwiastków odtwórczych powstają zazwyczaj obrazy historyczne, a na podstawie czynników wytwórczych, fantazyjnych, dzieła fantastyczne.

Żadnym innym materjałem plastycznym nie rozporządzał i nie rozporządza dotychczas umysł ludzki. Świat pojęciowy tylko o tyle może się stać materjałem twórczości plastycznej, o ile znajdzie on w sferze dostępnych kształtów konkretne i realne, każdemu zrozumiałe odpowiedniki. Na podstawie doznawanych wrażeń, często w życiu sprawdzanych, może każdy

rozumieć, iż taki gest, lub taki układ mięśni twarzy, czy ciała wyraża radość, cierpienie, smutek lub jakikolwiek inny stan psychiczny.

Innej drogi dotychczas nie znalazł jeszcze człowiek na całym obszarze swej dotychczasowej twórczości plastycznej.

PICASSO: OBRAZ ABSTRAKCYJNY NIE BĘDĄCY ODBICIEM PIĘKNA NATURY

Z tego powodu mrzonką, urojeniem, lub poezją teoretyczną pozostaną najrozmaitsze, raz wraz pojawiające się w ostatnich czasach manifesty i programy, nawołujące do stworzenia sztuki abstrakcyjnej, lub patetycznie obwieszczające narodziny kierunków plastycznych, oderwanych od wszelkiej widzialności. Niewiele odbiegają od siebie w tej mierze gromkie manifesty malarzy i rzeźbiarzy futurystycznych, czy nowsze pisma teoretyczne K. Malewitscha lub wyznania o sztuce Piet Mondriana. Pierwsi głosili powstanie futuryzmu, drugi suprematyzmu, a trzeci neoplastycyzmu. Wspólną podstawą tych usiłowań to ucieczka przed naturą i prawdą widzialności, tak wyrażona przez Mondriana: „Człowiek sam stwarza nowe piękno, podczas gdy w prze-

szłości malował piękno natury; wyraża on w niem swój własny obraz, jako równoważne przeciwstawienie natury". Najwymowniejszem dopełnieniem tych teoretycznych wywodów, to polotne, a jak jednocześnie ubogie w formy plastyczne obrazy i rzeźby czynnych zwolenników nowego piękna, wyzwolonego z wszelkich wpływów świata widzialnego. Jak wygląda w praktyce to „nowe piękno", łatwo stwierdzić na którymkolwiek z obrazów, opartych o tego rodzaju teorje.

Z chwilą, kiedy uwaga artysty skupi się na jednem wybranem zjawisku, następuje drugi akt twórczy, polegający na uproszczeniu cech danego przedmiotu i na wyodrębnieniu w nim cech najbardziej charakterystycznych i najbardziej dla tego właśnie przedmiotu znamiennych, istotnych. Cechy inne, drugorzędne, zostają pominięte, a tem samem wygląd przedmiotu staje się znacznie prostszy, jędrniejszy i poniekąd bardziej istotny.

Uproszczenie owo wynika nietylko z natury artystycznego dostrzegania i artystycznego opracowywania tematu, ale w znacznej mierze z charakteru materjałów i technicznych środków, jakiemi artysta musi się posługiwać. Jeśli artysta maluje drzewo, łąkę lub twarz ludzką, to przecież absolutną jest niemożliwością, by policzył liście na drzewie, kwiaty na łące, a pory i włoski na twarzy. Oddaje on więc zasadniczy charakter drzewa, na co składa się pewien splot konarów i gałęzi, oraz ustosunkowanie powierzchni barwnych, ciemnych i jasnych; charakter zaś łąki podkreśla przez perspektywiczne ustosunkowanie rozmaitych plam barwnych, w istocie będących nie czem innem, jak kępami traw i kwiatów. Podobnie po-

stępuje również z twarzą ludzką, którą ujmuje w najbardziej istotne plamy barwne, wraz z charakterystycznemi kątami ich nachyleń.

Z objektywną obojętnością i dokładnością, dla której wszystko jest jednakowo ważne, chwyta wycinki widzialności tylko dobry objektyw fotograficzny. Przez nadmiar jednak szczegółów nieistotnych fotografja zatraca zazwyczaj wszelkie indywidualne piętno. Z tej przyczyny nowoczesna fotografja artystyczna, przy mechanicznem opracowywaniu swoich tematów, posługuje się coraz chętniej plamą, wstępując tem samem w ślady kompozycyjnej pracy artysty plastyka. W technicznem opracowaniu każdego dzieła sztuki, od którego w znacznej mierze uzależnia się niezbędne uproszczenie szczegółów, przejawia się wybitnie i znamiennie indywidualność artysty. Przejawy tej indywidualności uzewnętrzniają się w prowadzeniu linij, w rysunku, w rozkładzie i zestawieniu płaszczyzn, w harmonjach barwnych, w sposobie ich układania, w jakości oświetlenia obrazu, w kompozycji całości, jednem słowem w każdym najdrobniejszym szczególe rysunkowym

JAN VAN HUYSUM (1682—1749): MARTWA NATURA — OBRAZ NATURALISTYCZNY

i kompozycyjnym. Dzięki temu wybitną indywidualność artysty rozeznać można już po kilku kreskach lub plamach barwnych, rzuconych na papier, każda bowiem ręka uczyni to inaczej. Łatwo rozeznać więc w rysunku lub szkicu rękę Matejki, Kossaka lub Wyspiańskiego, a w dziele malarskiem Wyczółkowskiego, Malczewskiego, Fałata, Chełmońskiego czy Noakowskiego.

Mimo te niezaprzeczone i łatwo uchwytne cechy indywidualne, dzieła sztuki, należące do danej grupy etnicznej, albo do pewnej skrystalizowanej stylowo epoki, albo do jakiegoś silnie zaakcentowanego kierunku, posiadać będą liczne cechy wspólne. Objawiać się zaś one zwykły w umiłowaniu pewnych w danym czasie lub środowisku tematów, bądź w pewnego rodzaju pokrewieństwie technicznem, bądź w pewnych, dla poszczególnych epok charakterystycznych znamionach psychicznych, w dziełach najchętniej akcentowanych. Inaczej charakteryzuje postać ludzką malarstwo i rzeźba gotycka, inaczej epoka renesansu, a jeszcze dobitniej czynić to zwykł barok, lub rokoko.

Te najogólniejsze znamiona charakterystyczne dla sztuki jakiegoś okresu, ujawniające się w poszczególnych kierunkach i szkołach, prowadzą do pojęcia stylu. W tem znaczeniu możemy mówić o stylu gotyckim, renesansowym lub barokowym w rzeźbie i malarstwie. Co więcej, z tego wychodząc założenia, możemy wyszczególniać cechy malarstwa włoskiego, holenderskiego, niemieckiego, francuskiego, angielskiego lub jakiegokolwiek innego.

Wszystkie czynności, zmierzające do uproszczenia odtwarzanych w sztuce przedmiotów, zespolone jednocześnie z indywidualnością twórcy lub z upodo-

baniem pewnej epoki, czy danej szkoły lub kierunku, prowadzą poniekąd w ostatecznych konsekwencjach do stylizacji. Każda więc sztuka stylizuje odtwarzane zjawiska i przedmioty, czyni to jednak w sposób najrozmaitszy, zależnie od całego splotu dostępnych jej możliwości technicznych, chwilowych upodobań, osobistych nastawień i dyspozycyj psychicznych artysty, jak również pod wpływem bogatych w skutki przypadków.

HARMENSZ REMBRANDT VAN RIJN (1606—1669): PORTRET MĘŻCZYZNY — PRZYKŁAD INDYWIDUALNEGO UJĘCIA MODELU

Jednakowoż twórcza praca artysty nie wyczerpuje się w omówionych dotychczas czynnościach. Wyodrębnienie pewnego fragmentu widzialności, uproszczenie tworzących go składników wymaga jeszcze sprowadzenia ich do jakiejś jednolitości nierozerwalnej bez oczywistej szkody dla całości. Na jednolitość ową składa się wyrazista konstrukcja rysunkowa, oraz odpowiedni układ barw, polegający na tem, że wszystkie czynniki barwne, mimo największą rozmaitość, tworzą wrażenie jednolite, pochodzące jakby od jednego tonu zasadniczego. Zjawisko to występuje zwłaszcza w tkaninach wschod-

nich, dywanach, jak również w dziełach sztuki malarskiej.

Dzieło, nieposiadające tej właściwości, czyni wrażenie jakiegoś chaosu, czegoś nieuporządkowanego, a tem samem niedokończonego. Oko, nie mogąc spocząć na najważniejszym szczególe, błąka się wśród różnorodności wprowadzonych elementów, niezlewających się w niechybną syntezę, a przez to niezwracających uwagi na rzecz w danej kompozycji najistotniejszą.

Przykładów na znaczenie owej jednolitości czyto w architekturze, czy malarstwie lub rzeźbie dostarcza nieskończoną ilość każde prawdziwe dzieło sztuki. W jakżeż doskonałym stopniu posiada ją każdy styl architektoniczny lub dzieła któregokolwiek z wielkich malarzy albo rzeźbiarzy! Wspomnieć wystarczy którekolwiek z dzieł Michelangela, Leonarda da Vinci, Rafaela, Verones'a, Tiziana, Van Dycka, Velasqueza, Murilla, Holbeina, Rembrandta, Watteau, Bouchera lub Gainsborougha, Reynoldsa, i Whistlera!

Sporą również ilość przykładów ujemnych możnaby zaczerpnąć zwłaszcza z architektury wieku XIX, która z pasją naśladowała wszystkie style historyczne, wysilając się jednocześnie na jak najbardziej przeładowane zdobnictwo.

Do osiągnięcia tak niezbędnej w dziele sztuki jednolitości przyczynia się w niemałej mierze niekiedy materjał. Jakżeż harmonijne w tej mierze są figurki porcelanowe, drobne rzeźby z kości słoniowej lub srebra. Tę samą cechę zdobywa rzeźba monumentalna w marmurze, bronzie lub drzewie, o ile nie gubi się w nadmiarze drugorzędnych szczegółów, z cyzelerską pasją i dokładnością odtwarzanych.

R. LÖHNER: PANTERY — GRUPA W PORCELANIE — JEDNOLITOŚĆ KOMPOZYCYJNA WYNIKA Z CHARAKTERU MATERJAŁU

Przez wprowadzenie jednolitości kompozycyjnej dzieło osiąga ostatnie ogniwo swego kształtowania się, polegające na świadomym i celowym układzie wszystkich tworzących je składników. Układ ten winien być zwarty, prosty i łatwo zrozumiały. Innemi słowy rozrzucona w swej przypadkowości materja zamienia się w dziele sztuki na układ spoisty, tak ułożony, by żaden szczegół nie mógł być dodany, ani ujęty bez oczywistej szkody dla całości układu.

Zasada, na jakiej powstają tego rodzaju układy spoiste, może być rozmaita, czyli dzieło sztuki może być zbudowane na rozmaitych założeniach kompozycyjnych. Raz buduje się je symetrycznie, innym razem asymetrycznie, ale z zachowaniem równowagi, to znowu nadaje się mu przez powtórzenie pewnego motywu rytm płynny, lub przerywany. Niezależnie

jednak od założenia kompozycyjnego artysta stara się zazwyczaj w ten sposób skomponować całość, aby pełne zainteresowanie widza skupiało się w ważnym ośrodku kompozycyjnym. W tym celu artyści niejednokrotnie grupowali postaci swej kompozycji w jakiejś prostej formie geometrycznej. Celował w układach tego rodzaju renesans, a przedewszystkiem Rafael lub Leonardo da Vinci, umieszczając postaci swoich obrazów w wyraźnej formie trójkąta równoramiennego, lub nawet równobocznego. Tę zasadę kompozycyjną francuscy kubiści pojęli w ten sposób, iż wszystkie przedmioty widzialne składali z układów najprostszych figur geometrycznych. Do tak prostych geometrycznych form, jak walec, sześcian lub graniastosłup usiłowali oni sprowadzić wszystkie dostrzegalne kształty natury i człowieka. Naturalnie w praktyce tak radykalne stanowisko zawiodło nieuchronnie nad krawędzie oczywistego nonsensu.

RAFFAELLO SANTI (1483—1520): MADONNA W ZIELENI — WIEDEŃ, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM — KOMPOZYCJA FIGURALNA SPROWADZONA DO FORMY TRÓJKĄTA

Wszystkie wyszczególnione i określone działania twórcze mogą prowadzić do najrozmaitszych wyni-

ków. Raz stylizacja artystyczna będzie niewiele odbiegała od sprawdzalnej widzialności, zaczem powstanie dzieło sztuki realistycznej lub naturalistycznej. Jeżeli natomiast artysta odbiegnie przy odtwarzaniu dostrzeganych zjawisk w kierunku ich upiększenia, wyidealizowania, wówczas wyłoni się nowe oblicze prawdy, upięknionej, czyli powstanie dzieło wyidealizowane. Przeciwieństwem jego jest odtworzenie widzialnego świata, jakgdyby załamanego w krzywem zwierciedle, z uwydatnieniem jak najbardziej wyrazistem wszystkich cech charakterystycznych, mniejsza o to, czy dodatnich, czy ujemnych.

IGNACIO ZULOAGA: KARZEŁ GREGORIO — JASKRAWA CHARAKTERYSTYKA MODELU, GRANICZĄCA Z KARYKATURĄ

Tym sposobem powstanie dzieło pełne silnego wyrazu, zwanego pospolicie ekspresją nawet karykaturą. Wszystkie tego rodzaju przekształcenia prawdy są nie czem innem, jak tylko w rozmaitym stopniu pojmowaną stylizacją.

W praktyce każdy artysta wykonuje wszystkie te czynności odruchowo i omal że nie jednocześnie. On chwyta już do pewnego stopnia każdy przedmiot tak w swoich wyobrażeniach spostrzegawczych, jak

potem komponuje go w swem dziele. Skutkiem tego wszystkie dzieła, wychodzące z pod jego ręki, posiadają pewne, jemu tylko właściwe cechy charakterystyczne. Dotyczy to zarówno doboru tematu, sposobów ujmowania go, jak i wszystkich środków technicznych, czyli całokształtu przynależnych mu środków i sposobów kompozycyjnych. Ten ogół indywidualnych właściwości dzieł danego artysty zwać się zwykło jego stylem, lub manierą. Manierą określa się jednak, dzięki przyzwyczajeniu, zazwyczaj właściwości raczej ujemne, niż dodatnie. W historji sztuki manierystami nazywa się pospolicie naśladowców takich kierunków lub twórców, których rozwój osiągnął już taką pełnię wszystkich możliwości, iż dalsze tworzenie w tej mierze prowadzi z nieuchronną konsekwencją do wyraźnego przekwitu i upadku. W tem znaczeniu zwykło się mówić o manierystach baroku tak znamiennych dla sztuki hiszpańskiej XVII w., o manierystach Rafaela, Correggia, Rembrandta i wielu innych.

Dla jeszcze wyraźniejszego przedstawienia teoretycznie określonych właściwości i prac, poprzedzających powstawanie dzieł sztuki, przyjrzyjmy się, z bliska niejako, pracy malarza.

Wyobraźmy sobie, iż zamierza on odmalować skąpaną w promieniach zachodzącego słońca gotycką świątynię, stojącą u węgła wielkiego placu, do którego wiedzie wąska i ciasna uliczka. Przysiadł u jej wylotu, stamtąd bowiem otwiera się najlepszy widok na masyw świątyni, wyprowadzonej w poczerniałej cegle. Temat zasadniczo wybrany, ale jeszcze nieokreślony pod względem malarskiego ujęcia. Nasuwają się mu w tej chwili liczne możliwości. Ile

z dostrzegalnego widoku pomieścić w obrazie, czy świątynię osadzić na osi, a więc symetrycznie, czy też asymetrycznie, z zachowaniem odpowiedniego równoważnika; jak i które uwzględnić ponadto fragmenty, któremi szczegółami podkreślić perspektywę, jak osadzić linję i kąt widzenia?

Po ustaleniu tych zagadnień następuje uproszczenie wybranych szczegółów. Każdy bowiem przedmiot widzialny obfituje w najrozmaitsze szczegóły, życiowo konieczne, ale dla kompozycji artystycznej zbędne, o ile nie wręcz szkodliwe. Przez odrzucenie tych zbędnych, a kompozycyjnie małowartościowych elementów dzieło osiąga zwartość i jednolitość, umożliwiające widzowi silne wrażenie, stwarzając mu pełną wizję artystyczną.

Z chwilą wykonania tych czynności artysta dokonywa ostatecznej kompozycji, polegającej na rozmieszczeniu barw, świateł i cieni, uplastycznieniu brył i płaszczyzn, odpowiednio do swego upodobania czy też kompozycyjnych konieczności. Ogół tych elementów rozmieszcza bądź rytmicznie, bądź kontrastowo, bądź symetrycznie. Niekiedy kontury, czyli zarysy sylwet uwydatnia, to znowu je zaciera, raz zbliża do objektywnej prawdy, to znowu od niej ucieka, raz spostrzeżenia swoje analizuje, to znowu je syntetyzuje. Nieskończona jest więc ilość możliwości artystycznego ujmowania każdego tematu.

Zupełnie analogicznie postępuje artysta przy komponowaniu portretu lub krajobrazu.

Wszystkim tym wielostronnym trudnościom sprosta tylko świetnie wyszkolona ręka. Im więcej wiedzy, im większa techniczna doskonałość i im więcej artystycznego wyczucia, które zwie się talentem, tem

doskonalsze powstaje dzieło. Bez tych danych niema dzieła sztuki, nie stwarza go bowiem ani wymowna teorja lub odwaga, ale wyłącznie talent i głęboka umiejętność techniczna.

Przedmiotem każdego prawdziwego dzieła sztuki może być wszystko, każda rzecz wzniosła, czy przyziemna, wielka, czy mała, budująca lub burząca, jednem słowem wszystko może być doskonałym i pożądanym materjałem dla dzieła sztuki, o ile naturalnie genjusz artysty wzniesie je na odpowiednie wyżyny. Podstawą bowiem wszystkich wartości estetycznych są pierwiastki formalne, a nie treściowe. Dobrze skomponowany wizerunek lichwiarza lub pijanicy, czy bandyty może posiadać większą wartość estetyczną od źle, lub licho ujętego anioła, czy bóstwa.

Doskonała lub wzniosła treść może podnieść wartość estetyczną umiejętnie skomponowanego dzieła, ale tej wartości nigdy nie nada dziełu pod względem formalnym i technicznym niedociągniętemu. U szczytu doskonałości stanie dzieło, odzwierciedlające głębię treści, nastroju, czy uczucia w nienagannej pod każdym względem formie. Takie dzieła trwają wiecznie.

Wszystkie te zagadnienia ujął w sposób niesłychanie trafny i lapidarny św. Tomasz z Aquinu (1225—1274) w następującem zdaniu: „videmus, quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem". A więc piękną można nazwać rzecz nawet wstrętną, jeśli tylko doskonale jest odtworzona. Innemi słowy — doskonałość formalna jest istotą dzieła sztuki.

Dzieło sztuki było, jest i będzie artystyczną formą widzialności, zadowalającą w pierwszym rzędzie

zmysł spostrzegania, jak długo przynajmniej człowiek nie zmieni się w istocie swego czucia, myślenia i rozumienia.

Z tej przyczyny każde dzieło sztuki musi posiadać pewne czynniki, wyróżniające je od dzieł innych. Dostępne artyście w tej mierze możliwości mają określone granice. Artysta nie może stwarzać form artystycznych z taką swobodą, jak to czyni natura. Natura tworzy bowiem wszystkie swe cuda wyłącznie dla zachowania i podtrzymania życia wszelkiego gatunku, a nie dla igraszki. Artysta tworzy zaś swe cuda z materji, mającej znacznie bardziej ograniczone możliwości zarówno pod względem tematowym, jak technicznym i kompozycyjnym, niż natura.

W dotychczasowych dziejach rozwoju plastycznej myśli człowieka ciągła panuje przemiana. Zmieniają się upodobania, mody, formy, a poniekąd i sposoby odczuwania i rozumienia dzieł sztuki. Niezmienną jednak w tej nieustannej przemianie pozostaje istota dzieła sztuki, którą staraliśmy się określić niezależnie od zmieniających się pojęć estetycznych. Zależy ona od pewnych czynników niezbędnych, zdefinjowanych po raz pierwszy w sposób doskonały przez Tomasza z Aquinu. Nic nie straciło na wartości i ścisłości po dzień dzisiejszy jego określenie dzieła sztuki, zawarte w następującem zdaniu: „Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio et debita proportio, sive consonantia, et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur".

W przekładzie zdanie to brzmi następująco: W pięknie poszukuje się trzech czynników. Po pierwsze zwartości czyli doskonałości oraz należytego usto-

sunkowania poszczególnych części, czyli harmonji — wreszcie jasności, skutkiem czego dzieła o barwach jasnych uchodzić zwykły za piękne.

Mimo oddalenia siedmiu prawie stuleci — niewiele dałoby się zdaniu powyższemu dodać lub ująć. Istota dzieła sztuki, niezależnie od obowiązującego stylu, mody lub nastroju — określona przez św. Tomasza z Akwinu jako zwartość i należyte ustosunkowanie zawartych w niem czynników — odpowiada w zupełności dzisiejszym zapatrywaniom. Ostatnia jeno cecha — określona jako jasność kolorytu, uległa w ciągu rozwoju sztuki — modyfikacji. Tej zasadzie jasności kolorytu — hołdował wiernie wczesny renesans włoski, poprzedzający Rafaela, Leonarda i Michelangela, a więc sztuka Fra Angelica, Botticellego i całej szkoły florenckiej i umbryjskiej. Od tego kanonu odbiegła niedwuznacznie sztuka Leonarda i Michelangela. Zwłaszcza Leonardo znajdował upodobanie w harmonjach barw zgaszonych, jakby przydymionych — nazywając je „sfumato", a tem samem doskonale zharmonizowanych. W tem przydymieniu gubiły się i rozpływały wszystkie tony lokalne — i zacierały kontury osób i przedmiotów.

Ostateczną konsekwencją tego rodzaju sztuki jest twórczość Rembrandta, która otwarła zupełnie nowy świat — przedmiotów, widzianych w oświetleniu fantazyjnem.

CO TO JEST STYL?

IM BEZPOŚREDNIEJ I RÓŻNORODNIEJ ODZWIERCIEDLAJĄ SIĘ W SZTUCE PORUSZAJĄCE SIŁY DANEGO CZASU, TEM SZCZERSZĄ I ŻYWOTNIEJSZĄ BĘDZIE SZTUKA W OCZACH POTOMNOŚCI.

KAROL WOERMAN

Ileżto razy w teoretycznych rozważaniach lub potocznych rozmowach przewija się słowo styl! Raz słyszymy lub sami mówimy, iż jakiś przedmiot posiada styl, że jest stylowy, innym razem o uszy nasze obija się, że coś jest bezstylowe, że nie posiada stylu. Tego rodzaju sądów nie możnaby wydawać odpowiedzialnie, jeśliby w umysłach nie istniał jakiś zespół pewnych cech i właściwości, które razem wzięte, pozwalają jednemu przedmiotowi przysądzić stylowość a w drugim wypadku brak ich nakazuje innemu przedmiotowi odmówić stylu, nazwać go bezstylowym.

Bez istnienia takiego kompleksu cech, łączącego się z pojęciem stylu i stylowości, niemożliwością byłoby rozumne wydawanie sądów w tej mierze, dodatnich czy ujemnych.

Stwierdzić również można, iż pojęciem stylu i stylowości posługujemy się często w odniesieniu do najrozmaitszych przedmiotów, nietylko architektonicznych, ale nawet najróżnorodniejszych zjawisk i prądów. Mówi się bowiem lub czyta o stylu średniowiecza lub o stylu Wschodu, innym razem o stylu romantyzmu lub impresjonizmu.

Najczęściej jednak pojęcie stylu wiązać się zwykło z dziełami architektury. Wszyscy wiedzą dlatego o istnieniu stylu egipskiego, greckiego, romańskiego, gotyckiego, renesansowego, barokowego lub rokoko. Te ustalone cechy stylów posiadają też niekiedy najrozmaitsze przedmioty drobniejsze, pochodzące z czasów, kiedy w architekturze rozwijały się poszczególne style, a więc stroje, meble, klejnoty, naczynia i liczne inne przedmioty codziennego użytku.

Jeśli znowu wejrzeć nieco głębiej we właściwości któregokolwiek stylu, a zwłaszcza gotyckiego, wówczas okaże się dowodnie, iż w poszczególnych krajach posiada on odrębne cechy i właściwości. Zupełnie inny charakter przybiera gotyk francuski i angielski, a jeszcze inny gotyk włoski, hiszpański lub polski. W znacznej mierze te odrębności, w granicach zasadniczych form tego samego stylu, wynikają z zastosowania do budowli różnych materjałów budowlanych. Skutkiem tego inny jest gotyk francuski lub niemiecki, wznoszony z piaskowca, inny gotyk włoski z marmuru, a inny hiszpański z szarego granitu. Jeszcze bardziej odrębny charakter przybiera gotyk w cegle, tak charakterystyczny dla Polski. Forma bowiem architektoniczna zależy w znacznej mierze od materjału.

Pewne odrębności form stylowych, wynikające z zastosowania różnych materjałów, jak kamienia, cegły, drzewa, żelaza, szkła lub betonu, pozwolą znowu na wprowadzenie pojęcia stylu, uzależnionego od użytego materjału, czyli stylu materjału. A więc jest pewien charakterystyczny styl marmuru, cegły, kamienia, drzewa, żelaza, szkła, czy betonu.

Nie bez znaczenia dla kształtowania się form sty-

lowych pozostają właściwości psychiczne, przynależne rasie lub narodowości. Znajdują one swój wyraz w użyciu, zastosowaniu i ugrupowaniu form poszczególnych danego stylu.

Wówczas mówi się o gotyku narodów romańskich, anglosaskich, lub germańskich.

W niejednym wypadku oddziałały na formowanie się stylu w niepośledniej mierze wpływy kultur obcych, zbiegiem dziejowych wydarzeń szerzące się w poszczególnych krajach. Typowym przykładem w tej mierze jest gotyk hiszpański, pozostający pod niezaprzeczonym i bardzo wyraźnym wpływem architektonicznych form sztuki arabskiej.

Niemniej różnorakie formy przybiera architektura, służąca rozmaitym celom praktycznym. Inaczej wygląda świątynia, inaczej teatr, dworzec kolejowy, fabryka, dom miejski, willa czy wiejski dworek. Zależnie od tego mówi się o stylach kościelnym, pałacowym, koszarowym, fabrycznym lub najogólniej użytkowym.

Architektura dostosowuje swe formy również do środowiska, w którem dany budynek powstaje. Innych form wymaga architektura wielkomiejska, innych małomiasteczkowa lub wiejska; odrębnemi właściwościami winna się odznaczać budowla górska lub przeznaczona do terenu płaskiego. Stąd rozróżniamy style wielkomiejskie, wiejskie i inne.

Jeśli z dziedziny architektury przejdziemy następnie do malarstwa, przekonamy się wówczas, iż słowo styl znajdzie tu również niemniej liczne jak trafne zastosowanie. Każdy prawdziwie wielki artysta posiada pewną odrębność indywidualną, wynikającą z właściwych mu sposobów kompozycyjnych,

technicznych, a nawet i doboru tematów. Inaczej tworzył pod względem tematowym, kompozycyjnym i technicznym Botticelli, Rafael, Michelangelo, Rubens, a jeszcze inaczej Rembrandt, Velasquez, Goya, Hokusai, Matejko lub Wyspiański. Indywidualne odrębności wymienionych mistrzów są tak znamienne, że ani na chwilę nie możnaby zamienić ich dzieł między sobą. Wszak nikt nie zamieni chyba i nie pomiesza dzieł Rafaela z dziełami Michelangela, Velasqueza z Rembrandtem, Van Dycka z Rubensem a Matejki z Wyspiańskim! Każdy bowiem artysta wielki i nieśmiertelny posiada swój własny styl indywidualny.

Ponadto każda epoka malarstwa posiada znowu swój odrębny sposób tworzenia, stąd można mówić ściśle i naukowo o stylu włoskiego Trecenta, czyli w. XIV, Quattrocenta, czyli w. XV. lub o stylu pełnego renesansu, czyli Cinquecenta, w. XVI.

Przez zacieśnienie pojęcia stylów poszczególnych epok dochodzi się do określenia pewnych odrębnych właściwości, uzależnionych od najbliższego otoczenia, czyli tak zwanych szkół malarskich. A więc pewne swoiste cechy posiada malarstwo weneckie, florenckie, umbryjskie, rzymskie, lub neapolitańskie. Możnaby zatem i te odrębności nazywać również stylami poszczególnych środowisk.

Przytoczone przykłady wystarczają chyba dla stwierdzenia, jak wielorakie znaczenie przybierać zwykło słowo styl w dziedzinie sztuk plastycznych. Niemniejszą ilość znaczeń przybiera ono w innych dziedzinach sztuki, a więc w literaturze i muzyce.

Wobec tego nasuwa się cały szereg zagadnień, związanych z pojęciem stylu, przyznawanego lub od-

mawianego tak licznym przedmiotom, zjawiskom lub prądom. Czy zawsze dzieje się to słusznie i jakie właściwie cechy składają się na pojęcie stylu?

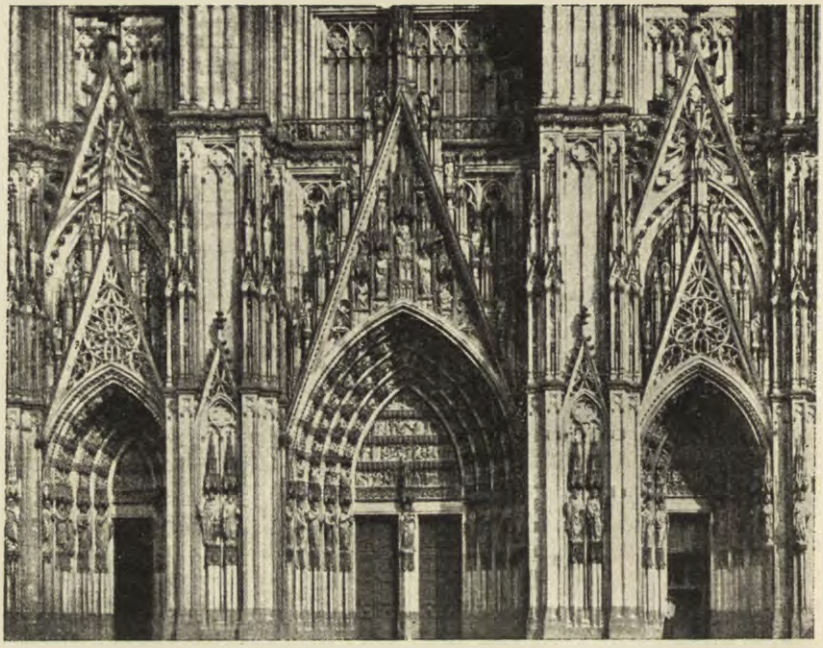
Należy zatem dać odpowiedź na to, czem jest styl i jakie są jego składniki.

Ponieważ najpełniejsze znaczenie i treść wiązać się zwykło ze stylami w architekturze, przeto punktem wyjścia dla rozważań nad istotą stylu, metodycznie najprostszym i najdogodniejszym, jest architektura. Do niej zatem należy wrócić. W architekturze bowiem najsilniej i najwyraźniej przejawiają się prądy i siły, działające w każdej epoce, czyniąc z niej prawdziwe oraz wierne zwierciadło nastrojów i upodobań, w tym czasie nurtujących w umysłach.

KOLONJA: FRONTON KATEDRY GOTYCKIEJ KONSTRUKCJA O WYBITNIE PIONOWYCH LINJACH

Z pośród wszystkich zaś stylów najwięcej materjału wrażeniowego i porównawczego dostarcza gotyk, renesans i rokoko, dlatego niemi przedewszystkiem zająć się należy.

W tym celu stańmy w myślach przed frontonem typowej, gotyckiej świątyni np. katedry w Kolonji i jednem spojrzeniem ogarnijmy całość fasady. Wten-



KOLONJA: KATEDRA — FRAGMENT FASADY GŁÓWNEJ — NAD PORTALAMI TRÓJKĄTNE WIMPERGI, Z KORONKOWEMI MASWERKAMI

czas niepodobna nie ulec jednemu wrażeniu, górującemu nad wszystkiemi innemi, wyrażającemu się w poczuciu jednolitego, zwartego, a więc monumentalnego ogromu. A wrażenie to będzie tak silne i jednolite, że zrazu nie wyodrębniają się w niem żadne zbyt liczne szczegóły, choć oko dostrzeże całe sploty pionowych linij, biegnących niewstrzymanie ku górze. Mimo tych niezliczonych elementów oko nie spocznie początkowo na żadnym z nich, ulegając pełnemu wrażeniu zamkniętej, jednolitej całości. Niebawem w tem pierwszem wrażeniu zarysuje się pierwszy zasadniczy

szczegół, polegający na stwierdzeniu, że wszystkie linje, pionowo ustawione, zbiegają się na szczytach wysmukłych, strzelistych wieżyc. Metaforycznie powiedziećby można, że żadna z linij nie stoi w spoczynku, wszystkie natomiast pędzą zawrotnie i niewstrzymanie wgórę, wyżej i wyżej, byle tylko nie spocząć na jakiejś większej, poziomo biegnącej zaporze. Niekiedy, jakby dla igraszki, czy ozdoby, nad ostrym łukiem okna, wąskiego a pośrodku przedzielonego jeszcze laskowatym filarkiem, dwie linje załamią się, przystaną w biegu i zamkną się w dwa boki równoramiennego trójkąta. Tak powstają typowe dla gotyku wimpergi. Inne zaplotą się znowu w górnem polu okna w koronkowe maswerki.

W niektórych budowlach znowu pośrodku frontonu, nad głównym portalem zawiśnie wielkie, koronkowe okno koliste, ale i ono nie powstrzyma pędu linij. Co najwyżej na przelotną chwilkę osadzi się wzrok w centralnym punkcie fasady, by niebawem piąć się znowu ku górze... i błądzić wśród niezliczonych kamiennych ozdób, kolumienek, pinakli i fiali.

Nieraz wśród bogato profilowanych załomów portali albo i ponad niemi wgórze, ustawi się sztywnie w zdobnych niszach, przykrytych wspaniałemi baldakinami, długi szereg wysmukłych postaci świętych. Stoją nieruchomo te nadmiernie wydłużone postaci, nie osłabiając jednak w niczem pierwotnego wrażenia biegu pionowych linij.

O ile cały system zasadniczej konstrukcji gotyku nosi na sobie wybitne piętno jakiejś ukrytej siły, nakazującej każdej linji konsekwentnie piąć się ku górze, czyli piętno wewnętrznej dynamiki, o tyle owe postaci, wplatające się w linje konstrukcji, mają w so-

bie coś statycznego. Dziwnie harmonijny splot momentów dynamicznych i statycznych, nie przygłuszających się wzajemnie i doskonale z sobą zespolonych!

Takich spostrzeżeń dostarczy którakolwiek z katedr gotyckich, czyto Nôtre Dame w Paryżu, czy tragiczna katedra z Reims, tum w Kolonji, czy tumy w Amiens, Laon, Chartres, lub Noyon. Podobne właściwości gotyku kryją się w katedrach niemieckich. Inne natomiast problemy konstrukcyjne wyłonią się w obliczu katedr włoskich i angielskich, a zwłaszcza hiszpańskich. Zagadnienia te wybiegają jednak poza zakres obecnych rozważań.

KOLONJA: WNETRZE KATEDRY — KONSTRUKCJA O CHARAKTERYSTYCZNYCH LINJACH PIONOWYCH

Jeśli pierwsze wrażenie poddamy krytycznej analizie, wówczas odsłoni ona dwa zasadnicze pierwiastki, tworzące jednolitą, wprost niepodzielną całość w organicznym niejako ustroju gotyckiej świątyni. Siła pierwszego wrażenia będzie następstwem wybijającego się na plan pierwszy czynnika konstrukcyjnego. Zdaje się, iż każda linja, każdy słup, gzyms lub kolumna służą wyłącznie do podtrzymania i zaakcentowania czystej konstrukcji. Dopiero potem, zwolna z linij konstruktywnych zacz-

nie się wyłaniać nieśmiało silny i bogaty w szczegółach czynnik dekoratywny, tak jednak rozmieszczony w zasadniczej konstrukcji, że nigdzie nie występuje jako czynnik niezależny. Przeciwnie, wszędzie będzie się podporządkowywał on konstrukcji wszechwładnej. Mimo całe olbrzymie niekiedy bogactwo jest on w gotyku czynnikiem słabszym, podrzędnym, a tak jednocześnie zręcznie wplatającym się w konstrukcje, że się w niej gubi, usuwa na plan dalszy. Gotyk bowiem jest stylem czysto konstruktywnym, tak jak styl świątyń egipskich lub greckich.

PARYŻ: KATEDRA NOTRE DAME — PRZYKŁAD FRANCUSKIEJ ARCHITEKTURY GOTYCKIEJ Z W. XII—XIII.

W przeciwieństwie do gotyku, którego konstrukcja opierała się prawie wyłącznie na linjach, styl renesansu przedewszystkiem posługuje się płaszczyzną. Wielkie płaszczyzny, mniej lub więcej rozczłonkowane, stanowią w renesansie zasadniczy i decydujący czynnik architektoniczny. Gotycka linja pionowa ustępuje w renesansie linji poziomej, dzielącej jednolite

płaszczyzny pałaców lub świątyń renesansowych na trzy wyraźne części podłużnych prostokątów zapomocą lekko zaznaczonych gzymsów. Skutkiem tego fasada renesansowego pałacu bywa zupełnie gładka, co najwyżej zapomocą rustyki podzielona na pola. Jest to płaszczyzna, jak najbardziej jednolita, zamknięta u szczytu swego potężnym zazwyczaj, silnie występującym, gzymsem dachowym. Najbardziej typowym w tym względzie jest florencki pałac Strozzi, Pitti i Riccardi, a w Rzymie Palazzo Farnese.

AMIENS: KATEDRA GOTYCKA — PRZYKŁAD FRANCUSKIEJ ARCHITEKTURY GOTYCKIEJ Z W. XIII

Takie płaszczyzny zamykają doskonałe w proporcjach i wymiarach bryły, działające potężnie swą zwartością i umiarem monumentalnym. Nieraz dla urozmaicenia dzieli się surowe płaszczyzny na zdobnicze pola zapomocą płaskich pilastrów, to znowu przerywa się je wnękami półkolistemi, w których znajdują pomieszczenie rzeźby figuralne. Jednakowoż cały ten system zdobniczy w niczem nie narusza, ani nie przygłusza poważnej i spokojnej harmonji płaszczyzn. Ożywia je tylko przez miarowe rozmieszczenie czynnika dekoratywnego czyli rzeźbiarskiego w granicach zasadniczej konstrukcji. W tak pojętej

FLORENCJA: PAŁAC PITTI — DZIEŁO FILIPA BRUNELLESCHI (1440) — RENESANSOWA KONSTRUKCJA, POSŁUGUJĄCA SIĘ WIELKIEMI PŁASZCZYZNAMI, SPRAWIA WRAŻENIE MONUMENTALNOŚCI

płaszczyźnie i bryle zda się tkwić istota stylu odrodzenia. Pierwiastki konstrukcji i dekoratywności układają się tu w pełnej harmonji obok siebie, zespalając się w całość, na niezachwianej równorzędności obydwu czynników opartej. Żaden z tych czynników nie wybija się ponad drugi, jeden drugiego nie przytłacza, ani w cień nie usuwa, współistnieją zgodnie, jak równy z równym.

Z biegiem jednak szybkiego rozwoju tego stylu zaczyna się coraz silniej i natarczywiej wciskać weń pierwiastek dekoracyjny, bardzo chętnie posługujący się nietylko elementem figuralnym, ale w pewnej mierze elementem geometrycznym, wybitnie zdobniczym. Pod wpływem tego pierwiastka zdobniczego, posiadającego cechy malarskie, coraz to natarczywiej przerywającego monumentalną powagę

renesansowej konstrukcji, zaczyna się chwiać pierwotny umiar wczesno renesansowej harmonji. Pierwiastek zdobniczy i malarski coraz dobitniej podkreśla swą samodzielną rolę w architekturze, spychając niejako na plan dalszy czystą konstrukcję. Coraz to liczniejsze rzeźby, coraz liczniejsze zdobniki geometryczne, gzymsy i woluty zaczynają osiadać na fasadach świątyń i pałaców. Na spokojnych dotychczas gzymsach, lukach i sklepieniach coraz liczniej i tłumniej pojawiają się postaci, przyodziane w szaty rozwiane, z których wyziera niefrasobliwie jędrne, nagie ciało. Miękkie szaty, jakżeż często upodobnione do rzymskich tunik i chitonów, rozwiewają się w bogatych fałdach i splotach, jakby pod wpływem porywów wichru, czy huraganu. Gesty ich i ruchy gwałtowne, namiętne, coraz wyraźniej zdradzają brak wewnętrznego spokoju, a silnie charakteryzowane twarze ujawniają dusze, szarpane uczuciami gwałtownemi, nieukrywanemi maską spokoju i równowagi duchowej. Najróżnorodniejsze motywy zdobnicze oplatają już każdą piędź wolnej do-

FLORENCJA: PAŁAC RICCARDI — PRZYKŁAD ARCHITEKTURY WCZESNEGO RENESANSU — DZIEŁO MICHELOZZA (1435)

RZYM: WNĘTRZE KOŚCIOŁA GESU — PRZYKŁAD ŚWIĄTYNI BAROKOWEJ — KONSTRUKCJA O ZAŁOŻENIU RENESANSOWEM Z BAROKOWEM ZDOBNICTWEM

tychczas płaszczyzny. Punkt ciężkości w architekturze coraz wyraźniej zaczyna skłaniać się i przenosić na czynnik zdobniczy. Ulega mu potem konstrukcja, gubiąca swe linje w nadmiarze zdobnictwa.

Ta zachwiana równowaga i harmonja pomiędzy czynnikiem konstrukcji i zdobnictwa prowadzi do nowego stylu, zwanego barokiem. Teraz monumentalna prostota kryje się, jakby onieśmielona lub zawstydzona swoją skromnością, za węgły murów i bogato profilowanych filarów, ustępując w cień przed nadmiernem bogactwem, złotolitym splendorem, krasą wielobarwnych marmurów, przepychem ozdób i ma-

POTSDAM: WNĘTRZE SALONU W PAŁACU SANS SOUCI — PRZYKŁAD ARCHITEKTURY ROKOKOWEJ — KONSTRUKCJE ARCHITEKTONICZNE I ZDOBNICTWO IGRAJĄ DOWOLNEMI LINJAMI I OZDOBAMI

lowideł. Architektura harmonijnego układu i umiaru zarówno w konstrukcji, jak zdobnictwie ustąpiła miejsca architekturze form wybujałych, zdobniczych i malarskich.

Odtąd czyli od rozkwitu baroku każdy nieomal lat dalszy dziesiątek przydaje łukom, filarom, pilastrom właściwości zdobniczych, uważając formy konstrukcji architektonicznej za podporę, po której mogłyby się wspinać coraz to liczniejsze zdobniki, konchy, rokalje lub lekkie, zwiewne figurynki, zalotne a filuterne, jak panny i markizy dworskie. Tu nagie amorki rozrzucają róż naręcza, ówdzie plotą i rozwieszają przebogate girlandy bajecznych owoców

i kwiatów, a czynią to z miłym uśmiechem i jakby dworskim ukłonem, w takt uroczego gawota lub menueta. Nie przeraża i nie mąci ich tanecznego nastroju przepastna niekiedy wysokość, na której zawiesiła je swawolna igraszka artysty. Nie psuje ich zabawy chłodna cisza świątyń, ani niefrasobliwa nagość, nielicująca z powagą i świętością miejsca. Wszystko się bawi jak na starożytnej bachanalji dziecięcej, odprawianej w gajach bogini miłości, białe lubiącej gołębie i jędrne, żądzą dyszące, ciała nieletnich dziewcząt i młodzieńców. Jest w tem wszystkiem coś z pieszczotliwej zalotności porcelany i coś więcej jeszcze z namiętnej miękkości fletu, lekkiej zadumy wioli i srebrzyście uwodzicielskiej zalotności klawicynelu. Wszystko się wabi, pieści i kocha, rytmicznie, wdzięcznie się kłania, tanecznie przegina, jak w ówczesnem życiu dworskiem bywało. I czyż można się dziwić znowu tak bardzo, że ten rytm taneczny porwał poważne nawet dotychczas formy architektoniczne, pozwalając im odtąd na wdzięczne wygięcia, zalotne zwroty i jakby taneczne pozy rytmiczne? Teraz już wszystkie linje architektoniczne gną się gibko i namiętnie, plączą się i wiążą w bogate sploty, zdają się wprost igrać ze statyką i konstrukcją. Ma się wrażenie, że zatraciła ona swe pierwotne znaczenie, stając się niejako tylko punktem wyjścia dla przebogatego i zapamiętałego w sobie zdobnictwa. I nie dziw, wszak to architektura rokoko!...

W tych wszystkich ogólnikowych charakterystykach stylu gotyckiego, renesansu, baroku i rokoko szło wyłącznie o zaznaczenie stosunku dwu, w każdym z nich wyodrębnionych, pierwiastków: konstrukcji i zdobnictwa. Obydwa bowiem czynniki, w roz-

maity sposób zresztą wzajem ustosunkowane, są istotną i najbardziej charakterystyczną częścią składową każdego stylu. One warunkują powstawanie, trwanie i rozwój wszystkich stylów.

Ewolucja form plastycznych i artystycznych polega na zmienności zasad konstrukcji i zdobnictwa i na rozmaitem w różnych czasach i środowiskach wzajemnem ustosunkowywaniu się tych dwu istotnych czynników.

Styl jest zatem zespołem form konstrukcyjnych i zdobniczych, w rozmaity sposób ze sobą związanych, a wyprowadzonych z jakiejś ogólnej i wspólnej zasady, zależnie od wiążącego w danej chwili założenia. Założenia rozmaitych epok i rozmaitych kultur bywają rozmaite. Raz doskonałością wydaje się jak najdalej idąca prostota, innym razem przepych i bogactwo, niekiedy znowu droga pośrednia uchodzi za najwłaściwszą cechą sztuki. Wszystkie tego rodzaju upodobania, tworzące się pod wpływem najróżnorodniejszych czynników kulturalnych, religijnych, społecznych, rasowych i narodowych, znachodzą dosadny wyraz w sztuce. I one to właśnie stwarzają owe zmienne założenia poszczególnych epok, uzależniając tem samem tworzenie się upodobań artystycznych w najogólniejszem słowa tego znaczeniu. W nich też zda się tkwić zaród i źródło obowiązujących na tle danej epoki form plastycznych, stwarzających podstawę każdego stylu.

Dowodów na to nie brak w dziejach rozwoju sztuki, jak i rozwoju kultury. Takiemi drogami kroczyła i rozwijała się plastyczna myśl ludzkości, ucieleśniająca niezmienną żądzę tworzenia, wrodzoną człowiekowi. W rozmaitych czasach objawiała się ona

rozmaicie. Fazy jej rozwoju znaczą w dziejach style, jako najdosadniejsze wyrazy upodobań poszczególnych kultur i epok. Styl nie był nigdy igraszką mody lub kaprysu zmiennych upodobań. Zawsze jest on wyrazem i zwierciadłem życia, jego potrzeb, nastrojów i tkwiących w niem możliwości technicznych. Nieinaczej jest i w chwili obecnej.

ORYGINALNOŚĆ KONCEPCYJ STYLOWYCH

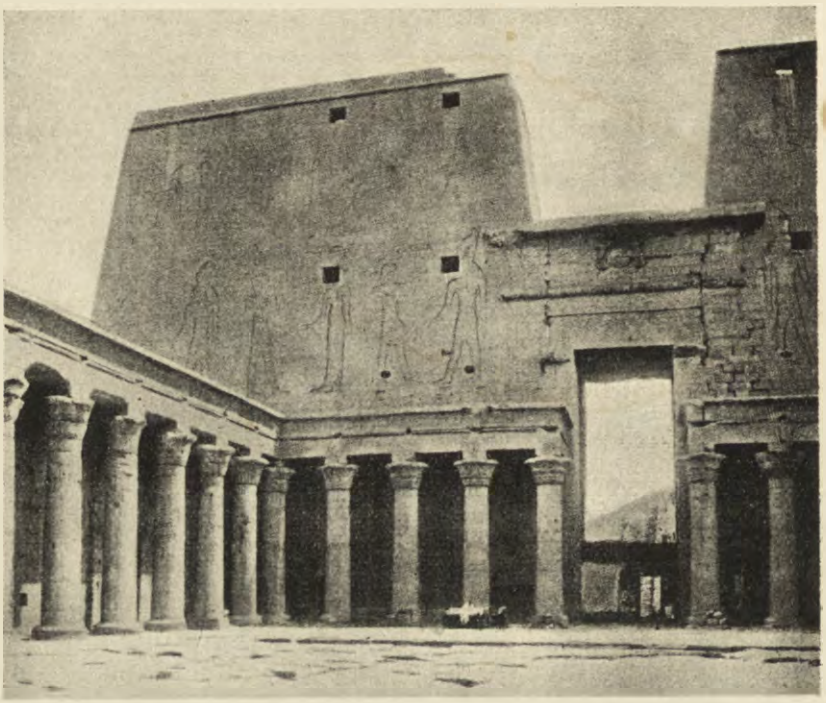
TESKNOTA NIE OGLĄDA SIĘ ZA MINIONYM, JENO ZA WIECZNIE NOWYM KSZTAŁTEM, KTÓRY Z ODRUZGÓW TAMTEGO POWSTAJE; MIARĄ JEJ ZAWSZE ŚWIEŻA, NIESTRUDZENIE CZYNNA, DO DOSKONAŁOŚCI ZMIERZAJĄCA TWÓRCZOŚĆ.

J. W. GOETHE

W wielkiej różnorodności wszystkich dotychczasowych stylów architektonicznych jedne odznaczały się niespotykaną do czasu ich pojawienia się nowością form konstruktywnych i dekoratywnych, inne zużywały w pewien odświeżony sposób formy, przez swych poprzedników stylowych wytworzone. Pierwsze budowały jakby od podstaw, odnowa, w zupełnej niezależności od osiągniętych już zdobyczy formalnych, drugie z całą świadomością łączyły lub kojarzyły w nieco odmiennych stosunkach lub proporcjach formy istniejące raczej w dalszej niż bliższej przeszłości. Z tego powodu nazwać można style, odbiegające w konstrukcji i zdobnictwie od innych, przed niemi istniejących, oryginalnemi, drugie, zużytkowujące na swój sposób formy już dawniej stosowane, pochodnemi.

Dzieje sztuki dostarczają w tej mierze wiele bardzo ciekawych spostrzeżeń.

Żaden wielki artysta nie widzi rzeczy takiemi, jakiemi są w rzeczywistości — rzucił raz mimochodem Oskar Wilde. I słusznie. Gdyby bowiem tak było, jak nie jest na szczęście, nie byłoby bardziej jałowej i nud-



EDFU: DZIEDZINIEC ŚWIĄTYNI, ZBUDOWANEJ W III W. PRZED CHR. — NA FRONCIE PYLON Z KONTUROWEMI PŁASKORZEŹBAMI

nej dziedziny nad sztukę. Że jest wręcz przeciwnie, wie niemal każdy najbardziej, czy też najluźniej do sztuki ustosunkowany człowiek. Przyczyną tego jest, poza wieloma innemi czynnikami, w niepośledniej mierze czynnik oryginalności, któremu należy przyjrzeć się zbliska. W tym celu musimy wglądnąć w rozwój sztuki, zaczynając nie od jej podświadomych pierwocin człowieka jaskiniowego, ale od chwili, kiedy występuje ona jako czynnik pełnej samowiedzy twórczej, jako zupełnie określona i skrystalizowana twórczość. In-

nemi słowy obchodzić nas będzie nie archeologja, gubiąca się w pomroce, ale sztuka historyczna.

Zaczątkiem jej Egipt.

Kultura starożytnego Egiptu, zogniskowana przedewszystkiem w systemie religijnym, który ogarniał swą pełnią wszystkie dziedziny życia społecznego, jednostkowego i państwowego, nosi na sobie piętno kultu bogów, kultu wspaniałego i przeprowadzonego logicznie w najdrobniejszych nawet szczegółach. I w tej mierze żadna chyba epoka późniejsza nie dorównała sztuce egipskiej. Dzięki temu zespoleniu z religją sztuka egipska osiągnęła najpełniejszą oryginalność zarówno w architekturze, rzeźbie, malarstwie jak i wszystkich dziedzinach zdobnictwa. Od najpotężniejszych dzieł zaczynając, piramid, świątyń, posągów bogów i władców, a kończąc na najdrobniejszych przedmiotach codziennej potrzeby i użytku, meblarstwie, złotnictwie i zdobnictwie, sztuka egipska stworzyła wszędzie najpełniejszy styl własny, posiadający oryginalny wyraz i przynależną mu formę. Forma ta, ujęta w ryzy dogmatu religijnego, podlega subtelnym i ledwo uchwytnym ewolucjom, ale mimo to rozwija się stopniowo, osiągając coraz pełniejszy i bardziej charakterystyczny wyraz psychiczny.

Niezaprzeczonem arcydziełem doskonałej formy architektonicznej jest świątynia. Tworzy ona zwykle olbrzymich rozmiarów prostokąt, na trzy zasadnicze części podzielony, rozwijające się od węższego boku prostokąta w głąb. U wejścia stoją dwa olbrzymich rozmiarów pylony, czyli czworokątne wieże, zwężające się ku płaskiej górze. Pośrodku brama wchodowa. Za bramą obszerny dziedziniec czworoboczny, a dokoła biegną podcienia. Zamykają one trzy strony czworo-

boku, biegnąc zazwyczaj w dwa rzędy. Dziedziniec ten bywał z reguły otwarty. Z niego prowadziło wejście do wielkiej hali świątynnej, krytej płaskim kamiennym stropem, wspartym na podobnych kolumnach, jak na dziedzińcu. Stamtąd wchodziło się do sanctuarium świątyni, składającego się z kilku niższych komnat, jakby oddzielnych kaplic, służących wyłącznie licznym rzeszom kapłanów.

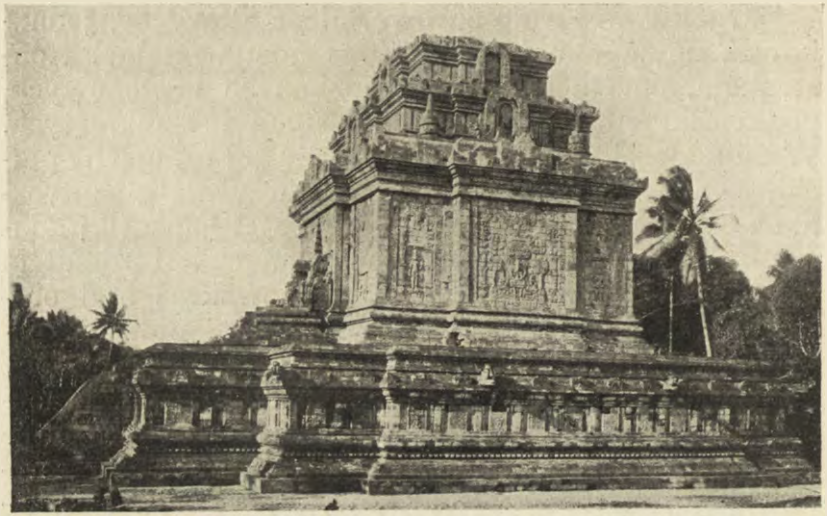
Do świątyni prowadzą ku pylonom dwa szeregi sfinksów, nieruchomo zapatrzonych we wieczność.

W świątyni egipskiej wszystko brane było na nadludzką miarę, aby olśnić i oczarować człowieka. Cud ówczesnego świata, zabudowania świątyni w Karnaku, zbudowanej około r. 1500 p. Chr., w osi głównej liczą 1400 m, a pylony jej posiadają u podstawy 113 m długości przy 44 m wysokości. Sala kolumnowa ma niemniej gigantyczne wymiary, 102 na 51 m i wspiera się na 12 kolumnach, o kapitelach lotosowych, wysokich na 21 m, w średnicy liczących po 3'57 m. Posiada więc powierzchnię równą katedrze Notre Dame w Paryżu.

Odpowiednio też do wielkości świątyni dostosowano rzeźby i posągi, umieszczone w tak olbrzymiej przestrzeni. Zdobiły ją posągi bogów i faraonów w postawie stojącej lub siedzącej, a przednie ściany pylonów pokrywały liczne płaskorzeźby, traktowane jednak wklęsło, zapomocą w granit wcinających się konturów. Nie chodziło w nich o realistyczną prawdę, ani o perspektywę, tworzono je jako wyobrażenia aktów wiary lub kultu, przedstawiając zazwyczaj obcowanie faraonów z bogami, którzy wedle wierzeń kierowali każdym krokiem utożsamionego i zrównanego z nimi faraona.

Ogólne wrażenie surowe, nieomal groźne, jednakowoż najzupełniej jednolite i monumentalne. Konstrukcja, oparta na linjach poziomych i pionowych, podkreśla jednolitość brył zwartych i zamkniętych. W zupełności podporządkowuje się jej ornament płaski, konturowy, gubiący się w szarzyźnie gigantycznych bloków granitowych. A więc styl najściślej konstruktywny, samorodny, nie posiadający ani przedtem ani potem sobie równego, czyli nowskróś styl oryginalny. Podobny charakter sakralnej powagi posiada cała sztuka egipska. Rzeźba, malarstwo, wyroby ze złota, przedmioty codziennego użytku na faraońskim dworze, wszystko posiada niezatarte i wybitne piętno sztuki, zespolonej z religją, z jej bogatym ceremonjałem, ściśle określonym w każdym najdrobniejszym nawet szczególe. Pod względem formalnym każdy przedmiot sztuki egipskiej stoi na wysokim poziomie sztuki nawskróś oryginalnej, posiadającej zupełnie indywidualne właściwości zdobnicze i konstruktywne. Te dzieła są do tego stopnia znamienne i charakterystyczne, że kto raz je widział, ten nigdy ich charakteru stylowego zapomnieć nie zdoła, pośród tysiąca innych je rozezna. Bo sztuka egipska nie miała ni przedtem, ni potem podobnej do siebie. W tej to skończoności, jednolitości, konsekwentnej do najdrobniejszego przedmiotu i jego szczegółu, objawia się jej jasno skrystalizowana oryginalność. Jakżeż pełny jej wyraz przedstawiają cuda sztuki egipskiej, znalezione w grobie Tut-Anch-Amona.

Takiej pełni oryginalności nie osiągnęła już ani sztuka babilońsko-asyryjska, ani staroperska, ani fenicko-hebrajska. Zdobywa ją dopiero sztuka dalekiego wschodu, sztuka buddyjska, obejmująca dwa wielkie



TJANDI MENDOET (JAWA): ŚWIĄTYNIA BUDDYJSKA — KONSTRUKCJA ZUPEŁNIE ORYGINALNA, ODBIEGAJĄCA OD FORM ARCHITEKTURY EUROPEJSKIEJ

kręgi, hinduski i chińsko-japoński. Wszystkie te kultury wyrastają z podłoża prastarych kultur pierwotnych, rozmiłowanych w przebogatej ornamentyce i głębokiej symbolice religijnej. Dlatego czynnik konstruktywny, w tej architekturze usuwa się na plan dalszy, a raczej kryje się za nadmiar rzeźb pełnych i półpełnych. Gubi się on niekiedy w silnie podkreślanej ornamentyce, która jak bluszcz oplata każdą nieomal formę architektonicznej konstrukcji. Charakterystyczną cechą tych ukrywanych form architektonicznych jest linja pozioma, która, zwłaszcza w terasowato kształtowanych budowlach nadaje im coś z charakteru pagórków płaskich, jakby porośniętych dziwną roślinnością i bajecznemi kwiatami. Wrażenie całości rozpada się przeto na niezmiernie ciekawe fragmenty

figuralne i ornamentalne. A więc jest to coś wręcz przeciwnego niż było w sztuce Egiptu. Taki charakter zachowały olbrzymie świątynie Ceylonu, Birmy, Cambodgy, Siamu, Jawy, a poniekąd Chin i Japonji. Czasowo sztuka ta rozwija się znacznie później od scharakteryzowanej sztuki egipskiej, wskutek czego w uchwytnej mierze działają tam już wpływy sztuki hellenistycznej, jak również sztuki Islamu i Persji.

TJANDI POENTADEWA: (JAWA) ŚWIĄTYNIA BUDDYJSKA — ZUPEŁNIE ORYGINALNE FORMY KONSTRUKCYJNE

Najmłodsza z tych kultur, kultura Islamu, powraca do pierwotnej konstrukcji bryły architektonicznej, od zewnątrz surowej, zwartej i jednolitej, a wewnątrz pokrytej bogatą w barwie i kompozycji ornamentyką. Dla urozmaicenia surowości wielkich płaszczyzn zewnętrznych wprowadza się tam niekiedy dwubarwne cegły lub kamienie, które układa się w proste ornamenty, poziomo biegnące. Tę właściwość architektury arabskiej przejmuje do pewnego stopnia gotyk włoski (katedra w Sienie, Florencji, Orvieto). Ponadto konstrukcja świątyni muzułmańskiej zdobywa dwa nowe elementy charakterystyczne: jakby flaszkowate kopuły i strzeliste wieżyczki, minarety.

AGRIGENTO (SYCYLJA): ŚWIĄTYNIA CONCORDJI — KONSTRUKCJA DORYCKA POZBAWIONA PRAWIE W ZUPEŁNOŚCI ELEMENTU DEKORATYWNEGO

Wszystkie te elementy zarówno konstrukcji architektonicznej, jak zdobnictwa posiada architektura Islamu w całym kulturalnym zasięgu swych wpływów, które, jak wiadomo, docierają do Indyj, urywając się wyraźnie na Himalajach.

Stąd zaczyna się sfera oddziaływania nowych kultur chińsko-japońskich.

W poszukiwaniu pierwiastka oryginalności konstruktywnej cofnijmy się do starożytnej Grecji. Tu narodziła się, a raczej współcześnie ze sztuką starożytnego Egiptu kształtowała się zupełnie odrębna i nawskróś oryginalna sztuka. Jej najdoskonalszym wyrazem jest grecka świątynia dorycka i teatr, a raczej amfiteatr. Świątynia dorycka była zawsze prostokątem, dwa razy prawie dłuższym jak szerokim. Na potężnym cokole biegły dokoła kolumny pojedynczym

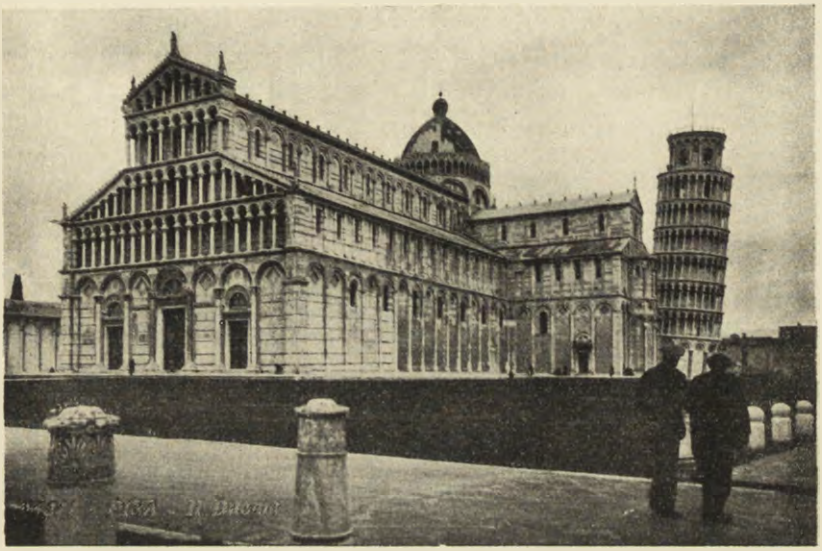
szeregiem, tworząc t. zw. peripteros, a jeśli dwa rzędy kolumn biegły dokoła budowli, zwała się wówczas dipteros. Budynek przykrywano lekko spadzistym dachem siodłowatym, wspartym na poprzecznych belkach, architrawach, skutkiem czego na dwu węższych bokach świątyni u góry tworzyło się trójkątne pole, zwane tympanonem. Dla upiększenia i podniesienia wrażenia wypełniano tympanon zazwyczaj rzeźbą figuralną, związaną ideowo i treściowo z charakterem danej świątyni. Taki charakter posiadają zachowane do dnia dzisiejszego doryckie świątynie południowej Italji i Sycylji: w Paestum, Pompei, w Selinuncie, Agrigento i Syrakuzach. Pochodzą one z okresu VII do IV stulecia przed Chr. Istotą oryginalności architektury greckiej w stosunku do całej kultury i sztuki ją poprzedzającej jest zupełnie nowa bryła architektoniczna, nowe zdobnictwo i nowe elementy architektoniczne w postaci kolumny doryckiej, jońskiej i korynckiej. Na nowe tory weszła również grecka rzeźba, przechodząc do znakomitej charakterystyki postaci ludzkiej, opartej na naturalności, nieco idealizowanej.

Rzym starożytny przejął wszystkie doskonałości sztuki greckiej, nic prawie nie przydając jej nowego — poza konstrukcją sklepienia. Zaczątki sklepień posiadali już Etruskowie (groby sklepione) i Grecy (Gymnasion w Pergamon). Do pełnej doskonałości konstrukcji architektonicznej doprowadzają sklepienie dopiero Rzymianie, w miarę rozwoju potrzeb życiowych i architektury wprowadzając sklepienie beczkowe i olbrzymiej rozpiętości sklepienia kopułowe. Najdoskonalszym pomnikiem o sklepieniu kopulastem to Panteon Agrypy (27 przed Chr.) w Rzymie, przebudowany przez Hadrjana z powodu ruiny, w jaką popadł

po uderzeniu pioruna. Obecnie jest tam kościół S. Maria Rotonda.

Inne dziedziny sztuki rzymskiej, niech to będzie rzeźba, czy malarstwo, czy wszystkie dziedziny sztuk zdobniczych, a wreszcie cała ornamentyka, idzie śladami sztuki greckiej, rozwijając jej tematy i motywy. W ten sposób wytwarza się i dokoła kotliny morza Śródziemnego zaciska krąg kultury grecko-rzymskiej, sięgającej wszędzie tam, gdzie tylko usadawiają się Rzymianie, gnani naturalną handlową ekspanzją, bądź żądzą podbojów i zdobyczy.

Nic również dziwnego, że na tej kulturze oparło się chrześcijaństwo, drogą ewolucji dziedzicząc niejako po Rzymie jego idee światowładztwa. Chrześcijaństwo zachowało tylko to z kultury i dorobku form artystycznych Rzymian, co odpowiadało potrzebom chrześcijańskiego kultu religijnego i co nie sprzeciwiało się jednocześnie duchowi nowej wiary. Ale i te nieliczne zachowane hellenistyczne pierwiastki form artystycznych chrześcijaństwo napełniło nową, własną treścią duchową, poświęcającą wszystkie radości i smutki życiowe myśli o wieczności pozagrobowej, jako jedynie realnej formie bytu i żywota. Ten nowy duch religijny i mistyczny wyrzeźbił trwałe i niezatarte znamię na wszystkich pomnikach sztuki wczesno chrześcijańskiej. Dlatego uleciała z malarstwa i rzeźby rzymskiej doskonałość formy, prawda wyrazu, swawola uczucia i lekkość treści. Symbol nie wymagał wówczas doskonałości formalnej, bo i tak był on tylko ledwo wyczuwalnym cieniem myśli, znanej doskonale wtajemniczonym. Wystarczyło więc lekko zaznaczyć charakter danej postaci symbolicznej, a wierni wlot rozeznali po przydanych jej znakach, co lub kogo



PIZA: KATEDRA ROMAŃSKA Z POCHYŁĄ WIEŻĄ — W. XI — ZASADNICZA KONSTRUKCJA OPIERA SIĘ NA BAZYLICE STAROCHRZEŚCIJAŃSKIEJ — ZDOBNICTWO NA ELEMENTACH SYRYJSKICH I GERMAŃSKICH

ona przedstawia. Ten stan wyzwalania się z ducha sztuki grecko-rzymskiej i lekceważenia form dawnego piękna, jakie niewątpliwie wynikało z dogmatów i prawd nowej wiary, sprowadził na szereg wieków zastój w rozwoju sztuk plastycznych. Niezawodnie przyczyniły się do tego i inne czynniki, — jak prześladowania chrześcijan, zamieszki i rozkład kulturalny imperjum rzymskiego.

Dopiero pod wpływem wtargnięcia nowego i silnego żywiołu germańskiego w kraje, ulegające dotychczas niepodzielnemu zasięgowi kultury i sztuki grecko-rzymskiej, zaczynają się budzić i ujawniać nowe dążenia i nowe usiłowania artystyczne. Germanie posiadali bowiem odrębne i dobrze już wyrobione

poczucie formy, zwłaszcza w zakresie ornamentu. Gotowie zalewają Italję (od r. 493), wybrzeża Adrjatyku, Hiszpanję, Francję i Anglję, przynosząc ze sobą nowy, własny, bogaty w motywy ornamentalne styl, który wybija znamienne piętno na architekturze tych stuleci. Pomniki tej sztuki znajdują się w północnej Italji (Rawenna, Cividale, Parenzo, Zara, Medjolan), i w Hiszpanji (Cordoba, Palencia, Toledo, Naranco, Oviedo). Tu w połączeniu z pierwiastkami sztuki muzułmańskiej wytwarza się nowa architektura, zwana mozarabską. Potem poprzez sztukę Karolingów przygotowuje się grunt dla pełnego rozwoju sztuki średniowiecznej.

TOLEDO: SANTA MARIA LA BLANCA — DAWNA SYNAGOGA W STYLU MAURETAŃSKIM — W W. XV PRZEROBIONA NA KOŚCIÓŁ

Romański styl w zasadzie i swem założeniu nie wychodzi poza ostatnie zdobycze architektury rzymskiej, zwłaszcza w budowie sklepień, w zdobnictwie zaś korzysta bez uprzedzeń z ornamentyki Gotów. Na ostateczne ukształtowanie się typu świątyni romańskiej nie bez wpływu pozostaje również architektura wczesno chrześcijańska Syrji i Bizancjum. Skutkiem tego okres romański w kształtowaniu się form pla-

stycznych jest do pewnego stopnia okresem wtórnym, pochodnym.

Zjawiskiem najbardziej może niepojętem i najdziwniejszem w dziejach ludzkości jest i pozostanie gotyk. Zarówno w zasadniczych elementach swej konstrukcji, jak w najdrobniejszym dekoracyjnym szczególe, jest gotyk nawskróś nowy i oryginalny. Te wszystkie poszczególne elementy łączy w tak zwarte i jednolite, organiczne całości, że mimo wielkiego bogactwa szczegółów konstruktywnych i dekoratywnych co do zwartości i jednolitości swej bryły może śmiało stanąć obok świątyni egipskiej lub greckiej.

SIENA: KATEDRA (1229—1264) — GOTYK WŁOSKI POSŁUGUJE SIĘ TYLKO W ZDOBNICTWIE UTARTEMI FORMAMI GOTYCKIEMI — KONSTRUKCJA JEST SWOISTA

A wszystkie elementy, któremi z rozrzutną pasją posługuje się, są zupełnie nowe i w żadnej wcześniejszej architekturze prawie niespotykane. Takie są jego łuki, ostre u szczytu swego, koronkowe okna, filary, wimpergi, fiale, misterne, koronkowe wieżyce o przejrzystych piramidalnych szczytach, konstrukcyjnie zrośnięte organicznie

z całością budowli i całe przestylizowane zdobnictwo, zarówno figuralne, jak roślinne, czy zwierzęce. Jakby surogatem ostrołukowego okna posługiwała się niekiedy sztuka Islamu, ale gotyk ten skromny motyw architektoniczny rozwinął do najwyższej miary konstrukcji jak zdobnictwa.

SIENA: WNĘTRZE KATEDRY — DWUBARWNY MARMUR OBNIŻA STRZELISTOŚĆ KOLUMN

Pod względem zaś rozpętanego bogactwa form gotyk możnaby zestawić chyba tylko z architekturą buddyzmu, ale wszystkie odcienie tej sztuki przewyższa on doskonałością czystej, ponad całe zdobnictwo wybijającej się konstrukcji.

Gotyk bowiem jest stylem najgłębiej i najistotniej konstruktywnym, narzucającym od pierwszego wejrzenia tę właśnie, a nie inną cechę z całą siłą nieodpartego przymusu.

Jak się to stać mogło, czy raczej jak się stać musiało, iż nagle wyłonił się z ludzkiej świadomości tak zwarty i zamknięty w sobie zespół doskonałych form konstruktywnych i dekoratywnych, osiągając w krótkim stosunkowo czasie tak niesłychaną świet-

ność, oryginalność i jedność, dociec dziś niepodobna. To jedno wydaje się pewnem i niewątpliwem, że w tym stylu, tak namiętnie i konsekwentnie rwącym się swojemi konstrukcjami ku górze, ucieleśnił się i objawił zwycięski duch wiary chrystusowej. Gotyk usymbolizował wszystkie tej wiary tajemnice, otchłanie, nadzieje i smutki, zawarł jej syntezę, uzmysłowioną w nowej formie, stając się dzięki temu najpełniejszym wyrazem plastycznym średniowicza.

Powstał, rozwinął się niesłychanie szybko i przekwitł prawie równie nagle w chwili, kiedy zamarły podstawy ustroju społecznego, politycznego i duchowego średniowiecza.

Człowiek odrodzenia, w sobie szukający objawienia się bóstwa, pełnego życia, jego radości i piękna, musiał opuścić mistyczną strzelistość świątyń, wynijść na słońce z ich naw mrocznych, prześwietlonych barwami witraży, łamiących się w kadzidlanych dymach. Wzorem i przewodnikiem stał mu się przeto świat starożytnej Hellady i Romy, ze swą słoneczną radością, ze swą architekturą i sztuką, wielbiącą piękno człowieka i otwierającą swe przestrzenie na życie, zwolnione z pęt dogmatyzmu i mistycyzmu średniowiecznego. Znamiennym i pełnym wyrazem tego nowego ustosunkowania się człowieka do życia staje się w pierwszym rzędzie architektura, następnie malarstwo i rzeźba.

Wzory dla tej nowej architektury są gotowe. Dostarczyły ich rzymskie bazyliki, termy, świątynie, pałace cezarów, kryjące olbrzymie, widne przestrzenie pod gigantycznemi sklepieniami beczkowemi i kopułowemi i przebogate zdobnictwo roślinne, figuralne i groteskowe. Z tych pierwiastków korzysta pełną

CITTA DEL VATICANO: BAZYLIKA ŚW. PIOTRA WIDZIANA ZE SZCZYTU KOLUMNADY BERNINIEGO — KOPUŁA NA BAZYLICE DZIEŁO MICHELANGELA

dłonią renesans, łączy je w nowe całości, przydając im raz polotu, niekiedy bogactwa, to znowu prostoty, przystosowując dawne formy do nowych warunków życiowych. Z takich pierwiastków powstaje renesansowy kościół, pałac, willa, renesansowy budynek miejski, jak i renesansowe miasto, z szerokiemi placami, loggiami, pomnikami i wodotryskami. Wszystko jednak zakrojone bywa na miarę niecodzienną, na miarę wielkości, a odzwierciedlającej niezwykłe bogactwo i potęgę świecką kościoła i jego wiernych wyznawców, monarchów, królów i książąt.

Wynalazczy i eksperymentalny duch człowieka renesansowego szuka nieustannie nowych możliwości twórczych we wszystkich dziedzinach nauki, literatury i sztuki. Z tych usiłowań rodzą się zawrotne po-

mysły architektoniczne Alberti'ego, Brunelleschi'ego, Leonarda da Vinci, Bramantego, Rafaela i Michelangela. Wszystkim im marzy się olbrzymia świątynia centralna, na skrzyżowaniu naw głównej i bocznej uwieńczona gigantyczną kopułą, wielkości Panteonu Agrypy conajmniej. Marzenia te urzeczywistnia najpierw Brunelleschi w swej kopule na Santa Maria del Fiore, florenckiej katedrze, a Michelangelo na papieskiej świątyni San Pietro w Rzymie. Zły los nie pozwolił ani Brunelleschi'emu ani Michelangelowi oglądać ich kopuł ukończonych, dumnie wieszczących triumf ducha nad materją; Brunelleschi zmarł bowiem w r. 1446, a Michelangelo w 1564.

W tych dwu dziełach przejawia się szczyt oryginalności architektury renesansowej. Renesans tem się odznacza, że wszystkie największe, z ducha i jego idei poczęte budowle kończyła już druga połowa stulecia XVI, pozostająca pod przemożnym wpływem Michelangela, wielkiego twórcy pełni renesansu, której logiczną kontynuacją ewolucyjną był barok. Istota baroku przejawia się zasadniczo w konstrukcji renesansowej, wzbogaconej jednak nowym i silnie rozwijającym się pierwiastkiem zdobniczym. W rzeźbie i malarstwie barokowem nad spokojem renesansu bierze górę uczucie, potęgujące się nieustannie nieomal do stanu wybuchowego. Jest więc w każdem dziele baroku utajona olbrzymia dynamika, objawiająca się w gwałtownych gestach, w silnej charakterystyce twarzy i całej postaci i w przebogatym elemencie zdobniczym. Wszystkie te właściwości pochodzą z istniejących już dzieł i stylów dotychczasowych. Są one raczej końcowemi okresami długotrwałych ewolucyj, niż punktami wyjścia i dlatego rozwój ich prowadzić

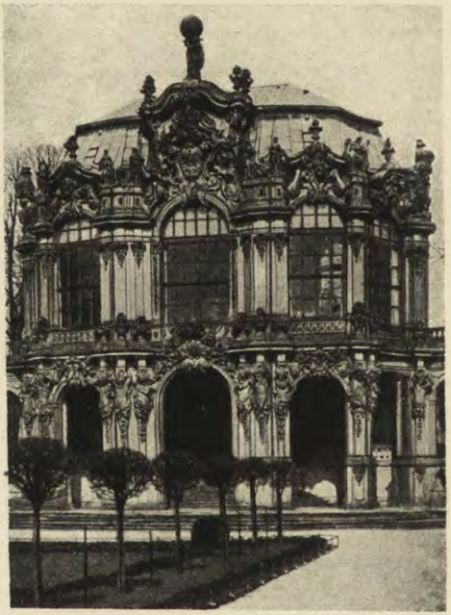
CORDOBA: WNĘTRZE MECZETU ABDERRAHMANA II Z VIII I IX W. Z TYPOWEMI DLA ARCHITEKTURY MAURETAŃSKIEJ DWUBARWNEMI SKLEPIENIAMI PODKOWIASTEMI

musi nieuchronnie do wybujałości i przejaskrawienia, które zazwyczaj kończą pewne epoki stylowe i kulturalne.

Ostateczną i poniekąd końcową konsekwencją rozwojową baroku jest rokoko.

Styl ten wydobył jeszcze raz pełną oryginalność zarówno w konstrukcji jak i w zdobnictwie, jednakowoż swobodnie mógł tych ozdób używać raczej do przedmiotów drobniejszych, niż do wielkiej, monumentalnej architektury. Tkwiło bowiem w formach konstruktywnych jak i zdobniczych rokokowych coś tak miękkiego i tak wiotkiego, że niepodobieństwem wprost było stosowanie tych form do architektonicznej konstrukcji. Architektura rokokowa musiała z natury rzeczy posługiwać się formami bardziej uprosz-

czonemi, zużytkowując wszystkie zdobycze baroku. Dlatego rokoko w konstrukcji tylko nieznacznie odbiega od swego barokowego rodzica. Nieograniczone natomiast możliwości wyrafinowane w zdobnictwie posiada rokoko w kształtowaniu wnętrza i w uzupełnianiu go najróżnorodniejszemi drobiazgami, mebelkami, porcelaną i szkłem. Żaden inny styl pod tym względem nie dorównał rokokowej pomysłowości.



JEDEN Z PAWILONÓW ZWINGERA W DREŹNIE — ARCHITEKTURA ROKOKO — DZIEŁO PÖPPELMANNA ZBUDOWANA 1711—22

Najwymowniejszym okazem rokokowej architektury to Zwinger drezdeński, dzieło Daniela Pöppelmanna z r. 1711—1722. Natomiast mnóstwo wnętrz rokokowych jest w każdej rezydencji, czy każdym pałacyku z tego stulecia. Styl ten przypomina ostatnie wonie róży więdnącej, był bowiem ostatnim blaskiem ginącej epoki, upadającego świata uśmiechniętych królów, rozbawionej arystokracji i groźnie już pomrukującego ludu.

Nieznacznie i niepostrzeżenie przeradza się rokoko w neoklasycyzm, hołdujący powszechnemu uproszczeniu linij i konstrukcyj nazbyt wybujałych, nazbyt kokieteryjnych i zanadto może uwdzięczonych na

dworskie maniery. Taka jest epoka Ludwika XVI, zakończona krwawym akordem karmanjoli i marsyljanki. Ostatni przebłysk rokokowej tradycji w koncepcjach form plastycznych uproszczonych i uspokojonych.

VALENCIA: PORTAL PAŁACU MARKIZA DOS AGUAS — PRZYKŁAD WYBUJAŁEGO BAROKU HISZPAŃSKIEGO

Cesarstwo Napoleona wraca do klasycznych form, z czego wyłania się później styl mieszczański, biedermeier. Następuje potem już okres wszelakiej stylowej brzydoty, jaki w sztuce zapanował w połowie minionego stulecia.

Chwilowym przebłyskiem dążeń ku formalnej oryginalności, chęcią zrzucenia jarzma stylowych naśladownictw, jest t. zw. secesja. Jej umiłowania czystej, abstrakcyjnej linji zamąciły tylko powierzchnię świadomości artystycznej, w konsekwencjach jednak dalszych doprowadziły do wielkiego ruchu odrodzeniowego, którego ostatecznym wynikiem styl współczesności, styl nawskróś nowy i oryginalny, będący niefałszowanym obrazem nowego stulecia, jego techniki i jego życia. Te cechy wyniosły więc styl naszej współczesności na prawdziwe wyżyny, na któ-

rych stały wszystkie najbardziej twórcze i oryginalne w swych założeniach epoki.

Nieustannie bowiem w dziejach rozwoju plastycznej myśli człowieka pojawiają się epoki, zaczynające jakieś wielkie i nowe idee plastyczne, oraz okresy, przetwarzające lub dopełniające wynalazki swych poprzedników.

Pierwsze zasługują na miano bezwzględnie oryginalnych, drugie są epokami pochodnemi, wtórnemi, przetwórczemi.

O SZTUCE WIECZNEJ I... PRZEMIJAJĄCEJ

COSA MORTAL PASSA, E NON D'ARTE.
LIONARDO DA VINCI

SZTUKA ZE ŚMIERCIĄ NIE GODZI SIĘ SPOŁEM.
MICHELANGELO BUONARROTI

Kto błądził kiedyś po niezliczonych salach British Museum w Londynie lub paryskiego Luwru, ten musiał być oszołomiony, jeśli nie przytłoczony olbrzymią ilością i różnorodnością nagromadzonych tam dzieł i przedmiotów. Jedne sale zapełniają rzeźby asyryjskie i chaldejskie, inne zawierają nieprzebrane skarby sztuki staroegipskiej, w dalszych nagromadzono znowu zabytki greckie i rzymskie. Tu mienią się i połyskują barwami wyroby prymitywnej fantazji Azteków, tam nęcą oko dziwne przedmioty kultur Wschodu, Polinezji lub centralnej Afryki, w innych salach zgromadzono znowu wytwory kultury chrześcijańskiej, bizantyńskiej, romańskiej, gotyckiej, renesansowej, barokowej, rokokowej, cesarstwa, aż do drobnych a znamiennych przedmiotów dnia wczorajszego. Zgromadzono tam i sztukę wielką, rzeźby, obrazy — i sztukę dnia codziennego, użytkową, na którą składa się całe mnóstwo najdrobniejszych nieraz przedmiotów.

Każdy z umieszczonych w galerjach okazów posiada coś niezwykłego, artystycznego i pięknego i ta właśnie cecha wyniosła go ponad inne podobnego rodzaju.

Taka wędrówka po muzeach i galerjach nasuwa pewne wnioski.

Przedewszystkiem istnieć musi jakaś jedna, czy może więcej właściwości, sprawiających, że wyposażone w nią przedmioty zaliczamy do dzieł sztuki, bez względu na to, czy te przedmioty są obrazem lub rzeźbą, czyli sztuką wielką, czystą, czy też bywają zaliczane do sztuk użytkowych, będąc przedmiotami codziennej potrzeby. Cechy te sprawiają, że takie wytwory odrazu możemy z czystem sumieniem nazwać dziełami sztuki, bez względu na czas lub miejsce ich powstania. I chociaż nieraz dzielą nas tysiące lat od ich powstania, to zawsze i trwale darzą one widza świeżem i pożądanem przeżyciem estetycznem. Wiele właściwości takiego przedmiotu uchodzi często uwadze, o wielu zgoła nic nie wiemy, trudno bowiem nieraz dociec jego znaczenia liturgicznego, lub życiowego, mimo to jednak wiemy, że należy on do rzeczy niezawodnie pięknych, budzących upodobanie.

I te właściwości, które dają estetyczne, trwale, niezależne od chwilowego upodobania lub mody, przeżycia, wzruszenia lub rozkosze nawet, sprawiają, że rozmaite przedmioty trwają niespożycie poprzez wieki i tysiąclecia, stając się niejako przedstawicielami sztuki wiecznej, nieprzemijającej.

Zbędne dodawać, że cechę wieczności posiadać zwykły przedewszystkiem dzieła sztuki wielkiej, a więc malarstwa i rzeźby.

Obok tych dziel nieśmiertelnych nie brak innych, niepomiernie niekiedy ciekawych i znamiennych, które jednak od chwili swego powstania noszą na sobie piętno przypadkowości, chwilowości. Zbyt zrosły się z przemijającym nastrojem, czy modą, zbyt hołdo-

wały drobnemu i zmiennemu kaprysowi, by mogły stać się wiecznemi. Idąc za blaskiem i połyskiem chwili, za wabiącą suggestją mody, posiadły formy i właściwości przypadkowe, a nie te nieśmiertelne i wieczne. Zdobyły tą wziętą chwilowością i modą uznanie, może i podziw współczesnych, ale nie weszły do skarbca dzieł trwałych, wiecznych, zawsze jednakowo świeżych i żywych.

Niektóre z nich znajdą może nawet pomieszczenie w muzeach i galerjach sztuki, ale co najwyżej spełniać będą rolę szarego, kornego tłumu, do którego przemawia wielki mówca, prawdziwy twórca niezniszczalnych wartości.

O tem wszystkiem zwiedzającym mówią wielkie galerje i muzea. Innym miłośnikom sztuki nie tak może dobitnie i namacalnie — powiedzą jednak to samo mniej więcej dzieła naukowe, poświęcone sztuce wszystkich czasów, kultur i narodów.

Zdajemy sobie również sprawę z tego, a nawet podświadomie to nieraz wyczuwamy, że od czasów powstania religijnych hymnów egipskich, poprzez Ajschylosa i Arystofanesa i filozofów greckich, Sokratesa i Platona do Dantego, Shakespeare'a, Cerwantesa i Molière'a, przewijają się ludzie nam bliscy, zrozumiali, tacy sami nieomal, jak my, w naszej głębokiej i niezmiennej naturze człowieczej. Dlatego rozumiemy się i znamy dobrze, wespół obcujemy z sobą, jakby nie dzieliły nas przepaście wieków i kultur, jakgdyby żyli wśród nas bohaterowie ich marzeń i twórczych urojeń.

Może żywiej jeszcze i namacalniej przemawiają do dusz naszych dzieła sztuki plastycznej, choćby najbardziej odległej w przestrzeni i czasie. Kogoż nie

poruszą do głębi nieruchome posągi bogów i władców Egiptu, kto nie ukorzy się przed okaleczonemi rzeźbami Hellady i Romy, kto nie zazna podziwu przed malowanemi postaciami wczesnego renesansu, nie zachwyci się arcydziełami Leonarda, Michelangela, Rafaela, Van Dycka, Velasqueza, Rembrandta, Dürera, Holbeina i tylu, tylu innych!?

Zmieniały się i nieustannie zmieniają się upodobania, zapatrywania, nastroje i mody, a jednak z tej zmiennej wielości zjawisk prawdziwi i najwięksi twórcy zdołali uchwycić na gorącym uczynku i w swe dzieła zakląć coś niezmiennego, coś wiecznego, coś co tkwi w ludziach i rzeczach, co stanowi ich utajoną i ukrytą istotę. Tkwi ona poza wszelkim pozorem, zawsze i wszędzie, trzeba tylko umieć i móc ją wyczuć, odkryć i utrwalić. Kto tego dokona, ten tworzy dzieło sztuki wiecznej.

Sztuka wieczna musi zatem uchylać rąbka jakiejś tajemnicy, usuwać na plan dalszy wszystkie szczegóły nieistotne w odtwarzanem zjawisku, aby widzące oko docierało odrazu do istoty rzeczy, poza obojętność zmiennego pozoru.

Inne dzieła sztuki nie docierają do istotnej głębi zjawisk przyrody, człowieka i rzeczy, zatrzymują się niejako na krasie, barwie i plastyce zjawisk, nie wychodzą poza krąg dostępnej każdemu widzialności — i dlatego przemijają. Mogą być uznawane i cenione, ale nie na długo. Nie dostarczają bowiem, skutkiem braku głębi, wrażeń dostatecznie silnych, i niezmiennych. Żyją chwilą i razem z nią przemijają.

Dlatego możemy je nazwać czasowo modnemi i przemijającemi.

Z historycznego punktu widzenia dzieła modne

posiadają pewne określone znaczenie, niewiele odbiegające od tego, jakie przywiązują dzieje obyczaju i kultury do zmieniających się upodobań w ubiorze i stroju. Dlatego bardzo wiele tego rodzaju dzieł spotyka się po muzeach i galerjach, chociaż z estetycznego punktu widzenia stoją znacznie niżej od dzieł wiecznych. Często bowiem zdarzać się zwykło, iż ważność historyczna nie idzie w parze z doskonałością estetyczną. Te dwa punkty widzenia nietylko nie są identyczne, ale bardzo często bardzo rozbieżne. O tem pamiętać należy w obliczu dzieł sztuki, dawnej zwłaszcza, tej, którą widywać zwykliśmy przeważnie po muzeach i galerjach.

Zamiana lub pomieszanie obydwu punktów widzenia, estetycznego i historycznego, może wywierać doniosły wpływ na stosunek do sztuki dawnej, można jednak stosunkowo łatwo uniknąć wynikających stąd pomyłek w sądach.

Nieco trudniej ma się sprawa ze sztuką współczesną.

Na ustosunkowanie się widza do sztuki współczesnej wpływa jeszcze wiele innych czynników, niezawsze korzystnych dla powzięcia sądu bezstronnego a sprawiedliwego. W pierwszym rzędzie przemożny wpływ wywiera bliskość danego zjawiska, które z tej przyczyny bądź się wyolbrzymia, bądź maleje. Przypomina to nieco widoki, jakie stwarza architektura monumentalna, która swe ogromne wymiary, oglądane z ciasnej i wąskiej uliczki, podaje w skrótach, zmienione przez wszystkie, działające nieuchronnie złudzenia wzrokowe. Wówczas jedne szczegóły wydają się zbyt wielkie, inne maleją, zatracając istotne wymiary i proporcje. Występować one zwykły w natu-

ralnych wymiarach dopiero z niezbędnego oddalenia. Ponadto w stosunku do dzieł współczesności działają osobiste upodobania, sympatje i antypatje, chwilowe nastawienia i dyspozycje psychiczne, zwiewne nastroje, suggestje teoretyczne i wiele innych czynników, normujących i ograniczających bezstronną miarę w sądzeniu.

Z faktów przytoczonych nie należy wysnuwać sceptycznego wniosku co do możności krytycznego rozeznania dzieł współczesności. Nieraz sądy współczesnych bywają zdumiewająco bystre i trafne. Ewentualne pomyłki nakazują co najwyżej tylko ostrożność i czujność.

Z jakąż przenikliwością osądzał dzieła rówieśnych i współczesnych Giorgio Vasari (1511—1574) w swych nieśmiertelnych życiorysach malarzy, architektów i rzeźbiarzy! (Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti italiani). Ileż bystrych uwag o współczesnych rozsiał w swym „Żywocie", awanturniczy i zadzierzysty Benvenuto Cellini! Z jakżeż szczerem uznaniem i zachwytem wyraża się on o freskach Masaccia w Cappella del Carmine we Florencji, do których na naukę pielgrzymowali ówcześni artyści! Z jakim głębokiem szacunkiem i czcią zarazem wyraża się on przy każdej sposobności o Michelangelu, zwąc go nieinaczej tylko boskim (divinissimo Michelangelo), lub o dziełach Leonarda da Vinci, które są zawsze dlań boskiemi, (divinamente fatti). Jednocześnie nie szczędzi Cellini gromów, rzucanych pod adresem innych, którzy, jego zdaniem, dalecy są od prawdziwej doskonałości, jak np. rzeźbiarz Bandinelli. Potomność, bezstronna i wolna od wszelkich chwilowych uprzedzeń, w całości potwierdziła praw-

dziwość tych sądów, uzasadniając je może nieco głębiej lub wszechstronniej.

Nie brakowało jednak w dziejach i rażących pomyłek. Dość w tej mierze wspomnieć walkę, jaka rozgorzała dokoła budzącego się we Francji impresjonizmu, walkę o wieżę Eiffla, kiedyto najwięksi, z Akademją na czele, wypisywali uczone protesty, zjadliwie rzucane w imię rzekomo poniżanej sztuki francuskiej! Niemniej znamienne jest to, co u nas się działo po pierwszych występach Wyspiańskiego. Te pomyłki rychło prostowała jeszcze współczesność, rehabilitując odsądzanych chwilowo od czci i wiary artystów, prawdziwych twórców chwilowo niedostępnych i niezrozumiałych dla ogółu wartości.

Sztuka wieczna upominała się o należne jej prawa i zdobywała je w pełni, bo je osiągnąć musiała, dzięki tkwiącym w niej wartościom. Odbiegały one poniekąd od smaku przeciętności swej epoki, przekraczały zakres tych pojęć, jakie w danej chwili wiązano ze sztuką, i dlatego trafiały czasami na niezrozumienie u swej współczesności. Opór zasiedziałych pojęć, wkorzenionych upodobań działa zawsze sprawnie i silnie w stosunku do zjawisk nowych, takich zwłaszcza, które nie posiadają dość łatwo narzucających się analogij w przeszłości.

Niekiedy zdarza się znowu w dziejach sztuki, że jakieś zjawisko zostanie przygłuszone lub przytłumione przez silne prądy współczesne lub następcze. Wydobywa je dopiero po jakimś czasie na światło dzienne, wraca mu należne miejsce i uznanie stosowna chwila, mająca pełne zrozumienie dla tego rodzaju indywidualności twórczej, jako posiadająca podobne założenia lub upodobania. Taki los przypadł

w udziale np. hiszpańskiemu malarzowi Domenico Theotocopuli, zwanemu pospolicie El Greco, żyjącemu w latach 1548—1614. Uczeń Tiziana i Tintoretta, a rówieśnik Rubensa i Rembrandta, poprzednik wielkiego Diega de Silva Velasqueza (1599—1660), cieszył się ogromną wziętością i sławą u współczesnych. Był bowiem malarzem ascetyzmu i największej chwały kościoła w Hiszpanji. A jednak w późniejszych czasach poszedł w zapomnienie. Sztuka jego była zbyt oryginalna, zbyt indywidualna i niezwykła, surowa i zamknięta w sobie, niedostępna przeciętnie zakorzenionym upodobaniom i dlatego nie znalazła zrozumienia. I trzeba było dopiero epoki, tak uwielbiającej najśmielsze indywidualności, jak nasza, aby z pyłu zapomnienia wydobyć i znowu ocenić dumnego El Greca. Tak zajaśniał znowu pierwiastek wieczności w sztuce, zabłysnął pełnym, należnym mu blaskiem. Theotocopuli jest dzisiaj uznaną wielkością, oddziaływującą siłą swej indywidualności na licznych współczesnych malarzy.

Jakie wnioski wypływają z przytoczonych faktów?

Przedewszystkiem, jeśli istnieją wieczne dzieła sztuki, zawsze jednakowo żywe i cenione, bez względu na zmieniające się wierzenia religijne, bez względu na jakość i nasilenie panującej w danym okresie kultury, nie mówiąc już o najrozmaitszych zapatrywaniach estetycznych, uwarunkowanych całokształtem kultury danej epoki, to muszą posiadać one jakieś trwałe, nieulegające negacji wartości.

Te niespożyte przez czas wartości nie mogą być uzależnione ani od pierwiastków religijnych, ani społecznych, ani od właściwości psychicznych danego

czasu. Jednem słowem, nie mogą one być cechami, składającemi się na treść duchową dzieła, gdyż musiałyby stracić wartość swoją z chwilą zagłady tych wszystkich właściwości zmiennych. Rzeźba egipska, czy malowidła egipskiego rytuału pośmiertnego darzą nas głębokiem estetycznem zadowoleniem bez względu na to, czy przedstawiają Ozirisa lub Amona, Amenhotepa, czy Tut-Anch-Amona, człowieka, czy boga. Podobnie rzeźba grecka bez względu na ten, czy inny temat wierzeniowy, czy obyczajowy zachwyca ludzkość jednakowo i niezmiennie. To samo odnosi się do sztuki chrześcijańskiej, do największych mistrzów odrodzenia, gotyku, czy baroku. Ten sam czynnik decyduje również o estetycznem przeżyciu w odniesieniu do dzieł sztuki egzotów, kultur zamarłych, kultury buddyjskiej lub hinduskiej. Nie rozumiemy treści religijnej, czy obyczajowej, w dziełach tych zawartej, a mimo to znajdujemy upodobanie w ich wartościach estetycznych. A zatem istota wartości tkwi poza wszystkiemi czynnikami zmiennemi, treściowemi tej, czy też innej natury. Tkwi ona wyłącznie w formalnych pierwiastkach dzieła sztuki, oddających świat widzialny.

Tylko doskonałość formalna, świetność kompozycyjna trwa niezależnie od zmieniających się ewolucyjnie wierzeń, upodobań, nastrojów lub potrzeb społecznych i ona czyni dzieła nieśmiertelnemi.

Ona stwarza również i powoduje nasze przeżycia estetyczne.

Rozkosz oglądania doskonałej formy i kompozycji może się dopełniać rozmaitemi osobistemi nastawieniami psychicznemi, uczuciowemi, które różni ludzie w rozmaitych czasach rozmaicie pojmują. Na-

pełniają oni niejako niezmienną formę dzieła własną treścią. Czynnik ten jednakowoż usuwa się zazwyczaj z pod ścisłych rozważań, jako czynnik zmienny, nieistotny, uzależniony od czasu i miejsca, czynnik osobisty.

Dlatego w radościach, smutkach i tragedjach rzeźbionych i malowanych bóstw ludzkość będzie przeżywała zawsze i wszędzie tylko własne radości i smutki, własne będzie widziała marzenia, sny i złudy, własne nadzieje i własne pragnienia. W doskonałych dziełach pod względem formalnym człowiek będzie się zawsze dopatrywał własnych tęsknot i osobistych pragnień. Tak będzie po wszystkie czasy, jak długo tylko dzieła te będą istniały.

Ta z ludzką naturą zrośnięta na wieki właściwość sprawia, iż człowiek może radośnie i prawdziwie obcować ze sztuką wszystkich czasów, ras i kultur. Pełnią wzruszenia przemawia doń i sztuka dalekiego Wschodu i sztuka Egiptu, całej starożytności, średniowiecza i czasów nowożytnych. Zdarzyć się może, że ta, czy owa epoka w danej chwili będzie się cieszyła większem zrozumieniem lub uznaniem, że raz ludzkość kulturalna będzie więcej się radowała prostotą, a innym razem bardziej odpowie jej bogactwo lub przepych formalny, w pewnych czasach zwróci się do stylizacji, czy prymitywizmu, a w innych ku naturalizmowi, zawsze jednak pozostaną dzieła niespożyte i wieczne.

Należą one bowiem do sztuki wiecznej.

Jednak to jeszcze nie wszystko!

Poza niezmiennemi wartościami formalnemi i kompozycyjnemi, a raczej w nich samych, tkwić musi niezawodnie czynnik pełnego umiaru, prawdziwej rów-

nowagi, daleki od wszelkiej przesady. Wieczności estetycznej nie osiągnie nigdy dzieło skrajne, pozbawione naturalnego czynnika ewolucyjnego, wrodzonego naturze ludzkiej, sprzeczne z prawami, czy możliwościami widzenia lub rozumienia. Co najwyżej przejdzie ono do historji rozwoju i kształtowania się myśli plastycznej człowieka, jeśli tę przesadę podniesie twórca do wartości i znaczenia istotnego i każdemu zrozumiałej kompozycji.

Istnieją bowiem też dziedziny sztuce plastycznej niedostępne, usuwające się z pod możności plastycznego ich odtwarzania. Należą do nich w pierwszym rzędzie wrodzone człowiekowi, a nie podlegające zdefinjowaniu, pojęcia najogólniejsze, takie, jak byt, nicość, wieczność lub nieskończoność. Sztuka nie może bowiem żadnym dostępnym jej środkiem zmysłowego oddziaływania przedstawić idei pozazmysłowych, abstrakcyjnych. Sztuka nie może żadnym sposobem oddać dobroci, zła, dumy, gniewu lub rozpaczy. Przedstawić ona może tylko człowieka, miotanego lub usidlonego grozą, lub męką, zadowolonego i nieszczęśliwego, radosnego lub smutnego, wyposażając go w wyraz i gest, tym uczuciom, czy namiętnościom odpowiadający. Z własnych doświadczeń znamy te stany psychiczne aż nadto dobrze, dlatego wiemy, jakie zazwyczaj odpowiadają im wyrazy twarzy, gesty, odruchy. Dlatego z tych, z doświadczeń znanych, zmysłowych objawów sądzić możemy o tym, czy owym stanie psychicznym malowanej lub rzeźbionej postaci. I w tem tylko znaczeniu mówić możemy, iż sztuka może przedstawiać wszystkie stany duchowe człowieka. Z tej również przyczyny rozumiemy malarstwo i rzeźbę na całej drodze jej dziejowego rozwoju.

Mimo wszystkie dokonywujące się przemiany i ewolucje, człowiek w swej istocie, jak i całem swem życiu wewnętrznem, psychicznem jest niezmienny.

Sztuka wieczna oddawać zatem musi tę niezmienność natury ludzkiej.

Dotychczasowy tok rozumowania pozwala jednocześnie na wysnucie wniosków o pierwiastku wieczności w architekturze. Sprawa będzie w tej mierze o tyle łatwiejsza i prostsza, że architektura jest sztuką czystych form geometrycznych, a więc pozbawioną zawiłego czynnika psychicznego. Jeśli zatem zdoła ona w sposób doskonały osiągnąć pełny styl, polegający na ustosunkowaniu pierwiastków konstrukcji i dekoracji, zależnie od upodobań lub potrzeb danego środowiska i czasu, wówczas stać się musi sztuką wieczną.

Architektura zbyt silnie zależną jest od niewruszonych prawideł fizycznych i statycznych, zbyt silnie wrasta w potrzeby życia, zbyt uzależniona być musi od celowości i materjału, by mogła igrać ze swojemi formami konstruktywnemi. Niemniej czynniki materjalne, społeczne i socjologiczne umniejszają w tej dziedzinie możliwości formalnych eksperymentów, wykluczając jednocześnie absolutnie i nieodwołalnie wszelkie utopje abstrakcyjne.

Przeprowadzone rozumowanie uprawnia zatem do ostatecznego wniosku, streszczającego się w tem zdaniu, że estetyka, jako nauka o formach w sztuce, za pełnowartościowe pod względem estetycznym uznać może wyłącznie dzieła wieczne.

O SZTUCE ABSTRAKCYJNEJ

ISTNIEJĄ CHORE, POKRACZNE OD URODZENIA MYŚLI, KTÓRE CAŁĄ ORYGINALNOŚĆ SWOJĄ ZAWDZIECZAJĄ SĄSIEDZTWU Z OBŁĄKANIEM.

F. HEBBEL

PRAMPOLINI NEI BOZZETI RICERCA PARTICOLARMENTE UNA PIENA TRASFIGURAZIONE E SPIRITUALIZZIONE DELLA NATURA.

F. T. MARINETTI

Stańmy na Forum Romanum w Rzymie.

Dookoła ruiny szczerzą swe nagie mury. Tu i ówdzie zarysuje się resztka sklepienia ze zwisającemi pnączami róż barwnych lub ociężałemi splotami powoju. Niewiele ponad poziom starożytnych uliczek, wyłożonych zmurszałemi blokami kamiennemi, rysują się plany potężnych gmachów. Ścięte w bazach kolumny, kilkoma płaskiemi stopniami, z popękanych, białych ongiś marmurów, nieznacznie wznoszą się ponad poziom traw i burzanów barwnych, pleniących się obficie wśród kamienistego podłoża. Nad poszarpanemi zwaliskami góruje grupa trzech śmigłych kolumn korynckich, uwieńczonych bujnemi kapitelami. To resztki świątyni Wespazjana. Nieopodal widnieje ośm poczerniałych kolumn, lekkich i smukłych, spiętych jeszcze rzeźbionym i bogato profilowanym architrawem, smętne wspomnienie wspaniałej świątyni Saturna. Z jednej strony w tle znaczą się gigantyczne w swej śmiałej rozpiętości sklepienia starodawnej bazyliki Konstantyna, a po przeciwległej stronie, ró-

żami i glicynjami usłane, zielone wzgórze monarszego Palatynu.

Cisza i smętek wlecze się wśród ruin tam, gdzie przed wiekami krzewiło się bujne, dumne i wspaniałe życie światowładnej Romy. Ożywiona dalekiemi wspomnieniami myśl wskrzesza z ruin ich dawną świetność, przepych i wspaniałość. Na zwaliskach wyrastają dumne, marmurowe świątynie, na ofiarnych trójnogach płoną kadzidła, a wśród snujących się dymów uwijają się, w białe togi odziane, postaci Kwirytów. Ruch, gwar i życie. Ruiny wróciły do dawnego, przebrzmiałego życia, które z resztek budowli i połamanych kolumn wyczarowała fantazja cudotwórcza.

Nie żałujmy trudu i wstąpmy znowu do wspaniałych sal jednej z rzymskich galeryj. Może to być Palazzo dei Conservatori na Kapitolu, Museo delle Terme, albo Museo Pio Clementino lub Museo Chiaramonti na Watykanie. Wszędzie powita nas mnogi zastęp marmurowych posągów, bogów i ludzi, niemo zapatrzonych we wieczność. Tych samych ludzi, których przed chwilą oczyma olśnionej duszy widzieliśmy przechadzających się wesoło i swobodnie rozprawiających o wydarzeniach dnia na Forum, obok świątyni Vesty, czy w sąsiedztwie triumfalnych luków Septima Sewera, lub Konstantyna. A choć niejeden z posągów nosi smutne znamiona przejść i kataklizmów dziejowych, w których utracił smutnym trafem głowę, rękę lub nogę, to jednak oczarowana wyobraźnia dopełni wlot brakujące szczegóły i z martwych powoła do życia bogów i ludzi, podobnie jak na Forum.

Droga myślowa i zmysłowa od ruin do prawdy

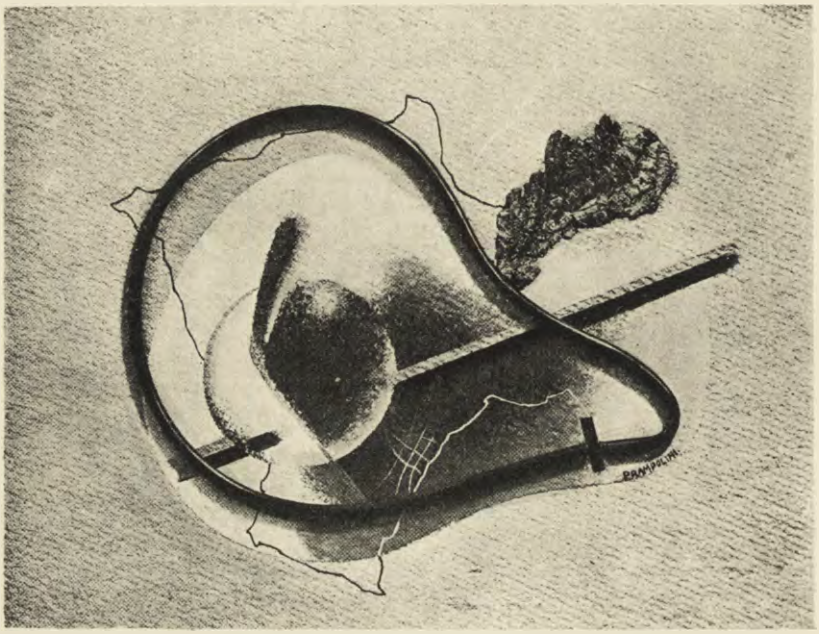
życia, od ułomków posągów do ich całości będzie stosunkowo łatwa i dostępna każdemu, kto ma trochę wyobraźni, zasilonej pewną wiedzą o starożytnym Rzymie i jego mieszkańcach. Chodzi tu bowiem bądź o twory architektoniczne, składające się ze znanych, lub dostępnych nam elementów, bądź o dopełnienie części ludzkiej postaci, każdemu niewątpliwie znanej i na każdym kroku sprawdzalnej.

Między naszą wyobraźnią a temi dziełami, choćby najbardziej uszkodzonemi, istnieje każdemu dostępny czynnik porozumienia, miernik formy i wszystkich z niej wynikających wartości kompozycyjnych, oczywisty współczynnik sprawdzalności.

A teraz przejdźmy do naszej pięknej i bujnej współczesności i przystańmy przed obrazem, zatytułowanym „Introspection aérocosmique", dziełem Prampoliniego, włoskiego futurysty.

Cóż on przedstawia?

Mniej więcej na środku prostokątnej płaszczyzny obrazu umieścił artysta kształt gruszkowaty, wyprowadzony konturowo jakby z metalu, zaznaczonego i podkreślonego silnym cieniem perspektywicznym. Pod gruszkowatym utworem widnieje konturowy zarys jakiegoś jakby lądu, po brzegach utrzymany w tonie zasadniczego tła. Resztę zarysu lądu wypełnia jajowato zakreślona plama jasna, która jednakowoż w miarę zbliżania się do dolnej części gruszkowatego konturu górnego gęstnieje, przechodząc prawie nagle w energiczny cień. Cień ten jest wywołany rzutem kuli, która mieści się po lewej stronie osi kompozycji, nieco niżej od osi poziomej. Światło niewiadomego źródła oświetla lewą stronę kuli, skutkiem czego prawa jej strona pogrąża się w mroku. Cień na kuli



PRAMPOLINI: INTROSPEKCJA AEROKOSMICZNA (R. 1931) — DZIEŁO SZTUKI ODERWANEJ OD RZECZYWISTOŚCI NIE PRZEDSTAWIA NIC SPRAWDZALNEGO

uwypukla jej trójwymiarowy charakter. Na przekątni obrazu biegnie, perspektywicznie podkreślona, ciemna linja trójwymiarowo traktowana, z czarnym cieniem po stronie prawej, lekko szafirowana od strony lewej, z której pada światło. Z kuli wystrzela pałkowaty utwór, oświetlony przeciwnie niż cała kompozycja, a więc od strony prawej. Strona prawa pałki, sterczącej z kuli, rzuca snop światła na górną część ocienionej kuli. Z centralnego utworu gruszkowatego wybiega po przekątni ku stronie prawej jakaś plastyczna forma liściasta, rozkładem drobnych świateł i cieni przypominająca górę, widzianą zukosa, z lotu

w aeroplanie. Czworograniasty drążek, biegnący mniej więcej na przekątni całej kompozycji, przebił kulę i urywa się nagle w tle kompozycyjnem, nie dochodząc do jego krańców.

Tak wygląda dokładny opis kompozycji, zatytułowanej: „Introspekcja aerokosmiczna".

Niewątpliwie wola i fantazja artysty postawiła sobie za cel znalezienie plastycznego wyrazu dla igraszki słownej, zawartej w podpisie obrazu. Cóż bowiem znaczyć może introspekcja aerokosmiczna? Czy jest to, a raczej czy ma to być wejrzenie w istotę jakiejś tajemniczej siły aerokosmicznej, czy może spojrzenie, rzucone z jakiejś międzyplanetarnej przestrzeni na odległe ciało niebieskie, wirujące nad ziemią, a dla statycznego wrażenia nabite na poprzeczną belkę?

Niewiadomo!

Odpowiedzi na to nie znajdujemy ani w samej kompozycji, ani w zawartych w niej kształtach. Z tego powodu jakikolwiek inny tytuł, umieszczony pod tym obrazem, mógłby powiedzieć mniej więcej to samo, a więc nic prawie.

W każdym więc razie stoimy wobec zagadki, nie posiadającej żadnego plastycznego odpowiednika w jedynie zmysłom dostępnym świecie przedmiotów i kształtów! Co gorsze, najbardziej płodna, czy zawrotna wyobraźnia nie dostrzeże żadnego związku pomiędzy podpisem a treścią obrazu. I dostrzec go nigdy nie będzie mogła, ponieważ pewnym pojęciom, czy pewnym stanom ducha, nie odpowiadają żadne realne kształty i przedmioty. Dlatego nikt nie zdoła namalować bytu, czy niebytu, nieskończoności, wieczności, liczby urojonej, snu, smutku, boleści, dobra lub zła. Żadnemu bowiem z wymienionych pojęć nie od-

powiada żaden kształt, żaden przedmiot. Wieczność, nicość, nieskończoność, radość, dobro, nie są ani kuliste, ani kwadratowe, ani trój ani dwuwymiarowe, ani czerwone, ani zielone, ani wielkie, ani małe, ani ciężkie, ani lekkie. Tym pojęciom nie odpowiada nic plastycznego, nic widzialnego.

Z tego powodu ktokolwiekby się pokusił o namalowanie abstrakcji, ten musi, z racji swego człowieczeństwa i z racji dostępnych człowiekowi ograniczonych możliwości, sięgnąć dla jej wyrażenia do jakichś form realnych, do jakichś znanych przedmiotów.

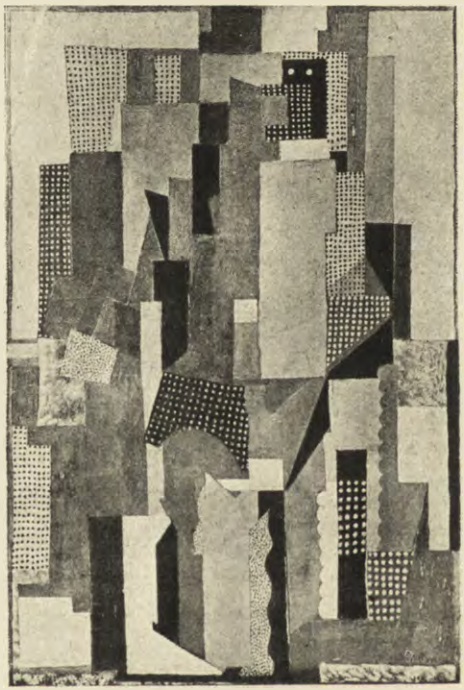
Postępują zatem tylko w ten, a nie w żaden inny sposób wszyscy artyści, wyznający teoretyczne założenia sztuki abstrakcyjnej. Tematy metafizyczne usiłują przedstawiać zapomocą najprostszych figur geometrycznych, a psychiczne właściwości człowieka zapomocą mechanicznych wytworów technicznych, a więc śrub, spirali, drutów itp. Kompozycyjnie ujmują tego rodzaju przedmioty w sposób niekiedy niesłychanie uproszczony. Inni posuwają się jeszcze dalej w ucieczce od świata widzialnego i zadowalają się odtworzeniem luźnych linij, plam barwnych, rozrzucanych w polu widzenia bez widocznego związku, uchwytnej logiki i kompozycyjnej potrzeby.

W ten sposób powstają zamalowane płótna niesłychanie prymitywnemi a nawet ubogiemi kształtami, opatrzone jednak ładnie brzmiącemi podpisami, które nie stoją w żadnym logicznym związku z tem, co się na płótnie znajduje.

Z tego błędnego koła sztuka abstrakcyjna zaczyna coraz wyraźniej powracać do wyklętej niedawno rzeczywistości.

A więc powrót do jedynie możliwej materji, wy-

rażanej utworami geometrycznemi, płaskiemi lub trójwymiarowemi, linjami, bryłami i barwami. Możliwości, kryjące się w mowie brył, barw i linij, są ograniczone do tego stopnia, że nie zdołają wyrazić nic prócz widzialności istniejącego świata i nieustannie dokonywujących się w nim zjawisk. To jest niechybne i nieprzekraczalne prawo człowieka. Dlatego też w jakikolwiek podpis opatrzony byłby obraz tak zwanej sztuki abstrakcyjnej, nigdy nie spełni tego, co obiecywał. Zabraknąć bowiem musi każdemu człowiekowi niezbędnych ogniw, któreby zdołały wypełnić przepaść nieuchronnie otwierającą się pomiędzy abstrakcyjnością tematu a użytemi przez artystę dla jej wyrażenia formami plastycznemi.



PABLO PICASSO KOMPOZYCJA ABSTRAKCYJNA (R. 1916) — ARTYSTA UKŁADEM PROSTYCH FORM GEOMETRYCZNYCH USIŁUJE WYWOŁAĆ ESTETYCZNE WRAŻENIE

Takich ogniw logicznych dotychczas jednak jeszcze nie wynaleziono.

W tem tkwi błędne założenie sztuki abstrakcyjnej bez względu na jej rodzaj lub nazwę. Ściślej rzecz ujmując, stwierdzić należy, iż w samem pojęciu sztuki

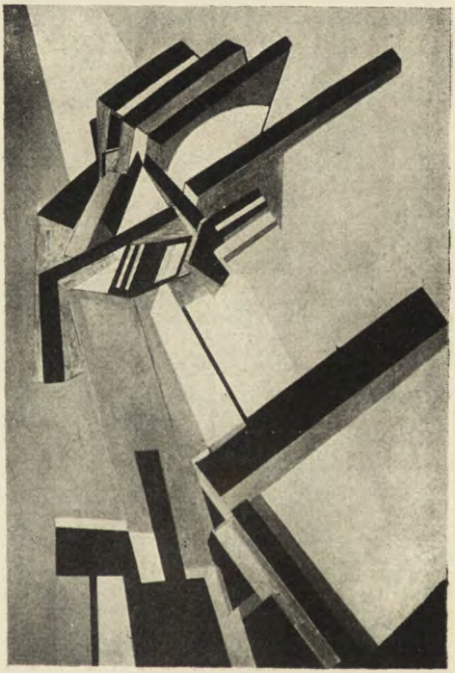
abstrakcyjnej tkwi oczywiste contradictio in adiecto. Sztuka nie może być w żadnym wypadku abstrakcją. Może ona wyłącznie posługiwać się i obracać się w granicach tego, co widzialne. A co widzialne — to nie abstrakcja. Artysta w swem dziele może oddawać to tylko, co widzi, lub widział, czego dotknął niejako, co tym sposobem wywarło na nim wrażenie. A wrażenie może być odebrane tylko od czegoś, a nie z niczego trafiać do świadomości.

Leży zatem w tak pojętem założeniu sztuki, jak to głoszą zwolennicy czynni, czy bierni „sztuki abstrakcyjnej", oczywisty błąd, nieporozumienie, lub świadoma, czy podświadoma mistyfikacja.

Niewątpliwie są i tacy, co w dobrej wierze piszą lub czytają liczne w tej dziedzinie raz wraz pojawiające się teorje. Dla tych teoretyków i praktyków tak rozumianej sztuki sprawa staje się niewątpliwie tragiczną. Tragizm ten tkwi oczywiście w tem, że artyści owi, jako ludzie, są związani na śmierć i życie z ludzką widzialnością, od której za wszelką cenę ze względów teoretycznych usiłują się wyzwolić, co naturalnie udać im się żadną miarą nie może. Wracają zatem z konieczności do świata kształtów i przedmiotów. Cóż bowiem mógłby czynić artysta innego po wykluczeniu wszystkiego, co przypomina w czemkolwiek przedmioty rzeczywiście istniejące? Dobrowolnie popadnie w ostateczną nędzę artystyczną, pozostanie mu bowiem tylko linja i barwa, niczem nieokreślona, nieartykułowana, nie mogąca nic wyrażać, coby przypominało w życiu widywane przedmioty. Co najwyżej barwa ułoży się w jakiś prymitywny rytm. A przecież wszystkie te możliwości, tylko niepomiernie spotęgowane, posiada sztuka, odtwarzająca

przedmioty konkretne, a więc sztuka dawna, nieabstrakcyjna. Jeżeli linja, czy rytm barwny ma się stać wyrazem jakiejś ekspresji formalnej, czy uczuciowej, musi stać się jakimś kształtem, zdobyć określoną formę widzialności.

Teoretycy kierunku abstrakcyjnego, naprzykład K. Małewicz, autor książki p. t. Die Gegenstandslose Welt, powiada, że suprematysta czyli twórca abstrakcyjny „nie obserwuje niczego i niczego nie dotyka, on tylko ulega wrażeniom". Nie rozwiązuje jednak tej zagadki psychologicznej, jak to czynić, by doznawać wrażeń bez udziału obserwacji. Z tego założenia widziana sztuka jest dla niego czemś, dla czego nie istnieją „zjawiska natury przedmiotowej, a istotnem staje się tylko wrażenie jako takie, zupełnie niezależne od otoczenia, w którem powstało".



WYNDHAM LEWIS: PORTRET ANGIELKI — TO, CO WIDAĆ NA OBRAZIE, W ŻADNYM SZCZEGÓLE NIE PRZYPOMINA LUDZKIEJ POSTACI

A więc stoimy przed absolutną abstrakcją malarstwa wzruszeniowego.

Przedstawia ono „wzruszeniowe" wartości barw, zawarte w ich odpowiednim rytmie, zestawieniu lub

nasyceniu. Jednakowoż każdy przyzna, że te środki są niepomiernie ubogie i skromne, a podstawa ekspresji tak niesłychanie mała i tak słabe dająca wyniki, że zwolennicy „absolutnej abstrakcji" musieli rychło zrezygnować z dumnych zamysłów i zawrzeć skromny kompromis z rzeczywistością. Jedni poszli w ślady francuskiego kubizmu, inni powzięli zamiar, śladem futurystów włoskich, malowania i rzeźbienia niepodzielności ruchu, pozostali zaczęli rozkładać znane przedmioty na poszczególne części i rozrzucać je w polu kompozycyjnem w sposób zupełnie dowolny, lub zgoła przypadkowy.

Wszystkie te wyliczone trzy typy malarstwa „abstrakcyjnego" w dalszych nieuchronnych konsekwencjach stają się w najlepszym razie surogatem malarstwa ornamentalnego. I tu ostatecznie załamać się musiała teorja w niewykonalnej praktyce. Teoretycy zapowiadali dumnie i chmurnie, że stworzą sztukę nową, że uwolnią ją od balastu zbanalizowanej rzeczywistości, czy widzialności, a w istocie powrócili do potępianej niedawno rzeczywistości z połamanemi skrzydłami swych zamierzeń. Powrócili, ale przez dokonane przewartościowanie nie osiągnęli nic — prócz pełnego niepowodzenia, do którego trudno się przyznać. Usłużna teorja, przyzwana na pomoc, ogłosiła, że rodzi się nowy rodzaj sztuki, propagującej „nową rzeczowość" (eine neue Sachlichkeit). A więc już nie abstrakcja? Tak bardzo zachwalana abstrakcja, zbawcza dla dotychczasowej stęchlizny twórczej? Cóż za szkoda dla sztuki!

Kto raz wstąpi na drogę kompromisu z rzeczywistością, kto zerwie z utopją abstrakcyjności, ten prędzej, czy później powróci do tej potępianej nie-

dawno rzeczywistości i w niej będzie szukał nowych możliwości estetycznych. I tak się już dzieje. Wczorajsi poszukiwacze i prorocy sztuki abstrakcyjnej głoszą powstanie nowego kierunku twórczości plastycznej, który zwą tajemniczo „magicznym realizmem". Ale w istocie ten realizm z dodatkiem magiczności nic nie różni się od staromodnego realizmu z przed lat pięćdziesięciu.

A więc maskowany odwrót na całej linji, bez przyznania się do ostatecznej klęski. Jak to zresztą zwykle bywa!

Wczorajsi zwolennicy sztuki abstrakcyjnej w teorji przybierają rozmaite nazwy, w praktyce z małemi stosunkowo i nieistotnemi odmianami coraz wyraźniej zbliżają się do wzgardzonej niedawno prawdy i widzialności. Z teoretycznego nawyku dzielą się jeszcze na pewne grupy, które jednakowoż praktyka łatwo zespala i jednoczy. Dowodzi tego niedwuznacznie ostatnia literatura przedmiotu. (Franz Roh: Der Nachexpressionismus).

Może najkonsekwentniej rozwija się w dalszym ciągu w granicach swych utopijnych zamierzeń i założeń futuryzm włoski, zasilany płomiennym talentem poetyckim i polemicznym swego twórcy i wodza, niezłomnego Marinetti'ego. Co pewien czas rzuca on nowy manifest, nowe wyzwanie dawnej prawdzie, przyobleczone zawsze w słowa namiętne i porywające. W praktyce idee Marinetti'ego stara się urzeczywistnić liczna grupa utalentowanych artystów, którzy odwagą i śmiałością budzić mogą szczery i zasłużony podziw. Szkoda tylko, że prawdziwe i szczere talenty nie mogą wypowiedzieć się w pełni w uprawianej przez się sztuce, opartej o fałszywe i niewy-

konalne założenia. Temi drogami kroczy Prampolini, artysta nieprzeciętej miary, nadto Depero, Dottori, wyznawca idealizmu kosmicznego i aeromalarstwa, Caviglioni, Munari, Pozzo, Crali i Ambrosi i inni.

Ruch, chociażby z błędnych wychodzący przesłanek, lepszy jest od martwoty i zastoju. Jeżeli w ruchu tym biorą współudział prawdziwe i szczere talenty, natury głęboko artystyczne i twórcze istotnie, to prędzej, czy później kierunek taki otrząśnie się z rewolucyjnych przejaskrawień i skrajności i wstąpi na drogę naturalnej ewolucji. Taka chwila zdaje się już nadchodzić.

Inni rozbitkowie teoretyczni i praktyczni z pod znaku „sztuki abstrakcyjnej" trwają jeszcze przy swoich sztandarach i malują pokawałkowane części istoty ludzkiej, rozbite na części gitary, skrzypce i inne tym podobne przedmioty, rozrzucają następnie owe bezładne fragmenty, i... zaopatrują je potem w podpisy znanych przedmiotów, tych naturalnie, których chcieli za wszelką cenę uniknąć. I tu zaczyna się wesoła groteska. Bo jakżeż zniekształcone fragmenty twarzy lub człowieka, rozrzucone w sposób taki, że oko nie sąsiaduje z nosem a nos z wargą, można nazywać portretem pana, lub pani? Tego rodzaju terminologja jak portret, krajobraz, martwa natura, może odnosić się wyłącznie do rzeczy i przedmiotów widzialnych, znanych, sprawdzalnych. Poszczególne części człowieka lub jakiejkolwiek rzeczy, rozrzucone w dodatku, nie mogą wyobrażać przedmiotu konkretnego, którego właśnie miały się stać zaprzeczeniem i zatraceniem.

Sprzeczność zbyt rażąca, by mogła ujść choćby przygodnej uwadze.

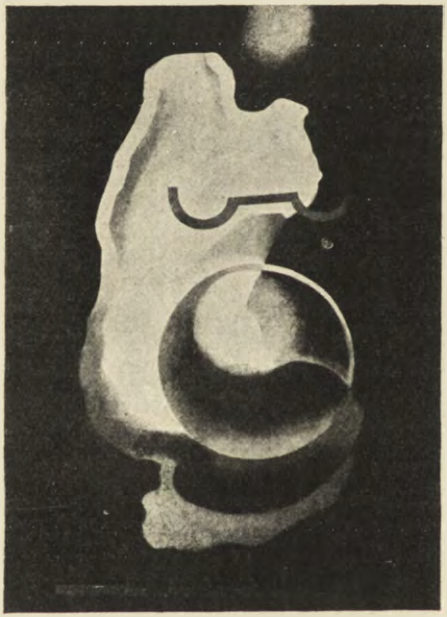
Uproszczenie i ograniczenie elementów sztuki wy-

łącznie do plamy barwnej lub linji, nic nie wyrażającej, a raczej nie określającej żadnego konkretnego przedmiotu, musi w praktyce pozbawić artystę wogóle możności oddziaływania na widza. W najlepszym razie tak pojęta sztuka dostarczyć będzie mogła wrażeń najprymitywniejszych, co najwyżej stojących na tym poziomie, jak nieregularny wzór na tkaninie, barwne szkiełka, rozrzucone na kartce papieru, garść mieniących się papierków, lub kropla nafty, rozlana na wodzie. Czy na tem polega głoszone w teorji „rozszerzenie horyzontu kompozycyjnych możliwości" (S. Ignacy Witkiewicz) lub zalecany przez P. Mondriana „czystszy i bardziej niż w naturze określony wyraz" lub przez innych propagowane oczyszczenie sztuki z niepotrzebnych i nieistotnych naleciałości?

Na podobnej zasadzie oparta poezja niewiele różniłaby się od nieartykułowanego klekotu bociana, krakania wrony, lub też od potoku słów, wyrzucanych bez związku istotnego przez schizofrenika. Brak w tem wszystkiem wszelkich ogniw do zbudowania jakichkolwiek możliwości uczuciowych i wyobrażeniowych. Poszczególne barwy, linje, płaszczyzny i bryły są niczem więcej, jak tylko materjałem, z którego może, ale nie musi, powstać dzieło sztuki. Zależy, kto i jak te elementy zużyje, w jakie połączy je kompozycje i związki. Dziecko połączy je w całość prymitywną i naiwną, szczery artysta zaś w dzieło sztuki, lecz nie „abstrakcyjnej".

Dowolne rozmieszczenie barw, linij, płaszczyzn i brył w sposób logicznie nieuzasadniony, a kompozycyjnie niekonieczny i przypadkowy stworzy wrażenie nietylko prymitywu, ale nawet najpełniejszego chaosu. Będzie on rósł w miarę wyłaniania się coraz

większych trudności, nasuwających się siłą faktu pod wpływem realistycznie, czy metafizycznie określonego przedmiotu obrazu. W miarę dokonywania analizy obrazu musi zarysowywać się coraz większa rozbieżność w zastosowaniu dostępnych środków malarskich, czy rzeźbiarskich dla wyrażenia abstrakcji tytułu.



PRAMPOLINI: MACIERZYŃSTWO KOSMICZNE (R. 1930) — ZNIEKSZTAŁCONY TORS KOBIECY I KULA MAJĄ PRAWDOPODOBNIE UZMYSŁAWIAĆ POTĘGĘ TWÓRCZĄ KOSMOSU

Naiwnością szczerą, czy udaną będzie kompozycja, zatytułowana „Maternité cosmique" Prampoliniego, przedstawiająca wyłaniające się z ciemnego tła zarysy wklęsłego gipsowego torsu kobiecego, przeznaczonego jakby na formę dla odlewu gipsowego, z linją żelazną silnie podkreślającą piersi i z kulą napoły przejrzystą, na linji bioder osadzoną. Inaczej nawet być nie może, bo abstrakcja musi się posłużyć jakimś bodaj najelementarniejszym kształtem, by nie przejść nagle a niespodzianie do wyklętej przed chwilą widzialności. Podstawowe znowu formy geometryczne, czy linje nieokreślone do tego stopnia zubożą zakres beztreściowej formy, że ta nie stworzy żadnej, najskromniejszej cho-

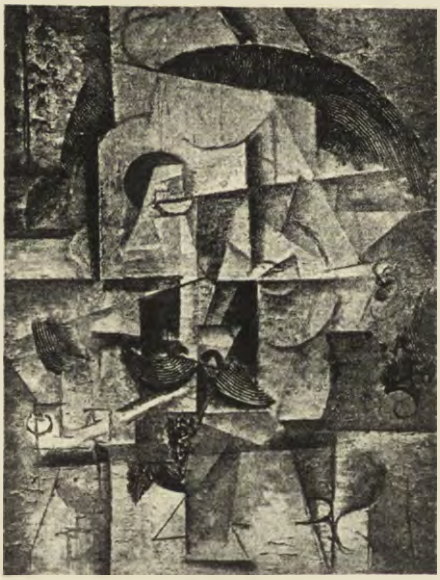
ciażby możliwości zasugerowania wielkości, czy głębokości tematu.

Każda alegorja lub symbol, użyty w dziele sztuki dla podniesienia jego treściowej wyrazistości, winien tłumaczyć się sam, bez żadnych komentarzy. Widz ani przez chwilę nie powinien gubić się w niepewności co do znaczenia wprowadzonego przez artystę symbolu, czy alegorji. Musi on je rozumieć jasno i dobitnie bez specjalnego komentarza pisanego, czy mówionego, bez osobnej umowy.

Takiemi znakami zrozumiałemi posługują się wszelkie symboliki religijne dla uwydatnienia swych prawd, dogmatów lub tajemnic. A ponieważ są to znaki umówione zgóry niejako, więc każdy wie, co ma oznaczać dobry pasterz, ryba, gołębica, krzyż, kielich z hostją, orzeł, lew lub jakikolwiek inny symbol.

Z chwilą jednak, kiedy w dziele sztuki spotkalibyśmy znaki lub jakieś formy geometryczne, kreski, linje i barwy, nie wyrażające nic ze znanej i dostępnej człowiekowi widzialności, ani też nieumówione wpierw co do swego tajemnego znaczenia, wówczas zaistnieć musi cały szereg niejasności i nieporozumień, których nie rozprószy najwymowniejszy komentarz. Ujmując rzecz nieco paradoksalnie, gdyby ktoś wyrazić usiłował jajkiem nieskończoność, lub spiralą wieczność, parasolem nadzieję, a pokratkowanym słoikiem tęsknotę lub śrubą i wiórami pedanta, ten niewątpliwie popadnie w konflikt oczywisty ze zdrowym rozsądkiem. Tak pojęta sztuka staje się pismem tajemnem, szyfrem zrozumiałym dla tych, którzy zechcą weń wniknąć a potem znajdować w nim estetyczne upodobanie, raczej wmówione, niż szczere. Trzeba się wpierw wtajemniczyć w tego rodzaju znaki,

tak jak w znaki stenograficzne, w kreski alfabetu telegraficznego lub w szyfry dyplomatyczne, a potem dopiero chcieć widzieć w tem piękno, któreby zadowalniało zmysł plastyczny i estetyczny. Bez tego trudnoby było wymagać choćby najskromniejszego uznania, czy też zrozumienia. A i potem trudno z tem będzie.



PABLO PICASSO: PORTRET POETY — NIEKTÓRE CZĘŚCI TWARZY LUDZKIEJ ROZRZUCONE NA OBRAZIE NIE TWORZĄ JASNEJ I ZROZUMIAŁEJ KOMPOZYCJI

Sprowadzanie form plastycznych do takiej niezrozumiałej i niczem nieuzasadnionej prostoty, z rozsądkiem niewspółmiernej oraz z sposobem kojarzenia wyobrażeń, niedość że niczem nie wzbogaci sztuki, nie rozszerzy skali rozumienia i odczuwania, ale raczej ją zuboży, o ile nie unicestwi jej całkowicie. Dla dziecka lub umysłu zupełnie pierwotnego patyk może być symbolem konia, a kilka tonów, wygranych na grzebieniu, muzyką. Barbarzyństwem jednak byłoby żądać czegoś podobnego od człowieka dojrzałego i kulturalnie wysoko postawionego. Bełkot niemowy nie zastąpi pod żadnym warunkiem poezji tak, jak krakanie wrony symfonji lub sonaty Beethovena, koncertów Bacha lub Mozarta.

Podobny zupełnie stosunek zachodzi między dzie-

łami prawdziwej sztuki Michelangela, Rafaela, Rembrandta czy Holbeina, a dziełami wszystkich rodzajów i gatunków sztuki abstrakcyjnej. Kto o tem nie wie lub wiedzieć nie chce, trwa w oczywistym błędzie lub w indukowanym obłędzie!

Z natury fizycznego ustroju ciała człowieka wynika wrodzone mu poczucie proporcji, statyki i równowagi. Dlatego istnieją dla niego pewne stałe stosunki w układzie i ugrupowaniu poszczególnych części do siebie, jak i części do całości. Na tem wzajemnem uzależnieniu poszczególnych części pomiędzy sobą, jak i w stosunku do całości ciała, polega wszelka proporcja.

Z tego powodu nieprzyjemnie a nawet boleśnie działa wszelkie przekroczenie lub naruszenie wrodzonego prawa proporcji. Przykre, jeśli nie wstrętne wrażenie czynić będzie olbrzymia głowa, osadzona na maleńkim kadłubie, baniasty brzuch, podparty cienkiemi, zmarniałemi nóżkami, przydługie, małpie ręce, lub mała główka z szeroko rozstawionemi oczkami, w sąsiedztwie olbrzymiego nosa. Tego rodzaju kalectwo, spotkane w życiu, wzbudza tylko odrazę i politowanie.

Rozmaite kierunki plastyki współczesnej wprowadzają jeszcze dalej idące zniekształcenia dla podniesienia, jak powiadają, siły wrażenia. „Deformacja na obrazach nie jest wynikiem prostej, raczej przewrotnej chętki zniekształcenia jako takiego, tylko jest wywołana przez potrzebę rozszerzenia horyzontu kompozycyjnych możliwości“ — powiada St. I. Witkiewicz w swoich Szkicach estetycznych. (Kraków 1922, str. 82). Zaprawdę aniołami i ideałami piękna mogłyby się stać wszystkie skretyniałe pokraki, wi-

dywane na odpustach i jarmarkach, w porównaniu z temi „deformacjami, rozszerzającemi horyzonty kompozycyjnych możliwości".

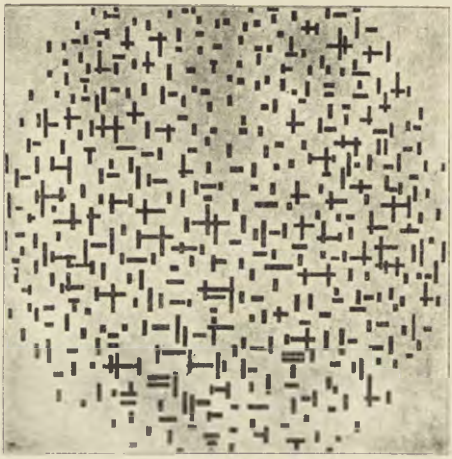
Jeszcze głębszem pogwałceniem przyrodzonego prawa widzenia jest rozkładanie postaci ludzkiej na poszczególne części oraz bezładne ich rozrzucanie w polu widzenia. Szczytem zaś wszystkiego jest podpisywanie tego rodzaju strzępów jako portretu jakiejś określonej osoby. Jednak postępują tak rozmaici, modni doniedawna artyści (Picasso, Carrá, Braque, Legér, Le Fresnaye i ich nasi naśladowcy), zaprawiając jednocześnie te igraszki rozmaitemi teorjami, w których najczęściej powtarza się „czysta forma". Metodę powyższą stosują inni z równym zapałem i skutkiem do przedmiotów martwych, skrzypiec, gitar, flaszek i t. d.

FERNAND LEGER: NAGI MODEL W ATELJER—RACZEJ PRYMITYWNY I NAIWNY ORNAMENT NIŻ ODTWORZENIE LUDZKIEJ POSTACI

Jedni teoretycy tych kierunków widzą w tem nowe objawienie, a są i tacy, którzy nie mogą „pogodzić się z mechanicznem i przypadkowem szufladkowaniem przedmiotów futuryzmu, z karykaturalnością

kubizmu i rozwałkowaniem obrazu, obowiązującem w ekspresjoniźmie", jak np. Leon Chwistek, jako jeden z głównych teoretyków naszego formizmu.

W dziedzinie tej panuje jednak powszechne zamieszanie pojęć, wywołane przez sprzeczności, tkwiące w nieustannie pojawiających się teorjach i przez absolutną niemożność dostosowania ich do praktyki.



PIET MONDRIAN: KOMPOZYCJA (R. 1917) — ZBIÓR LINIJ MA SYMBOLIZOWAĆ JAKIŚ NIEOKREŚLONY STAN DUCHOWY ARTYSTY, NIE ZNAJDUJĄCY ODPOWIEDNIKA W ŚWIECIE WIDZIALNYM

Łatwo jest bowiem głosić przemyślne teorje, tylko nieco trudniej na ich podstawach tworzyć dzieła sztuki. Dowodów na to nie skąpi aż ponad miarę i potrzebę sztuka abstrakcyjna.

Wszystkie, dotychczas omawiane, kierunki sztuki abstrakcyjnej noszą rozmaite nazwy, rozpadają się na najrozmaitsze grupy, które jednak w swej istocie niczem, albo raczej niewiele tylko od siebie się różnią. Z historycznego punktu widzenia rzecz ujmując, nietrudno stwierdzić, że wszystkie te usiłowania biorą początek w nastrojach, wytworzonych przez sztukę impresjonizmu. Najpierw wyłonił się kubizm, prąd, szukający wyraźnej i prostej formy geometrycznej we wszystkich przejawach świata widzialnego. Ruch ten tworzyli Braque, Metzinger, Gleizes, Picasso, Juan

Gris, Duchamp, Delauney, Duchamp-Villon, La Fresnay, Herbin i i. Potem wyłoniła się z tych założeń nowa rzeźba kubistyczna z Archipenką, Bracussim, Lipschitzem, Csakym, Gargallo na czele. Niebawem przeistoczył się kubizm w ekspresjonizm abstrakcyjny; teoretycznie był uzasadniany przez Kandinsky'ego. W jego ślady wstępuje Ozenfant, głosząc puryzm, Mondrian i Huscher, propagujący neoplastycyzm, a inni głoszą, że znaleźli plastykę czystą lub plastykę sentymentalną. Drugie więc odgałęzienie macierzystego kubizmu wiedzie do kubizmu konstrukcyjnego Léger'a, który rozwija się w kierunku mechanicznym i dynamicznym.

ALEKSANDER ARCHIPENKO: RZEŹBA (ROK 1913) — POTWORNIE OKALECZAŁE I ZDEFORMOWANE KSZTAŁTY LUDZKIE MAJĄ STWARZAĆ WRAŻENIE ESTETYCZNE I BOGACIĆ MOŻLIWOŚCI TWÓRCZE ARTYSTY

W tym samym tyglu rodziły się coraz dalsze prądy i hasła. Nagle wyłania się surrealizm, ponadrealizm, plastycyzm i neoplastycyzm. Różne te nazwy w praktyce ograniczają się do tak drobnych odmian, że wprost niepodobna rozróżnić ich od siebie.

Osobną drogą kroczy wojujący futuryzm włoski Marinetti'ego. On dzieli się również na liczne poddziały i grupy, zwąc się dumnie raz dynamizmem plastycznym, architekturą duchową, sztuką mechaniczną, aeromalarstwem i t. d. bez końca. W Polsce podobne usiłowania i dążności przybierają nazwy formizmu, malarstwa wielopłaszczyznowego (T. Czyżewski), strefizmu (L. Chwistek), w teorji pokrywają się jednak z wymienionemi prądami.

Wszystkie te usiłowania najlepiej określić wspólnem mianem sztuki abstrakcyjnej, jak to uczynił George Saiko w styczniowym zeszycie londyńskiego Studia (1933, I) w bardzo ciekawej pracy p. t. Tragic position of abstract Art.

Sztuka ta, ogłoszona za nowe objawienie artystyczne, zaczątek nowej ery plastyki, nie zdołała w najskromniejszym zakresie spełnić swych zapowiedzi programowych i dlatego spala się w swych nieosiągalnych usiłowaniach, rozpadając się nieustannie na dalsze, na nierealnych oparte przesłankach, kategorje.

Sztuki nie tworzy nigdy teorja, ale praktyka, poparta jakąś wielką i prawdziwą ideą. W miarę rozwoju może wyłonić się ta, czy inna teorja tworzenia, ale niezasilona jakąś wielką myślą, prawdą, skończyć musi swój krótki żywot. W wypadkach omówionych tok rzeczy był odwrotny: najpierw teorja, potem dociągana do niej praktyka, a obydwie razem wychodzące z zasadniczo mylnej i niewykonalnej przesłanki o malowaniu abstrakcji. Abstrakcja nie może posiadać żadnego zmysłowego wizerunku.

Skutkiem tego wszystkie rodzaje sztuki abstrakcyjnej posługiwać się muszą bądź najprostszemi formami geometrycznemi płaskiemi i trójwymiarowemi,

bądź uciekają się do potwornych acz bezcelowych deformacyj tworów przyrody, bądź wreszcie poszczególne części człowieka lub przedmiotów rozrzucają w polu widzenia. Nieuchronnym wynikiem tak pojmowanej sztuki — jest brak wszelkiego kryterjum w ocenie stopnia jej doskonałości lub wartości. Tu wszystko jest jednakowo doskonałe lub jednakowo niedoskonałe. Brak wszelkiego czynnika sprawdzalności czyni z tak pojmowanej sztuki podatny teren dla wszelakiego dziwactwa i dowolności, niczem nieskrępowanej, zwłaszcza prawdą i logiką.

Stąd błędy, zamieszanie, nieporozumienia lub nawrót do jedynie możliwej, naturą ludzką uzasadnionej sztuki, sztuki świata widzialnego, jedynie dostępnej człowiekowi.

FUTURYZM WŁOSKI I EUROPEJSKI

POUR PEINDRE UNE FIGURE HUMAINE IL NE FAUT PAS LA PEINDRE; IL FAUT EN DONNER TOUTE L'ATMOSPHERE ENVELOPPANTE.
NOUS PLACERONS DESORMAIS LE SPECTATEUR AU CENTRE DU TABLEAU.

UMBERTO BOCCIONI

Początek wieku XX okazał się dla sztuki okresem przemian i przełomów. Nowy wiek zastał jeszcze w pełni wzięcia i uznania panujące w minionem stuleciu prądy, hasła estetyczne i literackie.

Z jednej strony w literaturze, jak i w całym sposobie myślenia i czucia, tkwiły jeszcze, głęboko wkorzenione, zbanalizowane kończyny sztuki romantycznej pod formą symbolizmu, okraszonego zdobyczami pozytywizmu, niezbyt pomysłowego ani twórczego. Z drugiej zaś strony w sztukach plastycznych przeciągła nuda naśladownictwa, udrapowanego w teoretyczną niewiarę w możliwość wyłonienia się czy nowego stylu, czy też jakiegoś samoistnego, na wielką i szeroką miarę zakrojonego prądu twórczego.

W przeciwieństwie do tego estetycznego i twórczego bezwładu wzmagało się zawrotnie bujne, wspaniałe życie i, tysiącznemi związana z niem węzłami, technika. Z tej to techniki, uważanej przez szkolarzy ówczesnej estetyki za wroga wszelakiej artystycznej twórczości, zaczął się rodzić pęd żywiołowy, wołający o nowy wyraz w sztuce, któryby oddawał nowe życie i nowego, tworzącego je człowieka. Drogę tym

poglądom zaczęły zrazu torować nie teorje, ale raczej dążności, przejawiające się przedewszystkiem w architekturze, tej zwłaszcza, która śmiało i zdecydowanie zaczęła posługiwać się nowemi materjałami: żelazem, betonem i szkłem. Tkwiące w tych materjałach nowe możliwości i konieczności konstrukcyjne musiały wreszcie przyczynić się do poniechania tej maskarady stylowej, jaką niezaprzeczenie było nieustanne stosowanie stylów historycznych do dzisiejszego życia. Coraz silniej i wyraźniej zaczyna się zarysowywać nowa, odrębna konstrukcja, otrząśnięta już z nalotu form historycznych i coraz ściślej zespalająca się z warunkami i potrzebami zmienionego przez technikę życia.

Wtyle, poza dokonującą się przemianą i przebudową, pozostaje literatura. Zapatrzona w minione nastroje i upodobania, wyodrębnia się od życia niejako, głosząc puste hasło „sztuki dla sztuki", oderwanej od nurtu codzienności. Nie okazują w niej mocy twórczej, ni pobudzającej, gromkie hasła filozofji Nietzschego, Bergsona ani James'a, głęboko wkraczające w istotę nowych życiowych zagadnień. Poezja ze sztuką i życie tworzą dwie odrębne, pozbawione naturalnego łącznika, dziedziny. Najcudowniejsze i najdziwniejsze wynalazki, najświetniejsze przejawy techniki, elektryka, awiatyka, kinematografja pozostają dziedziną nieuznawaną przez wyznawców sztuki czystej, zarówno jako materjał, jak i nowe tworzywo dla sztuki.

Trzeba buntu, jakiegoś wstrząsu, jakiejś wielkiej przemiany, któraby pomogła wydobyć się na powierzchnię życia utajonym, choć może nieskrystalizowanym jeszcze, twórczym możliwościom.

Bunt ten rodzi się w najpłomienniejszej formie w Italji.

Futuryzm F. T. Marinetti'ego!

Był to ruch rewelacyjny i rewolucyjny zarazem w stosunku do całej dotychczasowej sztuki.

W krótkich odstępach czasu przeniknął wszystkie jej dziedziny, znacząc swój postęp szeregiem płomiennych, dobitnych i świetnych w doborze słów, określeń, porównań i przenośni, manifestów. Zaczęło się od buntu przeciw kulturze dawnej, świetnej i doskonałej, nie odpowiadającej już jednak, zdaniem Marinetti'ego, duchowi nowej epoki, tak zasadniczo różnej od wszystkich dotychczasowych. Bunt musiał napięciem odpowiadać sile i potędze wszechwładnej prastarej kultury rzymskiej, która tłumiła swą skończonością i doskonałością wszystkie młode i krzepkie porywy.

CARRA: PORTRET MARINETTI'EGO — ODDAJĄCY PODOBNOŚ DOSKONALE WŁAŚCIWOŚCI DUCHOWE I FIZYCZNE TWÓRCY FUTURYZMU

Bunt musiał być radykalny, bezapelacyjny i bezwzględny!

„Oto pieśń nasza — wołał gromko burzyciel bezwładu, F. T. Marinetti — kochamy niebezpieczeństwo, bije w piersi naszej energja i odwaga szaleńców. Literatura wielbiła dotąd martwotę refleksji, ekstazę i drzemkę. My wielbić będziemy napastniczy ruch, gorączkową bezsenność, gimnastyczny krok, niebezpieczny skok, uderzenie w pysk i pięścią w łeb. Oświadczamy, że blask wszechświata się wzmógł; przybyło mu nowe piękno. Piękno chyżości. Automobil wyścigowy, co pędzi, piękniejszy jest niż Nike z Samothrake! Tylko w walce jest piękno. Niemasz arcydzieła bez momentu napastniczego. Poezja musi być gwałtownym atakiem przeciw siłom nieznanym; musi im wyzwanie rzucać w twarz: niech się wiją u stóp człowieka. Stoimy na ostatnim przylądku stuleci!... Poco się nam oglądać wstecz, właśnie dziś, gdy czas nam wyłamać tajemnicze wrota Niemożliwości? Czas i przestrzeń umarły wczoraj. My żyjemy w absolucie, bośmy już stworzyli wieczną, wszechobecną chyżość. Będziemy burzyli muzea, bibljoteki i akademje wszelkiego rodzaju... Opiewać będziemy tłumy, których motorem praca, rozkosz lub rewolta; gwałtowny ruch, co wre w arsenałach i dokach w gorączkowem świetle elektrycznych księżyców; wiecznie głodne dworce, co pożerają węże, dymem ziejące; fabryki, nićmi dymów uczepione o chmury, mosty, do olbrzymich gimnastyków podobne, szukające przygód parowce, które horyzont wietrzą, szerokie piersi lokomotywy, które ciężko po szynach stąpają; ślizgowy ruch aeroplanów... Z Italji rzucamy w świat niby żagiew płonącą na dachy ten manifest gwałtu i przewrotu; z Italji, bo chcemy ten kraj uwolnić od wstrętnego raka, który go toczy: od

profesorów, archeologów, ciceronów i od antykwarzy". (Przekład Dra W. Witwickiego).

Pięknie, odważnie, światoburczo i jakżeż trafnie niekiedy!

Tylko: niekiedy! Powyższe słowa, brane dosłownie, wiodą nad krawędzie absurdu i niemożliwości. Wzięte metaforycznie, tak jak rzucono je w świat, nabierają mocy dziwnej, prawdy i aktualności. Zwłaszcza aktualności w stosunku do chwili, w której je napisano. Przeszło ćwierć wieku temu! (9-go lutego, 1908 r.).

UMBERTO BOCCIONI: SYNTEZA DYNAMIZMU LUDZKIEGO — RZEŹBA MAJĄCA UZMYSŁOWIĆ NAPIĘCIE MIĘŚNI CZŁOWIEKA W RUCHU

Perspektywa czasu i przeżytych zmian uczyniła z nich coś zrozumiałego i zupełnie naturalnego. Na tle jednak swej współczesności słowa te graniczyły z nonsensem, o ile nie bluźnierstwem. Jakto, wołano z oburzeniem — burzyć muzea i bibljoteki? Wielbić tego przeklętego wtręta, który zniszczył i niszczy na każdym kroku ciszę i piękno przyrody, opiewać technikę? Wielkie miasta, fabryki, automobile, aeroplany? Gromko wołała przeszłość, ucieleśniona w codziennym nawyku dusz

spokojnych, niezdolnych do chwytania pełnego piękna współczesności, piękna techniki, chyżości, zawrotnych lotów, czy metafizycznych odmętów nowego ducha i nowego czasu!

Zatrwożona opinja wszelkiego zachowawstwa z niepokojem oczekiwała zamachów na dawne dzieła sztuki, na pomniki dawnej, teraz zwalczanej i odsądzanej od czci kultury. Tymczasem jakoś było głucho w tej mierze! W świat padały tylko coraz namiętniejsze słowa, rzucane — jak pięknie mówił ich twórca, Marinetti — „gwiazdom w twarz", coraz to gwałtowniejsze żądania i programy malarstwa, poezji, muzyki, architektury i teatru futurystycznego. Istotnem ich dążeniem było znalezienie nowego wyrazu artystycznego na oddanie bogactwa i piękna nowego życia, niedostępnego w najdrobniejszej nawet mierze czasom dawnym, bezpowrotnie już minionym. Bunt przeciw wszelkim nalotom tradycyj, odwaga i śmiałość w oddawaniu zjawisk niedocenianych lub wzgardzonych. Walić przesądy formy, metody konstrukcji, a tworzyć szaleńczo, bo dla ducha niema niemożliwości, ni granicy. Duch odradza się w walce, a ginie i łamie się w zastoju i tradycjonaliźmie.

Dokoła tych haseł i dokoła osoby ich twórcy zaczęła się skupiać rzesza krzepkich, zdecydowanych na walkę talentów. Prampolini, Depero, Dottori, Marasco, Munari, Caviglioni, Benedetto, Pozzo, Oriani i i. Jakoż za polotnemi i skrzydlatemi słowy lecą w świat dzieła, rzeźby, obrazy, tomy poezyj, w niczem niepodobne do dzieł sztuki dawnej, dotychczas wielbionej i uznawanej. Programy i wynikająca z nich praktyka artystyczna budzi walkę. Jedni wielbią tę nową, zbuntowaną przeciw realizmowi i prawdzie, sztukę,

jako nowe objawienie, inni równie gorąco i szczerze ją zwalczają w imię haseł tradycyjnych. Cel walki osiągnięty! Przełamany bezwład! We wyłomach tradycjonalizmu zaczynają się ukazywać coraz silniej nowe możliwości twórcze! Teraz dokonywa się rewizja podstaw tworzenia, połączona z gorączkowem szukaniem coraz to innych możliwości. Bunt i krzyk nowoczesności staje się coraz powszechniejszy i donośniejszy. Znaczą go malarstwo aerodynamiczne — architektura duchowa i t. p.

N. DIULGHEROFF: CZŁOWIEK RACJONALISTA — KULE, WALCE, SPIRALE I PROSTOKĄTY MAJĄ ODDAĆ CHARAKTER CZŁOWIEKA ZRÓWNOWAŻONEGO, NIEPODLEGAJĄCEGO UCZUCIOM

A więc bezapelacyjny bunt przeciw głęboko zakorzenionej tradycji, — walka na śmierć i życie z przeszłością, — wdzierającą się pod najrozmaitszemi pozorami i postaciami w bujną i piękną współczesność. Te dwa czynniki, przeszłość i teraźniejszość, nie mogą się dać związać w jednolite pasmo przyczyn i skutków; przeszłość musi ustąpić miejsca przewspaniałej teraźniejszości. Przeszłość jest niemocą i upragnionym spoczynkiem dusz biernych i słabych. Niemoc kulturalna Italji, to Rzym, „ogromne kretowisko, stosy papierów, gryzionych powoli zębami szczurów i drzew-

nych korników, kopuły, rozbujałych kolosów wydęte brzuchy... nad żałobnemi gmachami ciemności!"... (F. T. Marinetti: Monoplano del Papa 1912).

Po krótkiej walce, w której walczy się nietylko słowem żywem i drukowanem, ale również najprzemyślniejszym humbugiem, reklamą i sensacją, bezwład ducha zostaje wreszcie złamany, przeistaczając się w potężne i zawrotne pragnienie nowej sztuki, nowego ducha i nowego wyrazu współczesności. „Perpetuo dinamismo del pensiero" — nieustanny dynamizm myśli osiągnięty!

N. DIULGHEROFF: PRAWDA TRANSCEDENTALNA — KSZTAŁTY, PRZEDSTAWIONE NA OBRAZIE, MOGŁYBY Z RÓWNYM SKUTKIEM WYRAZIĆ COKOLWIEK INNEGO

Wczorajsi burzyciele galeryj, muzeów i bibljotek zatykają swe zwycięskie sztandary nie na zgliszczach i ruinach pomników przeszłości, ale na zdobytych pozycjach bezwładu i zastoju myślowego i twórczego! I o dziwo! Niedawno głoszone fantazje i zręczne igraszki nagle przemieniają się w coś, jakby hymn, nawołujący do zdobycia dla ojczyzny i państwa jak największej potęgi, samodzielności, blasku i chwały. „Trzeba wymazać — głosi w jednem z pism Marinetti już w r. 1912 — a więc na 10 lat przed faszyzmem — wspomnienie chwały

dawnej Italji, a na jej miejsce stworzyć stokroć potężniejszą Italję dzisiejszą, której przejawem będzie panitaljanizm. Pragniemy Italji silnej wojskowo, zagospodarowanej doskonale pod względem rolniczym, uprzemysłowionej i handlowo usamodzielnionej. — Chcemy, aby Roma była nie stolicą kosmopolityzmu, ale narodu!"

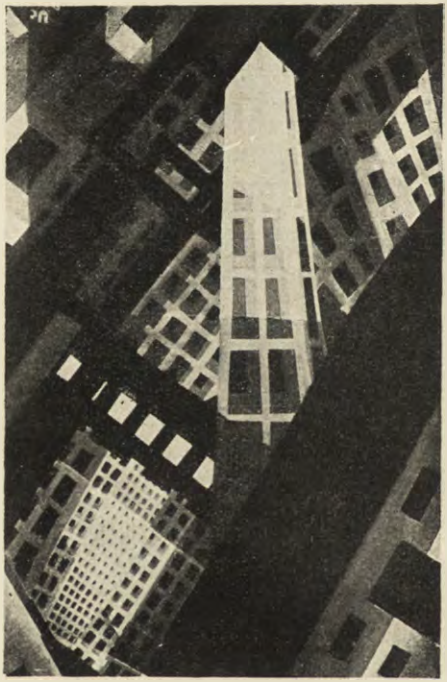
Te znamienne słowa wychodzą z pod pióra wczorajszego wielbiciela buntu, rewolucji i kulturalnego przewrotu! Głosi je namiętny poeta, a nie zimny i trzeźwy polityk! I znowu z barwnego a retorycznego absurdu, przystrojonego w pirotechniczne efekty humbugu, nagle wyjrzała powagą oraz prawda, realne hasło polityczne i program, na daleką obliczony metę.

Czyż w tem nie najlepszy dowód, że owe groźne zapowiedzi burzycielskie były metaforą, idącą w kierunku nie kultury materjalnej, ale duchowej, na to, by na gruzach spleśniałej chwały i martwoty wzbudzić porywający pęd nowego, wzmożonego i zwielokrotnionego życia? W dziejach bowiem zwykło decydować nie to, co się zburzy, ale to, co na tem miejscu się wzniesie!

W takich okolicznościach powstał i takiemi drogami szedł futuryzm w życie. Przejście od przejaskrawionych igraszek do wznoszenia podwalin pod polityczną odbudowę Italji i jej nowej, na silnych pierwiastkach narodowych opartej kultury, dokonywało się nienieznacznie, jakby w ukryciu przed rozgwarem polemik i wszelkiej reklamiarskiej przesady. Przebudowa obejmowała coraz rozleglejsze dziedziny, stopniowo i celowo wdzierając się w poezję, dramat, prozę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, teatr i muzykę. Może

najpełniejszy i najtrwalszy wyraz zdobyła architektura futurystyczna.

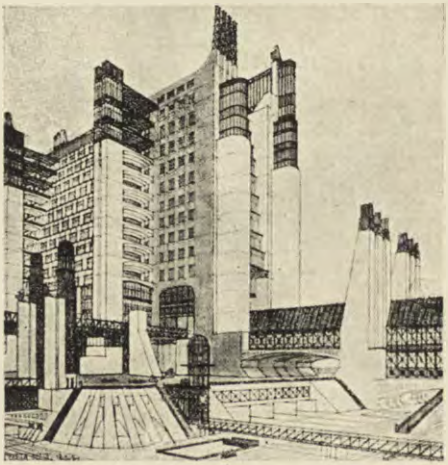
W architekturze bowiem dotychczasowej choroba wieków zapanowała najniepodzielniej, zakorzeniła się najgłębiej. Na czoło usiłowań reformacyjnych wysunął się niepospolicie uzdolniony i przedwcześnie zgasły w wojnie architekt, Antonio Sant'Elia. Jako rzetelny futurysta rozpoczął swą działalność naturalnie od manifestu, głoszącego powstanie architektury futurystycznej.



POZZO: AMERYKAŃSKIE DRAPACZE CHMUR (R. 1929) — DZIEŁO WYBITNEGO FUTURYSTY USIŁUJE ODDAĆ NIE RZECZ SAMĄ — ALE JEJ WRAŻENIE

W szeregu trafnych i bystrych uwag głosił on, że zlepek najrozmaitszych elementów dawnych stylów uchodzi za architekturę nowoczesną. Przecież to tylko karnawałowa maskarada i profanacja piękna betonu i żelaza. Nowoczesne miasto i nowoczesny dom futurystyczny winien rozwijać się i kształtować samodzielnie, w łączności z nowemi warunkami i możliwościami życiowemi, bez ulegania groteskowym anachronizmom. W życie współczesne wdarły się ta-

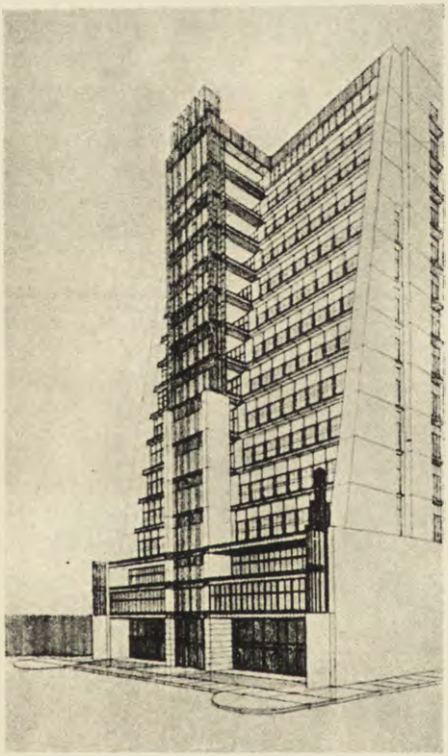
kie właściwości i możliwości, o których nawet nie śnili nasi starożytni przodkowie. Mamy więc inne potrzeby materjalne, inną postawę ducha (nuovo il nostro stato d'anima) a więc nowe także ideały piękna. Nowoczesny człowiek nie może się już wypowiadać w średniowiecznych katedrach, renesansowych pałacach. Jego światem olbrzymie metropolje, miasta, wznoszące się w chmury, tonące w neonowych światłach, z olbrzymim ruchem, nieustannie się przewalającym na ulicach, nad ziemią oraz pod ziemią, miasta licznych hoteli, dworców kolejowych, ulic, portów, wielkich targowisk krytych, galeryj świetlnych i tysiącznych udoskonaleń technicznych i higjenicznych.



ANTONIO SANT' ELIA: FRAGMENT MIASTA PRZYSZŁOŚCI — DOMY, WINDY I W TRZECH RÓŻNYCH POZIOMACH BIEGNĄCE ULICE

Jakoż to wspaniałe, nowoczesne miasto śniło się jego wielkiej i twórczej duszy, miasto gigantycznych gmachów ze szkła, żelaza, betonu, miasto światła, blasku, syntetyzujące współczesne pragnienia, dążenia i właściwości. Wyrastały więc pod jego twórczą dłonią wspaniałe projekty, rysunki i najdziwniejsze marzenia, których los mu nie pozwolił niestety nigdy zamienić na rzeczywistość. Przyszli po nim inni, Le Corbusier, Mallet-Stewens, Jeanneret, którzy podjęli za-

początkowane już idee wzniesienia nowoczesnego nawskróś domu i miasta, będących emanacją wszystkich najnowszych zdobyczy technicznych i cech dzisiejszego człowieka i życia. Ruch ten, oparty na trafnych i silnych przesłankach, a zwłaszcza wyzwania zdecydowane, raz wraz rzucane „gwiazdom w twarz" przez Marinetti'ego i jego najbliższych współtowarzyszy, nie mogły pozostać bez echa w innych krajach europejskich.



ANTONIO SANT' ELIA: DOM TERASOWATY Z ZEWNĘTRZNEMI WINDAMI

We wszystkich prawie ośrodkach kultur młodszych i starszych zaczynają się pojawiać usiłowania, poddające próbie metody dawnych sposobów tworzenia i myślenia artystycznego lub zmierzające do wcielenia w życie płomiennych haseł Marinetti'ego. Ruch ten nie zdobywa już jednak nigdzie wybuchowości włoskiej, stając się raczej prądem eksperymentalnym. Pojawia się on pod rozmaitemi nazwami, formalnie jednak niewiele różniąc się od wzoru macierzystego. Brak mu jaskrawości ducha i siły!

Do głosu dochodzić zaczyna nie ten istotny sens futuryzmu, ukrytego w radykalnych i zawrotnych metaforach, ale raczej jego cechy zewnętrzne, nieistotne, ornamentalne, zdobnicze. Słowa, pozbawione ducha i sensu pozametaforycznego, bledną, tracą swój dynamizm i tkwiące w nich zarody twórcze.

I nie dziw!

Nigdzie bowiem siła sugestywna tradycji nie była tak widoczna, jak w Italji. Dlatego nigdzie walka o duszę pokolenia, o jej wyraz nowoczesności, nie mogła przybrać tak żywotnej siły, jak w Italji, przeradzając się raczej w walkę o pewną, mniej lub więcej zdecydowaną, kulturę zewnętrzną, literacką lub artystyczną. Tak pojęty ruch nie mógł sięgnąć swym nurtem w głąb zbiorowego ducha, skazując się tem samem co najwyżej na efektowną wegetację.

Właściwości, o których mowa, najwybitniej okazały się w reformatorskich czy eksperymentalnych prądach artystycznych krajów słowiańskich. Tu w całej rozciągłości ujawnił się fakt, że jeszcze nie czas na burzenie, zwłaszcza czegoś, co jeszcze nie istnieje! Zbyt słabe są tu tradycje przeszłości, zbyt kruche i powierzchowne pokłady kultury, by można je było poddawać gwałtownym wstrząsom rewolucyjnym. Tradycje kulturalne za wątłe, kultura współczesności zbyt wrażliwa na wszelkie nowości, zbyt poddająca się wszelakim wpływom, by mogła na tem tle rozgorzeć jakaś twórcza i zapładniająca życie walka. Dlatego ruch ten musiał się odrazu wynaturzyć, rwąc się raczej w kierunku negatywnym, jak pozytywnym, ślizgając się co najwyżej z żonglerską sprawnością po powierzchni zjawisk artystycznych i życiowych. Tak stawał się już w założeniu ruchem śmielszych

grup literackich, czy artystycznych, rozmaitych awangard, a nie głosem pokolenia, wołającego o nowe życie.

Taki charakter miał przedewszystkiem futuryzm polski. Powiał nagle, pojawił się nagle z butnym programem, jak wiatr wiosenny, zaledwo wstrząsając konarami starych drzew, wzburzył tu i tam przelotnie powierzchnię niejednego upodobania, zaszumiał, błysnął, zginął i przepadł. Był bowiem wyłącznie ruchem papierowym, pozbawionym wszystkich cech istotnych, nieopartym na prawdziwych talentach. A jak wiadomo papierowym mieczykiem nie rozcina się problemów i węzłów życiowych.

Do zwycięskiej walki potrzeba zawsze i wszędzie jakiejś wielkiej, żywej i prawdziwej idei, wystrzelającej z głębin duszy jednostki lub społeczeństwa. Tę ideę posiadał futuryzm włoski Marinetti'ego, mimo wszystkie tkwiące w nim utopje, śmieszności, przejaskrawienia i niemożliwości i dlatego przeorał duszę pokolenia, torując drogę nowej, współczesnej Italji, rwącej młodzieńczo ku pełnemu odrodzeniu!

Okazał się ewolucyjnym stanem ducha, okazał się koniecznością i naturalną reakcją przeciw zaśniedziałej kulturze, zdolnej wyłącznie do mniej lub więcej udatnego naśladownictwa, a nie do prawdziwej twórczości.

I dlatego zwyciężył... raczej w życiu, niż w sztuce...

SZTUKA I ŻYCIE

PRZECIWIEŃSTWA ŁĄCZĄ SIĘ Z SOBĄ, Z ROZMAITOŚCI NAJPIEKNIEJSZA WYNIKA HARMONJA, A WSZYSTKO POWSTAJE DROGĄ WALKI.

HERAKLIT

Jesteśmy świadkami pocieszającego objawu. Coraz powszechniejsze uznanie i zrozumienie zaczyna sobie zdobywać piękno, nie to, oderwane od życia i spraw jego, a przeniesione do sal muzealnych, lecz piękno żywe, związane z człowiekiem i życiem bezpośrednio, będące wyrazem jego codziennych potrzeb i organiczną jego częścią. Sztuka bowiem i związane z nią piękno było zawsze wyrazem potrzeb życiowych, a nie jakąś wyrozumowaną i narzuconą teorją, którą możnaby było dowolnie, wedle jakiegoś chwilowego kaprysu wcielać w życie. Usiłowania w tym kierunku czyniono niejednokrotnie, ale zawsze kończyły się one klęską i niepowodzeniem. Sztuka bowiem, o ile ma być tworem, zdolnym do samoistnego życia, musi wynikać z istotnych potrzeb, pragnień, winna być szczerym przejawem życia, a nie jakimś naśladowczym pędem.

Tak a nie inaczej bywało zawsze dotychczas we wszystkich epokach i stadjach rozwoju ludzkości, które swój stosunek do życia i jego potrzeb wypowiadały w sposób jasny, konsekwentny, zamykając swoje odrębności i upodobania formalne, czyli cały swój dorobek artystyczny w to, co dzisiaj zowiemy stylami.

Wszystkie style historyczne otaczamy dziś szczerem, a często bezkrytycznem uznaniem i podziwem, uważając je za niedościgłe wzory doskonałości i piękności, a zapominamy jednocześnie, że tworzyło je życie, w podstawowych przejawach swoich niewiele różniące się od naszego, że zamykano w nich wszystkie upodobania formalne danej epoki, łamiąc się z wielorakiemi trudnościami, jakich nie szczędził nigdy żaden materjał, że każdy z nich zamyka w sobie wzloty i upadki tych, co je tworzyli w codziennym mozole. Podkreślmy tworzyli, a nie naśladowali lub kopjowali. Nigdy w epokach, kiedy powstawały i tworzyły się style, nie podnoszono do godności kanonu naśladownictwa. Przeciwnie każdy artysta bez względu na to, co komponował, rzecz wielką czy małą, wysilał swoje zdolności dla stworzenia przedmiotu jak najdoskonalszego, zawierającego jak największą sumę jego własnej indywidualności, zręczności i umiejętności. Kto komponował, ten również wykonywał własnoręcznie, artysta był doskonałym w swoim zawodzie rzemieślnikiem, a rzemieślnik znamienitym artystą. Każdy przedmiot bywał wykonywany na czyjeś zlecenie. Czy ktoś posiadał taką lub inną godność, takie lub inne upodobania artystyczne, mniejsze lub większe zasoby pieniężne, to musiał brać pod uwagę artysta tworzący i do tych wszystkich danych ściśle swoją robotę stosować. Robota nabierała więc cech ściśle indywidualnych zarówno zamawiającego, jak i artysty, wyrażała dobitnie poziom i stopień zamożności, jak również społeczną pozycję tego, kto dany przedmiot wykonać zlecał. W ten sposób każde dzieło stawało się wyrazem swego czasu i swego środowiska, posiadało ten wyraz i oblicze swoiste, które dzi-

siaj tak wysoko i słusznie cenimy. Posiadało zatem to, co dzisiaj zowiemy stylem.

Poza temi wyszczególnionemi przymiotami każda praca musiała się liczyć z właściwościami danego materjału, każdy bowiem materjał wymaga innego opracowania, czyto złoto, czy srebro, drzewo, marmur lub kamień. Ponadto każdy artysta tworzył dla jasno określonego celu, miejsca i przeznaczenia, musiał zatem brać pod rozwagę wszystkie czynniki, wśród jakich jego dzieło miało w przyszłości się znajdować. Z tego wynikało mnóstwo najrozmaitszych wskazań, często pozornie mało znaczących i drobnych, a jednak dla samego dzieła bardzo doniosłych, a już niekiedy wprost decydujących. Malarz, malujący portret lub obraz kościelny, sam sporządzał sobie farby i inne środki pomocnicze, poznawał więc wszystkie ich tajemnice i właściwości a tem samem zdobywał coraz to większe możliwości techniczne. Tak więc każde dzieło sztuki było uzależnione od całego zespołu najrozmaitszych warunków i niekiedy już dla nas dzisiaj zupełnie nieuchwytnych czynników, a które mimo to w szczegółach i całości decydowały o jego wyglądzie, formie i właściwościach. Taki splot najróżnorodniejszych warunków życiowych nie dozwalał artyście schodzić na bezdroża oderwanych od życia, czystych teoryj, które jak wiadomo bywają niekiedy grobem wszelakiej twórczości artystycznej.

Ci artyści tworzyli dla życia...

W tych szczęśliwych dla sztuki czasach nie było i nie mogło nawet być rozłamu pomiędzy życiem i sztuką. Życie tworzyło sztukę i pożądało jej na każdym kroku, w rzeczach wielkich i małych, w kościele i domu, w obrazie i rzeźbie, w przedmiotach codzien-

nego jak i odświętnego użytku, w rzemiośle i zbytku. Królowała zatem sztuka zarówno w pałacach i zamkach jak i domach mieszczańskich i chatach włościańskich, nawiedzając ochotnie wszystkich wielkich i małych, ubogich i zamożnych.

Jak piękne są zabytki tych błogosławionych czasów, wiemy najlepiej, oglądając je po galerjach i muzeach. Podziwiamy ich formę, dokładność i piękno wykonania, doskonałość materjałów, a wszystkie te cechy uważamy słusznie za szczyt artyzmu. A przecież niewielka stosunkowo ich ilość była tworem ludzi, których dzisiaj nazywamy artystami. W ogromnej większości wychodziły one z pracowni rzemieślniczych, a ich wykonawcy nie rościli sobie żadnych praw do wielkości lub do uznawania ich za artystów z bożej łaski; zadowalali się tytułem mistrza w swoim szlachetnym zawodzie. Każdy z nich był świadom, że dzięki wieloletniej praktyce potrafi dobrze wykonać kielich kościelny, oprawić klejnot, namalować portret lub obraz do ołtarza, wykonać rzeźbę, zbroję, tkaninę, koronkę lub jakikolwiek przedmiot ze szkła, żelaza, szlachetnego kruszcu, drzewa, kamienia lub marmuru. Logika materjału i przeznaczenie danego przedmiotu narzucały wykonawcy formę, podsuwając takie, a nie inne zdobnictwo. I tak powstawały przedmioty piękne, doskonałe pod każdym względem, słusznie dzisiaj zaliczane do prawdziwych arcydzieł sztuki.

Wśród takich warunków sztuka stawała się indywidualnym i doskonałym wyrazem każdego środowiska, w którem powstawała i żyła. Inna była sztuka kościelna, inna magnacka, a inna mieszczańska. Życie, człowiek i sztuka splatają się tak nierozerwalnemi

węzłami wzajemnego na się oddziaływania, że pozostają one w związku przyczyn i skutków. Dlatego też sztuka czasów dawniejszych posiada tak pełny wyraz czasu i miejsca, w którem powstała. Jest ona albo kościelna albo świecka, książęca lub mieszczańska, zawsze jednak szczera i prawdziwa. Jak każdy budynek od pierwszego wejrzenia zdradzał, czem jest i do czego ma służyć, tak i każde drobniejsze dzieło sztuki szczerze i jasno mówiło o sobie, czem jest, z czego je zrobiono i do jakiego celu przeznaczono.

Tak było dawniej, a dzisiaj?

Dzisiaj jest nieco inaczej w tej mierze, i gorzej. Przedewszystkiem wszelkie tak owocne w skutkach węzły pomiędzy sztuką, życiem i człowiekiem zostały zerwane. Złożyło się na to bardzo wiele przyczyn. Najsilniej to zjawisko zaczęło występować w połowie wieku XIX. Po wszystkich przemianach politycznych i społecznych, jakie dokonały się na przełomie stuleci i w pierwszej połowie XIX w., największy przewrót w kształtowaniu się sztuki, a zwłaszcza drobnych przedmiotów artystycznych, wywołał wynalazek maszyny parowej a zwłaszcza zastosowanie jej do wszelkich dziedzin pracy ludzkiej, wykonywanej dotychczas wyłącznie rękoma. Reszty dokonała nagła demokratyzacja warstw społecznych i skutkiem niej zacierające się różnice pozycyj społecznych poszczególnych stanów. Maszyna stała się początkiem wielkiego przemysłu i masowej produkcji, obliczonej na łatwy i tani zbyt. Łatwość i taniość produkcji musiała wpłynąć na obniżenie gwałtowne jej wartości estetycznej. Masowo dzieł sztuki, jak wiadomo, produkować nie można. Maszynowa produkcja tworzy tylko towar, który artystycznym bardzo rzadko tylko

być może. Służyć on ma do dekoracji nieznanego mieszkania w otoczeniu przedmiotów niewiadomo jakich.

Wślad za temi procesami poszedł gwałtowny wzrost miast, które zaczęły się zmieniać w ogromne skupienia fabryk wszelakich i w wielomiljonowe zbiorowiska ludzkie. Technika jednocześnie szła zwycięskim krokiem od jednej zdobyczy do drugiej, opanowując coraz to większe horyzonty pracy i wytwórczości. Konieczność szybkiego i łatwego zaspokajania potrzeb zwiększała nieustannie produkcję, co musiało doprowadzić do zaniku pracy i wytwórczości ręcznej, a w każdym razie do bardzo poważnego jej ograniczenia. Maszyna produkowała szybciej, a więc taniej i to było czynnikiem decydującym. Pocóż więc mozolić się pracą ręczną, mało wydajną i drogą, kiedy można mniej więcej to samo osiągnąć przy pomocy maszyny taniej i rychlej? Życie wzięło pęd tak wielki, że żadna sztuka nie zdołałaby mu wydołać. Potrzeby życia wyprzedzać zaczęły tworzenie się form, jakichby wymagały zmienione warunki życiowe. Sztuka zatem, by sprostać wymaganiom, zaczęła powtarzać ślepo formy dawne, dostosowując je tylko tu i ówdzie do nowych warunków. Podobnie zaczęło postępować też i rzemiosło. Łatwiej było powtarzać formy dawne, niż znachodzić nowe. Życie pędziło tymczasem nurtem wartkim i niewstrzymanym, budząc coraz to nowsze potrzeby, będące znamiennym wyrazem nowego ustosunkowania się warstw społecznych. Temu wszystkiemu najlepiej czyniła zadość produkcja maszynowa, wówczas zaczęto więc usilnie dążyć do tego, by wszystkie dziedziny wytwórczości móc zaspokajać pracą maszynową. Produkowano więc szybko, licho, tanio — ale w tempie pożądanem.

W tych okolicznościach praca ręczna coraz mniej zaczęła się opłacać, stosunki spychały ją coraz wyraźniej do roli kopciuszka, którym posługiwano się tylko w ostateczności tam, gdzie nieuchronna konieczność tego wymagała. Dobroczynna i sprawna maszyna ogarniała coraz większe zakresy pracy, wyręczając coraz bardziej człowieka a zwłaszcza pracę rąk jego. Dzięki szybko postępującym udoskonaleniom stawała się maszyna coraz to wygodniejszem i sprawniejszem narzędziem i coraz posłuszniejszem woli człowieka. Czas i praca drożały nieustannie, zaczem drożała i produkcja. Częściowo ten proces socjalny i ekonomiczny wyrównywała maszyna, stawała się zatem powszechnem lekarstwem na wszelkie konieczności następcze zmieniających się warunków i na wszystkie z dnia na dzień piętrzące się trudności i rosnące wymagania. Miała ona tak wiele zalet, dawała tyle korzyści i ułatwień, że nie pytano o jej strony ujemne, zwłaszcza że pozornie nie były one zbyt dotkliwe.

Coraz to wyraźniej przeto maszyna znaczyła swą użyteczność i doskonałość, swą potęgę i coraz to nowsze acz nieznane dobrodziejstwa. Rosła i potężniała pod jej wpływem wytwórczość i produkcja wszelkiego rodzaju, zatracając zarazem wszelką wartość i poczucie artystyczne. Jednak o to nikt chwilowo nie pytał. Maszyna rzucała masowo w świat hafty, koronki, wyroby metalowe, skórzane, tkaniny, materje, jedwabie, a nawet obrazy, rzeźby, jednem słowem wszystko, co dawniej w mozole tworzył artysta. Ale cóż to była za produkcja! Maszyna nie była zniewolona do walki z materjałem i formą. Ona siłą swego stempla, raz dobranego, posłusznie i szybko tłoczyła każdą, najbardziej nawet wyszukaną formę. Wzoru

do niej dostarczał rysownik, czerpiący bez zastrzeżeń z dawnych stylów, co się tylko dało wykorzystać. On pilnie rysował, a maszyna posłusznie wykonywała, dozorowana przez wyszkolonego mechanika.

Tak to ostatecznie artysta wziął rozbrat z pracą i techniką wykonania, w najlepszym razie zostawiając sobie dziedzinę tworzenia projektów. Nic dziwnego przeto, że praca wykonawcza spadła do rzędu czynności niższych, niegodnych ludzi wyższego, artystycznego polotu, posiadających dyplomowany często przywilej twórczości.

Skutki nie dały długo czekać na siebie.

Maszynowo tworzone „piękno" nabrało swoistych cech i właściwości. Sztuka pod wpływem tych nowości podzieliła się na dwie zasadnicze grupy: na sztukę wielką i na t. zw. przemysł artystyczny. Pierwszą uznano za dzieło czystych natchnień, drugą za wynik erudycji. Sztuka wielka, czyli czysta, wymagała czegoś trudnego do zdefinjowania, a co zwano talentem, sztuka stosowana opierała się na umiejętności i sprawności, którą nabywało się nauką. W dalszych konsekwencjach te mniemania doprowadziły do nadzwyczajnego kultu stylów historycznych, w których widziano jedyne lekarstwo na wszystkie niedomagania sztuki i ówczesnego przemysłu artystycznego. Stylowem nazywano tylko to, co opierało się na powtarzaniu elementów stylów dawnych. Brzydkiem nazywano to, co nie posiadało ozdób stylowych, czyli form, czerpanych niewolniczo z najrozmaitszych stylów. Przedmiot, uchodzący za piękny, musiał być wprost oblepiony ozdobami. Pokrywano więc niemi w imię tych haseł wszystko, co tylko wpadło pod rękę. Dla wyszkolenia mistrzów tak pojmowanej

twórczości zakładano rozliczne szkoły przemysłowe, do pomocy dodawano im wspaniale nieraz nawet urządzone muzea przemysłu zwykłego i artystycznego, gdzie na niedoścignionych wzorach historycznej sztuki rzemieślniczej miał się szkolić nowoczesny rzemieślnik i projektodawca maszynowej, zdobniczej twórczości. Skutki tej estetyki okazały się w praktyce wprost potworne.

Tak uczony artysta doszedł do nieuchronnego przeświadczenia, że sztuki współczesnej wogóle niema; jedynem więc wyjściem jest ślepe powtarzanie form dawnych. Naśladowano więc wzory, w niezależności od wszelkich materjałów, próbując je zastosowywać niewolniczo do wszystkich materjałów. Niebawem pośpiech i oszczędność naprowadziły tamtoczesnych artystów na wniosek, że niekoniecznie trzeba tworzyć w materjałach autentycznych. Marmur, metal można łudząco naśladować — gipsem, szlachetne kamienie — szkłem, a niekiedy pożądane efekty można osiągnąć malowaną blachą. Kłamstwo zabiło prawdę materjału, którą zlekceważył przemysł, zwany artystycznym, i od tej chwili zapanowała skrajna niedola w tak bogatym i szczerym dawniej świecie sztuki. Moda i praktyka dźwigała wprawdzie na coraz wyższy piedestał artystę, wyposażając go w coraz to doskonalsze i wyższe atrybuty metafizyczne, ale jednocześnie nie umiała jego sztuce dać soków żywotnych. Wślad zatem rola rzemieślnika coraz bardziej zaczęła się obniżać. Potężny dawniej, w walce z materjałem i formą w niczem nie ustępujący artystom, schodził do skromnej, acz wygodnej roli opiekuna maszyny. Nic już bez niej nie umiał. Myślała za niego szkoła przemysłowa, a wykonywała maszyna.

Tak dokonał się ostatecznie brzemienny w skutki fakt zerwania naturalnych węzłów pomiędzy życiem, artystą i sztuką. Od tej chwili życie i sztuka potoczyły się odrębnemi łożyskami. Sztuka straciła skutkiem tego wszystkie wartości życiowe. Wśród takich warunków kształtowało się życie drugiej połowy w. XIX i jest to bez przesady najsmutniejszy okres w artystycznem życiu ludzkości.

Niedola sztuki — a brzydota w codziennem życiu.

WSZECHWŁADZA STYLOWEJ BRZYDOTY

UN BALORDO MISCUGLIO DEI PIU VARI ELEMENTI DI STILE, USATO A MASCHERARE LO SCHELETRO DELLA CASA MODERNA, E CHIAMATO ARCHITETTURA MODERNA.

ANTONIO SANT' ELIA

Z chwilą, kiedy sztuka wzięła rozbrat z życiem i weszła na drogę oderwanego od życia rozwoju samoistnego, zaczęły się kształtować nowe pojmowania zarówno sztuki, jak i jej stosunku do życia. Nie odrazu uświadomiono sobie doniosłość tego brzemiennego w skutki faktu, nowe stosunki w sztuce nastawały powoli, nieznacznie, jakby wysuwane przez chwilę a podyktowane koniecznością i logiką zmieniającego się nastroju życiowego. Gwałtowny i olśniewający rozwój techniki, która nieustannie wprost chlubiła się nowemi zdobyczami, pociągał za sobą tak szybki wzrost tempa życiowego, że ludzkość jakby zahipnotyzowana nie szła, lecz pędziła z falą i biegiem wypadków i nie znajdowała wprost czasu na zastanowienie nad dokonującemi się zmianami. Równocześnie z dnia na dzień łamał się związek sztuki z życiem. Na wszystko znachodziła się jednak usłużna, mądra i natrętna teorja, usiłująca wszystko uzasadnić i usprawiedliwić, choćby nawet i najoczywistszy nonsens. Pod wpływem tych nowych zjawisk dokonał się podział sztuki na dwa rodzaje, sztuki czystej, wielkiej, a więc niesłużącej żadnym celom realnym, tylko jakiejś wymarzonej abstrakcji absolutnej, bę-

dącej samej sobie celem, i sztuki niższego rzędu, utylitarnej, nazwanej sztuką stosowaną lub dekoratywną. Miała ona być sztuką natchnioną, nawiązującą do dawnych tradycyj, dlatego jej twórców wyposażano w metafizycznie ubarwione właściwości, obwołując ich nieledwie magami, kapłanami absolutu, odkrywcami tajemnic i wiele innych przysądzając im właściwości, pięknie, a nadewszystko tajemniczo brzmiących. W istocie jednak ich rola ograniczała się do wykonywania sztuki o ścieśnionym zakresie działania, wyłączającym to wszystko, co w dawnych wiekach było treścią i życiem sztuki.

Sztuka stosowana miała uszlachetniać pracę rzemieślnika, dostarczać artystycznej strawy pracy maszynowej, jednem słowem miała się stać lekarstwem na coraz to potężniej krzewiącą się brzydotę. Mimo te wszystkie szlachetne usiłowania, poczęte jednak z niezrozumienia istoty dawnej jedności w sztuce, coraz bardziej uwydatniał się rozłam pomiędzy życiem a sztuką. Zjawiska z tem związane zaczęły się uwidaczniać w rozmaitych dziedzinach i w rozmaitem nasileniu.

Gwałtowny rozrost miast wymagał szybkiej rozbudowy niejednokrotnie całych dzielnic. Dla uzyskania na ten cel odpowiednich terenów, zwłaszcza pośrodku wielkich miast, zaczęto burzyć wszystkie dawne już bezużyteczne zabytki świeckiego budownictwa, ze szczególną jednak zawziętością zwracając się przeciw dawnym obwarowaniom miejskim. Niszczono je z zapałem, godnym lepszej sprawy, równano z ziemią bezcennej piękności i wartości zabytki, jedyne w swoim rodzaju, a na ich miejscu wyrastały domy czynszowe, gmachy publiczne, rzadziej ogrody lub zabu-

dowania fabryczne. Przed tą nagminną gorączką burzenia i budowania nie ostawały się często nawet i świątynie. Wprost z zapałem niszczono to, co dawne pokolenia wznosiły nie gwoli nasycenia się pięknem, lecz ku obronie a bezpieczności własnej. Bez przesady powiedzieć można, że w dziesiątku jednym tego stulecia więcej zburzono dawnych zabytków, niż wybudowano ich w ciągu wieków. Całe miasta średniowieczne znikały z powierzchni ziemi a na ich miejscu powstawały nowe szeregi ulic prostych, pod rząd wyciągniętych żołnierskim ordynkiem.

Nowe życie tak szybko i gwałtownie się rozwijało, że nie było wprost czasu na wyszukiwanie odpowiednich dlań form, rzucono się przeto do szybkiego, łatwego i popłatnego naśladownictwa dawnych stylów. W tej mierze wytworzyły się i bardzo rychło ustaliły pewne konwencjonalne typy. Kościół najchętniej i najpospoliciej wznoszono w stylu gotyckim, rzadziej romańskim, lub renesansowym, a już całkiem uznaniem nie cieszyły się kościoły barokowe. Wmówiono w pokolenia, że najlepiej duchowi religijnemu odpowiada styl gotycki, w tym więc stylu budowano zapalczywie i zawzięcie. Kamienica czynszowa miejska objęła spadek po pałacu renesansowym, usiłując jak najwierniej zbliżyć się do swego pierwowzoru. Nie brakło i bardziej śmiałych i pomysłowych jak na owe czasy architektów, którzy pozwalali sobie na inne style w budownictwie miejskiem, na gotyk, barok, styl maurytański, niekiedy naśladowano nawet średniowieczne zamczyska rycerskie. Z tych elementów powstawały prawie wszystkie miasta, rozbudowane w ciągu w. XIX. Wśród tych upodobań stylów historycznych wyróżnić należy

upodobanie do form architektonicznych z okresu hellenistycznego, które w pierwszej połowie XIX w. wybiło charakterystyczne piętno na wszystkich prawie stolicach europejskich. Tak powstał prąd, zwany powszechnie neoklasycznym albo, jak zwą go teoretycy i historycy niemieccy — okresem klasycystycznym.

Prąd ten teoretycznie i praktycznie powracał do prostoty budowli greckich, uważając je za niedościgniony ideał piękna. W tym duchu buduje się więc łuki triumfalne, muzea, kościoły i pałace a ponadto wznosi się cały szereg budowli czysto zdobniczych, upiększających lub zamykających place wielkomiejskie. W tym duchu w Paryżu tworzy kościół Madelaine Vignon — łuk Etoile'u Chalgrin. Największem uznaniem cieszył się styl grecki w Niemczech i Anglji.

W Berlinie wznosi cały szereg monumentalnych budowli tego rodzaju K. Friedrich Schinkel (1781—1841) w Monachium Leo von Klenze (1784—1864) i inni.

W Londynie powstaje w tym czasie olbrzymi gmach British Museum dzieło Sir Roberta Smirke (1781—1867). Wślad za stolicami idą inne miasta — zwłaszcza angielskie i niemieckie — zapełniając się mniej lub więcej udolnemi naśladownictwami greckich świątyń, propilejów, łuków i bram.

Z podobnych elementów stylów historycznych składano także inne nowoczesne budowle użytkowe, jak dworce kolejowe, teatry, gmachy muzealne, ratusze miejskie, parlamenty i t. p. Tak powstały te wielkie miasta, w których żyć nam jeszcze dzisiaj wypada, pełne przepychu, ale fałszywego, pełne bogactwa, ale udanego i pełne brzydoty stylowej, ale już prawdziwej.

Odpowiednio do zewnętrznego wyglądu wyposażano wnętrza domów i mieszkań. Tu także zapano-

WNĘTRZE POKOJU Z OKRESU NAŚLADOWNICTWA STYLÓW DAWNYCH — WSZYSTKIE SZCZEGÓŁY SĄ FABRYCZNEM NAŚLADOWNICTWEM FORM DAWNYCH

wała naśladowcza manja stylowości. Do komnat renesansowych podobne pokoje mieszkalne zaczęto zapełniać meblami znowu o ustalonych cechach stylowych. Potworzyły się w tej mierze pewne typy i schematy. Pokój stołowy najchętniej i najczęściej urządzano meblami o właściwościach renesansu niemieckiego, salony upodobano sobie rokokowe lub empirowe, sypialnie lubowały się w stylu lżejszym, a więc przeważnie rokokowym. Wszystko to jednak były meble fabryczne, wyrabiane masowo, tandetnie, wedle szablonu z materjałów lichych, ale zato pretensjonalnie zdobione, pełne najniepotrzebniejszych dodatków, ozdób, a często najnieprawdopodobniejsze w pomysłach i konstrukcjach. Ściany ozdabiano powszech-

nie obrazami, naśladującemi autentyczne dzieła mistrzów dawnych, ale także zazwyczaj w odbitkach mechanicznych, drukowanych. Na stołach, półkach i półeczkach różnego rodzaju, wielkości i pokroju roiło się od najrozmaitszych flakonów, figurek, puzderek i innych wszelakich drobiazgów, niekiedy dziwactw o bardzo niewybrednym guście, ale zato fabrycznie odlewanych w materjałach lichych, ordynarnych, pozornie efektownych, a zawsze bardzo brzydkich i bezsensowych. Do tych różnorodnych dziwactw należy dodać jeszcze ogromną ilość wszelakich makatek, draperyj, dywaników, przykryć, portjer i innych ulubionych ozdób, a wówczas będziemy mieli dopiero kompletny obraz przeciętnego mieszkania z przed trzech lub czterech dziesiątek lat. Wszystko tam było udane. Przepych papierowych aksamitów, lichych, drukowanych lub fabrycznie haftowanych makat, maszynowych koronek, z gipsu odlewanych i bronzowanych figur, w cynie tłoczonych rzeźb, z masy papierowej odlewanych starych zbroi, jednem słowem istny zbiór najordynarniejszych fałszerstw w materjale, formie i zdobnictwie.

Tego pokroju produkcja była łatwa i zaspokajała upodobania dźwigającego się na wyższy szczebel społeczeństwa, które pożądało gwałtownie, na swój sposób pojmowanego, przepychu. Fabryki tego rodzaju wyrobów uginały się pod nadmiarem pracy i zamówień. W miastach powstawały rozliczne sklepy, wypełnione aż po strop wyrobami rzekomo artystycznemi, które rozchwytywano zapalczywie i namiętnie, lubując się potem i rozkoszując zbiorami takich niezwykłych okropności, gromadzonych chętnie nawet w ubogich domach i mieszkaniach.

Wszystko jednak posiadało swój styl. Kałamarze bywały gotyckie, zegary egipskie lub klasyczne, przyciski barokowe, talerze rokokowe, figurynki barokowe, pudełka wschodnie, lampy romańskie, lichtarze pompejańskie, tapety renesansowe, dywany ludowe, szkła empirowe. Wszystkie style i epoki artystyczne miały swoich udanych i lichych przedstawicieli. Istna maskarada i zawierucha stylowa!

Na wszystkie tego rodzaju okazy posiadano gotowe wzory i schematy, któremi posługiwali się niezmordowanie wszyscy rzemieślnicy. Uchodziło to nawet za dowód wykształcenia fachowego znać się na stylach, przynajmniej najważniejszych i najbardziej wziętych! Manja stylowości opanowała równomiernie wszystkie warstwy i stany. Aż dziw, że nie próbowano tej pasji stylowej zastosować do budowanych gwałtownie podówczas kolei parowych. Przykładano jednak tak pogardliwą wartość i miarę do tych tworów, uważając je wprost za zło konieczne, że nikt nawet bliżej nie zastanawiał się nad ich konstrukcją. To samo lekceważenie okazywano i innym tworom sztuki inżynierskiej, mostom, fabrykom, budowlom terenowym i innym budowlom użytkowym, które zgóry wyłączono niejako z zakresu robót artystycznych, a tem samem wyjęto je z pod krytyki i praw estetycznych.

Uprzywilejowane stanowisko zajął architekt, zaliczano go do artystów, każąc mu jednocześnie popisywać się maskaradą stylową na każdym kroku. Najwyższe jednak miejsce w hierarchji twórczej przysądzano zawsze malarzowi i poecie, jeszcze nieco względów okazując muzykowi, śpiewakowi lub artyście scenicznemu.

Na tle takich stosunków musiało się wytworzyć powszechne kłamstwo, zwłaszcza w odniesieniu do każdego stanu z osobna. Ktokolwiek mógł mieszkać w domu czynszowym, naśladującym swoją zewnętrznością magnackie lub książęce pałace renesansowe, lubował się w splendorze dawnych czasów. Objawiało się to w formach życiowych, w mieszkaniu, w chęci imponowania każdemu swoją osobą, no i naturalnie w karykaturalnych często stosunkach towarzyskich. Zewnętrzne i nieistotne cechy dawnej kultury sfer wyższych przeszły na warstwy więcej niż średnie, które mając wielkie ambicje i pragnienia, a małe stosunkowo środki materjalne, musiały chwytać się najróżnorodniejszych sposobów zastępczych, naśladowczych i fałszywych, aby zachować bodaj pozory upragnionej wielkości, elegancji lub wytworności.

Epoka karykaturalnej i sparodjowanej kultury! Niezbadana suma fałszu, pozy i kłamstwa! A co najciekawsze, wszystko to jest podświadome, przypadkowe a nieraz czynione wbrew przekonaniu, lub woli.

Dziwni ludzie tej epoki nie poprzestali na wyliczonych i scharakteryzowanych upodobaniach i właściwościach. Kult piękna stylowego posunęli jeszcze dalej. Badając zabytki epok minionych, spostrzegli, że właściwie niesłychanie rzadko spotyka się dzieła lub pomniki o czystym stylu, nieposiadające żadnych innych domieszek stylowych. Jakżeż rzadko spotyka się kościoły gotyckie bez dobudowanych kaplic lub wieżyc w innych stylach, renesansowym, barokowym lub empirowym! Wnętrza kościołów pod tym względem grzeszą jeszcze większą swobodą, jeśli już nie swawolą. Piękne, mroczne i mistyczne tumy gotyckie posiadają zazwyczaj ołtarze barokowe, pomniki rene-

sansowe, choć nie brak i rokokowych! Wedle tamtoczesnych mniemań wszystkie te późniejsze dobudówki psuły tylko harmonję stylu zasadniczego danego pomnika. Należało zatem oczyścić je od tych wtrętów i intruzów, choćby najbardziej czci i szacunku godnych, a wrócić świątyniom i innym gmachom zabytkowym ich dawną, może nigdy nieposiadaną jednolitość stylu. W imię tego założenia jakich nie dokonano spustoszeń, zniszczeń i barbarzyństw! Niecne w tej mierze czyny uzasadniano teorjami, które starały się znachodzić usprawiedliwienie tego, co w praktyce czyniono.

Dzisiaj z oddalenia kilku dziesiątek lat zaczyna to wszystko razem wyglądać na jakieś złośliwe nieprawdopodobieństwo — i żal i smutek zbiera, że tak wiele wówczas dzieł zniszczono. Było i przeszło, ale nie przeminą szkody, przez te zamieszane pojęcia i czyny na ich podłożu wyrosłe, dokonane. Z tego zamętu pojęć i dążeń wyłoniło się pragnienie znalezienia własnego wyrazu na nowe pojęcia — i nowych form, wcielających w siebie zmienione cechy życia. Zaczęło się teoretyczne i praktyczne poszukiwanie nowego stylu.

PIĘKNO MASZYNY

PER ESTETICA DELLA MACCHINA NOI INTENDIAMO LO SPLENDORE GEOMETRICO E NUMERICO FATTO DI SINTESI, D'ORDINE, DI ESSENZIALE, DI PRECISIONE D'INGRANAGGI, DI MOVIMENTO, DI DAREAVERE, DI CONTINUITA, DI REGOLARITA. QUEST' ESTETICA E BASATA SULLO SPIRITO DELLA MACCHINA E NON SULLA MACCHINA STESSA.

F. T. MARINETTI

Nie ulega już żadnej wątpliwości, że nasza współczesność zdobyła nowe możliwości piękna przez chyżość i dostosowane do niej najrozmaitsze maszyny. Tych elementów sztuki epoki minione nie znały i znać nie mogły. Powstanie ich zatem musiało wyłonić zupełnie nowe możliwości w koncepcji piękna, niezależne od wszystkiego nalotu historycznego, dalekie od tego, co zwykliśmy rozumieć pod słowem styl historyczny. Jeżeli te nowe formy podziwiamy, a nawet uważamy za piękne, to nie od rzeczy będzie poddać rozważaniu, czy są one istotnie tak piękne i na czem to ich ewentualne piękno polega. Niewiadomo, dzięki jakiemu przypadkowi przyzwyczailiśmy się za piękno uważać tylko to, co jest obrazem, rzeźbą lub architekturą, niechętnie rozciągając to pojęcie na jakiekolwiek inne przedmioty użytkowe. Teorje estetyczne wprost nabierały skłonności do odsądzania wszystkiego, co ma jakąś bezpośrednią wartość użytkową, od piękna, uważać je za rzecz podrzędnej wartości, niepodpadające pod miano tworów artystycznych.

Jakżeż znamienny jest w tej mierze głos Łukasza Górnickiego z r. 1566, który w swoim „Dworzaninie" nie wahał się napisać: „W okręcie, a co jest potrzebniejszego, jako maszty, jako żagle, jako powrozy, co to trzymają? a wdy te rzeczy mają tyle ozdoby w sobie, iż kto na to patrzy, mnima, aby nie tak wiele dla pożytku, jako dla napasienia oczu to było uczyniono. Filary kształtowne trzymają na sobie w kościelech wysokie sklepy, i nie mniejsza jest z tego oczom uciecha, niż pożytek kościołowi... A tak piękność wszędzie tam ma miejsce, gdzie ma być co dobrego". Ileż prawdy kryją w sobie te dziwnie proste i piękne słowa, wygrzebane z pod pyłu wieków! Czyż nie są one doskonałem stwierdzeniem tego, że użytkowość danego przedmiotu nic nie ujmuje jego estetycznej wartości, o ile ją naturalnie dotyczący przedmiot posiada? Co ciekawsze, piękno tych użytkowych przedmiotów w znacznej mierze z tego wynika, że ich formy i układ doskonale dostosowują się do spełnienia tych zadań, jakie im nałożono i przeznaczono. A zatem piękno może, choć nie musi, wypływać z form, celowo do pełnienia danych funkcyj przystosowanych. Jeżeli przyjrzymy się jakiemukolwiek przedmiotowi użytkowemu czasów dawniejszych, to uderzy nas wówczas, iż każdy nosi na sobie niezatarte piętno swej epoki, ze wszystkiemi jej właściwościami oraz upodobaniami konstruktywnemi i zdobniczemi, zarówno dodatniemi, jak ujemnemi.

Życie współczesne pod niejednym względem różni się zasadniczo od form i właściwości życia którejkolwiek z epok minionych. Rozliczne składają się na to przyczyny. Jedną z najbardziej istotnych jest opanowanie przez człowieka czasów naszych w bardzo

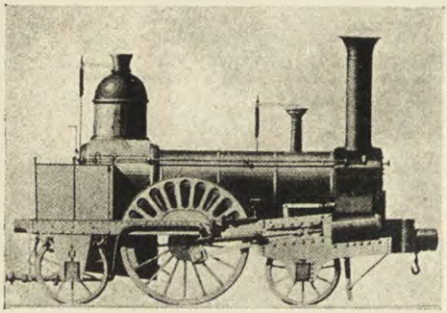
wysokim stopniu ruchu, chyżości i przestrzeni, a tem samem i czasu. Ponadto człowiek naszego stulecia opanował powietrze i głębie morskie, spełniając tem samem niedościgłe, jak się zdawało, marzenia poetów i fantastów czasów dawniejszych.

Wszystkie te zdobycze musiały wywrzeć jak najgłębiej sięgający wpływ na upodobania i twórczość ludzką. Skala życia, przeżywania i odczuwania wzrosła niepomiernie i wzbogaciła się nieznanemi dotychczasowemu człowiekowi pierwiastkami, co musiało znowu znaleźć odpowiedni wyraz w sztuce. Potężny człowiek nowoczesny, opanowujący przestworza i głębie morskie, władca fal elektrycznych różnego rodzaju, posiadacz telefonów, radja a ostatnio wyposażony w możność widzenia na odległość, nie może już pomieścić się we formach artystycznych, wypracowanych dotychczasowemi tradycjami i upodobaniami estetycznemi. Musiał zatem zacząć szukać nowych form, któreby stały się wyrazem nowego życia, nowych potrzeb i nowych środków technicznych.

Syntetycznym wyrazem tych usiłowań w kierunku znalezienia nowych form artystycznych — jest poza sztuką — także maszyna.

Ona jest syntetycznym tworem naszej epoki, z którego wzięły i biorą początek najróżnorodniejsze formy inne, mogące służyć przedewszystkiem architekturze nowoczesnej. Odzwierciedla ona najdobitniej ducha naszej epoki, i wszystkie jej nowe właściwości, uzmysławia niejako piękno chyżości ruchu i jest przejawem skrajnej celowości i największej ekonomji materjału, wyraża czystą konstrukcję, pozbawioną wszelkich pierwiastków zdobniczych. Maszyna nie może niczego udawać, niczego naśladować, nie może więc pod żad-

nym pozorem kłamać lub zawodzić. Tkwi zatem w jej konstrukcji bezwzględna szczerość i najistotniejsza prawda artystyczna, wynikająca z materjału i celu. Twór, posiadający te wszystkie wyszczególnione właściwości, może więc stać się dziełem sztuki. Maszyna może być zatem konstrukcją artystyczną, prawdziwem dziełem sztuki. Co więcej! Dziełem niezależnem od wszelkiej tradycji, pozbawionem wszelkiego błogosławieństwa, ale i przekleństwa, wynikającego z dziedzicznego obciążenia formami i stylami historycznemi. Maszyna jest więc tworem najbardziej nowoczesnym, najbardziej oryginalnym i pod wieloma względami artystycznie zadowalniającym. Niezależnie zaś od swej postaci najrozmaitszej, zawisłej przedewszystkiem od funkcyj jej poruczonych, maszyna posiada niczem niezmąconą konstrukcję, piękną dla wyszkolonego oka, nieskalaną najmniejszym dodatkiem ornamentalnym.



JEDNA Z PIERWSZYCH LOKOMOTYW KOLEJOWYCH KOLEI FRANCUSKICH — POSIADA FORMY JESZCZE NIEUDOLNE

Ornament może spełniać dwojaką rolę w stosunku do form konstruktywnych. Raz może je ożywiać, to znowu niszczyć ich monumentalny charakter. Ornament w niejednym wypadku może nawet zakryć słabą stronę danej konstrukcji, zmylić oko w ocenie proporcji, dlatego pełna wartość konstrukcji zwykła występować tam, gdzie niema żadnych dodatków zdobniczych. Z tej przyczyny maszyna jest najczyst-

PAROWÓZ OSOBOWY, UŻYWANY W P. K. P. DO POCIĄGÓW POSPIESZNYCH — KAŻDA FORMA WYNIKA Z WŁAŚCIWOŚCI MATERJAŁU I FUNKCYJ, KTÓRE SPEŁNIA

szą konstrukcją architektoniczną, uzewnętrzniającą piękno przez skrajną celowość form. Wynikają one z właściwości materjału i ze zadośćuczynienia wszelkim prawom fizycznym statyki i kinetyki, oraz wyzyskania jak największej ekonomji.

Jeśliby chodziło o syntetyczną formułę, określającą piękno maszyn, to należałoby powiedzieć, z dużem zresztą prawdopodobieństwem, że maszyna posiada piękno, zbliżone w swej istocie do piękna tworów przyrody. Natura zaś tworzy przedewszystkiem formy celowe, a ileż mimo to na każdym kroku rozsiewa piękna? Niema chyba na świecie rozumnego człowieka, któryby nie zdumiał się bogactwem i pięknem form przyrody! Każdy, wielki, czy mały, może i musi podziwiać piękno świata roślinnego, zwierzęcego i mineralnego. A przecież istota piękna przyrody tkwi nie w czem innem, jak jeno w najdokładniejszem dostosowaniu danego tworu do warunków życia i celów, jakie mu stworzycielska wszechwiedza przeznaczyła. Czyż niepodobnie, mutatis mutandis, musi postępować konstruktor maszyny? Wszak musi on w sposób

NAJNOWSZEJ KONSTRUKCJI PAROWÓZ FRANCUSKICH POCIĄGÓW POSPIESZNYCH — W KAŻDYM SZCZEGÓLE WIDOCZNE PIĘKNO FUNKCYJNE

jak najbardziej kategoryczny i charakterystyczny określić formy maszyny, po których każdy snadnie rozeznać może, czy dana maszyna ma się poruszać na ziemi, wodzie, w powietrzu czy pod wodą. Tektonika okrętu, aeroplanu, automobilu, lokomotywy odrazu, niejako od pierwszego wejrzenia unaocznia środowisko, mające być ich żywiołem.

Stąd uzasadniony wniosek, że maszyna posiada ten sam rodzaj piękna i celowości, co roślina, kwiat, drzewo, kryształ, ptak, owad, ryba, człowiek. W tworach przyrody niema żadnej przypadkowości, jej ścisła i nieubłagana logika nie zna żadnych ustępstw. Układ brył, rozkład powierzchni, rozmieszczenie poszczególnych narządów, ubarwienie, proporcje oraz kształty pojedynczych części, wszystko to jest wynikiem realnych potrzeb a nie fantastycznej woli przypadku lub twórczego kaprysu.

Jeżelibyśmy określili architekturę minionych wieków jako kompleks linij i powierzchni wzajem się przecinających w najrozmaitszych kierunkach, to wówczas moglibyśmy uważać wszystkie maszyny za twory, posiadające piękno linij i powierzchni wygiętych, zakrzywionych. Skutkiem tego wszystkie maszyny, prze-

dewszystkiem służące do ruchu, posiadają charakterystyczne piękno powierzchni łamiących się i wyginających w sposób miły oku, nachylających się i rozchylających, stosownie do realnej potrzeby. W tem występuje również pewna charakterystyczna różnica pomiędzy architekturą tradycyjną a architekturą maszyn. Wszystkie pomniki architektoniczne są tworami rozczlonkowanemi w sposób zupełnie wyraźny, składającemi się z mniejszej lub większej ilości geometrycznych utworów trójwymiarowych, sześcianów, graniastosłupów i piramid, złączonych w jednolitą całość organiczną.

JEDEN Z PIERWSZYCH WAGONÓW KOLEJOWYCH UŻYWANY NA ANGIELSKICH KOLEJACH — BUDOWĄ SWOJĄ NIE ODBIEGA OD POCZTOWEGO DYLIŻANSU

Maszyny natomiast są podobne do ciał obłych, nierozczłonkowanych, tworzących całości jednolite, otoczone powierzchniami, zlewającemi się łagodnie i miękko. Najnowsze bowiem badania ustalają coraz pewniej fakt, że np. architektura gotycka ustosunkowaniem swoich form konstruktywnych i zdobniczych żywo przypomina rozwijające się liście paproci, architektura hinduska — skrzypy polne, a poszczególne formy zdobnicze innych stylów różnorodne kwiaty i rośliny. Czy umysł ludzki świadomie, czy podświadomie tworzy w podobnych formach i proporcjach, jak przyroda, pozostaje kwestją otwartą, wymagającą jeszcze szczegółowego badania.

Architektura zatem wszystkich czasów przypo-

CZTEROOSIOWY WAGON POLSKICH POCIĄGÓW POSPIESZNYCH — FORMA JEGO ODPOWIADA W ZUPEŁNOŚCI CELOWI

mina zazwyczaj grupy i budowę kryształów. Maszyny znowu uzależniają swe formy od środowiska, do którego są przeznaczone. Aeroplany zatem przypominają zwinne i wytrwałe w locie owady błonkoskrzydłe, łodzie podwodne, okręty i balony sterowe żywo przypominają budowę pstrągów lub rekinów, automobile — gibkie jaszczurki. Dynamizm tego rodzaju najbardziej nowoczesnego piękna stanie przed naszemi oczyma w całej okazałości i potędze, kiedy zobaczymy te wszystkie maszyny w pełnym ruchu.

Oto pociąg pospieszny w biegu. Olbrzymia lokomotywa pruje przodem, stożkowato zaostrzonym, powietrze, które następnie ześlizguje się po miękkich, wygiętych powierzchniach potężnych, czteroosiowych wagonów, połączonych z sobą harmonikami krytych przechodów. Oślepiające reflektory na przodzie i rozświecone okna wagonów czy nie przywodzą na pamięć jakiegoś potwornego węża z bajki, połyskującego fosforycznym blaskiem łusek? A ileż piękna kryje w sobie automobil w pędzie! Jest coś niesamowitego w takim wozie metalowym, który rozświetla sobie czarną przestrzeń roziskrzonemi reflektorami i wbija się w nią z nieprawdopodobną chyżością. Wrze-

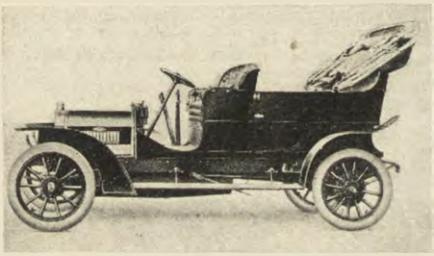
cionowata budowa powierzchni zbieżnych ułatwia mu pokonywanie oporu powietrza.

W tem wszystkiem tkwi nowe piękno, nieznane i nieprzeczuwane przez czasy minione, a przez nas niedostrzegane zazwyczaj i niedoceniane. Dlatego nie dziw, że jeszcze nie nauczyliśmy się teoretycznie określać, a praktycznie podziwiać i odczuwać piękna maszyny, ruchu i chyżości!

Każda maszyna okazuje pełnię swego piękna tylko w ruchu, w czem przypomina również żywe twory przyrody. Kiedy człowiek jest piękniejszy, martwy, w spoczynku, czy w ruchu? A ryba na talerzu, czy w swoim żywiole, połyskująca złotem i srebrem łusek, z pletwami sterującemi bacznie i oczyma wypatrzonemi dla złowienia zdobyczy? Albo spójrzmy na zrywający się do lotu aeroplan. Śmiga warcząc podrywa koła do biegu po ziemi lotniska, potężny ptak coraz szybciej toczy się w przestrzeń, kołysząc się zrazu skutkiem nierówności terenu, nagle lekko odrywa się od ziemi i płynie już spokojnie i równo w przestworzu, by po chwili zniknąć w obłokach lub roztopić się w blasku słonecznym. Przed chwilą stał przed nami na ziemi potężny ptak aluminjowy, pieszcząc wrażliwe oko swemi lekkiemi powierzchniami nośnemi, budził zachwyt swoim tułowiem, kryjącym w sobie wytworny salonik, z któ-

JEDEN Z PIERWSZYCH AUTOMOBILÓW — KONSTRUKCJA JEGO NIE ODBIEGA W NICZEM PRAWIE OD KONSTRUKCJI ZWYKŁEGO POWOZU

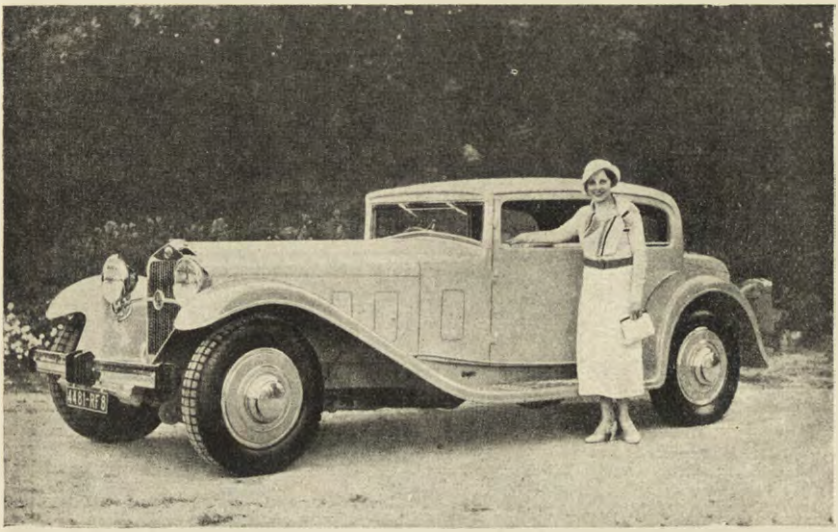
rego poprzez lustrzane szyby spoglądały uśmiechnięte twarze podróżnych, a teraz buja już w przestworzu, drwiąc z wichrów i burz, idąc w zawody z całem nieprawdopodobieństwem, baśnią i marzeniem! Czy to nie cud istny, z którym jakoś tak rychło zżyliśmy się i spoufalili, że nie budzi w nas już nawet zachwytu? Innym razem rzućmy okiem na nadpływający okręt morski albo na wychylającą się z fal łódź podwodną. Przecież to, co było wczorajszą fantazją poetów i marzycieli, stało się dla nas codzienną, prawie zobojętniałą rzeczywistością.



DALSZA FAZA ROZWOJU BUDOWY AUTOMOBILU — KONSTRUKCJA WYKAZUJE JUŻ NOWE CECHY, PRZYSTOSOWANE DO CHARAKTERU MECHANICZNEGO POJAZDU

Patrzymy więc na te wszystkie cuda współczesności oczyma niewidzącemi ich piękna i uroku, uchem łowimy ten przedziwny rytm współczesności, nie odczuwając jego harmonji, ani namiętnej dynamiki. Kto pragnie wrażeń nowych, odmiennych od kontemplatywnie przeżywanej sztuki dawnej, niechaj zagłębi się we wnętrza pracy, nieustannej, cierpliwej i niezmordowanej, niechaj spojrzy tam na maszyny, posłuszne twórczej woli człowieka! Tu przemówi doń również nowym głosem, nieznanym pokoleniom dawnym, nowe piękno pracy i nigdy niesłabnącego wysiłku.

Bez przesady powiedziećby można, że maszyna stała się nieodstępnym towarzyszem dzisiejszego człowieka. Nieustannie pracuje dla niego i za niego. Wystarczy przypomnieć maszyny rotacyjne, drukujące



AUTO NAJNOWSZEJ KONSTRUKCJI, ZESTAWIONE Z POPRZEDNIEMI TYPAMI, UWIDACZNIA NIEZWYKŁE PIĘKNO FUNKCYJNE

dzienniki, albo myślące linotypy, potężne turbiny, dynama, krany portowe i tysiąc innych, a skończywszy na mikroskopach, zegarkach lub aparatach fotograficznych. Dla całości przypomnijmy sobie tak niedawno zgłuchłe, potworne haubice, mordercze karabiny maszynowe lub do olbrzymich ropuch podobne tanki. Każdy z tych tworów mordu i zagłady posiada jednak coś z piękna.

Tego wszystkiego czasy dawne nie znały. Znały natomiast powolne wehikuły, statecznie poruszające się po ziemi siłą zwierząt pociągowych, lub gnane siłą wiatrów na wodzie karawele. Takiego piękna nie znała jeszcze żadna z dotychczasowych epok sztuki. Wznoszono od wieków wprawdzie potężne łodzie żaglowe dla celów wojennych, na użytek władców swo-

ich wyposażając je w prawdziwe pałace z marmuru, pełne kosztownych gatunków drzewa, bronzów, srebra i złota, ale tego rodzaju galery pływały majestatycznie przy brzegach, poruszając się wolno i niezdarnie, jak olbrzymie żółwie. Do podróżowania na lądzie służyły wozy, karoce, toczące się z trudem po wyboistych gościńcach albo różnorodne lektyki. Było w nich piękno swoiste, ale, jakby powiedzieć, raczej statyczne. Od starożytności aż do początku stulecia XIX, a więc do wynalezienia maszyny parowej, znano tylko ruch naturalny. Ruch mechaniczny, to zdobycz w. XIX. Sztuka dawnych epok odtwarzała w ruchu dlatego tylko to, co oczy ówczesne widywały, więc człowieka lub zwierzę w ruchu. Następstwem tego faktu jest, iż umysły zachowawcze, wyszkolone tylko na dawnych wzorach sztuki, nie mogą do dnia dzisiejszego pogodzić się z myślą, że może istnieć jakaś sztuka, nieznana czasom minionym. A cóż dopiero mówić o sztuce tworów mechanicznych, wywiedzionych z żelaza nie w cieniu nastrojowej pracowni kontemplacyjnego artysty,

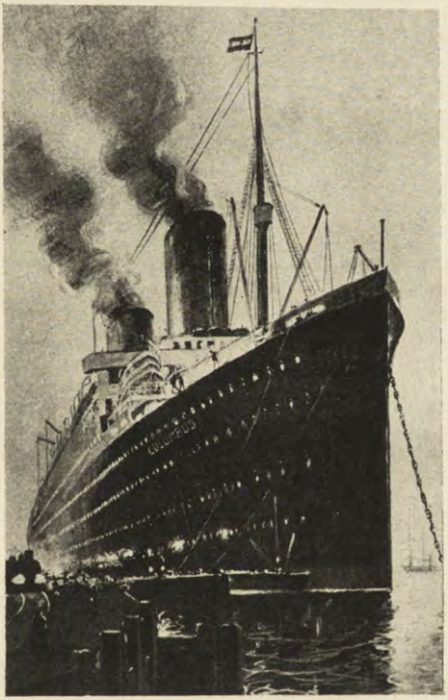
OKRĘT ŻAGLOWY — W KAŻDYM SZCZEGÓŁE I W ICH ZESPOLE WIDAĆ SWOISTE PIĘKNO SKRAJNEJ CELOWOŚCI

„SATURNIA"—WŁOSKI OKRĘT TURBINOWY (R. 1927)—KAŻDY SZCZEGÓŁ BUDOWY ZNAKOMICIE DOSTOSOWANY DO CELU, KTÓREMU SŁUŻY — CAŁOŚĆ STWARZA NIEFAŁSZOWANE I NOWE PIĘKNO

ale wśród zgrzytu maszyn i huku młotów w olbrzymiej, zadymionej fabryce? W czasach dawnych człowiek obcował ze sztuką na każdym kroku, a od w. XIX przyzwyczaił się spotykać z nią tylko po kościołach, galerjach i muzeach, lub starożytnych, zachowanych jeszcze tu i ówdzie miastach. To prowadziło go nieuchronnie do kontemplacji, oderwanej od ówczesnego życia, przerzucając sztukę w dziedzinę marzenia, odbiegającego od życia codziennego im dalej, tem lepiej.

Na tem tle wyrosły mniemania i przekonania o istnieniu jakiegoś piękna niezależnego od czasu i miejsca, po wsze czasy niezmiennego, oderwanego od życia i wszelkich spraw jego. Praktyka, oparta o tego rodzaju teorje, doprowadziła do zerwania łączności naturalnej i tak błogosławionej w skutki po-

między rzemiosłem i sztuką. Nic dziwnego, że technika w. XIX poszła zrazu śladem dawnego, odsądzonego od piękna rzemiosła. Na szczęście trwało to bardzo krótko. Przez okres zaledwie kilkuletni wagon kolejowy był wozem pocztowym, poruszającym się na szynach. Automobil znowu wyszedł od typu swego powolnego brata starszego, powozu lub dyliżansu. Ten okres naśladowania ustalonych już typów wehikułów dawnych, a dostosowywanych do potrzeb nowego ruchu mechanicznego tak znacznie zwielokrotnionego w stosunku do dawnego, był tylko zjawiskiem przejściowem.



OKRĘT NA KOTWICY — NASTROJOWY OBRAZEK NOWEGO PIĘKNA, UZMYSŁAWIAJĄCY PIĘKNO WSPÓŁCZESNEJ TECHNIKI

Aeroplan oraz łódź podwodna, jako twory najzupełniej nowe, nie przechodziły podobnego okresu kolejnego tworzenia i doskonalenia swoich form. Nie posiadały one żadnego obciążenia dziedzicznego w zakresie form tradycyjnych, nie mogło zatem działać w tym wypadku prawo zachowania upodobań formalnych. I chociaż widz już nieraz długo i cierpliwie

wędrował po smutnych cmentarzyskach sztuki, zwanych zazwyczaj muzeami, nie znalazł tam nic, coby myśl pogodziło z faktem istnienia sztuki nowej, spojonej z życiem nierozerwalnemi węzłami na dolę i niedolę.

Łamanemi drogami od idealizmu Ruskina, poprzez marzenia prerafaelitów angielskich oraz W. Crane'a, wędrowała myśl ludzka do idei niemieckiego Werkbund'u aż do dzisiejszych założeń estetycznych. Reszty przełomu dokonała nowoczesna technika, a ostatecznie ku temu nowemu pięknu nagiął się umysł twórczy dzisiejszego człowieka przez osiągnięcie nieznanej dotychczas chyżości. Rytm i puls jego odczuwamy dzisiaj na każdym kroku dokoła siebie. Dla niego i przez niego powstało nowe piękno. Tylko trzeba mieć oczy do widzenia a uszy do słuchania, aby w pełni odczuć przedziwne i nowe piękno współczesności.

Poezja romantycznych gajów, ruczajów, górskich samotni i obłoków i tęcz przerodziła się w niemniej piękną poezję wielkiego miasta, tysiąca różnobarwnych świateł, rozbłyskujących co wieczora nad ulicami, lub blasków sygnałów kolejowych, łamiących się w wygładzonych grzbietach szyn i zwrotnic, pędu lokomotyw, biegu automobilów i lotu warczących aeroplanów. Twórcza myśl szuka coraz to pełniejszego wyrazu na oddanie tego piękna, nieprzeczuwanego w czasach dawnych, a jeszcze niedocenianego przez współczesnych. Wolno i należy błądzić po muzealnych przytułkach sztuki dawnej, ale nieustannie wynosić tam swoje nadzieje i radości piękna — to przestępstwo i grzech przeciwko bujnemu i pięknemu życiu, którego dar błogosławiony raz tylko każdemu przypada w udziale.

Trudno w tej mierze przekonać zwolenników piękna, uśpionego snem wieków, złożonego na wieczne odpoczywanie w cmentarzach muzealnych. Do nich nie przemówi niczem piękno współczesności wraz ze swoim niepokojącym rytmem. Oni znają i uznają tylko piękno mrocznych sal, sczerniałych obrazów, smutnych, pokaleczonych posągów lub porozbijanych torsów herosów i półbogów, wygrzebanych z głębi ziemi italskiej i greckiej, winem rozweselającej. Życie dzisiejsze napewno jest tak samo piękne i swoiste, jak ongiś Grecji lub Rzymu, średniowiecza albo renesansu. Ileż prawdy kryją więc skromne, a tak wymowne słowa Leonarda da Vinci: „Nie mamy nic do kopjowania, a mimo to odsyła nas się ciągle do starożytnych, w tej sztuce tak wyłącznie dzisiejszej. Zresztą naśladowanie nie doprowadza do niczego... Czerpmy formy z przyrody, a dusze z duszy naszej. Nie inaczej postępowali starożytni. Wyrazili siebie samych; wyraźmyż siebie i my. Korzystajmy jednak z doświadczenia"!

OŚMIOOSOBOWY SAMOLOT PASAŻERSKI POLSKIEJ KONSTRUKCJI, FOKKER F. VII, UŻYWANY NA POLSKICH LINJACH LOTN.

Jakżeż prawdziwe i aktualne są dzisiaj te proste słowa mistrza z przed więcej niż pięciuset lat! Bierny stan duszy, wywołany mylnie pojmowanym kultem piękna, musimy jak najrychlej przemóc. Oczy należy skierować na to, co dotychczas wymykało się z pod naszej obserwacji. Ze zrozumieniem patrzyć na-

leży na miasta, domy, fabryki, dworce kolejowe, tamy, mosty, pociągi, balony sterowe, okręty, automobile i na inne wszystkie maszyny, nierozerwalnie zespolone ze wszystkiemi dziedzinami życia dzisiejszego. Wtedy dopiero nauczymy się cenić piękno dni naszych, czyniąc zeń trwały materjał przeżyć i wzruszeń estetycznych i znajdując w niem nową radość życia.

Nie znaczy to, byśmy tem samem przestali się zachwycać pięknym obrazem, dobrą rzeźbą, czy też budynkiem. Coprawda o obrazy i rzeźby, któreby rozkoszowały nasze oczy, przemawiały do naszego poczucia piękna, coraz trudniej. Zaciekawiają one raczej nasz intelekt, potrącają może jakąś ukrytą nutę uczuciową, ale oczom przyjemności nie sprawią, wrodzonego głodu piękna nie zaspokoją. Współczesna architektura jednak w wielu wypadkach jest bez zastrzeżeń piękna i dla oka przyjemna. Rzeźba, malarstwo, architektura winny jak w poprzednich stuleciach być źródłem zadawalających przeżyć estetycznych. Stanowczo jednak przestały być jedyną krynicą, z której człowiek czerpie wrażenia dla zaspokojenia swoich pragnień estetycznych.

Współczesność dała bowiem więcej, niż obiecywały i przeczuwały marzenia wieków minionych. Ludzkość zdobyła już skrzydła, lepsze niż Ikarowe, ziściły się cuda podwodnych podróży, słyszymy, mówimy i widzimy już na tysiące mil i z coraz zawrotniejszą chyżością chłoniemy przestrzeń i czas. Gwiazdom, wszechświatom i materji wydzieramy tajemnice ich budowy, bez trwogi spoglądamy w mrok wieczności i nieskończoności, docieramy do największych tajemnic przyrody, a duszę poimy jednocześnie pięknem czasów dawnych, będących wyrazem myśli

znacznie uboższej, nieogarniającej takich horyzontów, jak dzisiaj!

Mimo wszystkie ułomności i niepowodzenia sztuka dzisiejsza coraz śmielej wkracza na życiem i jego techniką zakreślone tory. Piękno maszyn i bezpośrednio z niem związane piękno najnowszej architektury zaczynają coraz wyraźniej ukazywać drogi jej przyszłego rozwoju i rozkwitu. A będzie to sztuka wolna od naśladownictwa, pozbawiona wszelkiego fałszu, wyrażająca, wedle wskazania Leonarda, duszę dnia dzisiejszego i nowego człowieka. W tych nowych formach i konstrukcjach objawi się styl nowoczesny, — wyrażający duszę współczesnego człowieka na tle zmienionych warunków życiowych — w niczem niepodobny do dawniejszych stylów historycznych. Nowi ludzie, nowe warunki, nowe piękno.

WALKA O NOWY STYL

ALLES NEUE HAT EBEN MIT DEM EINGEWURZELTEN ALTEN EINEN SCHWEREN KAMPF AUSZUFECHTEN; ES GEHT NICHT ANDERS, WENN DAS NEUE SICH DURCHSETZEN WILL.

PAUL SCHEERBART — GLASARCHITEKTUR

Nic bez walki. Nawet w dostojnym świecie sztuki. Najbardziej nawet przez życie unicestwiony prąd, mniemanie lub upodobanie samo nie ustąpi w cień dobrze zasłużony, zostawiając miejsce czemuś nowemu, co twarde i krzepkie w swej logice, co wyłoniło się z nowych warunków życiowych, samorzutnie niejako wydobywając się na powierzchnię. Zazwyczaj przychodzić musi do walki pomiędzy prądami nowemi a dawnemi, grzebiącej ostatecznie nieustępliwe przeżytki życiowe i kulturalne, a na ich miejsce wznoszącej coś nowego, co jeszcze nie przetrwało próby życia, choć z fali jego do bytu się wyłoniło.

Taka walka rozegrała się zwłaszcza w swej fazie końcowej niemal przed oczami naszemi w dziedzinie sztuki. Ostatni dziesiątek lat ubiegłego stulecia i pierwsze ćwierćwiecze następnego, to okres wytężonej i nieubłaganej walki pomiędzy zdogmatyzowanemi urojeniami i estetycznemi nieporozumieniami wieku XIX, a budzącemi się do życia nowemi usiłowaniami, zwolna krystalizującemi się w coraz wyraźniejsze cechy logicznego w swej konstrukcji i zdobnictwie, nowego stylu. A więc walczono we wszyst-

kich dziedzinach artystycznego tworzenia o jakiś styl, mający być pełnym wyrazem nowych warunków życiowych, tak niesłychanie bogato dzięki technice się rozwijających. Miał on być niefałszowanym obrazem nowego człowieka i całej jego współczesności.

Dotychczas bowiem w każdej epoce tak bywało, iż nieustannie zmieniające się warunki i formy życiowe wyłaniały ze siebie coraz to inne formy konstrukcyj i dekoracyj artystycznych, zwane powszechnie stylami. I tak doskonałym wyrazem surowości religijnego obyczaju rozwijającego się chrześcijaństwa w Europie był styl romański, gotyk przepięknie oddawał nastroje rycerskich marzeń i mistycznych upojeń religijnych rozkwitu średniowiecza, renesans bogactwo i pełnię światowego życia, odrodzonego pod tchnieniem humanizmu, barok był wyrazem dosytu i przekwitu wzbogaconego handlem światowym mieszczaństwa. Rokoko lśniło wszystkiemi blaskami francuskiego ducha, a styl Ludwików okazywał cały przepych dworu królewskiego, zniszczonego tak niebawem krwawym wybuchem wyzyskiwanego ludu. Po epoce rewolucyjnego burzenia i niszczenia bezcennych, acz znienawidzonych zabytków królewskiego blasku zaczyna się zakorzeniać zrodzony z ludwikowskich, helleńskich i egipskich tradycyj, napoleoński styl empire.

Po raz pierwszy w dziejach artystycznej myśli ludzkiej w okresie szlachetnego empir'u zaczęto czerpać z dorobku form artystycznych gotowych, obcych, przejętych swawolą chwilowego upodobania z obcej kultury i zupełnie odmiennego środowiska, a nie wyłonionych z potrzeb i charakteru ówczesnego życia. Ta metoda stosowania form gotowych, szlachetnych i prawdziwie artystycznych przyjęła się bardzo rychło

w całej napoleońskiej i ponapoleońskiej Europie, nie ograniczając się tak, jak to czynił empire, wyłącznie do stylu faraonów i imperatorów, ale rozszerzając swobodę naśladowania na inne style historyczne.

Od tej chwili zaczynają się dziać zarówno w teorji, jak i praktyce artystycznej rzeczy dziwne, niespotykane dotychczas w dziejach sztuki, brzemienne w skutki długotrwałe i ujemne. Gwałtowny rozwój techniki ówczesnej, dokonujący się pod wpływem wynalezienia i zastosowania do potrzeb życiowych najpierw pary, a potem elektryczności, przyczynia się do rozszczepienia jednolitej dotychczas twórczości ludzkiej na dwie odrębne dziedziny, twórczości technicznej i artystycznej, nieposiadających, zdaniem ówczesnych teoretyków, żadnych prawie punktów stycznych. Sztuka, jakby onieśmielona rozwojem i postępem technicznym, stanęła bezradnie wobec wzmożonego i gwałtownie rozwijającego się życia i coraz wyraźniej, nie mogąc nadążyć jego potrzebom, zaczynała ślepo naśladować rozmaite formy konstruktywne oraz zdobnicze stylów dawnych, stosując je do wszystkich potrzeb swej epoki i swego życia. A rosną one w sposób gwałtowny dzięki olbrzymiemu rozwojowi miast, handlu światowego oraz przemysłu, usiłującego teraz swojemi wytworami zalać wszystkie rynki we wszystkich częściach świata. Z roku na rok rozrastające się miasta bardzo często nie mogą pomieścić się w ciasnych granicach, ujętych jeszcze w ramy średniowiecznych obwarowań, murów, baszt i wałów. Uliczki wąskie nie mogą pomieścić ruchu pieszych i mechanicznych pojazdów, wobec czego zaczyna się dla wzmożonego życia burzyć ciasne, a tak piękne zazwyczaj, zabytki czasów dawnych, na ich miejscu wyciągając całe

szeregi nowych domów, ulic, placów i dzielnic. Trzeba więc budować nierównie więcej i szybciej, niż znikają dawne pomniki, wznosi się zatem dworce kolejowe, dzielnice fabryczne, olbrzymie domy towarowe, banki, gmachy publiczne i państwowe, szkoły, szpitale i tysiące domów mieszkalnych. Trudno wyliczyć, ile podówczas zburzono bezcennych zabytków na obszarze całej Europy, a dopiero po latach całych zaczęto doceniać ogrom zniszczenia i spustoszenia, dokonanego rzekomo w imię kultury nowej.

Na miejscu dawnych i szacunku godnych zabytków wyrastały teraz całe miasta nowe o domach wysokich, niekiedy wprost olbrzymich, ustrojonych jednak nie na modłę nowego i potężnego życia ówczesnego, ale jakby na maskaradę, mającą dać przegląd wszystkich dotychczasowych upodobań artystycznych, od egipskiej zaczynając, a na empirze kończąc. Dokonywane jednocześnie wiekopomne odkrycia archeologiczne i teorje Winckelmanna, Schliemanna, Sempera i Viollet le Duc'a ukazywały taki bezgraniczny zachwyt dla piękna sztuki helleńskiej i czasów późniejszych, ze szczególnem wyróżnieniem gotyku i renesansu, że zaczęto z jeszcze większym zapałem naśladować wszystkie właściwości uwielbianych stylów. Wówczas to powstają cale miasta o typie świątyń greckich, lub rzymskich, kościoły stroją się w formy gotyckie, poważne gmachy państwowe przybierają strój renesansowy. Tej manji stylowości naśladowczej ulega wślad za architekturą rzemiosło i wszelka inna sztuka użytkowa. Posłuszne i sprawne maszyny biją stemplem na wszystkiem, co się da, ozdoby renesansowe, rokokowe, greckie, egipskie, jakich tylko zażąda odbiorca. Szał fabrycznego zdobnictwa przenika

do najdrobniejszego przedmiotu codziennej potrzeby i codziennego użytku. W budownictwie dawny marmur i oryginalną rzeźbę zastępuje teraz odlew gipsowy. Granit lub porfir albo szarawy trawertyn doskonale naśladuje malowana blacha lub ze żwirem zmieszany gips. Zwykły dom czynszowy obejmuje nazewnątrz tradycję pałacu renesansowego, stara się bowiem być okazały, dostojny, wytworny, bogaty, niekiedy pełen przepychu,... ale udanego, fałszowanego, kryjącego największą zazwyczaj nędzę estetyczną, przyodzianą w strzępy naśladowanego piękna, przeżytych i niezwiązanych z nowoczesnem życiem form dawnych.

Kiedy taką maskaradę stylową uprawiała architektura miejska, technika z konieczności wkraczała na ciekawą drogę twórczości oryginalnej, nienaśladowanej, wynikającej z konieczności związanych z właściwościami nowego materjału budowlanego, jakim się okazało podówczas żelazo, nadające się do wznoszenia budowli o wielkich rozpiętościach, tak bardzo niezbędnych dla wzmagającego się nieustannie życia. Olbrzymie mosty żelazne, lekko rozpięte nad przepaściami i nad urwiskami skalnemi, częstokroć łączące brzegi morskich cieśnin i zatok, lekkie i koronkowe niemal hale maszynowe, olbrzymie dworce kolejowe, oto najwspanialsze dzieła ówczesnej sztuki inżynierskiej. Jednak ówcześni teoretycy sztuki uważali je za dzieła rzemieślnicze, niegodne ich maskarady stylowej, w następstwie czego spotykały się z niezasłużonem lekceważeniem. Sztuką wedle ich zapatrywań nie było wyszukiwanie nowych śmiałych i doskonałych konstrukcyj, wyprowadzanych w nowym materjale i znakomicie związanych z potrzebą życiową,

DULWICH (POD LONDYNEM) — PAŁAC KRYSZTAŁOWY (CRYSTAL PALACE), ZBUDOWANY WYŁĄCZNIE Z ŻELAZA I SZKŁA, UKAZUJE NOWE PIĘKNO CZYSTEJ KONSTRUKCJI, NIEZNANE CZASOM DAWNIEJSZYM

ale sztuką miały być ich fałszerstwa estetyczne, mozolnie kompilowane ze wzorów, wtłaczanych przez teorję w mózgi tamtoczesnych architektów i rzemieślników. Piękno wedle tej teorji staje się prawie identyczne ze zdobnictwem, nie konstrukcją. Stąd każdy przedmiot, mający być pięknym, lub przynajmniej za taki mający uchodzić, winien być odpowiednio „stylowo" przyozdobiony. Dzieła techniki, wolne od wszelkiej ozdoby, uchodzą za teoretycznie nieciekawe, zostając tem samem na uboczu, poza wszelkiem estetycznem rozumieniem i uznaniem. I rzecz ciekawa, ilekroć ówczesna architektura żelazna z konieczności sięgnąć musiała do jakiejś formy, znanej już w sztuce czasów dawniejszych, jak np. do kolumny, to w tej chwili, siłą teoretycznej sugestji, narzucającej się z gotowym wzorem, naśladowała kapitel koryncki, gotycki lub renesansowy. Dlatego tu i ówdzie zdobnictwo architektury żelaznej idzie jeszcze śladem modnego i uznanego eklektyzmu, konstrukcja jej jednak

GIGANTYCZNY MOST ŻELAZNY NA ZATOCE FIRTH OF FORTH W SZKOCJI. — KONSTRUKCJA ODZNACZA SIĘ LEKKOŚCIĄ, SKRAJNĄ CELOWOŚCIĄ I PRAWDZIWEM PIĘKNEM

rozwija się już samodzielnie, wyłaniając coraz to doskonalsze i piękniejsze formy.

Szczyt piękności i technicznej doskonałości osiąga konstrukcja żelazna w połowie minionego stulecia w dziełach angielskich inżynierów, twórców słynnego po dziś dzień Crystal Pałace w Dulwich pod Londynem, dzieło Paxton'a (1852—1854) i szeregu całego genjalnie pomyślanych mostów żelaznych, z których największą i dobrze zasłużoną sławą cieszy się most Baker'a i Fowler'a na zatoce Firth of Forth (1883—90) w Szkocji. Do tych tradycyj, zupełnie zresztą nowych, nawiązała genjalna twórczość G. Eiffla, pokonująca przy budowie gigantycznych mostów wprost nadludzkie trudności techniczne i konstrukcyjne.

Najdoskonalszym i najbardziej zdumiewającym wyrazem nowych usiłowań konstrukcyjnych — to trzystametrowej wysokości wieża Eiffla w Paryżu. Jej początkowi towarzyszyły rozliczne protesty i je-

szcze liczniejsze głosy oburzenia najwybitniejszych artystów tamtoczesnych i zapamiętała wola jej twórcy, wytrwale zmierzająca do stworzenia olbrzyma, jakiego nie znała starożytność, ani też nie posiadała współczesność. W wir namiętnych rozpraw i dyskusyj o mającej powstać wieży, jak grom spadł zdecydowany protest francuskich artystów wszelakiego rodzaju. „My pisarze, malarze, rzeźbiarze, architekci, my, którzy podziwiamy i kochamy niepokalaną dotychczas piękność Paryża, naszego drogiego miasta, w imieniu francuskiego poczucia smaku, idąc wślad naszej narodowej sztuki i historji, pełni oburzenia wyrażamy protest przeciwko budowie niepotrzebnej i monstrualnej wieży Eiffla". Tak wołali najświatlejsi w sprawach sztuki ludzie Francji, zapatrzeni w tradycyjne formy sztuki, rozkochani w przeszłości, a mimo to nierozumiejący teraźniejszości. I jak dobrze się stało, że wbrew temu wszystkiemu wzniesiono „monstrualne i niepotrzebne dzieło"! To, co przed czterdziestu laty wywoływało tak gorące protesty, dzisiaj jest otoczone podziwem całego świata, dumą wynalazczego ducha Francji i naocznym dowodem zawodności zbyt pochopnie i szybko ferowanych wyroków w sprawach tak zawiłych, jak estetyczna wartość dzieła sztuki, a zwłaszcza takiego, które przerasta zakres pojęć swej epoki i współczesnego pokolenia. Jakżeż dziwnie odcina się od tego tła zdecydowana i męska odpowiedź Eiffla na protest zrzeszonych artystów. „Jestem głęboko przekonany, pisał wielki twórca, że moja wieża będzie posiadała zupełnie swoiste piękno. Czy harmonja każdej epoki nie wynika z warunków statyki, stosowanej w danym czasie? Podstawową myślą każdej architektury jest

PARYŻ: U PODNÓŻA WIEŻY EIFFLA — NA CZTERECH POTĘŻNYCH ŁUKACH WZNOSI SIĘ CAŁA, KU GÓRZE ZWĘŻAJĄCA SIĘ WIEŻA

stworzyć takie zarysy danej budowli, by one odpowiadały w zupełności jego przeznaczeniu. Jakie jest założenie mej wieży? Zdolność oparcia się naporowi wiatru! I dlatego śmiem twierdzić, że krzywizna czterech słupów wieży, które stosownie do konieczności statycznych, od potężnych masywów swoich podstaw układając się w coraz lżejsze utwory, pną się śmiało ku górze, będą musiały wywierać potężne wrażenie swoją siłą, wytrzymałością i pięknością. Kolosalność bowiem, jako absolutna wielkość, kryje w sobie właściwy powab". Czy w tych słowach nie zawiera się podstawa naszych dzisiejszych zagadnień pojęć estetycznych, zwłaszcza w odniesieniu do architektury? Co ważniejsza — słowa Eiffla, może podświadomie, ale niemniej przeto ściśle, określają podstawę, na

jakiej buduje się elementy stylu każdej epoki. Niezależnie jednak od takich, czy innych zawołań estetycznych, gigantyczna budowla obwieściła światu całemu zastosowanie nowego materjału do architektury, żelaza, dowodząc jednocześnie wszystkich jego właściwości na tak wspaniałym okazie. Żelazo, posiadając z natury swojej inne właściwości niż stosowany dotychczas niepodzielnie kamień lub cegła, przy wszystkich zaletach kamienia i cegły posiada jednocześnie znacznie rozleglejsze możliwości, niż dotychczasowe materjały budowlane. Przy jednakowej wytrzymałości na ciśnienie, jak kamień lub cegła, ma żelazo niesłychanie większą elastyczność, co powoduje nieograniczone wprost możliwości w tworzeniu konstrukcyj giętych i ciągnionych. Skutkiem tego konstrukcja, wyprowadzona z żelaza, może być bardzo lekka, posiadać niesłychanie wielkie rozpiętości, przy małych stosunkowo profilach i wymiarach, nie potrzebując dzielić ich, wzorem architektury tradycyjnej, na poszczególne elementy i części przy budowie choćby i największych łuków lub innych elementów konstruktywnych.

Nowe możliwości konstruktywne powinny były jak najrychlej ujawnić nowe formy architektoniczne, odbiegające od form, tradycją uświęconych i wkorzenionych w umysły. W psychice ludzkiej tkwi jednak pewien swoisty konserwatyzm, polegający na niechęci do przyjmowania czegokolwiek burzącego dotychczasowy, wygodny i łatwy stosunkowo sposób tworzenia lub myślenia. Dlatego też zawsze mija sporo czasu, zanim pewna nowość wyda właściwe i sobie odpowiadające formy. Tak też być musiało i z żelazem, jako nowym materjałem budowlanym. Dlatego tem

więcej podziwu jest godzien Eiffel za swoją gigantyczną wieżę, która w żadnym szczególe konstruktywnym nie poszła śladem tradycji. To rzecz bardzo wielka i doniosła! Dzięki tak przewidującej genjalności Eiffla ta nowa architektura żelazna ujawniła odrazu zapomniane piękno czystej konstrukcji, niezmąconej żadnym fałszem lub dodatkiem zdobniczym, ukazując jednocześnie w sposób niedopuszczający wątpienia rozkład sił, ciężaru i oporu. W tem tkwi zupełnie nowe piękno, różne od piękna tradycyjnego.

Było ono przez szereg lat lekceważone i niedoceniane przez patentowane znawstwo estetyków, nie mogących się wyrwać z błędnego koła prawideł, wydedukowanych ze sztuki greckiej lub renesansowej, uważanych podówczas za ostatni wyraz doskonałości i piękna. Ale dzieła Eiffla, Paxtona, Fowlera i Bakera posiadają swoje własne piękno i swój styl, wyrażający się w przepięknych konstrukcjach, dostosowanych do nowego materjału. Nowy materjał tworzy nowe formy. O ile konstrukcja żelazna znajduje tę sobie właściwą, logiczną i konieczną formę, wtedy osiąga prawdziwe piękno, jeśli natomiast idzie po linji bezwładu, utartą drogą form dawnych, wtedy staje się brzydką i banalną w swojej naśladowczej konstrukcji. A zatem żelazo musi wyprowadzać swoje konstrukcje ze swoich właściwości i własności, tak bardzo różnych od właściwości kamienia, cegły lub drzewa, które służyły wyłącznie dotychczasowej architekturze.

Wieża Eiffla miała udowodnić światu, że żelazo, jako materjał budowlany, może się ważyć na takie konstrukcje, o jakich nawet marzyć i śnić nie mogli artyści i technicy czasów dawnych. Któż bowiem

i kiedy mógłby był się pokusić o wzniesienie wieży wysokiej na trzysta metrów, a jednocześnie tak smukłej i lekkiej, jak i przejrzystej? Jaki materjał, jak nie żelazo, mógł dać możność wykonania tak śmiałego zamierzenia? O tem zwycięstwie nad wszelakiem niepodobieństwem i trudnością techniczną jakże dobitnie mówi nieśmiertelne dzieło Eiffla! Cokolwiekbyśmy powiedzieć mogli o estetycznej wartości tej największej na świecie wieży, jedno pozostanie pewne i niewzruszone, że jej kształty w doskonały sposób rozwiązują problem materjału, wyprowadzając z niego zupełnie nowe konstrukcje i formy, niczem nieprzypominające form architektury tradycyjnej, stwarzając tem samem nowe i wysoce interesujące dzieło sztuki. Nic w niej chociażby najmniejszym konstrukcyjnym szczegółem nie przypomina stylu historycznego, a to właśnie jest może największą zasługą jej twórcy. Piękna jest przez to, że jest wyłącznie sobą i że na tak heroiczny wysiłek zdobył się twórca jej w epoce, doprowadzającej do najwyższego dogmatu estetycznego kult przeszłości artystycznej, głoszącej niewiarę we własne siły i teorją i praktyką uczącej ślepego naśladownictwa wszystkiego, co było.

Z tego powodu sztuki plastyczne i architektura pogrążają się w coraz beznadziejniejszym upadku, naśladownictwie i kompilacji, święcąc istną orgję nieporozumień estetycznych zarówno w teorji, jak i praktyce. Naśladowcza manja i brzydota stylowa wyjaławia zupełnie wszystkie dziedziny sztuki do tego stopnia, że artyści wprost zapominają o tem, że sztuka to twórczość, a nie uczone naśladownictwo, dokonywane na zimno, w myśl wyrozumowanej ścisłości i wierności naukowej. Malarstwo i rzeźba pogrąża się w co-

WIADUKT GARABIT (FRANCJA) — DZIEŁO G. EIFFLA — JEDNA Z NAJWSPANIALSZYCH ŻELAZNYCH KONSTRUKCYJ ŚWIATA, UZMYSŁAWIA NOWE PIĘKNO

raz bardziej niewolniczym naturaliźmie, architektura w ślepem i tępem powtarzaniu form przebrzmiałych.

Nie brak jednak i pewnych oznak zastanowienia, otrzeźwienia z bezwładu. Ruch zaczyna się w Anglji bojowemi pismami J. Ruskin'a, W. Morrisa i W. Crane'a. Reakcja, jak zwykle, idzie zbyt radykalnym torem, udowadniając brzydotę całej techniki, a wślad za tem głosi nawrót do natury, jako jedynego i nieskalanego piękna. Na szczęście nigdy taki radykalizm nie osiąga tego, co głosi! Ostatecznie opinja estetyczna świata zostaje wstrząśnięta brzydotą architektoniczną wystaw światowych, urządzanych coraz częściej w największych stolicach europejskich. Mówiła o tem nie-

dwuznacznie wystawa londyńska z r. 1851, a potwierdziła wystawa paryska z 1855 r., poczem powtórna londyńska 1867, wiedeńska 1873, we Filadelfji i dwukrotnie jeszcze paryska 1878 i 1889 r. Teraz już gromkim i wielkim głosem wszyscy zaczynają się wypowiadać o powszechnym upadku smaku i poczucia piękna.

Publiczność natomiast, żyjąca wpojonym ideałem stylowości, domaga się jeszcze we wszystkiem stylowej roboty i ozdoby. Stolarz, otrzymujący zamówienie na meble, pyta wraz, w jakim stylu mają być żądane meble, toż samo pytanie powtarza się na każdym kroku przy każdym przedmiocie rzemieślniczo-artystycznym. Tak zapełniły się mieszkania poczciwych mieszczuchów „stylowemi" meblami i całem mnóstwem rozmaitych przedmiotów fabrycznych, naśladujących wszystkie style, wszystkie epoki artystyczne i wszystkie kultury. Domy, meble, słupy do latarń gazowych i elektrycznych, klamki, flakony, drzwiczki do pieców, kafle, zegary, jednem słowem każdy najdrobniejszy przedmiot codziennego użytku uginał się pod nadmiarem ornamentów i ozdób, pracowicie kopjowanych z dawnych wzorów. Te wytwory zaczęto nazywać mianem przemysłu artystycznego. Dla jego wytwarzania zakładano szkoły przemysłowe i liczne muzea przemysłu artystycznego, mające w duchu naśladownictwa kształcić młodzież, nauczycieli i społeczeństwo.

Mimo to reakcja stopniowo rozwijała się już śladem teoretycznych pism angielskich. Zaczyna się tym razem od malarstwa, które coraz wyraźniej zaczyna porzucać drogę objektywnej prawdy, a schodzić na zawiłe próby notowania i chwytania na gorącym nie-

jako uczynku zmiennych wrażeń barwnych i świetlnych. Tak powstaje pod wpływem Turner'a, Whistler'a, potem całej szkoły francuskich malarzy jak Monet i Manet, nowy kierunek, zwany impresjonizmem. Podpatrywanie tajników natury prowadzi do studjowania kwiatów, roślin, kryształów, jednem słowem natura zaczyna ukazywać artystom inne niż wyzyskane dotychczas źródła i motywy. Tworzy się tym sposobem nowy ornament, wyzwolony ze wspomnień ornamentów historycznych, torując drogę nowym usiłowaniom stworzenia nowego stylu, odpowiadającego nowej współczesności. Tak powstaje wśród butnych programów i okrzyków bojowych grupa artystów, stawiająca za swój cel oderwanie się od dotychczasowej martwoty twórczej i bezwładu estetycznego. Z całego szeregu mniej lub więcej słusznych i trafnych dedukcyj młoda grupa artystyczna zaczyna coraz wyraźniej i świadomiej dążyć do stworzenia nowego, własnego stylu, ogarniającego już wszystkie dziedziny sztuk plastycznych, od architektury zaczynając. Tak powstała słynna secesja.

Walka o styl weszła od tej chwili na zdecydowane tory.

Secesja w bardzo krótkim stosunkowo czasie zaprzestała stosować motywy roślinne w zdobnictwie i ornamencie, coraz wyraźniej hołdując linji abstrakcyjnej, świadomie i celowo oderwanej od wszelkiej rzeczywistości, mającej działać wyłącznie płynnością i falistością. Tak powstał ornament abstrakcyjny, jako ozdoba architektury. Zasadnicze natomiast właściwości konstrukcyjne bardzo niewiele odbiegały nadal od ideału renesansowego, zwłaszcza w swych proporcjach. Te same właściwości ornamentalne, zastoso-

MONACHJUM: FASADA DOMU W STYLU SECESJI — KAŻDY SZCZEGÓŁ KONSTRUKCJI I ZDOBNICTWA FASADY OPIERA SIĘ NA LINJACH ABSTRAKCYJNYCH, NIC NIE WYRAŻAJĄCYCH

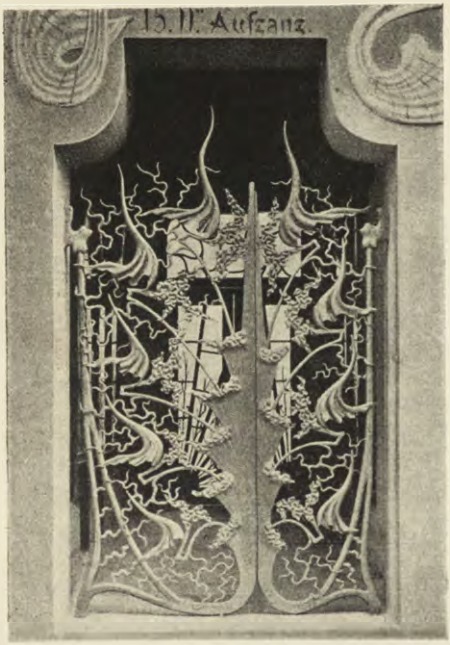
wane do architektury, lub wogóle do jakiegokolwiek przedmiotu przestrzennego, mebli przedewszystkiem, dały wyniki nigdy i nigdzie dotychczas w sztuce niespotykane. Konstrukcja stała się igraszką wszelkiej dowolności. Zaczęto bowiem naginać ściany mebli, ich linje jak i ornamenty na ścianach domów w sposób najzupełniej dowolny, stosownie do chwilowego kaprysu, skutkiem czego wytwarzał się istny chaos linij niespokojnych, skłębionych, wijących się konwul-

MONACHIJUM: KLATKA SCHODOWA I HALL W STYLU SECESYJNYM — WSZĘDZIE UDERZA ZUPEŁNA DOWOLNOŚĆ FORM I LINIJ, PEŁNYCH NIEPOKOJU I PRZYPADKOWOŚCI

syjnie. Skutkiem secesji i związanych z nią usiłowań świat tworów artystycznych, uorganizowanych wedle zasad historycznych stylów, nagle się zachwiał, popadł w bezład i dowolność, nieuwarunkowaną żadnym nakazem logicznym.

Pragnienie stylu i chęć zerwania z naśladownictwem była jednak podówczas tak wielka, że to nowe, poronione dziwactwo, choć dalekie od trwałej wartości estetycznej, zyskało sobie jednak bardzo licznych i to

wcale niepoślednich zwolenników, zaspokoiło ono bowiem poniekąd tęsknotę za stylem. Najzapalczywiej o prawo do bytu i uznania za styl tego surogatu estetycznego walczyli artyści niemieccy Wiednia, Monachjum, Berlina i Darmstadtu. Na tle rozwijającego się jednocześnie kultu indywidualności zaczynają coraz większe zrozumienie i uznanie zdobywać sztuki ludów egzotycznych, zwłaszcza dalekiego Wschodu. Tem samem w kulturze i sztuce ludowej, nieskażonej utopjami stulecia nowego, zaczyna się dostrzegać kopalnię nowych pomysłów, które rokują wzbogacenie i odrodzenie sztuki.



MONACHJUM: KRATA W BRAMIE DOMU W STYLU SECESYJNYM — UDERZAJĄCY BRAK SPOKOJU, SYMETRJI I LOGIKI W ROZKŁADZIE ELEMENTÓW ZDOBNICZYCH

Wśród takich okoliczności secesja zaczyna szybko przeżywać się, spalać się niejako we własnej bezpłodności; po niej jednak pozostaje przeświadczenie, że już do stylów historycznych i do ślepego naśladownictwa w sztuce droga bezpowrotnie zamknięta. Inicjatywę chwyta znowu teorja, głosząca coraz dobitniej, iż istotą stylu jest konstrukcja, nie zdobnictwo. Konstrukcja, będąca logicznym

POKÓJ SYPIALNY W STYLU SECESYJNYM — DOSKONAŁY PRZYKŁAD PARODJI ESTETYCZNEJ W KAŻDYM SZCZEGÓLE — WSZYSTKIE FORMY NIESPOKOJNE DOWOLNE I PRZYPADKOWE

związkiem pomiędzy przeznaczeniem danego przedmiotu a materjałem, z jakiego się go ma tworzyć. Dlatego popada w niełaskę dotychczasowy kult i nadmiar ornamentu, a na jego miejsce na pierwsze miejsce wybija się celowa, prosta konstrukcja. Najbardziej gorączkowo i celowo pracują w tej mierze Niemcy, czerpiąc jednak pełną garścią z doświadczeń kultury i sztuki angielskiej, jej architektury w szczególności. Niedoceniana dotychczas architektura angielska staje się wzorem i ideałem architektury kontynentalnej. Posiada ona bowiem ogromną prostotę, która nic nie udaje i niczego nie ukrywa, odsłania natomiast z całą otwartością celowość form, dostosowaną do najdrobniejszych właściwości życia mieszkańców domu.

Ta zaś cecha angielskiej architektury, dostosowana do całokształtu nowoczesnej kultury, prowadzić musiała do ostatecznego zerwania ze wszelkiem naśladownictwem, ze wszelką pompą i udawaną wielkością. Ideałem staje się prostota i szczerość, wynikająca z nieudawanych i niefałszowanych potrzeb życia codziennego. Literatura niemiecka dała dowód zrozumienia doniosłości i znaczenia tego ruchu, zwłaszcza tak pojętego, dla artystycznego odrodzenia, szerząc go wśród wszystkich warstw społecznych. Na takiem podłożu niebawem wykwitł potężny ruch artystyczny, coraz bardziej krystalizujący się w sobie i coraz bardziej odbiegający od wszystkich przesądów estetycznych minionego stulecia. Za teorją szła praktyka, zarówno w dziedzinie architektury, jak i wszelkich rodzajów sztuki użytkowej, sztuki życia codziennego, dostosowanej do stanu zamożności poszczególnych warstw społecznych.

Marzenie o stylu współczesności zaczęło się przyoblekać w coraz realniejsze kształty i walka o styl weszła z tą chwilą w stadjum ostateczne.

Praktyczne stosowanie osiągniętych tą drogą doświadczeń objął w Niemczech na szeroką miarę zakrojony Związek uszlachetnienia pracy, „Der deutsche Werkbund“, jednoczący w sobie architektów, rzeźbiarzy, malarzy i przedstawicieli wszystkich rzemiosł artystycznych. Działalność ich, w myśl wspólnego założenia zharmonizowana, miała ułatwiać społeczeństwu nabywanie przedmiotów artystycznie jak najdoskonalszych w miejsce dawniejszej tandety bazarowej. W chwili, kiedy osiągnęły jednolitość i harmonję architektura domu i jego wewnętrzne urządzenie, kiedy zaczęła znikać dotychczasowa rozwielmożniona tan-

deta, a na jej miejsce nawet bardzo średnio zamożne mieszkania zaczęły zapełniać się przedmiotami taniemi, a szlachetnemi w formach, wówczas coraz wyraźniej zaczęło się gruntować przekonanie, iż styl współczesności już się objawił. Wywalczyła go niezłomna wola artystyczna, widząca istotę piękna w celowości konstrukcyjnej, a nie w nadmiarze ozdoby i ornamentu. Jest to założenie, które rokuje nowemu stylowi wszelkie możliwości rozwoju. Bo styl każdy polega przedewszystkiem na logicznem ustosunkowaniu się pierwiastka konstrukcyjnego i zdobniczego.

Taki był przebieg walki o styl współczesności.

ARCHITEKTURA ŚWIETLNA

SZTUKA MA ZA ZADANIE UŚWIADAMIAĆ WSZYSTKO, CO TKWI W CZŁOWIEKU I W JEGO ŻYCIOWEJ SYTUACJI, TAK, ŻE PO WIEKACH MOŻNA BEDZIE Z NIEJ CZERRPAĆ WSZELKIE MOŻLIWE DOŚWIADCZENIA.

F. HEBBEL

ARCHITETTURA NON PUÓ ESSERE SOGGETTA A NESSUNA LEGGE DI CONTINUITA STORICA. DEVE ESSERE NUOVA COME E NUOVO IL NOSTRO STATO D' ANIMO.

ANTONIO SANT' ELIA

Architektura świetlna! Trochę niepokojący tytuł! Jednym wydać się może paradoksem, innym pustym efektem, a może nawet i oczywistem nieprawdopodobieństwem. A jednak może tak nie jest w istocie, jakby na pierwszy rzut oka zdawać się mogło... może naprawdę wprowadzonemu w tytule pojęciu odpowiada coś rzeczywistego, coś, co istnieje?

Celem znalezienia odpowiedzi na te dręczące niepewności trzeba się wybrać na niedaleką zresztą wędrówkę w dziedzinę tych zjawisk estetycznych, o których bardzo niewiele się pisze, a już prawie wcale nie mówi poza szczupłem gronem fachowców.

Któż z nas kiedyś, stojąc przed jakiemś wybitnem dziełem architektury, nie szukał dlań nietylko jak najbardziej korzystnego ale i charakterystycznego punktu widzenia, oraz najodpowiedniejszego oświetlenia? Jakżeż często w tym celu właśnie zachodzić trzeba było do zwiedzanego budynku, świątyni lub ciekawego zaułka miejskiego o najrozmaitszych po-

rach dnia, niekiedy i nocy księżycowej, by znaleźć jak najlepsze oświetlenie, jak najdobitniej podkreślające charakter i właściwości oglądanego dzieła sztuki? Z tego powodu często ogląda się katedry gotyckie o zachodzie słońca, kiedy to złociste promienie słoneczne rzucają na szczyty koronkowych wież jakieś piękno nowe, podkreślające ich plastykę a siłą kontrastu odrywające jednocześnie poszczególne fragmenty architektoniczne od ich niebieskich cieni. Innym razem dobrze jest w mistycznym blasku księżyca zwiedzać zabytki architektoniczne, takie zwłaszcza, których to zbyt ostre zarysy i kontury wymagają pewnego zatarcia, wysubtelnienia lub szczegółami przeładowana fasada, uproszczenia, — sprowadzenia do wrażenia sylwetowego.

PARYŻ: PLACE DE LA CONCORDE — OŚWIETLONY WODOTRYSK — PRZYKŁAD ODDZIAŁYWANIA ŚWIATŁA NA FORMĘ

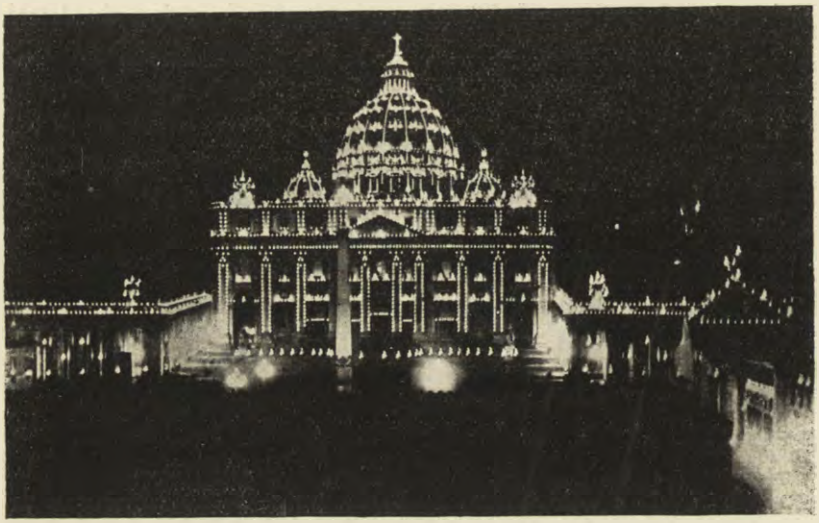
Inne i przeciwne w swej wartości estetycznej zjawisko!

Kiedy staniemy znowu kiedyś przed nowoczesnym gmachem, którego wejście wieczorami rzęsiście oświet-

lają wielkie, silne elektryczne lampy, ślepnie mimowoli wzrok do tego stopnia, iż nic nie dostrzega poza otwierającem się przed oczyma wejściem. Sylweta gmachu gubi się w tem gęstszym mroku, im jaśniejsze światło umieszczono u wejścia.

Wyżej przytoczone wypadki uzmysławiają dwie właściwości światła w odniesieniu do architektury. Raz światło uwydatnia cechy architektoniczne, wydobywa z nich coś nowego, jednolitego, istotnego i charakterystycznego, zaś innym razem sztuczne światło, niecelowo w architekturze rozmieszczone, staje się niszczycielem tego wrażenia, którego w innym wypadku poszukujemy skrzętnie, a stąd pomniejszycielem doznawanego piękna. W obu wypadkach światło to staje się bezsprzecznie bardzo istotnym czynnikiem w odniesieniu do architektury. A więc jeśli światło wywiera tak potężny wpływ, dodatni lub ujemny, na architekturę, to w takim razie trzeba się liczyć z tym czynnikiem, zarówno przy projektowaniu

PARYŻ: WIEŻA EIFFLA W OŚWIETLENIU SZTUCZNEM — ŚWIATŁO DOWOLNOŚCIĄ LINIJ NIWECZY KONSTRUKCJE WIEŻY



CITTA DEL VATICANO: BAZYLIKA ŚW. PIOTRA OŚWIETLONA ELEKTRYCZNEMI ŻARÓWKAMI — ŚWIATŁO NIE WYDOBYWA FORMALNEGO PIĘKNA GMACHU

danego gmachu, jak i przy wszelkich rozważaniach teoretycznych i estetycznych.

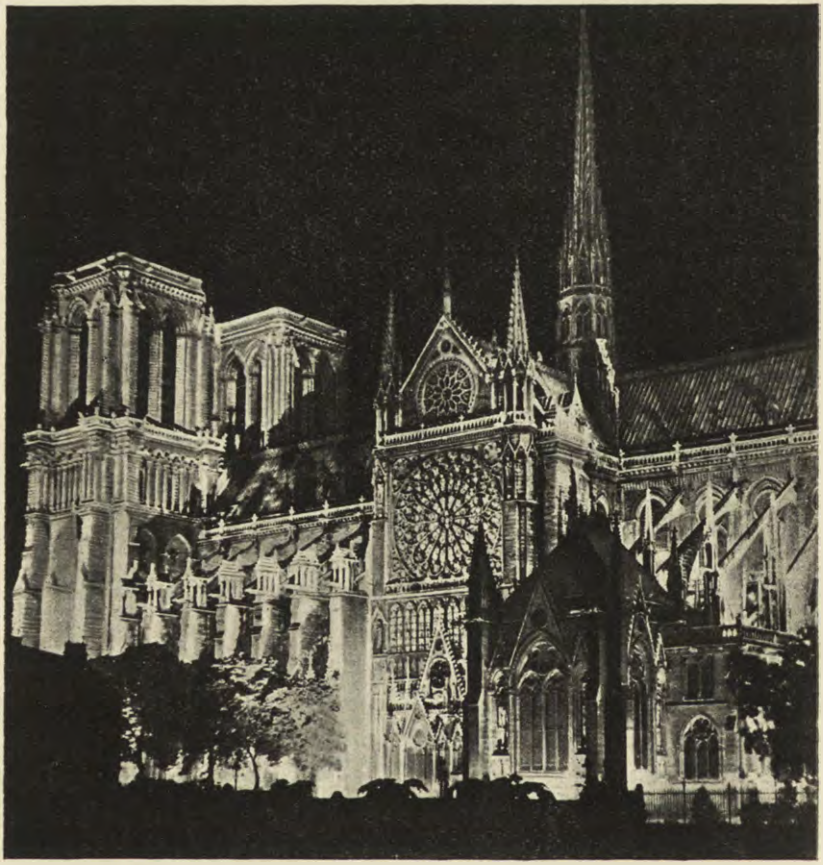
W ten sposób stanęliśmy niejako u progu zagadnienia, wymienionego w tytule, ponieważ architekturą świetlną nazwiemy te twory architektoniczne, które zgóry już niejako liczą się z dostępnemi im warunkami świetlnemi, zwłaszcza światła sztucznego, jako czynnikiem, w wysokiej mierze przyczyniającym się do podniesienia siły i pełni wrażenia. Nieco istotniej zagadnienie całe ujmując, powiedziećby można, iż nowoczesna technika oświetlenia elektrycznego uczyniła ze światła dla twórczości architektonicznej czynnik równoznaczny i równowartościowy ze wszystkiemi innemi materjałami, z których wznosi się budynki.

Działanie światła naturalnego na formy architek-

PICCADILLY, CENTRUM LONDYNU W NOCY — CZY NIE NADZWYCZAJNE SĄ KONTRASTY GŁĘBOKIEJ CZERNI I BŁYSZCZĄCYCH SMUG ŚWIATEŁ NEONOWYCH?

toniczne, jako niezależnego od woli ludzkiej, usuwa się z pod rozważań teoretycznych, trudno bowiem dostosowywać do czegokolwiek coś, co jest niezależne od ludzkiej woli.

Architekt wznosi mury, kształtuje budynek w odpowiednio obmyślone bryły, następnie przygotowuje go do użytku przez celowe wyposażenie wnętrza. Dla podniesienia piękna dodaje mu wewnątrz i zewnątrz najrozmaitsze dodatki zdobnicze w postaci gzymsów, filarów, pilastrów, nisz, zagłębień, ornamentów, mających urozmaicać czystą i surową konstrukcję. Reszty wrażenia dopełnia słońce, chmury, barwa nieba



PARYŻ: KOŚCIÓŁ NOTRE DAME — NA TLE CZARNEJ NOCY ODCINA SIĘ BAJECZNIE OŚWIETLONY KOŚCIÓŁ — BUDYNEK ZDAJE SIĘ ZMIENIONY, INNY, NIŻ PRZY ŚWIETLE DZIENNEM

i tysiączne efekty świetlne, jakiemi rozporządza przyroda... a następnie dopiero sztuczne oświetlenie.

Trzeba było niezliczonej ilości doznanych wrażeń, świadomych i celowych obserwacyj, prób i doświadczeń, przetworzonych następnie na uporządko-

wane kategorje krytyczne, zanim stały się one prawdziwemi oraz świadomemi przeżyciami estetycznemi, dającemi się wyrazić nawet w ścisłych prawidłach. Dużo i umiejętnie musiało pracować oko wraz ze zmysłem obserwacyjnym, nim światło sztuczne zaczęto uwzględniać jako ważny czynnik dla architektury w nocy.

BERLIN: DOM TOWAROWY — BIAŁE I CZARNE PASY, BIEGNĄCE WZDŁUŻ FASADY, WYDOBYWAJĄ RYTM, W DZIEŃ UKRYTY

Najłatwiej uświadomić sobie to można w chwili, kiedy staniemy przed jakimś monumentalnym gmachem, wspaniałym kościołem, albo jeśli wstąpimy do jego wnętrza. Jakżeż złożony i skomplikowany splot linij, płaszczyzn, brył, elementów konstrukcyjnych i zdobniczych zarysuje się przed naszemi oczyma! Nieodrazu zorjentuje się w tem wszystkiem oko wyszkolone, a jakżeż bezradne okaże się oko niewprawne, nieprzyzwyczajone do analizowania lub syntezowania tak złożonych całości! Trudno mu będzie określić rolę poszczególnych czynników konstruktywnych, czy zdobniczych, a cóż dopiero zdać sobie sprawę, czy ich estetyczne działanie zawdzięczamy wyłącznie zasadniczej konstrukcji, czy też może podświadomym złudzeniom wzrokowym, lub

też korekturom, dokonywanym przez zdobnictwo albo też przez oświetlenie.

Ogromną i powiedzmy odrazu, niedocenioną rolę w oddziaływaniu estetycznem odgrywa oświetlenie. Oświetlenie słoneczne zależnie od pory dnia, czyli od kąta padania promieni, tak zmienia niekiedy właściwości estetyczne architektury, iż czasami nie bez trudności uświadamiamy sobie, że patrzymy na ten sam budynek. Jednakowoż światło to działa przypadkowo, albo dodatnio, albo ujemnie na formy danego budynku, nie wydobywając pewnych koniecznych jego właściwości, którebyśmy głównie podkreślić uważali za wskazane. Nie da się zaś regulować natężenia światła słonecznego, ani kierunku jego padania.

NEW-YORK: OLBRZYMI GMACH, CZEŚCIOWO OŚWIETLONY, TWORZY NOWE WRAŻENIE, JAKBY WYCZAROWANE Z BAJKI

Wszystkie te możliwości stają w nieograniczonych wprost rozmiarach otworem przed światłem sztucznem, elektrycznem przedewszystkiem. Jest to zdobyczą czasów najnowszych, zwłaszcza od chwili wynalezienia lampy neonowej. Mimo iż elektryczność

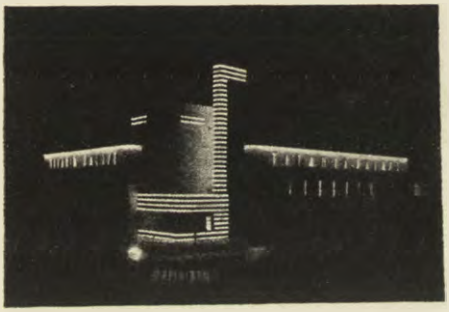
już od osiemdziesięciu lat prawie bywa stosowana do oświetlenia miast i wnętrz, to jednak dotychczasowy sposób używania tego oświetlenia opierał się w znacznej mierze na zasadach, ustalonych już uprzednio do oświetlenia świecowego, czy w najlepszym bądź razie naftowego.

Na dawnych, tradycyjnych świecznikach, żyrandolach, kandelabrach, czy lichtarzach umieszczano teraz lampki lub świece elektryczne, każąc spełniać im tę samą rolę, co dawnym świecom czy lampom. I trzeba było znów długich doświadczeń, by się przekonać, iż lampa elektryczna, jako niedymiąca i niewymagająca podsycania źródła swej energji świetlnej, zupełnie inne nastręcza możliwości konstrukcyjne. Objawić się one musiały w coraz to bardziej indywidualnej strukturze świeczników elektrycznych, w szczegółach, odbiegających od dotychczasowych typów tradycyjnych. Zrozumiano bowiem, że światło elektryczne kryje w sobie odrębne i o wiele bogatsze możliwości w sposobach zastosowania niż dymiące świece woskowe, lampy naftowe lub nawet światło gazowe.

PARYŻ: NOTRE DAME — CELOWO ZASTOSOWANE OŚWIETLENIE WYDOBYWA ZUPEŁNIE NOWĄ SYLWETĘ BUDYNKU

I bez przesady też powiedzieć można, iż dopiero w ostatnich latach znaleziono odpowiednią formę dla

lampy elektrycznej, odbiegającą od wszelkich dotychczasowych norm tradycyjnych, odpowiadającą charakterowi światła, jego właściwościom technicznym, użytkowym i estetycznym. Prawie jednocześnie wyłoniło się przeświadczenie, iż światło elektryczne jest znakomitym czynnikiem, nietylko warunkującym widoki architektoniczne, ale wprost je tworzącym, kształtującym widzianą przestrzeń i rozmieszczoną w niej bryłę architektoniczną.



BERLIN: TITANIA-PALAST — NOWOCZESNA ARCHITEKTURA UWZGLĘDNIA ŚWIATŁO SZTUCZNE JAKO CZYNNIK KONSTRUKCJI

Wyrażenie „sztuka oświetleniowa" dzisiaj jeszcze jest szerokim warstwom obce całkowicie. Co to jest technika oświetleniowa, każdemu jest wiadomo, ale na czem polega nowa sztuka oświetleniowa czy też architektura świetlna, należy wyjaśnić. Jeżeli chodzi o oświetlenie ulic dla komunikacji albo o oświetlenie warstatu pracy, innemi słowy o cele czysto praktyczne, wystarczy sama znajomość techniki oświetlenia. Skoro zaś to oświetlenie ma wywołać pewne nastroje lub wrażenia artystyczne, w grę wchodzi już sztuka oświetleniowa.

Przez wydobywanie cieni, zapomocą umiejętnego rozmieszczenia świateł, wywołuje się zgóry przewidziane wrażenia estetyczne. Efekty światłocieniowe światła dziennego usuwają się z pod woli człowieka, w zupełności zależą od kaprysów pogody. Dlatego artyzm oświetlania sztucznego polega na tem, by wy-

wołać takie wrażenia estetyczne, których widz przy świetle dziennem w żadnym wypadku odbieraćby nie mógł. Stosuje się więc częściowe oświetlenie przedmiotu, równoczesne oświetlenie z różnych kierunków, rytmiczne oświetlenie i inne. Objektem oświetlonym niekoniecznie musi być architektura, chociaż na budynku o bogatych linjach i płaszczyznach najłatwiej tę sztukę oświetleniową można zademonstrować.

Także nastroje wnętrza zupełnie się zmieniają pod wpływem oświetlenia. Można wywołać nastrój uroczysty, przytulny lub inny wyłącznie tylko różnorakiem oświetleniem. Ważnym czynnikiem nastrojowym jest również i barwa światła.

Wiadomo, że słońce o zachodzie daje światło złociste, ciepłe, miłe, naogół jednak nie wpływa nastrojowo.

Światło szarego, zadeszczonego nieba działa wprost przygnębiająco. Nastrój będzie więc zależał od siły światła i od jego barwy. W matematyczne formułki jednak tego ująć nie można.

Ważny jest też zasięg działania światła. Światło kominka, lub ogniska nie obejmuje wielkiej przestrzeni, niejako odgranicza część wnętrza czy pokoju i przez to wywołuje charakterystyczny miły nastrój.

Inne wrażenie da światło o stałem natężeniu, np. elektryczne a inne o zmiennem, np. świec lub polan w kominku czy ognisku.

Wszystkie te przykłady nie wyczerpują problemu oświetlenia jako gałęzi sztuki, służą tylko do łatwiejszego zorjentowania się w tej dziedzinie.

Może najlepiej odtworzy ich znaczenie i oddziaływanie opis zbudowanego na tych zasadach gmachu. Jest nim berliński „Titania Palast“, jeden z najwy-

tworniejszych teatrów świetlnych Berlina. Sam budynek utrzymany w linjach i bryłach niesłychanie prostych tak, jak tego wymaga styl współczesności. Narożnik gmachu tworzy wieża, ukształtowana w formie wyższego i niższego graniastosłupa. W nocy w jednolitą całość konstrukcyjną spajają obydwa graniastosłupy poziomo, wzdłuż całej wysokości wyższego graniastosłupa rozmieszczone pasy świetlne, o ukrytem źródle światła, w dwudziestu siedmiu pierścieniach obejmujące narożnik wieży. Na wysokości cokołu i jednego z pięter pasy świetlne obejmują również i graniastosłup niższy, przez co obydwie części wieży spajają się w jednolitą bryłę kompozycyjną. Reszta budynku tonie w półcieniu, znacząc tylko na horyzoncie gwiaździstej nocy gzyms, wieńczący górną linję gmachu. Pod oświetlonym gzymsem biegnie neonowy napis „Titania Palast", barwy niebieskiej.

BERLIN: TITANIA PALAST — WNĘTRZE — UKRYTE ŹRÓDŁA ŚWIATŁA UKAZUJĄ SUBTELNĄ MIĘKKOŚĆ LINIJ ARCHITEKTONICZNYCH

W przeciwieństwie do fasady gmachu, utrzymanej w najprostszych graniastosłupach poziomych i pionowych, całe wnętrze skomponowane jest zasadniczo w miękkich linjach wygiętych, półokrągłych, parabolicznych. Miękkość tych linij podkreśla oświetlenie, którego źródła nigdzie nie widać, a które rozprasza się tylko z za załomów gzymsów, miękko układa-

jących się wśród zasadniczych linij konstrukcyjnych. Ściany tego wnętrza są wysrebrzane, a nad widownią wznosi się zgrabna, płaska kopuła, oświetlana zapomocą ukrytych reflektorów, opromieniających delikatnem światłem pełne spokoju i umiaru wnętrze. Scenę tworzy otwór półkolisty, obramiony potrójnym gzymsem również półkolistym, poza którym kryje się źródło światła, jak też i piszczałki organowe. Co najważniejsza, iż oświetlenie wnętrza może zapomocą odpowiednich urządzeń technicznych swą barwę zmieniać, kombinując w stosowne zestawienia barwę białą, żółtą, czerwoną i niebieską. Każda z tych barw może pojawiać się sama, jak również i w najrozmaitszych mieszaninach, tworząc tem samem istną feerję połyskliwą i wprost niesamowitą w swej zmiennej różnorodności. Otóż tak wzniesiony gmach, nierozerwalnie łączący w sobie architekturę ze światłem, określimy nowem pojęciem architektury świetlnej. Dwa różne elementy, materjał budowlany i światło łączą się w jednolitą kompozycyjnie i architektonicznie całość, tworząc przecież coś innego, nowego

DÜSSELDORF: KUNSTHALLE — SALA KOPUŁOWA — ŚWIATŁO UKRYTE ROZPRASZA SIĘ ZA GZYMSAMI KOPUŁY

i pięknego zarazem w ramach tego, co dotychczas przyzwyczailiśmy się widzieć i cenić w architekturze.

Wrażenie całości jest imponujące, potężniejsze niż w dotychczasowych gmachach, których architektura nie złączyła się ze światłem w jednolitą całość. Daje ono przedewszystkiem jakąś wielką i harmonijną syntezę, pełną spokoju i powagi i niespotykanego nigdzie dotychczas piękna, działającego wszystkiemi swojemi możliwościami odrazu, nie rozpadającemi się na poszczególne, choćby najpiękniejsze, ale zawsze tylko rozerwane, ogniwa. Jest w tem tyle powagi, spokoju, uroku i czegoś zupełnie nowego, że niepodobna nie poddać się potędze wrażenia.

Nie potrzeba dodawać, że to są dopiero pierwsze próby w nowej, a tak wysoce artystycznej i ciekawej dziedzinie twórczości. Najniewątpliwiej bliska przyszłość odsłoni niebawem jeszcze wspanialsze możliwości w tej mierze. Znikną zapewne wówczas pod wpływem efektów coraz to bardziej barwnych i świetlnych we wnętrzach sal dekoracje architektoniczne a ich miejsce zajmie zmieniająca się zależnie od potrzeby i upodobania dekoracja świetlna, rzucana na białe ściany zapomocą odpowiednio ukrytych reflektorów. Próby w tej mierze dają już coraz wspanialsze wyniki.

Ile w tem wszystkiem ukrytych możliwości artystycznych, niepodobna przewidzieć, to jednak zdaje się już nie ulegać wątpliwości, że tą drogą będzie szedł rozwój architektury naszych czasów — zewnętrznej i wewnętrznej, obejmującej zarówno gmachy wielkie, świeckie, świątynie, jak i domy i mieszkania prywatne.

Wyobraźmy sobie, jak potężne wrażenie czyniłby

mogła świątynia na tych zasadach wzniesiona! Jaki urok i potęgę monumentalną tworzyłaby jej fasada i sylweta, nocami oświetlona w najbardziej istotnych zarysach, czy płaszczyznach, lub jej wnętrze o nieustannie zmiennej barwie, prześlizgującej się po gładkich i miękkich powierzchniach, w coraz to innych zespołach barwnych i świetlnych. Nowa synteza płaszczyzn, barw, brył, linij i świateł musiałaby silniej i łatwiej odrywać duszę ludzką od szarej codzienności, niż wrażenia rozbite, rozłożone na rozmaite sprzeczne lub skłócone z sobą elementy. Wrażenie całości mogłoby być bardzo wydatnie spotęgowane przez celowe zastosowanie szkła do architektury. To jest muzyka niedalekiej już przyszłości, której pierwsze zwiastuny coraz silniej i dobitniej już dobijają się do artystycznej świadomości nowoczesnych twórców.

Trzeba tylko umieć patrzeć współczesności śmiało w oczy i mieć odwagę zrywania z nawykami tradycji tam, gdzie one przysłaniają potrzeby chwili bieżącej zblakłem pięknem czcigodnej, ale już bezpowrotnie minionej przeszłości. Nie znaczy to zaś bynajmniej, by ograniczać w czemkolwiek znaczenie przeszłości artystycznej i jej dorobku, istotnie wielkiego i wspaniałego, ale trzeba umieć cenić i doceniać twórcze możliwości, tkwiące w tem wszystkiem, co niesie na swej zmiennej fali życie współczesne. A niesie ono tyle i tak nowego piękna, że go czasy dawniejsze nawet i przeczuwać nie mogły; duch ludzki jednak zawsze i nieustannie pracował i pracuje na coraz to nowsze i doskonalsze formy piękna.

STYL WSPÓŁCZESNOŚCI

SENTIAMO DI NON ESSERE PIU GLI UOMINI DELLE CATTEDRALI, DEI PALAZZI, DEGLI ARENGARI; MA DEI GRANDI ALBERGHI, DELLE STAZIONI FERROVIARIE, DELLE STRADE IMMENSE, DEI PORTI COLOSSALI, DEI MERCATI COPERTI, DELLE GALLERIE LUMINOSE, DEI RETTIFILI, DEGLI SVENTRAMENTI SALUTARI.

ANTONIO SANT' ELIA

ŻYCIE WSPÓŁCZESNE MA SWOJE HARMONJE. OSADY Z ŻELAZA I DYMU MAJĄ SOBIE WŁAŚCIWĄ WYMOWĘ.

ROBERT DE LA SIZERANNE

Mogłoby się zdawać, że to sprawa przesądzona w swej jasności i prostocie i że nikt chyba nie będzie mógł wątpić w istnienie stylu współczesności. Bo i jakżeż podawać w wątpienie lub co gorsza nawet przeczyć czemuś, co nieustannie widzimy, z czem na każdym niemal kroku się spotykamy, wśród czego żyjemy? Ze wszystkich zagadnień estetycznych to jedno chyba najmniej powinno poddawać się sceptycyzmowi i obojętności estetycznej, tak rozbujałej powszechnie w naszem społeczeństwie. Tymczasem na tem właśnie polu, we wszystkich dziedzinach tworzenia i doznawania artystycznego, a więc w odniesieniu do architektury, sztuk użytkowych i techniki panuje cały szereg nieporozumień, istny chaos wszelakiej sprzeczności i nieprzebyty splot zastarzałych niejasności, niechęci a nawet i obaw. Temu sceptycyzmowi ulegają nietylko bezimienni konsumenci wytworów artystycznych, mniejsza o to, do jakiej zali-

czający się warstwy społecznej, ale co najważniejsza, nawet fachowcy, obeznani doskonale z dziejami sztuki, jej rozwojem! Oni to przedewszystkiem, zapatrzeni w ideały sztuki czasów dawnych, w zapalczywym porywie nieomylnych augurów, gotowi są rzucać gromy na wszystko nieomal, co czyni nasza współczesność, zwłaszcza w dziedzinie architektury, uznając jednocześnie i poważnie rozpatrując największy humbug namalowany lub wyrzeźbiony, byleby był tylko opatrzony w pozory najbardziej niedorzecznej teorji.

Mimo wszystkie dokonane przemiany w duszach pokoleń lat ostatnich ciągle jeszcze gdzieś na dnie, w ukryciu drzemie tak miły przesąd o dziele sztuki czystej, niezależnej od wszelkiego celu praktycznego, a więc idealnej, zrodzonej z najczystszego piękna. Tej wyczarowanej, romantycznej utopji niezależności istnienia zda się nie posiadać architektura, zanadto bowiem łączy się z życiem, zbyt głęboko zrasta się z jego potrzebami i właściwościami, by można było łączyć z nią metafizyczny polot hasła „sztuki dla sztuki" i dlatego mimowoli usuwa się ją w cień, nadmiernie wiele czasu i miejsca poświęcając malarstwu i rzeźbie. Zapalczywi obrońcy tego punktu widzenia zdają się zapominać o tem, że wszystkie, największem ich uwielbieniem otaczane dzieła sztuki, powstawały wyłącznie dla jakiegoś celu praktycznego, z życiem codziennem związanego. Wznoszono więc, rzeźbiono, malowano lub w złocie wykuwano wyłącznie to, czego żądała szczodra i żądna dzieł sztuki wola papieży, monarchów, książąt, bogaczy. Każde dzieło sztuki posiadało swoje praktyczne zastosowanie, obraz święty miał zdobić ten, a nie inny ołtarz, rzeźba fasadę, plac lub nagrobek miała uświetniać, klejnot zdobić ko-

bietę. Dopiero w czasach zakładania muzeów, do których skwapliwie znoszono zewsząd osierociałe dzieła, wydarte kościołom i pałacom, zerwała się ich łączność z potrzebą i obyczajem życiowym, tworząc z nich pouczające może, jednak niemniej smętne cmentarzyska, anatomiczne pracownie okaleczałych dzieł sztuki, wydartych życiu... dla znawców...

Można się z nich bardzo wiele nauczyć, ale zatracić jednocześnie świadomość i poczucie nierozerwalnej łączności, zachodzącej między sztuką a życiem, jako niezbędnym warunkiem jej żywotności i pełnego, nieskrępowanego rozwoju. Ten muzealny charakter, sztuczny, oderwany od życia, który tworzy formy nowe, posiadała sztuka wieku XIX. Zaczęła zaś odzyskiwać łączność z codziennością dopiero sztuka naszego stulecia, rwąc coraz wyraźniej przesądy, fałszywie dedukowane ze sztuki dawnych czasów. Dokonała tego przedewszystkiem architektura, wyzwalając się ze wszelkiego historyzmu, naśladownictwa i łatwego, acz popłatnego tradycjonalizmu. W niej dlatego najdobitniej przejawia się duch współczesności, związany ze wspaniałym rozkwitem techniki, warunkującej jednocześnie nawet najdrobniejsze formy i przejawy życia każdego człowieka. Z tego zaś splotu warunków życiowych, potrzeb codziennych, techniki i upodobań artystycznych wyłaniają się każdorazowo nowe formy estetyczne, osiągające w miarę rozwoju coraz doskonalszy i pełniejszy wyraz, czyli powstaje zjawisko, zwane powszechnie stylem.

Z tej racji możemy, a nawet musimy mówić już o istnieniu stylu współczesności, jako o zjawisku bezspornem, zostawiając na uboczu spór, czy osiągnął on już pełny wyraz, czy też znajduje się jeszcze w fa-

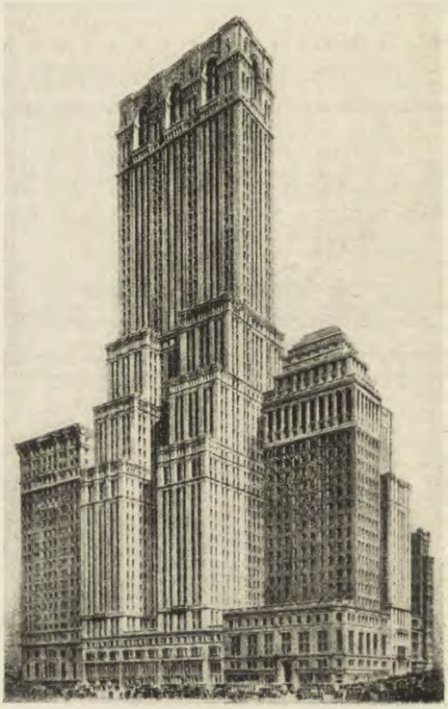
zach początkowych powstawania i kształtowania się.

Rzecz jasna, iż najłatwiej stosunkowo pełny wyraz współczesności osiągnąć musiała architektura zwłaszcza tam, gdzie miała najmniej do pokonania nawyków i upodobań tradycyjnych, a jednocześnie jak najwięcej do rozwiązania problemów życia współczesnego, a więc w Ameryce.

Niepodobna wchodzić we wszystkie przyczyny rozwoju nowoczesnej architektury amerykańskiej, ale zaznaczyć należy, iż bezpośrednim powodem jej rozwoju stało się zastosowanie żelaza, oraz konstrukcyj żelazo-betonowych do budownictwa miejskiego. W niepośledniej mierze przyczynił się do tego również gwałtowny rozrost miast, olbrzymia industrjalizacja wszystkich dziedzin życia, a stąd konieczność podziału miasta na wyraźne części handlowo-przemysłowe, city, fabryczną, portową — a dopiero potem mieszkalną. Musiano więc rozwiązać trzy zasadnicze typy architektoniczne, domu handlowego, gmachu fabrycznego i domu mieszkalnego, przeznaczonego dla dzielnic śródmiejskich i podmiejskich. Z tego wynika, jak gigantycznym problemem, dotychczas jednak jeszcze zupełnie nierozwiązanym w swej olbrzymiej rozpiętości, stało się zagadnienie budowy miasta współczesnego.

Tych problemów nie znały i też nie mogły znać czasy dawne, więc nie dziw, iż miasta wszystkie rozwijały się wyłącznie wzdłuż i wszerz. Miasto nowoczesne musi się rozwijać ku górze, dlatego ten problem wybił się na czoło wszystkich zagadnień architektury nowoczesnej. Najjaskrawiej wystąpił on w mieście amerykańskiem, dlatego wstąpmy w centrum nowojorskie, na Manhattan Island.

Już sama sylweta poszczególnych gmachów ukaże zupełnie nowe i nigdzie dotychczas w dawnej architekturze niespotykane oblicze. Oto na tle niebios rysują się gigantyczne i niebotyczne wieże, stłoczone obok siebie w nieprawdopodobnej ciasnocie, a poszarpana linja zasadniczej sylwety będzie wyrazem ich bardzo różnej wysokości. Jedne strzelają na trzysta i więcej metrów wgórę, inne osiągają wysokość dwustu lub stu metrów. Jak karły wyglądają w tem sąsiedztwie budynki o przeciętnej wysokości europejskiej, zabłąkane widma przeszłości w sferę potężnej współczesności. Na nic nie zdałyby się tu wszystkie style historyczne, z całem pięknem i bogactwem swojej konstrukcji i zdobnictwa, bo i cóż pomogą renesansowe harmonje, malowniczość barokowa, elegancja rokokowa w niebywale zawrotnej wysokości budynkach, będących już w swem założeniu zaprzeczeniem wszystkich dotychczasowych mniemań i upodobań estetycznych? Cóż



NEW-YORK: GMACH LINCOLN — JEDEN Z NAJWIĘKSZYCH BUDYNKÓW ŚWIATA — DZIEŁO ARCH. J. E. R. CARPENTER'A

NEW-YORK: GMACHY SZPITALNE — DZIEŁO I. G. ROGERS'A — MALOWNICZA SYLWETA OLBRZYMICH GMACHÓW TWORZY NOWY WYRAZ PIĘKNA WSPÓŁCZESNOŚCI NIEZALEŻNEGO OD STYLÓW HISTORYCZNYCH

pomogą najpiękniejsze nawet szczegóły zdobnicze, zawieszone na takich wysokościach, że nie dostrzeże ich najbystrzejsze oko? Na niewiele przydadzą się wszystkie dotychczasowe możliwości konstrukcyjne, złączone nierozerwalnie z wytrzymałością kamienia, cegły lub drzewa. Z żadnego z tych materjałów nie możnaby wznieść przecież gmachu o wysokości trzystu lub więcej metrów! Zastosowanie żelaza i połączonego z niem betonu do konstrukcyj budynków miejskich umożliwiło wznoszenie takich niebotycznych olbrzymów, urągających dotychczasowym pojęciom o statyce budowlanej. Tu więc musiała powstać nowa forma konstrukcyjna choćby z tego powodu, że żadna z dotychczasowych nie mogła znaleźć zastosowania.

Z tej racji rodzicami tych nowoczesnych olbrzy-

mów nie mogły być ani egipskie piramidy lub rozłożyste świątynie, ani ich pylony, ni obeliski, nie mogły one również wyłonić się ze słonecznych świątyń Hellady, ani potężnych gmachów epoki romańskiej, gotyckiej, czy renesansowej lub innej. Jakieś inne olbrzymy musiały zapoczątkować ten ród stalowych, betonowych i szklanych gigantów. Dokonały zaś tego arcytwory techniki inżynierskiej angielskiej i francuskiej z połowy minionego wieku, rozpinające olbrzymie mosty żelazne nad przepaściami i wąwozami Szkocji, po których miały pędzić pociągi kolejowe, olbrzymich rozmiarów hale maszyn, wznoszone na wystawy światowe, a nadewszystko cud ówczesnej techniki oraz triumf genjusza ludzkiego, wieża Eiffla w Paryżu, wzniesiona ku oburzeniu ówczesnych estetów w r. 1889.

NEW-YORK: HOTEL NEW YORKER W OŚWIETLENIU SZTUCZNEM — DZIEŁO ARCH. SUGARMAN & BERGER — GMACH PRZYPOMINA GRUPĘ KRYSZTAŁÓW GÓRSKICH

Na szczęście stanęła nie na dyshonor, lecz na chwałę Paryża niezwykła wieża, dając świadectwo nowej prawdzie, że sztuka nie skończyła się z chwilą

wynalezienia pary i elektryczności. Skończyły się już tylko dawne style historyczne a zaczynało się coś, czego współcześni nie byli jeszcze w stanie rozumieć i odczuwać i dlatego tak wielkim i gromkim głosem wołali o ratunek dla swoich, niezagrożonych zresztą w niczem, umiłowań i upodobań.

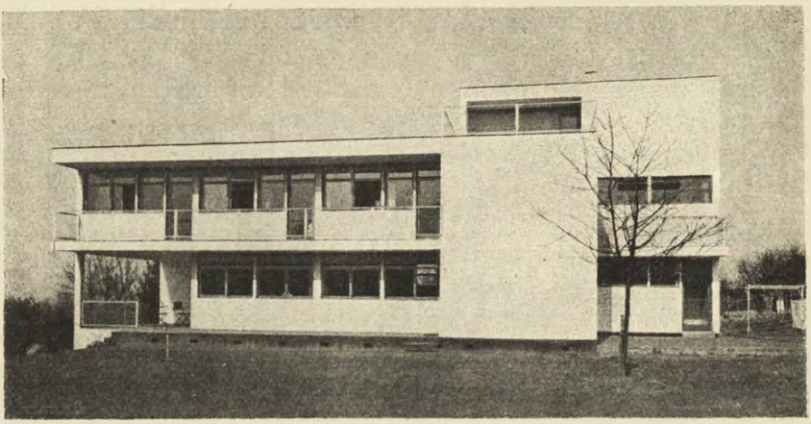
Podobnie i dzisiaj podnoszą się tu i ówdzie nieśmiałe już protesty przeciwko monstrualności nowej architektury, przeciwko jej bezstylowości, ale czy nie przypominają one wyłącznie głosów artystów francuskich, podnoszonych przeciwko Eifflowi z podobnąż dozą słuszności i pewności siebie?

Pomyślmy, czy byłby możliwy protest przeciwko np. wznoszeniu monstrualnej — na owe czasy — bazyliki św. Piotra przez papieża Mikołaja V w r. 1452 na miejscu burzonej bezlitośnie bazyliki Konstantyna? A chyba nikt nie odmówi tym czasom umiłowania i rozumienia piękna, tylko to, co dla nich było rzeczą zupełnie jasną i zrozumiałą, dla końca dziewiętnastego stulecia stało się grzechem i hańbą!

Ale nie czas na dygresje, bo oto stoimy na nowojorskiej ulicy, położonej wśród niebotycznych gmachów na Manhattan Island. Pierwsze z nich wznoszono pracowicie w tym czasie, kiedy Paryż budował swą wieżę Eiffla i jako jeden z pierwszych powstał w r. 1885 Home Insurance Building oraz Flatiron Building. Jeszcze tu i ówdzie, jak np. w słynnym nowojorskim Woolworth Building, odzywają się pewne gotyckie reminiscencje, ale przemijająco, jako szczegóły zdobnicze dla konstrukcji gmachu mało istotne, drugorzędne. Znak, że twórcy tych gmachów na starym kształcili się lądzie, przynosząc stamtąd kult przeszłości. Niebawem jednak wszystkie te naśladownictwa

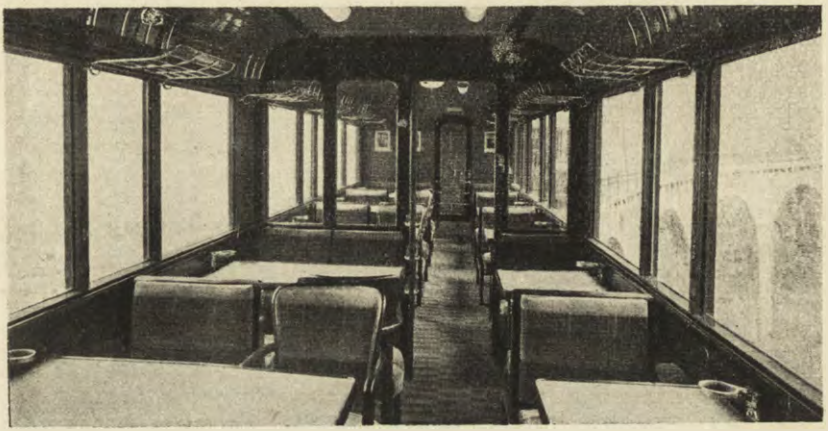
ustąpić muszą miejsca budowlom coraz bardziej samodzielnym, coraz bardziej odległym od wszelkich tradycyjnych naleciałości, coraz bardziej nowoczesnym. Trzon budynku stanowi zazwyczaj olbrzymia w śmiałych zarysach wieża, osiągająca wysokość dwustu, trzystu lub prawie czterystu metrów. Dokoła niej zaś grupują się, a raczej po jej sylwecie wspinają się ku górze poszczególne, połączone ze sobą gmachy, spojone w całość jednolitą w ten jednak sposób, iż tworzą coraz wyższe i śmielsze terasy, zwężające się coraz bardziej ku górze. Istna grupa kryształów górskich, z których tylko środkowy całkowicie jest wykształcony, a boczne przypominają kryształy bliźniacze, ścianami pionowemi ze sobą spojone, zrośnięte. Jeżeliby ktoś chciał, to mógłby widzieć w potężnych zarysach amerykańskich gmachów dalekie, acz nieistotne echa budowli asyryjskich, egipskich lub perskich, ale w wielokrotnie powiększonych proporcjach i wymiarach. Może raczej przypominają one utwory skalne i górskie, z ich tylko bowiem wymiarami mogą iść w zawody. Trzeba jednak dodać, iż pęd do wysokości nadal się wzmaga, przyczem kształty zyskują nieustannie na harmonji i pięknie, znak, że architektura olbrzymów się rozwija, doskonali.

Taki charakter posiadają najsławniejsze gmachy, jak Equitable, Book Tower, Transportation B., Harriman, Life Insurance B., Chamin B., Chrysler B., Chamber of Commerce i wiele innych, budujących się, lub projektowanych. W ogromnej większości gmachy wyliczone służą nie jako mieszkania prywatne, lecz jako pomieszczenia biur rozmaitych towarzystw handlowych, z konieczności związanych z centrum nowojorskiem lub portem. Podobnie jak w londyńskiej City.



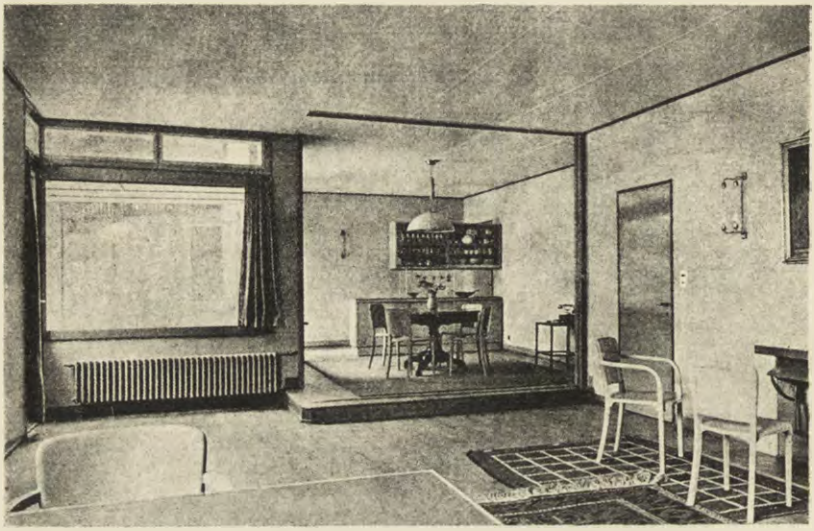
NOWOCZESNY DOM MIESZKALNY (R. 1927) — KAŻDY SZCZEGÓŁ ARCHITEKTURY UWIDACZNIA CELOWOŚĆ I PROSTOTĘ NICZEM NIEFAŁSZOWANĄ

Czyto w Londynie, Paryżu, czy Berlinie mieszka się poza miastem, zazwyczaj wśród zieleni, w przytulnem domostwie, dostosowanem w całości i szczegółach do najbardziej nowoczesnych potrzeb i wymagań. Architektura tych domków znowu w niczem nie przypomina architektury tradycyjnej. Wszystkie wzniesione z betonu, mają ściany gładkie, bez ozdób, niekiedy wyginające się, jak ściany okrętowe lub powierzchnie maszynowe. Nie obowiązuje już w nich symetrja i proporcja budowli renesansowych. Okna wyłaniają się na fasadach nie dla zewnętrznego wdzięku, lecz w zależności od rozkładu i wewnętrznej potrzeby domu. Dom posiada rozliczne załomy, występy, tworzące poszczególne pokoje tak, aby każdy posiadał jak najwięcej światła i słońca. Oto estetyka praktyczności, wygody, prostoty i szczerości życiowej, a nie estetyka skostniałej w kanon formy, oderwanej od człowieka, życia i jego codziennej potrzeby.



WNĘTRZE WAGONU RESTAURACYJNEGO — KAŻDY ELEMENT UNAOCZNIA CELOWOŚĆ I PIĘKNO FUNKCYJNE, PODOBNIE JAK W NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURZE

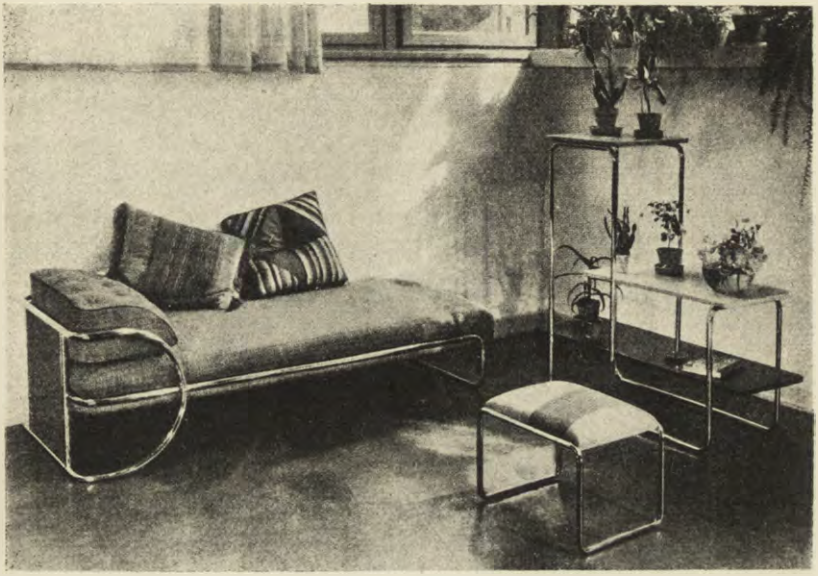
Wnętrze również w zupełności dostosowuje się do potrzeb i warunków współczesnego życia. Na każdym kroku skrajna rzeczowość i celowość. Barwy, meble, każdy szczegół wewnętrznego urządzenia stworzony z myślą o wygodzie, niezbędnej potrzebie, harmonji z całością. Niektóre meble mieszczą się w ścianach poszczególnych pokoi, inne zaś w odpowiednio ukształtowanych niszach. Pokoje odbiegają od typu czworokątnych skrzynek, a wyposażone są niejednokrotnie w wygodne wnęki, zagłębienia. Niekiedy dwa pokoje zapomocą rozsuwanych ścian połączyć można w jeden większy, innym razem można rozsunąć ścianę zewnętrzną, by połączyć wnętrze pokoju bezpośrednio z ogrodem lub terasą. Podobnie i okna o wielkich taflach lustrzanych, szczelnie zasuwających się w ścianę, ułatwiają każdej chwili nieograniczony dopływ powietrza lub słońca. Meble są pełne prostoty, najchętniej kształtowane z mile wyginających się rur



WNĘTRZE NOWOCZESNEGO MIESZKANIA — SKRAJNA CELOWOŚĆ I WYGODA BEZ ŻADNYCH OZDÓB — DUŻO ŚWIATŁA I POWIETRZA

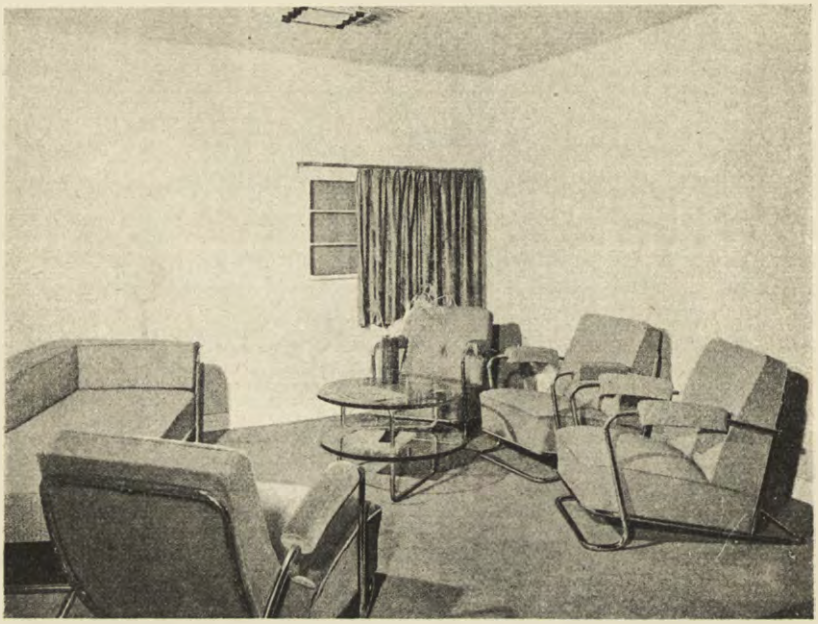
stalowych, miękko i barwnie wyścielane tak, aby na każdym kroku dawać jak najwięcej wygody, przy jak największej ekonomji miejsca i materjału. Częstokroć większe meble, jak półki, szafki, komody i t. p. składa się z kilku odrębnych poszczególnych części tak, aby w razie potrzeby dały się zestawiać w zupełnie nowe całości i zespoły, uzależnione chwilową wygodą lub potrzebą. Ozdób prawie żadnych, rozrywką dla oka jedynie umiejętnie i celowo rozłożone barwy, czyto malowidła ścian, czy obić meblowych, bądź i mebli samych, lub rozrzuconych tu i tam kwiatów lub dekoratywnych szczegółów w postaci barwnych kryształów, szkieł lub figur porcelanowych.

Prawdziwą bajkę tworzy się wieczór przy oświetleniu sztucznem, elektrycznem. Naturalnie na każdym



DODATNIE PRZYKŁADY NOWOCZESNYCH MEBLI GIĘTYCH Z RUR STALOWYCH, WYGODNYCH W UŻYCIU — FORMY ODZNACZAJĄ SIĘ SKRAJNĄ CELOWOŚCIĄ I PROSTOTĄ

kroku i w tej mierze formy nowe, w niczem nieprzypominające dawnej, stylowej tradycji. Znikły więc znane dawne świeczniki, komponowane dla woskowych świec, a na ich miejscu pojawiły się zupełnie nowe utwory, których zadaniem jak najlepiej rozsiać promienie lamp elektrycznych, by nie razić oczu a jednocześnie jak najmniej uronić ze świetlnej energji. W tym celu można za załomem, czy też nieznacznym gzymsem ukryć źródło światła w postaci długich rur neonowych i kazać im rozbłyskać wszystkiemi barwami tęczy, wesoło ścielającemi się na niepokalanej bieli ścian. Niekiedy światło można ukryć w wielkich kryształowych baniach, ale to już zbytek i wybred-

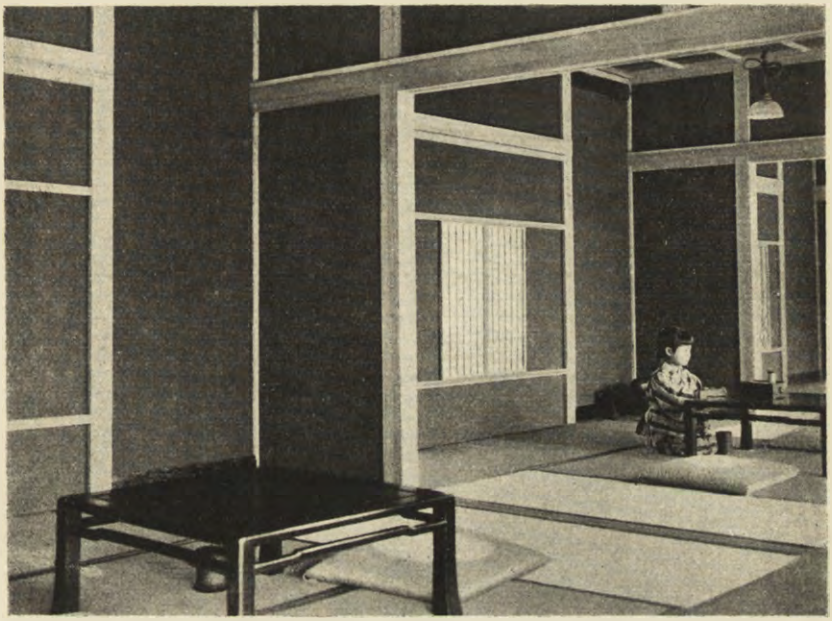


SALON NOWOCZESNY — MEBLE NIESŁYCHANIE WYGODNE I PRZYTULNE SĄ WYRAZEM NIEKŁAMANEJ CELOWOŚCI I ODBIEGAJĄ W KONSTRUKCJI OD WSZYSTKICH STYLÓW HISTORYCZNYCH

ność, nie każdemu dostępna. Do pracy w gabinecie, w bibljotece lub przy biurku służą inne lampy, skupiające swe promienie na odnośnym przedmiocie, podczas gdy cały pokój tonie w miłym i nastrojowym półmroku.

Podobny charakter posiadają też wszystkie inne przedmioty codziennego życia i użytku, wyposażone w jak największą prostotę i celowość. Żaden przedmiot nie udaje czegoś, czem nie jest i być nie może, przeciwnie z wdziękiem podkreśla niejako to, czem jest, lub do czego służy.

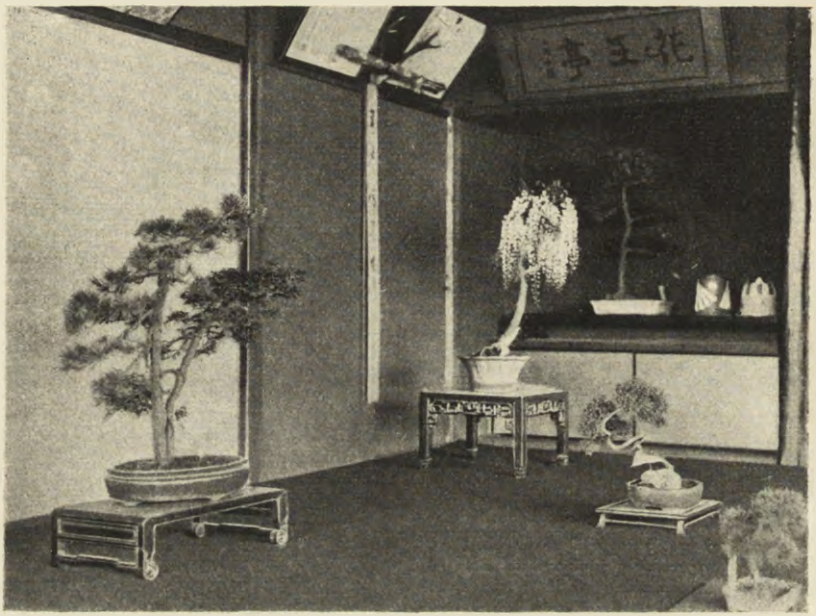
Jakżeż to wszystko odbiega od form dawnych,



WNĘTRZE DOMU JAPOŃSKIEGO — PROSTOTA, SKROMNOŚĆ, CELOWOŚĆ I WYTWORNOŚĆ W KAŻDYM SZCZEGÓLE

choćby najpiękniejszych! Znikły też wszelkie udawane i fałszowane przepychy, znikły wszelkie nadmierne ozdoby, znikł nadmiar niepotrzebnych przedmiotów, tak bardzo charakterystyczny doniedawna w mieszkaniach przeciętnego człowieka. Znikła wszechwładza stylowej brzydoty, tej naśladowanej ze stylów minionych, a zapanowała niepodzielnie rzeczowość, celowość, jak też najbardziej konsekwentny konstruktywizm, jako istotne cechy stylu współczesności.

To znalezienie form, dostosowanych we wszystkiem do dzisiejszej potrzeby i do współczesnych warunków życiowych, to nic innego, jak styl, styl współ-



POKÓJ PRZYJĘĆ W DOMU JAPOŃSKIM — ZUPEŁNY BRAK PRETENSJONALNYCH OZDÓB — WRAŻENIE PEŁNE SPOKOJU I HARMONJI

czesności. Od największych gmachów miejskich, od budowy miast całych, przez najdrobniejsze przedmioty codziennej potrzeby i użytku dociera on do wszystkich dziedzin współczesnego życia. Podobnie też bywało w dawniejszych epokach. I tak jawi się przed naszemi oczyma to, co tak bezkrytycznie zwykliśmy podziwiać w artystycznych tworach czasów dawniejszych. Trzeba tylko to widzieć, a nie zamykać z uporem oczu, tak szeroko rozwartych zawsze ku przeszłości a zamkniętych na największe cuda współczesności!

W niedalekiej przyszłości objawi się to wszystko

oczom najbardziej nieufnym w chwili, kiedy rzeczywistością staną się architektoniczne marzenia twórców tej miary co Le Corbusier, Tony Garnier, Oud i tylu innych. Ich miasto bliskiej już przyszłości odsłoni w całej okazałości to piękno, obok którego fragmentów coprawda przechodzimy tak często z niewidzącemi oczyma i znieczulonemi myślami. Współczesność stworzyła już trwałe i niezawodne podwaliny swego własnego stylu, który rozwija się niewstrzymanym pędem, a kiedy i w czem osiągnie swój wyraz najdoskonalszy, trudno w tej chwili przesądzać.

SZTUKA FABRYCZNA

UŻYTECZNOŚĆ NIGDY NIE SPRZECIWIA SIĘ PIĘKNU. PIĘKNA FORMA MOŻE WYWIERAĆ BARDZO GŁĘBOKIE I SILNE WRAŻENIE, PRZY POMOCY NAJSKROMNIEJSZYCH ŚRODKÓW.

HERMAN MUTHESIUS

Poza paradoksalnością tytułu kryje się charakterystyczne i ciekawe dla naszych czasów zjawisko, dlatego warto i należy mu się też baczniej przyjrzeć. Zazwyczaj najmniej zna się to, co spotyka się codziennie i nieustannie, na każdym kroku. Wobec takich przedmiotów i zjawisk zatracamy poniekąd zdolność obserwacyjną, tracimy je niejako z pola naszego widzenia i zainteresowania. Przykładów ilość niezliczoną wskazaćby można na stwierdzenie tego faktu, właściwość ta bowiem dotyka wszystkich w równej mierze i młodych i starszych i mniej lub więcej wykształconych. Nie jest ona zatem niczyim przywilejem, niczyją specjalną przywarą.

Prawdą jest niezbitą, że wszystko, co nieustannie widzimy, z czem nieustannie i na każdym kroku miewamy do czynienia, traci bardzo często zdolność wzbudzania zainteresowania, obojętnieje do tego stopnia, że przestaje zupełnie oddziaływać na naszą wrażliwość. Przyjmujemy istnienie tych rzeczy jako fakt zupełnie naturalny, rozumiejący się sam przez się, bez zastanawiania się nad ich wartością.

Takiem więc lekceważeniem z obojętnego nawyku darzymy cały szereg przedmiotów codziennej

potrzeby i użytku. Są to coprawda przedmioty drobne, należące do artykułów masowych i fabrycznych, ale niezależnie od tego mogą i winny one posiadać nietylko piętno swego czasu, ale również pewną miarę artystyczną. Ponieważ wytwarza się je przeważnie fabrycznie, w dużych ilościach, przeto bliskiem trafności i prawdy będzie nazwanie ich sztuką fabryczną, w odróżnieniu od sztuki, która nie może i nie powinna nigdy posiadać najmniejszej cechy fabrycznej. Prawie całe nasze mieszkania wypełnione są przedmiotami, będącemi wytworem sztuki fabrycznej. Meble, dywany, portjery, drobne przedmioty zdobnicze, srebro, porcelana, a nawet często i obrazy (jako reprodukcje) należą do produktów, wytwarzanych masowo, wedle pewnych schematów, a nie potrzeb i upodobań indywidualnych. Z tej to przyczyny wszystkie tego rodzaju wyroby fabryczne, nabywane przez licznych odbiorców, posiadają skąpe właściwości artystyczne, a niekiedy odznaczają się wybitną i łatwo stwierdzalną brzydotą. Wobec tego należałoby raz rozsądzić sprawę, czy mogą one być piękne wogóle, na czem to ich ewentualne piękno polega i jakie może posiadać łatwo uchwytne cechy.

Odpowiedź na pierwszą kwestję bardzo prosta, każdy bowiem przedmiot produkcji masowej lub fabrycznej może być piękny. To, że go wytwarza przeważnie precyzyjna maszyna i w wielkiej ilości egzemplarzy, nie niszczy jeszcze jego możliwości estetycznych. Druga kwestja wymaga dość obszernego omówienia, łączy bowiem w sobie cały szereg różnorodnych i skomplikowanych zagadnień estetycznych, których niepodobna w całej rozciągłości omawiać.

Można zwrócić uwagę na niektóre, najważniejsze.

Ponieważ całe nasze najbliższe otoczenie i wszystkie przedmioty codziennego użytku są wytworami fabrycznemi, przeto dobór ich decydująco odsłania naszą kulturę estetyczną. Tym samym wydatkiem pieniężnym można mieszkanie uczynić brzydkiem, jak i pięknem. Piękno bowiem nie jest bezpośrednio zależne od ilości zużytego pieniądza.

Jeżeliby chodziło o najogólniejsze prawo estetycznego doboru, to wyraziłby je można w dwóch słowach: prostota i celowość. Każdy przedmiot, posiadający te dwa przymioty, musi mieć nienaganną konstrukcję, a tem samem coś z piękna. I mogłoby się zdawać, że każdy wytwórca będzie się starał te dwie właściwości nadawać swoim wytworom, a tem samem tworzyć przedmioty formalnie doskonałe i estetycznie wartościowe. Tymczasem jest wprost przeciwnie! Za piękne jest skłonny każdy uważać tylko te przedmioty, które uginają się pod nadmiarem najniepotrzebniejszych ozdób. Najtrudniej zaś znaleźć szlachetną prostotę i konstruktywną celowość. Ogromna większość wytworów fabrycznych ustrojona jest w całe mnóstwo niepotrzebnych ozdób, stłoczonych natrętnie na każdym najdrobniejszym przedmiocie z jakąś niesamowitą pasją, ponad wszelką miarę.

Wystarczy przejść się po przeciętnem mieszkaniu, aby zobaczyć, jak niekorzystnie wygląda tego rodzaju zaciekłość zdobnicza. Stylowe meble pysznią się lichemi, fabrycznemi rzeźbami, w których gromadzi się znakomicie pył, a wszystkie wolniejsze miejsca zajmują ozdoby toczone, rozmaite naklejane listewki, lub rznięte ornamenty i inne niespodziane zygzaki. Na kredensie dla miłego wdzięku dodaje się fantastycznie wyrzynane zwierciadełka, niekiedy kostki

majolikowe i zamaszyste okucia z blachy, rozmaicie barwionej. Stołki, konsole, ramy do obrazów wyginają się w linje nieprawdopodobne, przydając sobie niezwykłego uroku wszelaką ozdobą. Kwiaty, mniej lub więcej stylizowane, głowy ludzkie i zwierzęce i najrozmaitsze motywy abstrakcyjne, arabeski — wszystko to stanowi wdzięczny motyw dla tego rodzaju zdobniczej twórczości. Niemniejsze pole do popisu efektów zdobniczych zostawiają przedmioty drobniejsze, jak flakony, zastawy stołowe, srebro i porcelana, oraz rozliczne przedmioty codziennego użytku i potrzeby. Szkła dla upiększenia ujmuje się chętnie w dziwaczne ozdoby metalowe, zazwyczaj odlewane i tak powstaje całość, pełna niepokoju i ohydnej tandety. Godnem dopełnieniem tego pokazu nowoczesnych upodobań bywają drzwi z rzeźbionemi odpowiednio odrzwiami, piece z renesansowemi kaflami i drzwiczkami, pokrytemi w całości lanym ornamentem rokokowym.

Wszystkie wyszczególnione właściwości charakteryzują „sztukę“ fabryczną, jednak w jej przejawach ujemnych. Zkolei do rozstrzygnięcia nasuwa się pytanie, na czem polegają jej cechy dodatnie. Podstawową właściwością dodatnią wszelakiej sztuki jest zawsze jak największa prostota i zgodność form z materjałem i celem, do jakiego dany przedmiot ma być dostosowany. A zatem piękny będzie flakon lub wazon, o ile zdobnicze dodatki nie popsują jego zasadniczej linji, ani też ornament nie zniszczy miękkiej wypukłości lub powierzchni. Wszelkie zdobnictwo musi się w zupełności podporządkować właściwościom konstrukcyjnym, których pod żadnym pozorem nie wolno nigdy bezkarnie w sztuce pogwałcać. Zasadę

powyższą można zawsze i wszędzie stosować, zarówno do przedmiotów dwu jak i trójwymiarowych, a więc zarówno płaskich, jak i przestrzennych.

Z drugiej strony należy też pamiętać o tem, że w sztuce panują rozmaite upodobania i skłonności, zależne od czasu i miejsca. Raz biorą górę prądy, skłaniające się do jak największej prostoty, innym razem powszechne uznanie zyskuje bogate zdobnictwo. Każdy jednak styl historyczny starał się ustosunkować w pewien sposób konstrukcję i zdobnictwo. Raz ujawniał tylko wartości konstruktywne, innym razem zdobnicze, skutkiem czego jedne style nabierały cech bardziej prostych, a inne bardziej bogatych. W tej mierze zaznaczała się zawsze bardzo charakterystyczna ewolucja. Początkowa surowość i prostota nabierała cech coraz to wytworniejszych, bardziej zdobniczych nato, by w dalszym ciągu swego naturalnego rozwoju stać się nadmiernie przeładowaną ornamentem i wszelaką zdobnością, czyli dojść do tak pełnej dojrzałości, po której musi nastąpić konieczny przekwit, a z nim powrót do początkowej surowości, aby od początku rozpocząć nową wędrówkę i nowe zmaganie się pierwiastków konstruktywnych i zdobniczych. Dlatego też zazwyczaj po epokach wielkiego bogactwa zdobniczego zwykły następować epoki prostoty, hołdujące raczej czystej konstrukcji, niż zdobnictwu.

Dzisiejsza sztuka weszła właśnie w tę fazę następczą po nadmiernie rozwiniętym kulcie zdobnictwa, wprowadzając jako zasadniczą dążność jak najczystszą konstrukcję, niepokalaną zbędnemi ornamentami i ozdobami. Dlatego każdy dzisiejszy przedmiot usiłuje z całą otwartością zaznaczyć, czem jest, z czego go zrobiono i do jakiego celu przeznaczono. Ta rze-

czowość znajduje najpełniejszy wyraz w architekturze. Następnie zawładnęła ona i przedmiotami drobniejszemi, oczyszczając je w sposób niekiedy radykalny ze wszelkich naleciałości zdobniczych. Niechaj każdy przedmiot określa swą wartość estetyczną czystą formą niczem niefałszowaną, przemawiającą najlepiej samym kształtem rzeczowym i celowym.

Takie proste i oczywiste prawdy osiąga się jednak nie tak łatwo, jakby się zdawać mogło. Myśl i twórczość ludzka musi dla ich zdobycia pokonywać olbrzymie niekiedy trudności, musi błąkać się po bezdrożach wszelakich, zanim odnajdzie właściwą, do celu wiodącą, drogę. Tak było i w tym wypadku!

Poprzez naśladownictwo form dawnych stylów, doprowadzone do najwyższego nakazu prawdziwej twórczości, przez kult linij abstrakcyjnych, przez niewiarę w estetyczne możliwości czasów dzisiejszych, doszedł wreszcie człowiek do wspaniałego odrodzenia myśli artystycznej i twórczej, cechującej ostatnie lat dziesiątki. Architektura, jako sztuka, normująca wszelkie inne dziedziny twórczości plastycznej człowieka, wydobyła ze siebie wspaniałe, nowe wartości, niezależne zupełnie od błogosławieństwa przeszłości, a tem samem stworzyła doskonałe podłoże nowej sztuki, będącej wyrazem dzisiejszego człowieka, chcącego oraz mogącego wypowiadać się własnym sposobem, tak jak to czynili ludzie czczonych później fanatycznie epok stylowych. Nie można sobie bowiem wyobrazić przez zbyt długi czas trwającego upadku myśli artystycznej. Po upadku musi przyjść odrodzenie i tak się też stało w ostatnich dziesiątkach lat ubiegłego wieku, kiedy zaczęto stosować do wszelakiego budownictwa najpierw żelazo a potem beton. Wówczas oka-

zała się cała bezsensowność niewolniczego powtarzania form dawnych, a coraz powszechniej zdobywało sobie uznanie i zrozumienie przekonanie, że styl jest niczem innem, jak tylko ujawnionym w plastyce rytmem i harmonją każdego czasu. Najogólniej pojęta forma plastyczna w sztuce musi być wyrazem zespolonych w syntezę nastrojów, upodobań, możliwości technicznych i potrzeb życiowych.

Tak pojęte normy architektoniczne przenikają coraz powszechniej wszystkie dziedziny twórczości artystycznej i wytwórczości przemysłowej i fabrycznej. Ile w tym ruchu tkwi zbawczych i wysoko wartościowych pierwiastków i możliwości artystycznych, pozna każdy, kto bez uprzedzeń spojrzy na najdrobniejsze choćby przedmioty codziennej potrzeby obecne i te z przed lat dwudziestu. Dzisiaj we wszystkiem obowiązuje już szlachetna prostota, umiejąca dyskretnie wpleść nierzucającą się w oczy ozdobę lub ornament w wybitnie konstruktywną formę. Tę cechę posiada dzisiejszy mebel, porcelana, szkło, srebro, tkanina i wszystko, czem musimy się posługiwać na każdym kroku. Powstała zatem uszlachetniona wytwórczość, którą bez paradoksalnej przesady można nazwać słusznie sztuką fabryczną. Ona umożliwia dzisiejszemu, niezamożnemu nawet człowiekowi dostęp do piękna.

PIĘKNO ULICY WIELKIEGO MIASTA

NELLA NOSTRA VITA SONO ENTRATI ELEMENTI DI CUI GLI ANTICHI NON HANNO NEPPURE SOSPETTATA LA POSSIBILITA.

ANTONIO SANT' ELIA

Nawet najbardziej zagorzali zwolennicy piękna przyrody, a więc piękna w zupełności niezależnego od woli człowieka, godzą się na to, iż i człowiek w granicach dostępnych mu możliwości tworzy rzeczy piękne, tworzy dzieła sztuki. Tworzy, to znaczy wybiera jakiś ciekawy fragment natury żywej lub martwej i odtwarza go w sposób najbardziej charakterystyczny zarówno w układzie, jak barwie i oświetleniu. Tę miarę, wkorzenioną aż do nawyku, stosuje się z mniejszą lub większą świadomością, a nawet i podświadomie. Ileż to bowiem razy formy, odbiegające od form świata widzialnego, choćby doskonałe i piękne, obdarzamy obojętnością, lekceważeniem i pobłażliwością? Wszystko, co nie ma bezpośredniego i łatwo sprawdzalnego odpowiednika w sferze codziennej widzialności, skłonni jesteśmy pomijać, zbywać lekceważeniem, o ile wprost nie potępiać i odsądzać od wszelkiej estetycznej wartości! Dlatego największą popularnością cieszyć się zwykło malarstwo, nieci ono bowiem pewne odbłyski wrażeń i doznań osobistych, przypomina znane postaci, znane krajobrazy lub inne sceny współczesne i dawniejsze, hojną i szczodrą wolą artysty wyczarowane na płótnie. Jak się to mówić zwykło, każdy odszu-

CARCASSONNE: CAŁE ŚREDNIOWIECZNE MIASTO WRAZ ZE WSZYSTKIEMI FORTYFIKACJAMI, ZACHOWANE DO DNIA DZISIEJSZEGO, PRZEMAWIA WYRAZEM CZARU I PIĘKNA

kuje coś z siebie w obrazie i dlatego przeżywa w nim jakieś własne tęsknoty, czy wspomnienia, o tyle żywsze i piękniejsze, że podniesione do pewnej doskonałości, spotęgowane i wyodrębnione jednocześnie od innych wrażeń współtowarzyszących, które w chwili przeżywania realnego nie pozwalały skupić uwagi na tym, czy innym szczególe. To osobiste przeżycie gubiło się niekiedy w nadmiarze, czy chaosie różnorodnych doznań i przeżyć, a teraz dzięki artyście odżywa wyodrębnione, jasne, pełne, nieprzygłuszone żadnym niepotrzebnym dodatkiem, czy szczegółem.

Dlatego sztuka bogaci życie psychiczne i intelektualne, rozszerza jego granice wszerz i w głąb, staje się potrzebą człowieka, jego umiłowaniem i tęsknotą, naturalnem niejako dopełnieniem życia i potrzeb duchowych. Jednakowoż poza malarstwem istnieje jeszcze rzeźba i architektura, stąd pytanie, czy i te dziedziny sztuk plastycznych dostarczają podobnych przeżyć jak malarstwo?

Otóż w tych dziedzinach sprawa przedstawia się

S. GIMIGNANO: ŚREDNIOWIECZNE MIASTO WŁOSKIE Z PIĘKNEMI WIEŻAMI — DZISIEJSZY CZAR MIASTA JEST DAWNĄ CELOWOŚCIĄ I DOSTOSOWANIEM DO OWCZESNYCH WARUNKÓW ŻYCIA

nieco inaczej, trudniej i nie tak dostępnie, i nie tak łatwo. Dlaczego?

Składa się na to wiele przyczyn, uwarunkowanych przedewszystkiem tem, że zarówno rzeźba jak i architektura różnią się dość wybitnie od malarstwa. O ile rzeźba odtwarza jeszcze pewne formy przyrodnicze, aczkolwiek pozbawione niektórych cech, ludzkie lub zwierzęce, o tyle architektura wiedzie w świat nieposiadający bezpośredniego odpowiednika w przyrodzie. Dlatego usuwa się z granic jej oddziaływania czynnik sprawdzalny, osobisty, uczuciowy.

Nawet jednostki wysoce inteligentne, posiadające nieprzeciętną kulturę literacką, czy historyczną, wobec pomników architektonicznych zachowują obojętne milczenie, jeśli nie lekceważenie. Powieść, tomik poezyj, czy obraz stają się przedmiotem salonowych, czy publicznych rozmów, o dziełach natomiast architektury zazwyczaj głuche milczenie. Niekiedy ja-

kaś kwestja stanie się przedmiotem krótkiej, fachowej polemiki, niedocierającej jednak zupełnie do szerokiej publiczności... i sprawa skończona. A przecież o kulturze danego środowiska urabia się sądy przedewszystkiem na podstawie zewnętrznego wyglądu miast, budynków, ulic, pomników! Architektura zatem nadaje długotrwałe, wiekowe piętno kulturze krajów i państw, tworząc podstawę do wszelkich dalszych wniosków i sądów. Z tego powodu wydaje się rzeczą wcale doniosłą i ważną zagadnienie, postawione w tytule. Zbudzenie czujności estetycznej na tym martwym dotychczas punkcie, to sprawa pilna i tem może donioślejsza, że opóźniona, zwłaszcza w stosunku do całej kultury zachodniej.

Niezawodnie tytuł mógł nasunąć przypuszczenie, że to coś paradoksalnego, sztucznego i nieuchwytnego. Bo i jakżeż mówić o estetyce nowoczesnego miasta lub jego ulicy, którą tworzy szereg pierwiastków przypadkowych i zmiennych, niedających się świadomą wolą i wysiłkiem artysty sprowadzić do wspólnego założenia. A przecież bliższy wgląd w istotę zagadnienia naszego ujawnia, że jednak dadzą się w tej zmiennej i niezharmonizowanej wielości i różnorodności szczegółów odnaleźć pierwiastki piękna, innego wprawdzie od tradycyjnego nawyku i przyzwyczajenia, ale niemniej przeto istotne i bogate. Trzeba tylko chcieć i umieć oderwać na chwilę oczy od prawd książkowych i czującą, a rozumiejącą myślą ogarnąć to wszystko, co może stać się prędzej, czy później dziełem sztuki, utrwalonem na płótnie, choć w chwili obecnej przedstawia jeszcze niezbyt uchwytny żywioł.

Ze zorganizowanej całości miasta współczesnego

należy wyodrębnić jeden element: ulicę. Składa się na nią cały szereg części zupełnie ze sobą artystycznie niezespolonych, aczkolwiek organicznie związanych. Do tego zespołu należą domy, układające się w mniej lub więcej niespokojną linję, fasady, pełne najbardziej różnorodnych elementów, sklepy o nieopisanej rozmaitości, tysiące efektów świetlnych, głąb i przebogata ilość ruchliwych reklam świetlnych, zmiennych nieustannie, nie znających ani chwili spoczynku i spokoju. Długie szeregi pojazdów, przeważnie mechanicznych nieustannie mknących po ulicach dzisiejszych stolic, tworzą czynnik dodatkowy, a niepodpadający pod żadne kryterja. Więc olbrzymia rozmaitość czynników zmiennych, niestałych pod każdym względem, zarówno miejsca, jak barwy i oświetlenia. Jest to pozorny chaos niedających się ani na chwilę ustalić czynników, aby można było rozważać ich strony dodatnie lub estetycznie ujemne. Ale pozornie tylko...

TOLEDO: WĄSKA I KRĘTA ULICZKA Z WIDOKIEM NA WIEŻĘ KATEDRALNĄ – PRZYKŁAD PIĘKNEGO ZAUŁKA MIEJSKIEGO

PARYŻ: PLACE DE L'OPERA — PRZYKŁAD NOWOCZESNEGO MIASTA O OLBRZYMICH GMACHACH I WIELKIM RUCHU, KTÓREGO CZEŚĆ SKUPIA SIĘ NA ZIEMI, RESZTA POD ZIEMIĄ

Bliższy wgląd w istotę zagadnienia pozwoli jednak na dokonanie podziału wyszczególnionych czynników, w rozmaity sposób ze sobą niekoniecznie zharmonizowanych, na niezmienne i zmienne, w danej chwili zespolonych. Coprawda ostatnie lata, czy czasy rozwoju wszystkich dziedzin sztuk plastycznych i muzyki powinny były uświadomić każdego, iż tak uwielbiana w XIX stuleciu harmonja, czyli jak najbardziej jednolity zespół wszystkich czynników istotnych danego dzieła sztuki, nie jest jeszcze wszystkiem, co stanowi o jego wartości estetycznej. Może on być cechą mniej lub więcej istotną, ale nie jedyną i niezbędną, posiadającą taką samą wartość, jak każdy inny czynnik dzieła sztuki. Każdy nieomal wie dzisiaj o tem, że dysharmonja bywa i jest w swej istocie

doskonałym elementem twórczym w każdem dziele, takim samym przynajmniej, jak jedynie uznawana doniedawna harmonja. A więc ogół czynników, składających się na całokształt złożonego wrażenia wielkomiejskiej ulicy współczesnego miasta, podzielić można i należy na elementy stałe i zmienne. Stałemi będą domy, tworzące takie, czy inne bryły, zespoły linij i barw, od biedy zaliczyćby do nich można trwałe oświetlenie ulicy, zmiennemi natomiast będą reklamy, okna wystawowe, no i nieustanny ruch uliczny, a nadewszystko wszystkie nastroje świetlne, nocne przedewszystkiem. O ile cuda działać może oświetlenie dzienne, zarówno doborem wszelkich możliwych efektów świetlnych, zależnie od pory dnia i roku oraz przejrzystości powietrza, o tyle nowoczesna technika oświetlenia sztucznego, elektrycznego, potrafi działać cuda, wyczarowywać istne feerje z baśni, marzeń i urojeń narkotycznych. A więc jakżeż bogata skala wszelkich możliwości!

Niewątpliwie znajdzie się sceptyk, zaprzysięgły wielbiciel przeszłości, który wzruszywszy ramionami, powie „byle wieś spokojna“, a nadomiar dorzuci znane powiedzenie o tem, że dawniej ludzie bywali szczęśliwsi i bliżej i bezpośredniej ze sztuką obcowali, nie znając tych wszystkich błogosławieństw problematycznej kultury... ale to nie załatwia kwestji, przeciwnie będzie to tylko ucieczką przed niepokojącym problemem współczesności. Inni roztoczą przed naszemi oczyma baśń o pięknie średniowiecza, poezję krętych i wąskich uliczek, piękno gotyckich katedr, wtulonych w zaułki mrocznych i cichych uliczek, ustawionych obustronnie z jakimś wdziękiem przypadku i niespodzianki. Linja dachów, wykuszów, ścian i ko-

VALENCIA: AVENIDA DE BLASCO IBANEZ — WIELOPIĘTROWE GMACHY NIE TWORZĄ JEDNOLITEJ SYLWETY, ALE UJAWNIAJĄ POTĘŻNĄ WIZJĘ WSPÓŁCZESNOŚCI

minów będzie się plątała a raczej wiła, jak w księżycowej sonacie, nawrotem spokoju baśniowego lub jakiegoś dawnego, średniowiecznego motetu. I tak wyczaruje się przed naszemi oczyma piękno jakiegoś Krakowa, Wilna, Assyżu, Awili, Sieny czy Fryburga, Norymbergi, Rothenburga, Gimignano lub Carcassonne. Jakieś dawne, łagodne tchnienie rycerskiej, czy mieszczańskiej przeszłości, nie w tym celu jednak, by nabrać pogardy dla współczesności, ale przeciwnie, by tem większą pełnią zrozumienia odczuć wszystkie tony współczesności.

Temu dawnemu pięknu przeczyć niepodobna, byłoby to nierozwagą estetyczną. To niezawodne piękno jest prostsze, spokojniejsze, bardziej może jednostajne, czyli harmonijne, niż piękno współczesności. Nie dziw, mniej różnorodnych czynników składa się

na jego istotę, łatwiejsze zatem jest do zespolenia i rozumienia. Małe i wąskie, trzyokienne fasady tulą się ku sobie, nie rozdzierając swej jednolitości ani wielkiemi oknami, ani jaskrawością lub siłą oświetlenia. Niekiedy pobłyskuje zielonawy blask księżyca, ścieląc się i pełzając łagodnie po nielicznych załomach brył i konturów. Prawdziwa bajka dawnych czasów, łagodna i łzawa, jak średniowieczne pieśni liryczne lub rycerskie.

A dzisiaj? Dzisiaj coś wręcz przeciwnego! Szerokie, rozwarte ramiona wyiskrzonej ulicy chwytają uwagę przechodnia swym ogromem, rozpiętością, przestrzenią i rozmaitością. Tu wszystko drga nieustanną zmiennością, przemianą, ruchem, niepokojem, zgiełkiem, blaskiem, barwą i jakąś olbrzymią syntezą czegoś niepojętego i nieogarniętego. W szarej mgle dziennej, której nie przebijają niekiedy nawet najsilniejsze promienie słoneczne, zespalają się w niesamowitym obrazie fasady domów, olbrzymie okna sklepowe i tysiące najrozmaitszych reklam. To wszystko drga jakąś niezwykłą siłą, rozrzutną i szczodrą, jednakże jakżeż dziwnie ujarzmioną i ujętą w nieodmienne konieczności porządku. Mniejsza o to, czy to będzie ulica Paryża, Londynu, Berlina, Wiednia lub Madrytu, czy jakiejś innej metropolji współczesnej, tej ze starego świata. W nowym bowiem świecie, amerykańskim, życie wielkomiejskiej ulicy rozwinęło się szybciej i z tego powodu nieco inaczej, zwłaszcza że powstała bez tego wszystkiego, co niesie w sobie przeszłość, ta piękna i wzniosła estetyczna przeszłość, tak jednak niekiedy niewygodna rozbujałemu życiu współczesności! Jakiż fotomontaż może iść w zawody z tą pogardzoną i niedocenianą ulicą wielkomiejską?

Jaki film potrafi wyzwolić się z pod jej przemożnego wpływu, jakie oko czułe i widzące zdoła nie dostrzegać tego nowego, a tak wielostronnego i bujnego piękna? Wszak ten ogół poplątanych i tak wielorakich wrażeń, to nic innego, jak przejaw takiego samego życia, jakie w formach znacznie prostszych, ale niemniej prawdziwych, podziwiamy na obrazach wszystkich Holendrów lub Włochów wczesnego renesansu. Tylko tamtoczesne życie układało się w linje łagodniejsze, spokojniejsze, nie mówiąc już o tem, że znacznie uboższe oraz prostsze, niż współcześnie. Dlatego myliłby się bardzo ten, ktoby chciał temi formami dawnemi, choć niewątpliwie pięknemi, mierzyć formy współczesności. To są pojęcia i kryterja niezamienne.

MADRYT: AVENIDA DE PI Y MARGALL — PRZYKŁAD PIĘKNA ULICY NOWOCZESNEGO MIASTA

Niewątpliwie współczesna wielkomiejska ulica, oglądana w szczegółach, dostarczyć może aż nadto wielu przykładów lekceważenia tego wszystkiego, co za piękne uchodzićby mogło. Mimo to jednak w sumie

swej dostarcza ona obrazu tak pięknego, że niepodobna go nie dostrzec. Naturalnie, że piękna dawnego miasta, czy dawnej ulicy nie wielbionoby dzisiaj tak powszechnie i wymownie, gdyby nie artyści, którzy potrafili zakląć w obrazy zmienność i barwność swego dnia codziennego oraz swojej współczesności. Ulica wielkiej współczesnej metropolji woła coraz donośniejszym głosem o swego epika malarskiego, czy graficznego, woła o swego piewcę, któryby zaklął na wieki i utrwalił jej bogate, choć nieustannie zmienne piękno. Jeszcze zbyt często dzisiaj nie dostrzega się potęgi i piękna urbanistycznego, nawykiem oraz tradycją lgnąc do przyrody, gajów, gór, lasów i strumyków.

NEW YORK: WIDOK Z MOSTU W BROOKLYNIE NA POSZARPANĄ SYLWETĘ MIASTA

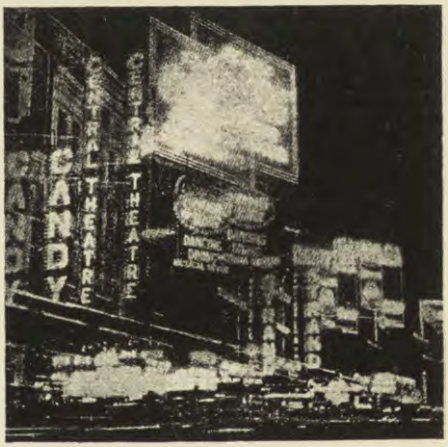
Jedno nie wyklucza drugiego, można znużenie tygodnia koić na polanach leśnych lub górskich, ale mimo to doceniać piękno współczesności. Trzeba tylko to piękno ulicy i miasta raz dostrzec, raz wyczuć, raz zgłębić i raz ulec jego potędze, by potem tęsknić za niem, tak jak dzisiaj tęskni się za szmerem

LONDYN: FLEET STR. — JEDNA Z NAJRUCHLIWSZYCH ULIC CITY LONDYŃSKIEJ — W GŁĘBI WSPANIAŁA KOPUŁA KATEDRY ŚW. PAWŁA

potoków, lasów, wodospadów czy fal morskich. I tak, jak dawniej Turner, czy Whistler odkryli dla artystycznego widzenia i odczuwania mgłę londyńską, jak Chełmoński, czy Stanisławski wskazali na piękno i poezję łąk, pól i stepów, a Wyspiański na czar najpospolitszego kwiatka, tak kiedyś, może już niebawem, dzięki nieznanemu jeszcze artyście ukaże się przed najbardziej sceptycznemi oczyma piękno ulicy i miasta współczesnego. Bo sztuka uczy patrzyć i widzieć, dostrzegać nowe piękno tam, gdzie widywało się dotychczas szarą, nieciekawą i bezbarwną zjawę

niewesołej codzienności. Oskar Wilde w swej umiłowanej paradoksalności twierdził, że natura naśladuje sztukę. To jest przesada, ale sztuka ukazuje człowiekowi to, czego przedtem nie dostrzegał, uczy go widzieć nieprzeczuwane krainy piękna na dzisiejszych ugorach i pustkowiach. Przez sztukę widzi się i odczuwa coraz to rozleglejsze dziedziny piękna życia i coraz bogatszą staje się dla nas najbardziej szara rzeczywistość.

Nadchodzi również czas, kiedy współczesne miasto w swym wyglądzie przestanie być igraszką mniej lub więcej łaskawego przypadku, ale stanie się przejawem potężnej i twórczej artystycznej woli, czyniącej z niego zwartą, do warunków życia dostosowaną całość. Już w wyobraźni twórczej wielkich urbanistów współczesnych, jak Tony Garnier lub Le Corbusier coraz wyraźniej rysują się plany takich metropolij. Nadchodzi chwila, kiedy chaos architektoniczny ulicy wielkomiejskiej ustąpi miejsca doskonale ujętej i łatwo dostrzegalnej celowości, w granicach której objawi się całe bogactwo i piękno współczesności.



LONDYN: REKLAMY W NOCY — PRZYKŁAD ZUPEŁNIE NOWOCZESNEGO PIĘKNA WIELKIEGO MIASTA

Wówczas wielobarwna i bogata skala dysharmonij ruchu i życia współczesnego znajdzie prawdziwie

artystyczne zespolenie ze spokojną i celową harmonją brył i linij, które tworzą tektonikę wielkomiejskiej ulicy.

A jeżeli potem w te ramy wleje się feeryczny strumień wielobarwnego oświetlenia elektrycznego, wówczas dopiero współczesność roztoczy przed zdumionemi oczyma największego sceptyka takie piękno, jakiego nie przeczuwały i nie znały czasy dawniejsze.

Ta chwila już nadchodzi, już, już jest u bram naszej niewiary...

ESTETYKA PLAKATU I REKLAMY

AFISZ PRZESTAŁ BYĆ REPRODUKCJĄ OLEJNYCH LUB AKWARELOWYCH OBRAZÓW I NABRAŁ WYRAZISTEGO CHARAKTERU OBRAZOWEGO PISMA, PRZEZ ZASTOSOWANIE DWUWYMIAROWYCH POSTACI I NIELICZNYCH LECZ MOCNYCH BARW. AFISZ POWINIEN UTRWALIĆ SIĘ W NAJPRZELOTNIEJSZEM SPOJRZENIU I ZA POŚREDNICTWEM WZROKU POZOSTAĆ W PAMIĘCI. TO JEST JEGO CELEM, A KTO OSIĄGNIE TEN CEL NAJPROSTSZEMI ŚRODKAMI, TEN JEST MISTRZEM.

JAN REE

W całej hierarchji sztuk jest sztuka reklamowania najmłodszą, choć nie wszyscy jeszcze za sztukę ją uważają. Przez wielu bywa jednocześnie lekceważona, o ile nie pogardzana. Byt jej uwarunkowany jest postulatem chwili, zmiennem upodobaniem, kapryśnym nastrojem, sensacją lub żądzą nowości. Tkwią zatem poniekąd już w założeniu sztuki reklamowej pierwiastki nietrwałości i krótkiego bytu!

Mimo to jakżeż wiele poświęca się tej sztuce dzisiaj czasu, miejsca i trudów! Wysiłki pierwszorzędnych artystów, wyspecjalizowanych w tej dziedzinie, jednoczą się z usiłowaniami fachowców trudnej i zamkniętej w sobie sztuki reklamowania. Bo też plakat musi działać błyskawicznie, pierwszem uderzeniem, nie zostawiając czasu na rozmysł, zastanowienie, czy refleksje. On musi wpaść w oko przypadkowego widza i... zwyciężyć. A pojawia się on nie w ciszy sali wystawowej, lecz zwykle w największym wirze i zgiełku dzisiejszego życia, wśród zapamiętałego ruchu. Tam,

gdzie każdy człowiek usiłuje się przemknąć, przecisnąć, tam najchętniej rozsiada się reklama przemyślna, mądra, dowcipna, uzbrojona we wszystkie możliwe środki działania, w dzień, w nocy, na zimno i trzeźwo rozważająca i obliczająca wszystkie dostępne jej możliwości. Czyha więc zatajona, a raczej przyczajona na węgłach domów, na chodnikach i brukach, na dachach i ścianach, oknach wystawowych, a niekiedy nawet wzbija się w chmury, by tam gazowemi obłokami zalecać swój towar. Raz ona jest blaskiem, światłem, to słowem i dźwiękiem, tam znowu obrazem, ale zawsze zręcznie obmyślaną pułapką, nieszkodliwą, choć prowadzącą co najwyżej do zakupienia tego, lub owego produktu, tej czy tamtej drobnostki.

Pierwszorzędną rolę w tym wyścigu pomysłowości i psychologicznej zręczności gra od lat niewielu dziesiątek plakat. Czatuje on na chwilowego i przelotnego widza w polach i górach tak, by jadący pociągiem oswoił się z nazwą reklamowanego towaru, czy produktu. Na wiele kilometrów przed wielkiemi miastami pnie się na wysokie maszty barwny, wyrazisty plakat, ustawia się w długie szeregi i woła niezmordowanie: kupuj, smakuj, próbuj, a potem już nie obejdziesz się bez zachwalanej doskonałości! Potem ta sama nazwa towarzyszy ci na dworcach kolejowych, na dworcach kolei podziemnej i niemal krok w krok za tobą się wlecze, gdzie tylko się zwrócisz. Wszędzie w wielkiem mieście nowoczesnem towarzyszy ci plakat. On urabia w pewnej mierze fizjognomję miast, a już bez zastrzeżeń stanowi wymowne świadectwo kultury danego środowiska. Dlatego należy się nim zająć poważniej tak, jak na to zasługuje zasięg jego wpływów i oddziaływania.

Ponadto jeszcze jeden wzgląd nakazuje zająć się sztuką reklamy.

Sztuce plakatu poświęca się we wszystkich krajach Europy wielu doskonałych i znamienitych artystów, wyspecjalizowanych w tej odrębnej poniekąd twórczości. Dlatego po muzeach mnożą się i bogacą kolekcje plakatów, by ta jednodniowa sztuka nie ginęła w zapomnieniu i poniechaniu. Jej wartość artystyczna czyni z niej sztukę prawdziwą, na wysokim stojącą poziomie, pełną odrębnej, swoistej doskonałości, a tak bardzo przewyższającej chwilowość swego przeznaczenia!

FRANK BRANGWYN: PLAKAT Z CZASÓW WIELKIEJ WOJNY, NAWOŁUJĄCY DO REKRUTACJI DLA OBRONY FRANCJI

Niekiedy i najwięksi malarze zabierają się do tej sztuki, widząc w niej nęcące problemy artystyczne, zarówno dla kompozycji jak i techniki. Dlatego plakat stanowi dzisiaj dziedzinę sztuki prawdziwej i wielkiej.

A wyrósł on z nieznanych i niebardzo obiecujących początków.

W zaraniu swego istnienia był niewielką kartą papieru, zadrukowanego jakąś wiadomością. Dowcipkował i szydził, to znowu prawił jakąś zabawną anegdotę. Każdy miał wówczas, było to przed trzystu laty,

dosyć czasu na czytanie. Niekiedy w tekst gadatliwy wplatał się jakiś drukarski zdobnik, inicjał, czy nawet rysuneczek, w formie i technice drzeworytu, jako jedynie dostępnej wówczas sztuce powielania.

Poprzez francuską rewolucję i związany z nią romantyzm rozwija się sztuka plakatowa coraz bujniej, by osiągnąć pełny rozkwit z chwilą wynalezienia litografji, a zwłaszcza nowoczesnych technik reprodukcyjnych wielobarwnego druku. Potrzebę plakatu, jako znakomitego środka reklamy, potęguje nieustannie wzmagający się w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia industrjalizm i równoczesny gwałtowny rozrost miast i przemysłu.

Plakat wkracza triumfalnie w nowoczesne życie.

Zrazu wypowiada się realistycznie, jak obraz, oddając bryłowatość przedmiotów przez całą grę świateł i cieni i posługuje się anegdotyczną treścią. Z biegiem jednak zawrotnie szybkiego rozwoju gubi się w nim realizm i anegdota, ustępując miejsca czysto barwnej ekspresji artystycznej, rysunkowej grotesce, ujętej w płaską, dwuwymiarową plamę.

Ta właściwość jest odtąd istotą odrębnego i swoistego stylu plakatowego. Plakat ma bowiem w zgiełku życia wielkomiejskiej ulicy uwięzić i zniewolić przelotne spojrzenie przypadkowego widza.

Winien mu powiedzieć, że minie go szczęście, jeśli nie zakupi i to natychmiast losu loterji klasowej, że najlepszym likierem świata to Bénédictine, że królem Montmartre'u jest śpiewak Aristide Bruant, a królową młodości Mistenguett, a szczytem doskonałości perfumy Guerlaine'a, koniak Dubonnet'a, Martell'a i tysiące innych przedmiotów codziennego użytku i pierwszej potrzeby.

Plakat musi powiedzieć odrazu wszystko, co ma do powiedzenia, jednem słowem. Do tego celu posługuje się niesłychanie uproszczonym rysunkiem, pełnym wyrazu, gwałtownym gestem, wyrażonym po malarsku energicznemi plamami barwnemi, najchętniej kontrastowemi, rzucającemi się w oczy przemocą, siłą i gwałtem.

FRANK BRANGWYN: PLAKAT TURYSTYCZNY ZACHĘCAJĄCY DO ZWIEDZANIA SZKOCJI

Czem jest nowoczesny plakat, jak olbrzymi zasięg utajonych w jego sugestjach możliwości, tego najdobitnej dowiodła wojna światowa. Bez przesady powiedzieć należy, że wojujące państwa oraz narody w znacznej mierze wywalczyły swą wewnętrznie niezłomną postawę plakatem. Szczyt w tej mierze osiągnęła niezawodnie Anglja.

Patrząc na tę plakatową walkę o rekrutację dobrowolną do armji generała Kitchenera przed wprowadzeniem ogólnego poboru wojskowego, widz uświadamiał sobie, jak nieodzownym i jak doniosłym środkiem dzisiejszego życia jest plakat. Oto olbrzymia głowa, tak pełna wyrazu, wielkiego obywatela, lorda Kitchenera, z wyciągniętą ku widzowi dło-

nią i jednym okrzykiem: Be a man, bądź mężczyzną! Inne zaś plakaty znakomitego malarza, Franka Brangwyna, wywoływały zgrozą zionące sceny walki: Your friends need You! Towarzysze wołają cię! Tam do walki!

Plakat walczył o sympatję dla zdeptanej przez armje pruskie Belgji, dla krwawiącej Francji. Plakat urabiał i wychowywał społeczeństwo w duchu potrzeb tragicznej chwili, hartował jego wytrwanie, budził ofiarność. Walcz, wołał, w miarę sił i dostępnych ci możliwości, kiedy inni tam zdala od domu, w polu przelewają krew i życie oddają za ideały szczęśliwszego jutra, lepszej przyszłości!

Taka walka haseł toczyła się poza wszystkiemi frontami żywych i krwawiących ciał, we wszystkich państwach z dymem pożarów i kurzem krwi bratniej niszczących dorobek pokoleń, owoce wielowiekowej kultury i pracy. Plakat mówił dobitniej i dostępniej każdemu to wszystko, czego nie zdołałaby wypowiedzieć najwymowniejsza literatura, czy gazeta. Mówił to zaś w sposób rwący nerwy pokoleń, odsłaniając jednocześnie utajone i głęboko pod przesądami i konwenansami ukryte właściwości psychologiczne poszczególnych narodów. Widziało się jak na dłoni butę niemiecką, tragedję belgijską, wiarę francuską, potęgę amerykańskiego przemysłu, usiłowania Włoch i beznadziejne wysiłki dogorywającej nie za swą sprawę Austrji.

W całej walce reklamowo-plakatowej, która toczyła się zażarcie i wytrwale w głębi państw walczących, ujawniła się olbrzymia pomysłowość i inwencja plastyczna, usiłująca jak najprostszemi środkami wypowiadać wielkie hasła, unaoczniać wojenne cele i pro-

gramy. Nic dziwnego, że w tej plakatowej walce musiały jak najdobitniej wyrażać się cechy i właściwości psychologiczne narodów i państw, i te nawet, które niekiedy byłoby może i wskazane ukryć i zataić, jeśli już nie przed swoimi, to w każdym razie przed obcymi.

A. TERZI: PLAKAT REKLAMUJĄCY DOWCIPNIE PASTĘ DO ZĘBÓW — KOMPOZYCJA ZROZUMIAŁA NAWET BEZ PODPISU

Niezależnie jednak od tej wojennej prawdy i psychozy, odzwierciedlającej się w sztuce plakatowej, sztuka ta w sposób niemniej charakterystyczny i ciekawy ujawniała pewne odrębne właściwości kulturalne poszczególnych, tworzących je narodów.

Słowa te odnieść należy przedewszystkiem do sztuki plakatowej francuskiej. Jest ona swoiście odrębna od sztuk innych narodów, a głównie od znakomitej i doskonałej sztuki plakatowej niemieckiej. W czem tkwi ta francuska odrębność?

Najogólniej rzecz całą ujmując, powiedziećby należało, że plakat francuski działa czynnikami subtelnemi, zarówno formalnemi jak i treściowemi. U początku swego nowoczesnego rozwoju, czyli od chwili

wynalazku litografji, w pierwszych latach XIX stulecia posługiwał się plakat francuski głównie barwą czarną, w czem mistrzami byli Chérét (1835—90) i Steinlen, Boutet de Monvel i i., a zwłaszcza Henri de Toulouse Lautrec i Odilon Redon.

Wymienieni artyści ugruntowali podstawy francuskiej sztuki plakatowej, a dalszy jej rozwój, mimo zmienione zapatrywania i możliwości techniczne, niebardzo chętnie zda się odbiegać od swego pierwowzoru. Mimo posługiwania się szeroką plamą barwną plakat francuski zda się unikać kontrastów, wykazując zawsze tendencję raczej w kierunku subtelności.

Innemi drogami kroczy natomiast plakat angielski, a zwłaszcza niemiecki. O ile umiarkowana i zrównoważona psychika angielska wciąż dąży do spokojnego umiaru artystycznego, opartego o doskonały, w założeniu realistyczny rysunek, o tyle duch rasy germańskiej odznacza się pełnym popędem ku grotesce, igrającej wszystkiemi kontrastami barwnemi i najbardziej przemyślną karykaturą. Spełnia tem znakomicie podstawową konieczność reklamy, czyniąc z niej sztukę wysoką, chwytającą za oko humorem, humbugiem, igraszką i świeżą a niewymuszoną wesołością.

Rzucając okiem na całokształt tej młodej, w pełni rozwoju znajdującej się sztuki, niepodobna pominąć jeszcze jednego czynnika, który wycisnął na niej swe przemożne i niezatarte piętno, sztuki japońskiej, a przedewszystkiem japońskiego drzeworytu. Dała ona europejskiej sztuce plakatowej nowe spojrzenie, nową perspektywę, jak najdalej idące uproszczenie rysunkowe i tę przedziwną harmonję barw świeżych, krzepkich a jędrnych.

Ta sztuka dalekiego wschodu wytknęła drogę roz-

RENE VINCENT: PLAKAT FRANCUSKI PEŁEN SUBTELNOŚCI I ELEGANCJI, SPEŁNIAJĄCY DOSKONALE SWOJE ZADANIE

woju plakatu europejskiego, francuskiego w szczególności.

Dzisiaj sztuka plakatowa i bezpośrednio z nią związana sztuka reklamy jest w pełni rozwoju i rozkwitu we wszystkich prawie krajach europejskich. Mimo różnice, tkwiące w psychice poszczególnych narodów, sztuka plakatowa zdąża do jednego wspólnego ideału, do osiągnięcia jak najpełniejszego zbytu reklamowanego towaru. A zbliża się ku temu dalekiemu celowi poprzez działanie na masy wrażeniami czysto zmysłowemi, wzrokowemi, dla których wyczarowuje istne wizje i orgje barwne środkami pozornie bardzo prostemi. W służbę temu celowi wprzęgają się naj-

wybitniejsi artyści, nie mówiąc, że mnogie rzesze wybitnych artystów wyłącznie tej właśnie oddało się pracy.

Dlatego plakat i sztuka reklamowa to nie przemijająca efemeryda, jednodniówka, lecz sztuka w całem słowa tego znaczeniu, na innych oparta założeniach niż malarstwo sztalugowe, ale niemniej przeto cenna i znamienna dla współczesności. Zasługuje więc na baczniejszą uwagę i na większe uznanie, niż to, jakiem darzyć je zwykła codzienna obojętność lub społeczna niewiedza.

Jest w niej bowiem zawarty olbrzymi wysiłek artystyczny i niemniejsza wiedza i doświadczenie malarskie.

ESTETYKA POMNIKA

VIELE DINGE GESCHEHEN TÄGLICH VOR UNSEREN AUGEN, ODER SIND NUR WENIGE SCHRITTE VOR UNS, DIE WIR DOCH KAUM EHER BEMERKEN, ALS BIS WIR SIE IN BÜCHERN GEFUNDEN HABEN.

GARVE

Bez przesady powiedziećby można, iż nieco kłopotliwym punktem estetyki jest kwestja pomnika. Jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności wymyka się ona z pod rozważań, a jeżeli już konieczność lub przypadek naprowadzi na nią myśl krytyczną, to pozostawia się kwestję pomnika rychło i pospiesznie niewyczerpaną i nierozwiązaną.

Jeszcze bardziej niepokojąco, o ile już nie wręcz szkodliwie ten nierozwiązany problem unosi się nad wszystkiemi prawie konkursami pomnikowemi, których plony i wyniki, bez względu na mniej lub więcej hojnie rozdzielane nagrody, ograniczać się zwykły do stwierdzenia smutnego faktu, iż właściwie żaden z nagrodzonych projektów nie posiada trwałej wartości. Ostatecznym wynikiem tych niedomówień bywa nowy pomnik na jakimś placu miejskim, niewiadomo, czy jako bardziej kosztowny, czy też bardziej odstraszający przykład przemyślnego eklektyzmu estetycznego, przemawiającego beznadziejnym brakiem myśli artystycznej, zaklętej niekiedy w doskonałe fragmenty rzeźbiarskie. Prawdziwy upiór estetyczny ze smętnego stulecia dziewiętnastego, upamiętnionego największem w dziejach sztuki ubóstwem form wła-

snych, przy najbardziej jednocześnie wybujałej żądzy ślepego naśladownictwa stylów dawnych i wprost furji wznoszenia olbrzymich gmachów i pomników, stanowiących dzisiaj odstraszające przykłady upadku myśli twórczej, zwłaszcza w dziedzinie plastyki trójwymiarowej. Słusznie mówi o tej sztuce jeden z najwybitniejszych estetów niemieckich, Karl Woermann, iż naśladowanie epok, już dawno przebrzmiałych, nie może stworzyć nigdy piękna trwałego, ponieważ jest ono przejawem zimnej i ubogiej twórczo kombinacji uczonych, a nie istotnej potrzeby psychicznej ogółu.

Dla stwierdzenia tego faktu wystarczy przypomnieć nasze rodzime pomniki, a na pocieszenie w smutku estetycznym powędrować myślą w aleje pomnikowe Berlina lub paryskiego Jardin des Tuileries, a wówczas okaże się, iż wszędzie jednakowa panuje niedola pomnikowa. Laurowo i ciemno wśród marmurowych i bronzowych wielkości Londynu, Paryża, Berlina, Wiednia, Rzymu, Pragi, Buda-Pesztu, Warszawy, czy innych miast pomniejszych, tak namiętnie hołdujących manji pomnikowej. A czy nie jest to przejawem figlarnego, choć bardzo złośliwego przypadku, iż na marmurowych lub granitowych cokołach pomnikowych stoją w zamyśleniu doskonałe zazwyczaj rzeźby figuralne, pełne wyrazu i plastyki? Niekiedy bardzo malownicze w ogólnem zestawieniu bogatych szczegółów, uderzają ogromem, bogactwem, przepychem i nadmiarem wszelakiej alegorycznej anegdoty, rozbijając jednocześnie wrażenie całości na niedające się ująć w jedność wrażenie.

Analiza przyczyn tego zjawiska doprowadzi do wniosku, iż ogromna większość pomników składa się z przesadnie nagromadzonych szczegółów, schema-

PARYŻ: JULES DALOU — TRIUMF REPUBLIKI — RZEŹBA DOSKONAŁA W SZCZEGÓŁACH, JAKO POMNIK NIE POSIADA JEDNOLITEJ I ZAMKNIĘTEJ SYLWETY

tycznych form poszczególnych postaci, ujętych w zbanalizowaną zazwyczaj, ale łatwo zrozumiałą alegorję. Zawsze jedno i to samo. Na mniej lub więcej pomysłowym cokole, rozmaicie przyozdobionym, siedzi so-

bie na rumaku, pegazie lub staromodnym fotelu, — albo melancholijnie stoi spiżowy męczennik, fantastycznie zazwyczaj upozowany i udrapowany niemodnym i oddawna nienoszonym płaszczem. Przemyślna wola artysty dla pełniejszego wyrazu dodawać zwykła wywyższonej osobistości jakiś alegoryczny, a łatwo tłumaczący się dodatek, po którym wraz rozeznać każdy snadnie mógłby, czem za życia pomnikowy bohater się zajmował. Dodaje się więc miecz, buławę, lutnię, paletę, książkę, zwój pergaminu, gęsie pióro, kajdany, orła, sowę, połamane działa, lub też w proch powalonych wrogów, zależnie od charakteru danej postaci. Niekiedy przydaje się jej liczny orszak niebardzo nowocześnie przyodzianych nimf, syren, duchów, genjuszów, — znicze, sprzęty i inne rekwizyta.

Do początku w. XIX pomnik jako ozdoba miejskiego placu należał do rzadkości. W ciągu jednak jednak stulecia zaroiły się wszystkie miejskie place niezliczoną ilością pomników. Wówczas to wytworzyły się, zwłaszcza w Niemczech, ogólne schematy pomnikowe. Cesarz i królowie na pomnikach pojawiali się na rumakach — generałowie stojąco, a postaci świeckie zazwyczaj w postawie siedzącej.

W myśl tej konwencjonalnej recepty zaspokaja się od wielu lat dziesiątek głód pomnikowy wszystkich miast i stolic. I czyż nie najdziwniejszy to paradoks, iż nawet najwięksi artyści nie mogą się niekiedy wyzwolić z pod przemożnej siły nawyku alegorycznego i form tradycyjnych i konwencjonalnych, nierozerwalnie wprost złączonych już z uświęconemi typami pomników? Trudno oprzeć się wrażeniu, iż niepomiernie rzadko się zdarza, aby twórcy pomników docierali do istoty zagadnienia konstrukcji pom-

PRAGA: POMNIK HUSA — POSZCZEGÓLNE POSTACI PEŁNE WYRAZU, CAŁOŚĆ SKUTKIEM ROZBICIA NIE TWORZY MIŁEJ DLA OKA SYLWETY

nika i zadowalniają się raczej rzeczami nieistotnemi, drugorzędnemi, ześlizgując się niejako z istotnych trudności na linję małego oporu i wydeptaną drogę powszedniej nudy. Najlepsza jednak rzeźba nie ocali wartości pomnika, jeżeli inne jego części, nierozerwalnie z rzeźbą połączone, nie zespolą się w jednolitą bryłę i razem nie osiągną pełnej, narzucającej się od pierwszego wejrzenia zamkniętej całości.

Istota problemu tkwi nie w doborze i umieszczeniu choćby najdoskonalszych części, nie w rozrzewniającej lub przygniatającej potęgą wrażenia pomysłowej treści literackiej, oraz splatającej ogół pomnikowych czynników w syntezę alegorycznej apoteozy. Tkwi ona wyłącznie w konstrukcji architektonicznej, mającej stopić w nierozerwalną całość element rzeźbiarski z geometrycznym elementem cokołu w bryłę

jednolitą i spoistą. Jeśli pomnik ma tworzyć wrażenie jednolite, a bez niego niema i nie może być prawdziwego dzieła sztuki, to rzeźba figuralna i geometryczna podstawa muszą tworzyć jednolitą, zwartą i zamkniętą w sobie bryłę. Na powstanie jej składają się dwie zupełnie odrębne jakości artystyczne i kompozycyjne, jak bogata w płaszczyzny, linje i szczegóły wszelakie rzeźba postaci ludzkiej, oraz czysto geometryczny utwór cokołu. W tym celu rzeźba musi ulec jak najdalej idącemu uproszczeniu, stylizacji, zarówno w sylwecie zasadniczej, jak i w odtworzeniu niezbędnych szczegółów. Bez upodobnienia się tych dwu odrębnych i różnych czynników niepodobieństwem wydaje się osiągnięcie potrzebnej jedności wrażeniowej.

Konieczność niezbędna tej konstrukcyjnej jednolitości tem wyraźniej jeszcze się zaznaczy, jeśli się zważy, że prawie każdy pomnik może być widziany i oglądany ze wszystkich stron, czyli z najrozmaitszych punktów widzenia. Jednocześnie niepodobieństwem wydaje się takie skomponowanie rzeźby, czy całej grupy osób, by ona wraz z geometryczną podstawą ze wszystkich dostępnych punktów widzenia dawała zamkniętą architektonicznie, a estetycznie zadowalniającą sylwetę. Z tego powodu tradycyjne pomniki mogą dać ograniczoną ilość punktów widzenia, z których niewiele tylko widoków będzie estetycznie zadowalniać. Najkorzystniejszą całość zwykł tworzyć front, jako widok charakterystyczny. Z innych możliwych punktów widzenia dostarczy on widoków niezawsze jasno tłumaczących się od pierwszego wejrzenia, będą to bowiem sylwety rozdarte i niejednolite, czyli że wrażenie ogólne rozbije się na poszczególne części. Dla narzucenia widzowi właściwego punktu obserwa-

cyjnego niejednokrotnie ujmowano pomniki w odpowiednie obramienia architektoniczne, bądź kamienne, bądź z odpowiednio ukształtowanej zieleni, lecz ten środek zapobiegawczy niezawsze i niewszędzie może być stosowany. Jedynem zatem rozwiązaniem tego problemu jest architektonizacja całej kompozycji pomnikowej czyli stopienie rzeźby z cokołem w jedną, zamkniętą bryłę. Tworzy ona bowiem największą ilość łatwo tłumaczących się widoków, sylwet, dla każdego łatwo zrozumiałych, niezależnie od obranego punktu widzenia.

MADRYT: POMNIK CERVANTESA ZŁOŻONY Z DWU ODRĘBNYCH CZĘŚCI — W CZĘŚCI FRONTOWEJ PRZEWAŻA RZEŹBA, W TYLNEJ ARCHITEKTURA

Niemniej poważne w skutkach trudności dla pomnika stwarza jego najbliższe otoczenie, złożone zazwyczaj z najrozmaitszych kamienic, w większej części przeważnie przeładowanych nadmiarem nonsensu zdobniczego. Cała gęstwa plączących się linij poziomych i pionowych, pokaźna ilość łamiących się powierzchni pod najrozmaitszemi kątami, stwarza otoczenie pełne chaosu

i niepokoju. Oko widza, uwikłane w zwodniczą sieć rozmaitych złudzeń geometryczno-optycznych, traci nieraz właściwą miarę oceny proporcyj, kształtów i wymiarów. Mało, niepomiernie mało jest tak szczęśliwych i estetycznie zadowalniających rozwiązań, jak paryski Place Vendome lub Piazza San Pietro w Rzymie wraz z osadzoną na osi kolumną. W niespokojne i nieujęte żadną myślą konstrukcyjną otoczenie wrasta pomnik ze swoim własnym niepokojem zbyt licznych brył i płaszczyzn, tworzących rozerwaną sylwetę, niedającą się żadnym sposobem we wrażeniu ująć w jednorodną bryłę architektoniczną.

Całość niespokojna, rozdzierająca się sama w sobie nie może nigdy tworzyć wrażenia monumentalności, które zrosło się z pojęciem dobrego pomnika. Monumentalną może być tylko jednolita bryła o wyrazistym zarysie sylwety a w szczegółach swoich uproszczona aż do ostateczności. Jeśli jednolite wrażenie może tworzyć gotycka katedra lub buddyjska świątynia, złożone jak wiadomo z olbrzymiej ilości elementów oddzielnych, to czemuż miałoby to być niemożliwe do osiągnięcia w pomniku, który nie może nigdy bogactwem szczegółów dorównać gotykowi lub buddyjskiej architekturze? Poszczególne fragmenty mogą tworzyć zbliska dostrzegalny ornament, pełen nawet najdziwaczniejszych kształtów, ale z niewielkiego już oddalenia winny one zatracać się w płaszczyznach i konturach niepodzielnej bryły architektonicznej.

Wreszcie nie bez wpływu na ukształtowanie pomnika pozostaje też rozległość miejsca, na którem się wznosi. Inny sposób wykonania posiadać winien pomnik, widoczny tylko z oddali, a inny, z bliskiej odległości. W pierwszym wypadku zbędne stają się dro-

biazgowe szczegóły, jako nieuchwytne dla oddalonego oka, w drugim działają one znowu korzystnie.

Wreszcie ostatnim czynnikiem, wpływającym na formalne ukształtowanie pomnika, jest możliwość jego oświetlenia sztucznego. Odniedawna sztuczne światło stwarza pewne nowe możliwości tak dla architektury użytkowej jak i zdobniczej, do której bezsprzecznie pomnik należy.

Sprawa ta nie wyszła jeszcze jednak poza stadjum czysto doświadczalne, — dlatego trudno w tej mierze jeszcze o jakieś bardziej uchwytne zasady.

ARCHITEKTURA KOŚCIELNA

DZIEŁA SZTUKI, SZCZEGÓLNIE DZIEŁA SZTUKI RELIGIJNEJ SĄ DELIKATNEMI KWIATAMI, KTÓRYCH WOŃ WDYCHAĆ TRZEBA NA PNIU. ZETNIJ JE, A POZOSTANIE WPRAWDZIE KSZTAŁT, ALE POZBAWIONY WONI.

ROBERT DE LA SIZERANNE

W dziejach sztuki powtarza się ciekawe zjawisko. Ogromna, o ile nie przytłaczająca większość zabytków wszystkich epok, kultur i stylów związana jest z religją i kultem religijnym. Od egipskich świątyń w Karnaku, Luksorze lub wyspie Philae, poprzez Parthenon i Erechteion ateński, poprzez upiorne cuda buddyjskie z wyspy Jawy w Boro Budur, Parambanan i Singasari, aż do gotyckich katedr w Noyon, Laon, Chartres, Reims, Rouen, Amiens, lub do arcydzieł w Canterbury, Salisbury, Lincoln, Kolonji, Regensburgu, Wiedniu i innych niezliczonych arcydzieł epok późniejszych, to wszystko dzieła sztuki religijnej, pomniki czci i miłości człowieka dla Stwórcy, poświęcone wielopostaciowej myśli o Bogu i wieczności.

Ta myśl darzyła zawsze ludzi natchnieniem, stwarzała istne cuda i zawsze i wszędzie odrywała myśl człowieka od codziennej użyteczności i praktyczności, kierując ją na tory piękna, mającego być wyrazem myśli o Bogu i rzeczach wiecznych. Każda kultura i każda epoka inną formę zewnętrzną znajdowała dla uzmysłowienia swej myśli o Bogu, będącą w całości

i najdrobniejszej części szczerym przejawem pełnego kultu religijnego i wiary. Dlatego to każda świątynia mówi równie wyraźnie i dobitnie o właściwościach kultu religijnego, któremu ma służyć, jak też o nastrojach i właściwościach kulturalnych i artystycznych odnośnej epoki i swego środowiska.

Daleko śmielszym i więcej różnorodnym ewolucjom, niż sztuka starożytności i dalekiego wschodu, podlega sztuka europejska, będąca wyrazem ducha chrześcijańskiego. Z pośród zaś wszystkich stylów chrześcijańskich, rozwijających się bujnie i bogato od romańszczyzny, poprzez gotyk, renesans, barok, rokoko i empire aż do stylu współczesności, może najsilniej i najbezpośredniej zespolił się z religją styl gotycki. Ściślej mówiąc: z nastrojem i duchem wiary, z jej mistycyzmem i zawartem w niej tchnieniem wieczności i nieskończoności.

Po właściwej epoce gotyku, trwającej mniej więcej od w. XII do XIV, zapał do gotyku ostygł nieco, rozgorzał jednak na nowo w początkach wieku XIX, w erze romantyzmu, dochodząc w drugiej połowie minionego stulecia do godności niewzruszonego dogmatu estetycznego. Ale czy to założenie, pozornie tak trafne i słuszne, jest rzeczywiście dostatecznie uzasadnione? Czy znajduje ono ugruntowanie i potwierdzenie w dotychczasowej praktyce artystycznej stuleci minionych a tem samem i w estetyce? A jeśli nie, to może tkwi w tem mniemaniu jakaś pomyłka, która zaciążyła na teorji i artystycznej praktyce minionego stulecia?

Oto pytania, na które trzeba dać o ile możności wyczerpującą odpowiedź! Praktycznie zaś rzecz biorąc, sprawa ogranicza się do zagadnienia, w jakim stylu

należy obecnie wznosiś świątynie, czy w stylach historycznych, mniej lub więcej udatnie naśladowanych, czy też może w niedocenianym stylu współczesności, tak często odsądzanym jeszcze od wszelakiej wartości a nawet prawa do bytu?

Niestety odpowiedź na to tak zrozumiałe pozornie pytanie nie jest tak łatwa, ani tak prosta, jakby na pierwszy rzut oka zdawać się mogło!

Faktem jest niezaprzeczonym, iż w epokach dawniejszych, a więc romańskiej, gotyckiej, renesansowej, barokowej, rokokowej, czy empirowej nie stawiano pytania, w jakim stylu wznosić dany budynek, nie ulegało bowiem najmniejszej wątpliwości, iż buduje się wyłącznie sposobem powszechnie panującym, modnym i aktualnym, czyli w stylu danej epoki. Trudno byłoby zatem przytoczyć choć jeden wypadek, by w epoce gotyku budowano świątynie w stylu bazylik wczesnochrześcijańskich, lub w stylu romańskim. W dobie odrodzenia nikomu chyba nie przyszłoby na myśl, iż można, lub należy budować kościół w stylu gotyckim lub innym; podobnie zupełnie bywało i w czasach późniejszych. Dopiero w w. XIX zjawiło się zagadnienie stylu nowego budynku, bo snadź zaczęło brakować sztuce tamtoczesnej własnej formy, własnego oblicza, własnej konstrukcji i własnego zdobnictwa.

A stało się to nie dzięki jakiemuś chwilowemu przypadkowi, ale tylko przez ten sam romantyzm, który dla poezji był prawdziwem błogosławieństwem i dobrodziejstwem. Skostniałe podówczas uczucie skierował on ku uczuciowości i nieomal mistycznej wierze w cud wszelaki, jako podstawowym elementom każdoczesnej poezji, podnosząc tem samem do naczelnego znaczenia poezję ludową, oraz kult średniowiecza, po-

gardzanej dotychczas epoki, jako za mało dla wieku oświecenia krytycznej i trzeźwej. Wślad za tem coraz powszechniejsze uznanie i zrozumienie zaczął zdobywać sobie lekceważony dotychczas styl gotycki, jako najdoskonalszy przejaw ducha i kultury średniowiecza. Odpowiadał on bowiem nastrojom romantyzmu, rozmiłowanym w tajemnym mroku, w kształtach zamglonych, w postaciach legendarnych i rycerskich na tle wydarzeń niezwykłych, dokonywanych zawsze przy żywym współudziale istot nieziemskich. Takiem tchnieniem legendarnem owiane były starożytne zamczyska, oplecione starą klechdą oraz winogradem, zjawą ekstazy wydawały się wszystkie mroczne katedry gotyckie, zrodzone w Pikardji, Szampanji i Lotaryngji i rozsiane potem po całej Europie. Wskrzeszone przez romantyzm zrozumienie i uznanie gotyku (tak niedwuznacznie potępianego w dobie odrodzenia), niebawem usunęło w cień wszystkie inne style historyczne, zwłaszcza w odniesieniu do architektury kościelnej. W imię tego kultu czystego gotycyzmu zaczęto z najwspanialszych świątyń odrzucać wszystkie późniejsze, najbardziej nawet czci i szacunku godne dodatki, dążąc do wymarzonej, a nieistniejącej prawie nigdzie, niepokalanej czystości stylu. Części istotnie brakujące, lub też zniekształcone przez usunięcie dodatków późniejszych, zaczęto dorabiać w nienagannych formach gotyckich, komponowanych współcześnie wedle znanych fragmentów, czerpanych z klasycznych przykładów. W ten sposób dokonał Viollet le Duc szeregu rekonstrukcyj, otaczanych podówczas powszechnym podziwem, katedry Nôtre Dame (1845 r.), słynnej Sainte Chapelle w Paryżu i zamku Pierrefonds. Wprowadzona przez Viollet le Duc'a za-

sada oczyszczania zabytków ze wszystkich późniejszych dodatków i sprowadzania ich do pierwotnej, domniemanej czystości i jedności stylowej w rzeczywistości była raczej szkodliwa, niż pożyteczna. Dla tej wymarzonej czystości stylowej niszczono bezlitośnie patyną stuleci pokryte dzieła sztuki, posiadające odwieczne prawo obywatelstwa, a na ich miejsce bezceremonjalnie dodawano fragmenty nowe, dokomponowane z dawnych wzorów, w istocie będące nie czem innem, jak mniej lub więcej zręcznem fałszerstwem. O to nikt jednak podówczas nie pytał, a wszyscy cieszyli się pięknem odrodzonych budowli, bardziej gotyckich, niż w czasach, kiedy wznosiła je niezmożona wola i zapał bezimiennych zazwyczaj twórców.

Drogą fałszywych dedukcyj na szereg lat utrwaliło się przekonanie, że stylowość może polegać na zręcznem naśladowaniu dawnych form historycznych, czasy bowiem obecne nie posiadają danych do stworzenia własnych form, czyli własnego stylu. Jednocześnie zaczęło się utrwalać mniemanie, że prawdziwe piękno w architekturze jest tam tylko możliwe, gdzie panuje zupełna, do najdrobniejszego szczegółu doprowadzona jedność stylu, gdzie niema najmniejszego dodatku stylu innego. Tymczasem w rzeczywistości prawie niema budynków tak niepokalanie jednolitych w swej stylowej czystości. Wszystkie bowiem budowle historyczne, w ciągu swego wielowiekowego istnienia, bywały rozszerzane, uzupełniane najrozmaitszemi dopełnieniami, nie w stylu budowli pierwotnej, lecz w stylu danej epoki, dokonującej przebudowy. Skutkiem tego bardzo często w gotyckich lub renesansowych świątyniach spotykamy kaplice barokowe, ołtarze rokokowe, a obrazy z najroz-

maitszych epok i szkół malarskich. Ta różnorodność stylów, zgodnie ze sobą współistniejących, nietylko nie przynosi najmniejszej ujmy estetycznej całości budynku, ale przeciwnie wytwarza w nim specjalny nastrój i charakter pełen wdzięku i uroku. Tego nie widzieli i nie odczuwali ówcześni rekonstruktorzy, zwłaszcza ci ze szkoły mistrza Viollet le Duc'a. Zapatrzeni w ideał niepokalanej czystości stylu, bezlitośnie wyrzucali z mnóstwa świątyń, zamków i pałaców wszystkie dodatki późniejsze, bez względu na ich wartość artystyczną lub historyczną, a w miejscu ich osadzali rozmaite nowotwory estetyczne, kompilacyjne, dokomponowane z motywów odpowiedniego stylu. Takie fałszowane bastardy artystyczne obsiadły mury najczcigodniejszych świątyń, niszcząc częstokroć to, czego czas, ogień lub ręka barbarzyńców nawet zniszczyć nie zdołała. Równocześnie niepośledniej wartości zabytki i pomniki renesansu, baroku lub rokoko wędrowały do handlarzy, a nieraz i na śmietnisko.

W ten sposób w pierwszej połowie w. XIX wyczyszczono cały szereg najczcigodniejszych zabytków gotyckich, religijnych i świeckich w całej Europie, powodując tem jednocześnie niepowetowane straty dla sztuki i kultury. Przed niewieloma dziesiątkami lat przedtem dokonano powszechnie innego potwornego barbaryzmu. Z zaciekłością, godną lepszej sprawy, zniszczono i zburzono wszelkie średniowieczne zabytki, obwarowania, baszty i mury, a nieraz i całe obronne miasta dla zbudowania na ich miejscu nowoczesnych ulic i domów czynszowych. Zaledwie kilka tylko miast średniowiecznych ocalało podówczas w Europie. Należy do nich podziwiane Carcassonne we Francji, Avila,

Segovia i Toledo w Hiszpanji, Assyż i S. Gimignano we Włoszech — a Rothenburg i Norymberga w Niemczech. Igraszką wydaje się wobec tego wszystkiego „bruciamento delle vanitá" Savonaroli! Umiłowanie gotyku torowało sobie drogę z bezprzykładną bezwzględnością i nieposzanowaniem żadnego innego dzieła sztuki, które ośmieliło się nie być gotykiem — a mimo to istnieć w budynku gotyckim.

Z biegiem lat zapał gotycki przeniósł się i na inne style historyczne, z których największem uznaniem i wziętością cieszył się teraz styl klasyczny i renesans we wszystkich swoich odmianach, północnych i południowych. Gotyk zarezerwowano prawie wyłącznie dla architektury kościelnej, inne zaś style uznano za bardziej odpowiednie dla architektury świeckiej.

Mimo to jednak najwspanialsze gmachy budowano w uwielbianym stylu gotyckim. Tak powstaje imponujący gmach parlamentu londyńskiego, dzieło sir Charles'a Barry (1840), parlament w Budapeszcie, ratusz wiedeński, pozatem szereg imponujących gmachów w stylu renesansowym. Całe miasta niemieckie zabudowuje się wówczas wyłącznie w stylu klasycznym, klasyczne gmachy rozsiewa się również po wszystkich stolicach europejskich, w Berlinie, Wiedniu i Monachjum. Prawdziwa maskarada architektoniczna trwa bez przerwy do lat osiemdziesiątych. Poważne zapotrzebowanie budowli w rozmaitych stylach wytwarza specjalistów do naśladownictw stylowych. Jedni specjalizują się w gotyku, inni w klasycyźmie hellenistycznym, inni znów w renesansie, krzewiąc umiłowanie stylowości w pismach teoretycznych i praktyce jako architekci. W tym czasie rozbudowują się gorliwie

wszystkie większe miasta Europy środkowej, naturalnie w modnych stylach historycznych.

Wśród takich okoliczności narodził się bezprzykładny w dziejach sztuki eklektyzm estetyczny, powodując niezwykły upadek myśli twórczej pod względem artystycznym przy jednoczesnym gwałtownym rozwoju techniki! Zamiłowanie stylistyczne przeniosło się rychło również na wszystkie inne dziedziny sztuki użytkowej i fabrycznej i tak zapanowała epoka dobrowolnego wyrzeczenia się wszelkiej samodzielności twórczej, niewiary w możność stworzenia nowej formy, odpowiadającej nowym warunkom budowania i nowym potrzebom. Stan upadku sztuki we wszystkich jej przejawach pogłębia się również przez wprowadzenie maszyn do wszelkich dziedzin, niepodzielnie dotychczas wykonywanych ręką sprawnego i umiejętnego rzemieślnika. Produkcja staje się łatwa, masowa i szybka, ale jednocześnie coraz bardziej estetycznie niezadowalniająca, pogrążona w coraz powszechniej dostrzeganej i stwierdzanej brzydocie.

Technika, której zbyt szybki rozwój spowodował rozdźwięk między życiem a sztuką, w drugiej połowie XIX w. wyłoniła ze siebie odrębny styl architektoniczny. Dzieła inżynierskie, jak: dworce, mosty, wieża Eiffla i inne, stworzyły podstawy pod styl nowy, całkiem oryginalny, dostosowany do nowych materjałów, żelaza, szkła a wreszcie betonu.

Po tych niezaprzeczonych wzlotach myśli twórczej, wypowiadającej się już w formach nowych, nienaśladowanych z żadnego stylu historycznego, niemniej jednak pięknych i celowych, zaczęło gruntować się przekonanie, że i nowoczesny człowiek nie w każdem rzemiośle twórczem stoi niżej od swych poprzed-

ników. Tajemnica leży w tem tylko, że należy tworzyć, choćby nieudolnie zrazu, ale tworzyć, a nie naśladować! Po bardzo wielu trudach, mozołach, wzlotach i upadkach pod koniec stulecia, tak smutnego dla sztuki, zaczęło się wykluwać bardzo nieudolne pojęcie nowego stylu. Zaczęło się od smętnej pamięci secesji, posiadającej w swej niesłychanie małej wartości estetycznej jeden objaw dodatni, będący manifestacją nowego stylu, wyrastającego z nowych potrzeb, a polegający na stosowaniu form nowych. Jednem słowem był to dowód otrząśnięcia się sztuki z pod powszechnej dotychczas psychozy kompilowania i naśladowania.

Secesja nie trwała na szczęście długo, nie zostawiła również po sobie dzieł trwałych lub wartościowych, rozbudziła jednak myśl z bezwładu, wykazując światu dowodnie, że twórczość ludzka nie skończyła się w dziedzinie sztuk plastycznych, że i przez bezdroża trafić można do prawdy. Bliższy wgląd w istotę problemu prowadził do wniosku, że dwa czynniki tworzą styl każdoczesny, konstrukcja i zdobnictwo, w rozmaity sposób wzajemnie ustosunkowane. Ostateczny cios błąkającym się jeszcze tu i ówdzie nieporozumieniom estetycznym zadał nowy materjał budowlany, żelazobeton, wprost naturą swoją określający formę architektoniczną. Dzisiaj zdaje się już nie ulegać wątpliwości, iż wiek dwudziesty posiadł własny i odrębny styl, polegający na czystej konstrukcji, odartej z wszelkiej ozdoby, takiej zwłaszcza, któraby w czemkolwiek naruszała czystość linij i bezwzględnej celowości. Rozmaici w rozmaity sposób zwykli o tem wszystkiem mówić i pisać, faktem wydaje się niezaprzeczonym, iż we wspomnianych właściwościach

kompozycyjnych współczesność wypowiada się niemniej wyraźnie, jak średniowiecze w gotyku, odrodzenie w swym stylu, a wiek XVII i XVIII w baroku i rokoko.

Tak stajemy wobec zasadniczego pytania, w jakim stylu wznosić się winno za dni naszych świątynie i inne gmachy świeckie? Z dotychczasowego toku rozumowania odpowiedź narzuca się sama. Nie wolno i nigdy nie należy powtarzać przebrzmiałych form artystycznych, choćby nawet najpiękniejszych, jeśli się ma na celu stworzenie prawdziwie wartościowego dzieła sztuki. Prawdziwe, wieczyste dzieło sztuki wyrasta z głębi pragnień, tęsknot, potrzeb, upodobań i przekonań danej epoki, będąc jednocześnie także pod względem technicznym pełnym wyrazem wszystkich osiągalnych możliwości. Każda epoka miała dotąd prawo do własnego wyrazu w sztuce i każda zeń w całej rozciągłości korzystała. Bardzo dobitnie i lapidarnie wyraża ten problem badacz tej miary, co Karol Woermann: „Moda czasu — mówi on — skierowana ku naśladowaniu epok dawno minionych i narodów obcych, nie może już dlatego uzyskać piętna wieczystości, ponieważ nie wyszła z głębin duszy zbiorowej, choć ją chwilowo opanowała; zwykle w sztuczny sposób wytwarzają ją i hołdują jej uczeni".

A więc pozwólmy artystom tworzyć domy boże w zgodzie z ich artystycznem sumieniem tak, jak to czynili wielcy papieże epoki odrodzenia! Zostawmy ich wzlotom pełną swobodę, o ile istota ich talentu potrafi wzbijać się na wyżyny głębokiej i prawdziwej wiary! Niechaj tworzą szczere dzieła sztuki w genjuszu tak wielkiej, bujnej i pięknej epoki, jak obecna, będące we wszystkiem wyrazem współczesności. Zły

sen naśladowanych gotyków, bazylik starochrześcijańskich, renesansowych i barokowych pałaców już ponad miarę się dopełnił. Formy współczesności w niczem nie obniżają powagi kościoła, przeciwnie mają wszelkie dane, aby tworzyć świątynię, pełną najgłębszej wiary i ducha bożego. Największy można i należy żywić szacunek dla piękna wszystkich dziedzin sztuki dawnej, ale w imię tego właśnie uznania trzeba nareszcie zerwać z resztkami maskarady artystycznej w. XIX, od czasu do czasu wyłaniającej się jeszcze z niedość jasnych pojęć estetycznych. Tego domaga się poczucie odpowiedzialności przed sądem współczesności i potomności, o to woła kultura narodowa i powszechna.

CZŁOWIEK WIDZIALNY

DER FILM IST EINE NEUE KUNST UND SO VERSCHIEDEN VON ALLEN ANDEREN WIE MUSIK VON DER MALEREI UND DIESE VON DER LITERATUR. SIE IST EINE VON GRUND AUS NEUE OFFENBARUNG DES MENSCHEN.

BELA BALACS

Wśród wielu dziwów współczesności wyrosła w oczach naszych nowa sztuka, z którą z biegiem niewielu lat zżyliśmy się do tego stopnia, iż stała się ona naszą codzienną strawą. Mimo to niezawsze jednak wiemy, co począć z tą sztuką. Wszyscy uczęszczają chętnie na przedstawienia filmów, ulegając świadomie lub podświadomie wszystkim suggestjom tej nowej sztuki, jednak niekiedy trudno im się przyznać otwarcie do tego, iż lubią filmy, bo to jeszcze uchodzi za coś niższego, niegodnego człowieka prawdziwej i głębokiej kultury. Wielbi się więc film i kino, ale ukradkiem, w skrytości przed krytycyzmem własnym a już wprost wyprzysięgać się zwykło od kina i wszystkich spraw jego w obecności literatów, estetów i ludzi sztuki. To jakoś nie wypada jeszcze w towarzystwie ludzi sztuki i wysokiej kultury twierdzić, iż kino, a raczej film, może dostarczać wrażeń głębokich, estetycznych i prawdziwie artystycznych. Z pewnego rodzaju otwartą pogardą dla filmu łączyć się zwykło ciche uwielbienie teatru, do którego jednak się nie chodzi, aczkolwiek pewien stopień kultury, czy przyzwyczajenia nakazuje głosić przy każdej sposobności jego wyższość nad filmem.

Jak długo film był niemy, ucierało się mniemanie, iż właściwie jest on tylko oniemiałym teatrem, pozbawionym najwalniejszego środka artystycznej ekspresji żywego słowa. Z chwilą, kiedy film przemówił, zaczynają głosić sceptycy, iż teraz dopiero film zeszedł zupełnie na bezdroże, bo przestał być swoistą sztuką, stając się lichą parodją teatru. A więc w jednym jak i drugim wypadku odmawia się sztuce filmowej jakiejkolwiek wartości artystycznej, tem samem skazując całą sztukę filmu na banicję estetyczną, na lekceważenie, a w najlepszym razie na łaskawe pobłażanie. Jednocześnie stanęła kultura wobec paradoksalnego zjawiska upadku teatru, może nietyle jako pewnego odrębnego rodzaju sztuki, ile raczej jako miejsca i sposobu zadowolenia pragnień estetycznych. Przyczynił się do tego niezaprzeczenie w znacznej mierze gwałtowny rozwój sztuki filmowej, która zaczęła ogarniać możliwości niedostępne w zupełności teatrowi.

TWARZ JEDNEGO Z BOHATERÓW FILMU ROSYJSKIEGO — OŚWIETLENIE ORAZ MOŻNOŚĆ DOWOLNEGO POWIĘKSZENIA OBRAZU TWORZY NOWĄ SZTUKĘ

ZDJĘCIE Z FILMU P. T.: „KRAŻOWNIK POTEMKIN" — WYRAZ NIEOPISANEJ GROZY, NIEMOŻLIWY DO TAK PLASTYCZNEGO UKAZANIA W TEATRZE

Tak kino zyskuje coraz większe uznanie, nietylko w krajach o pierwotnej strukturze i kulturze, ale również i w krajach o kulturze starej, rozmieszczonej równomiernie we wszystkich warstwach społecznych, o kulturze swoistej i niezaprzeczenie wysokiej. Trudnoby więc było uznanie dla kina i filmu kłaść wyłącznie na karb powojennego obniżenia smaku i upodobania estetycznego. Widocznie wchodzą tu w grę jakieś głębsze i poważniejsze przyczyny, które jakoś nieopatrznie wymykają się z pod powszechnej uwagi, a nawet z pod bacznej obserwacji umysłów krytycz-

ZDJĘCIE Z FILMU P. T.: „KRĄŻOWNIK POTEMKIN" — NIEZWYKLE SILNA CHARAKTERYSTYKA FIZYCZNA I PSYCHICZNA

nych i głębszych, umiejących spoglądać poza pozory i poza chwilowe złudy życiowe.

Tak więc przed nami wyrasta problem niepokojący, pojemny i rozległy, niekiedy dość kłopotliwy nietylko dla estetyki tradycyjnej, ale godzący poniekąd w podstawy, dotychczas uważane za niewzruszone, w podstawy teatru a poniekąd i literatury. Z tego względu niepodobieństwem byłoby zamykanie oczu na szereg związanych z tem zagadnieniem zjawisk, niedorzecznością narzekanie na poniżanie teatru kosztem wulgarnego filmu, absurdem zaś niewątpliwym

wykreślanie sztuki filmowej z zakresu sztuk plastycznych. jako sztuki nowej i wysokiej miary.

A więc sztukę filmową uznać należy za zupełnie samodzielną sztukę, odrębną od wszystkich dotychczasowych dziedzin sztuk plastycznych, posiadającą własne drogi rozwoju i własne, sobie tylko właściwe sposoby i środki oddziaływania. Najwłaściwszem jej tworzywem jest człowiek, podobnie zresztą jak i dla malarstwa i rzeźby, no i jak dla teatru, ale człowiek bardziej oraz bezpośredniej widzialny niż w jakiejkolwiek z dotychczasowych plastycznych sztuk.

ZDJĘCIE Z FILMU: OSTATNIE DNI PETERSBURGA — OŚWIETLENIE I POWIĘKSZENIE UKAZUJĄ NOWEGO CZŁOWIEKA W SZTUCE

Bo i jakżeż to? Czyż nie widzieliśmy dotychczas człowieka? W wielu sztuce dostępnych możliwościach odtwarzała go rzeźba, malarstwo wszystkich czasów i najróżnorodniejszych kultur, zaś w czasie działania przedstawiał go teatr z całem pięknem gestu, patosu, prawdy i wyrazu! Mimo to można podkreślić poprzednie twierdzenie, dodając, że istotnie, bez żadnej poetyckiej przesady, film ukazał człowieka w nieznanych dotychczas momentach istnienia, czyniąc zeń w pełni słowa tego znaczeniu człowieka

ZDJĘCIE Z FILMU ROSYJSKIEGO : SCENA ZBIOROWA PRZEZ SZTUCZNE OŚWIETLENIE TWORZY MOŻLIWOŚCI, NIEDOSTĘPNE TEATROWI

widzialnego. A stało się to tym sposobem, iż dzięki technicznym właściwościom dokonywania zdjęć filmowych, jak i sposobom jego reprodukowania, możemy chwytać takie fazy ruchu ludzkiego, które dotychczas umykały z pod naszej obserwacji, a następnie reprodukować je bądź w tempie szybszem od rzeczywistości, bądź dowolnie opóźnionem. Możemy zatem procesy długotrwałe, zbyt długie dla naszej możliwości odczuwania i rozumienia skracać, procesy zaś błyskawiczne dowolnie przedłużać. Ponadto każdej chwili film ukazać może człowieka, czy też odpowiedni fragment istoty ludzkiej w wymiarach zwiększonych do takich rozmiarów, jakiemi nie dysponowały dotychczas nigdy najlepsze nawet szkła tea-

tralne. Skutkiem tego człowiek ukazać się może we filmie w znacznie rozszerzonych możliwościach zarówno dla prawdy widzenia, jak dla możliwości ekspresyjnych lub także artystycznych, czyli że film pozwolił widzieć człowieka w znacznie zwielokrotnionych możliwościach, niż to czyniła którakolwiek z dotychczasowych dziedzin sztuk plastycznych. Tak więc przez film sztuka zdobyła nowego człowieka!

MASKI ADOLFA MENJOU UKAZUJĄ W POZACH I GESTACH TYP NOWOCZESNEGO WYTWORNEGO MEŻCZYZNY

Dzięki temu niewątpliwemu i niezaprzeczonemu faktowi otwarły się też jednocześnie nowe możliwości przed plastyką oraz sztuką gry aktorskiej, już wcale nie mówiąc o rozszerzonej wprost w bezkres sztuce reżyserowania. Pomyślmy, jak olbrzymie i niezbadane pole możliwości artystycznych otwiera się przed prawdziwym twórcą w chwili, kiedy może on ukazać człowieka w pełnym wyrazie gry jego ruchów, napięcia muskułów oraz niedostrzeganych dotychczas drgnień twarzy! Ile tu nieogarniętych i nieprzeczuwanych jeszcze możliwości artystycznej ekspresji, zarówno w kierunku tragizmu, jak też i komizmu! Ponadto dla

filmu nie istnieją niemożliwości! Każdej chwili można postać ludzką i twarz aktora doprowadzić do najskrajniejszej karykatury, zdejmując ją załamaną w odpowiednich zwierciadłach. Można również tysiące wysoce artystycznych efektów osiągnąć przez zdejmowanie różnych obrazów na tej samej płycie, jak i przez zastosowanie zdjęć barwnych, a ostatnio dźwiękowych i zapowiadanych już zdjęć stereoskopowych. Dodajmy do tej i tak przebogatej już skali tysiące najrozmaitszych czysto fotograficznych igraszek, tricków i nieokreślonych wprost możliwości podpatrywania przyrody w najbardziej tajnych aktach, to wówczas zarysuje się przed naszemi oczyma bezkresny świat nowej sztuki, dla której przestały istnieć wczorajsze troski i wczorajsze niemożliwości.

BOHATEROWIE FILMU AMERYKAŃSKIEGO: CHARLIE CHAPLIN I JACKIE COOGAN, MASKI TRAGICZNE

Jakżeż wobec tego wszystkiego zachował się teatr? Czy zdano sobie odrazu sprawę z tego, iż musi on twórczość swoją skierować na inne tory, bo walka z filmem będzie niezmiernie trudna i beznadziejna? A czy z drugiej strony sztuka filmowa wkroczyła odrazu w te najwłaściwsze dla niej dziedziny? Za-

równo teatr, jak i film przez szereg lat szukały swych właściwych dróg, błąkając się po ugorach i bezdrożach. Dzisiaj zdaje się, że zagadnienie to jest zupełnie rozstrzygnięte i przesądzone. Teatr i film, to dwie różne i odrębne dziedziny twórczości plastycznej, mimo że żywiołem jednej i drugiej sztuki jest głównie człowiek. Jeżeliby chodziło o ujęcie obrazowe całego zagadnienia, to można w sposób bliski prawdy powiedzieć, iż teatr ukazuje wnętrze człowieka, poprzez słowo, zewnętrznością wspomożone, film zaś poprzez zewnętrzność, doprowadzoną do jak najbardziej zmysłowego wyrazu i najpełniejszej ekspresji, ukazuje procesy wewnętrzne. Dlatego teatr musi kłaść główny nacisk na słowo, film zaś na gest i mimikę. Wszystkie te dotychczasowe możliwości we filmie niemym pogłębiły się przez zastowanie dźwięku do filmu. Jednakże stoimy dopiero niejako u progu tworzenia się sztuki filmu dźwiękowego. Jakiemi torami pójdzie jego dalszy rozwój, niepodobna w tej chwili jeszcze wyrokować, choć szybki rozwój filmu mówią-

CHARLIE CHAPLIN WE FILMIE: GORĄCZKA ZŁOTA — KOMIZM BEZ UŚMIECHU I GROTESKOWA TRAGEDJA

cego pozwala żywić już jak najlepsze i najpełniejsze nadzieje na niedaleką przyszłość.

Jeżeli wśród tak bajecznych możliwości spotyka się tak wiele filmów lichszych, niezasługujących na żadną głębszą analizę, to wina leży nie w środkach, jakiemi dysponuje film, tylko w braku odpowiedniego scenarjusza. Widzi się niestety mało dobrych filmów o doskonałych scenarjuszach, dostosowanych w swoim układzie do możliwości, związanych z techniką filmu. A jest nią przedewszystkiem doprowadzona do szczytu widzialność rzeczy i człowieka. To też powiedziećby można, iż film wytworzył nową, dotychczasowej ludzkości niedostępną epikę widzialności, epikę przedmiotów, form oraz kształtów, chwytanych nie w momentach spoczynku, zakrzepłych w niemym bezruchu, ale w chwilach stawania się, w pełnym ruchu, rozwijającym się logicznie od początku do końca. Literatura tworzy we filmie epikę faktów i przeżyć. Oko śledzi we filmie najdrobniejszy element ruchu, o ile wola artystycznie świadomego i wrażliwego na piękno ruchu reżysera zdoła z pośród nieskończoności jego momentów wydobyć elementy najbardziej charakterystyczne, plastyczne i piękne.

TWARZ PEŁNA NIESAMOWITEGO WYRAZU, NIEMOŻLIWA W TAK PEŁNEJ EKSPRESJI DO UKAZANIA W TEATRZE

Praca to niepomiernie trudna, mozolna, pełna nie-

przeczuwanych niebezpieczeństw, klęsk, niespodzianek... i zwycięstw. Bo niełatwo, raczej bardzo trudno jest zwrócić oku naszemu dawną bezpośredniość widzenia, dostrzegania i plastycznego tworzenia, zatraconą i zgłuszoną przez nadmiernie rozrosłą kulturę intelektualną minionego stulecia. Przerost intelektualizmu pojęciowego przygłuszył nasz zmysł widzenia, a w następstwie tego tworzenia form nowych, pełnych tak doskonałego wyrazu, jaki posiadała sztuka epok dawniejszych. Nieledwie doszliśmy do lekceważenia oka, jako narządu poznawania świata i rzeczywistości, całą uwagę wyłącznie skupiając na potężnej myśli człowieka w. XIX i jeszcze potężniejszej w. XX.

Wszystkie dziedziny sztuk plastycznych okresu tego mówią niedwuznacznie o upadku powszechnego zmysłu piękna, które, nie mogąc się zdobyć na wyraz własny, coraz z większą lubością ograniczało się do powtarzania dorobku czasów dawniejszych, samodzielniejszych w widzeniu i tworzeniu! Dzisiaj stoimy już niewątpliwie w przededniu nowego odrodzenia naszego zmysłu plastycznego, tak niebacznie zatraconego w minionem stuleciu. Mówi o tem przedewszystkiem współczesna architektura, a po niej może najdobitniej sztuka filmowa.

Widzialny człowiek filmu znajdzie niezawodnie doskonały wyraz dla nowego piękna w nowej sztuce. Ta nowa sztuka coraz dobitniej ujawnia się w świadomości dzisiejszego pokolenia. Olbrzymią rolę w tej mierze spełnia, pogardzana do niedawna, sztuka filmowa. Wola ona jednak coraz donośniej o odpowiedni scenarjusz. Naśladownictwo bowiem teatru i literatury jest niezawodną zagładą samodzielności i odrębności sztuki filmowej. Widzialny człowiek filmu

musi zdobyć treść własną — inną od treści człowieka z dawniejszej literatury. Walka nieubłagana o to rozgrywa się przed naszemi oczyma.

Sprawa to jednak nie tak łatwa i długotrwała. Niezmiernie bowiem bogate możliwości techniczne filmu — dla których wszystko nieomal jest dostępne — wymagają innej zupełnie treści niż sztuka teatralna lub dzieło literackie. Z tego powodu film wtedy tylko staje się prawdziwem dziełem sztuki, jeśli scenarjusz i praca reżysera odstąpią od ustalonego i utartego schematu sztuki dramatycznej. Pracy tej podoła tylko wybitny dramaturg i poeta — który zdoła wizje swoje wcielić w jak najbardziej plastyczne formy i kształty.

Film oczekuje z niepokojem takiego twórcy.

ESTETYKA, SZTUKA I... HANDEL

BISHER HABEN WIR NUR FÜR DIE AUSBILDUNG VON KÜNSTLERN GESORGT. JETZT ERBLICKEN WIR IN DER ERZIEHUNG EINES HEIMISCHEN KONSUMENTEN, DER DIE HÖCHSTEN ANFORDERUNGEN STELLT, EINE DER WICHTIGSTEN LEBENSAUFGABEN. — DIE ZUKUNFT UNSERER INDUSTRIE WIRD MIT DAVON ABHÄNGEN, OB WIR ENTSCHLOSSEN UND IMSTANDE SIND, DER NÄCHSTEN GENERATION EINE SORGFÄLTIGE KÜNSTLERISCHE ERZIEHUNG DES AUGES UND DER EMPFINDUNGEN ANGEDEIHEN ZU LASSEN.

ALFRED LICHTWARK

Społeczne, państwowe i wychowawcze znaczenie literatury pięknej tak głęboko wkorzeniło się w umysł, że nie wyobrażamy sobie nawet żadnego typu szkoły, któryby tej dziedziny piękna nie wprowadził do siebie na wszystkich stopniach nauki i we wszystkich rodzajach szkolnictwa. I słusznie! W piśmiennictwie bowiem każdego narodu pali się wieczysty płomień tęsknoty za ideałem, za czemś, co wiąże się wprawdzie z codziennym trudem, mozołem i zawodem życiowym, ale jednocześnie wznosi się ponad wszystkie udręki, w sferę wyobraźni, piękna i marzenia.

Poza literaturą jeszcze pewne uznanie zyskała muzyka, dla niej znalazło się trochę czasu i miejsca, jeśli nie w oficjalnych programach szkół, to w każdym razie w wychowaniu domowem i pozaszkolnem.

Niestety poza granicami wszelakiego zrozumienia znalazły się sztuki plastyczne, dla których nie

wyznaczono odpowiedniego miejsca w całokształcie wychowania i nauczania publicznego i prywatnego. Czyżby teoretycy i twórcy naszych systemów szkolnych i wychowawczych stali na stanowisku, że sztuki plastyczne nie posiadają tak wybitnych i wysokich wartości kształcących i wychowawczych, jak literatura lub muzyka? Nie wydaje się to prawdopodobne, zwłaszcza że kwestja powyższa jest już od kilku dziesiątek lat teoretycznie i praktycznie zupełnie rozsądzona i przesądzona. Wszędzie dokoła nas, tylko nie u nas!

Temi, podświadomie może wyznawanemi, zasadami wyodrębniliśmy się poniekąd od całego zespołu narodów europejskich, skazując jednocześnie ducha całych pokoleń na rozwój nierównomierny, przerośnięty w kierunku intelektualnym, przy jednoczesnym niedorozwoju w kierunku kultury oka. A dzieje się to w chwili, kiedy Niemcy od lat czterdziestu prawie wprowadzili do nauki szkolnej na wszystkich stopniach, pod rozmaitemi postaciami, naukę o sztukach plastycznych, kiedy Francja od lat trzydziestu uznała naukę o sztuce za niezbędną część wychowania i wykształcenia przeciętnego obywatela! W obydwu tych państwach działają jednocześnie najrozmaitsze organizacje i związki, mające za cel krzewienie sztuk plastycznych wśród najszerszych warstw społecznych, w domach prywatnych i szkołach. Dopełnieniu tych usiłowań poświęcono bardzo bogate wydawnictwa artystyczne i prasę propagandową oraz fachową, której zadaniem jest tam docierać, dokąd nie dotrze propaganda związków, albo dociera w sposób niewystarczający. Widocznie do znaczenia sztuk plastycznych w życiu nowoczesnego społeczeństwa i człowieka

przywiązuje się jakieś doniosłe znaczenie, boć przecie nie poświęcanoby tak wiele zabiegów, starań i sił, czasu i pieniędzy sprawie małego, podrzędnego znaczenia, posiadającej wartość co najwyżej indywidualną w życiu mniej lub więcej przeczulonej jednostki. Widocznie tkwią w sztukach plastycznych jakieś wartości głębsze, którym należy i warto poświęcać tak wiele zabiegów i starań! A muszą to być wartości swoiste, odrębne i różne od wartości literackich i muzycznych i nie dające się w żadnym wypadku niemi zastąpić.

Powiedziała o nich wyczerpująco bogata literatura fachowa, omawiająca rolę sztuk plastycznych w rozwoju, w wychowaniu, kształceniu pokoleń i znaczeniu jej dla społeczeństwa, zarówno pod względem idealnym jak i materjalnym. A zabrały głos w tej mierze co najtęższe umysły od Schillera zaczynając, a na W. Morrisie, J. Ruskinie, H. Spencerze, A. Binecie, F. Paulsenie, B. Meumannie, A. Lichtwarku i H. Muthesiusie kończąc, by tylko pierwsze zkraju wymienić. Wszystkie te teoretyczne rozważania doprowadziły do ustalenia tezy, iż zaznajomienie młodzieży ze sztukami plastycznemi i ich rolą w rozwoju ludzkości i nowoczesnej kultury nie może się dokonywać na drodze nauczania historji sztuki, lub jakiejś spekulatywnej estetyki, ponieważ jeden, jak drugi przedmiot wprowadza raczej w zagadnienia abstrakcyjne, niż w zmysłowo-empiryczne. Sztuki plastyczne są dziedziną odczuwania i doznawania prawie wyłącznie zmysłowego, a więc tylko na tej drodze bezpośredniego spostrzegania, widzenia i odczuwania umysł wdraża się w rozumienie zjawisk estetycznych. Jeśli idea niefałszowanego i niespaczonego piękna

wsiąknie w umysły ogółu, jeśli się stanie potrzebą codzienną najszerszych warstw społecznych, a nie zbytkiem wybranych, wówczas uszlachetnią się potrzeby społeczeństwa. Wślad za niemi powróci zatracone piękno do wszystkich przedmiotów codziennego użytku, do rzemiosła, do wszystkiego, z czem stykać się musi nieustannie i na każdym kroku człowiek nowoczesny. Piękno zejdzie wtenczas do życia codziennego i nie będzie się już ukrywać w zimnych salach muzealnych lub bezdusznych galerjach, po których ludzie zwykli błądzić ze znudzeniem, przesytem lub niezrozumieniem. Bo sztuka to nie muzealne okazy, zgromadzone i troskliwie posortowane w oszklonych szafach i gablotach, jak preparaty anatomiczne lub okazy zoologiczne, to atmosfera, otaczająca człowieka wszędzie i na każdym kroku, w rzeczach małych i wielkich, codziennych i odświętnych, tanich i drogich. Tak bywało dotychczas we wszystkich epokach rozwoju wszystkich dziedzin sztuk plastycznych w Grecji lub Italji renesansowej.

Celem praktycznego rozwiązania tych nieuchronnych potrzeb nowoczesnej kultury stworzono w Niemczech w r. 1907 związek „Werkbund", będący zrzeszeniem artystów plastyków, architektów, fabrykantów i kupców, których celem była z jednej strony produkcja jak najdoskonalszych pod względem piękna wykonania przedmiotów codziennej potrzeby, z drugiej strony umiejętne rozmieszczenie ich wśród szerokich kół społeczeństwa. Dodatnie wyniki niedługo kazały czekać na siebie. Przemysł niemiecki, zwłaszcza ten, stojący na pograniczu rzemiosła i sztuki, w bardzo krótkim przeciągu czasu osiągnął niebywałą dotychczas doskonałość artystyczną i techniczną. Bez-

konkurencyjne piękno osiągnęły wyroby za szkła, porcelany, wyroby tekstylne, klejnoty, galanteryjne, wszystkie działy grafiki, drukarstwo, stolarstwo, jednem słowem wszystkie dziedziny, w których dotychczas panowało ślepe i bezmyślne naśladownictwo stylów historycznych, form dawnych, nieodpowiadających dzisiejszym potrzebom. Wślad za temi korzyściami, idealnej poniekąd natury, niebawem nastąpiły bardziej realne. Sztuka i plastyka, a nadewszystko przemysł artystyczny niemiecki zaczął być coraz więcej pożądanym towarem na rynkach europejskich, osiągając z roku na rok coraz rozleglejsze możliwości eksportowe. Z dumą mówił o tem jeden z twórców „Werkbundu", Friedrich Naumann na dorocznem zebraniu w Kolonji n/Renem w r. 1914, chełpiąc się, iż cała sztuka plastyczna niemiecka przygotowana jest na eksport. Nie literatura i muzyka, bo te działy sztuki nie podnoszą w takiej mierze dobrobytu powszechnego, jak wytwórstwo doskonałych przedmiotów artystycznych, codziennej potrzeby i użytku. Wówczas Niemcy wywoziły tego rodzaju produktów za około sto miljonów marek złotych! A więc sztuka się opłaca i może się dobrze i stale opłacać, o ile ujmie się jej zbyt w odpowiednie ramy i ryzy organizacyjne.

Tak szeroko i gruntownie przeprowadzona akcja była możliwa do urzeczywistnienia tylko na terenie, przygotowanym uprzednio przez szkołę i bardzo dobrze i rzeczowo pomyślaną akcję prasową. Kto zyskał na tem? Państwo, gospodarstwo społeczne, artyści i odbiorcy. Dotychczas artysta był zdany na zupełnie przypadkowego odbiorcę, przeważnie bogacza, lub snoba, pochodzącego z nielicznych, górnych

warstw społecznych. Teraz znalazł nagle konsumenta i odbiorcę wśród warstw najliczniejszych, średnich, niezamożnych, do których jego dzieła mogły docierać nietylko jako oryginały, ale jako doskonałe reprodukcje, bądź wreszcie pod postacią wieloraką artystycznego rzemiosła lub wszelkiej sztuki użytkowej, sztuki codziennego i szarego dnia. Sztuka zatem może i winna być źródłem powszechnego dobrobytu, nie mówiąc o innych tkwiących w niej idealnych wartościach.

Cóż jednak czynić należy, by sztuka tem dobrem powszechnem się stała, a nie ucieczką duchów samotnych i smętnych? Nic innego, jak tylko to, co dotychczas czynili w tej mierze Niemcy, Francuzi, Belgowie, narody skandynawskie i niemal wszystkie inne, zamieszkujące Europę, z wyjątkiem nas Polaków, najbardziej w tej mierze bezczynnych. Anglicy, przy całej swojej dumie i niezaprzeczonej wielkości kulturalnej, nie zawahali się w czasie wojny światowej w pamiętnym roku 1916 przejąć doskonałego wzoru niemieckiego „Werkbund'u" i stworzyć na jego obraz i podobieństwo organizację „Desings and Industries Assotiation", będącą w swem założeniu nie czem innem, jak tylko związkiem uszlachetnienia pracy rzemieślniczej i fabrycznej, dostosowanej do potrzeb nowoczesnego życia i wymagań nowoczesnego człowieka. Zagadnienie to ujmowała w sposób bardzo dobitny i daleki od wrodzonej dumy narodowej ówczesna publicystyka angielska. „Pomiędzy nami (Anglikami) a nimi (Niemcami) jest ta zasadnicza różnica, że my nie doceniamy olbrzymiej handlowej wartości sztuki i wynikających stąd możliwości zarobkowych, tak na rynku wewnętrznym, jak i zewnętrznym"

pisał A. Lys Baldry. Na tę samą, komercjalną stronę i wartość sztuki zwracał uwagę A. Clutton Brock: „Niemcy nagle uczynili odkrycie, że to się sowicie opłaca tworzyć dzieła sztuki ze wszystkiego, co tylko człowiek tworzy i czego na każdym kroku potrzebuje“! Poczem dodaje — „najważniejszą rzeczą i najtrudniejszą jest stworzyć wspólnotę celów pomiędzy fabrykantem, artystą i kupcem. Stało się to w Niemczech, dzięki temu Niemcy uzyskali tak wielkie powodzenie, nietylko na polu sztuki, lecz i handlu“. Inni niemniej donośnie i przekonywująco wołali, że nie wystarczy posiadać dzieła sztuki po muzeach i galerjach, lecz trzeba i należy ją uczynić tak powszechnem dobrem, jak wszystkie dzisiejsze urządzenia higjeniczne i społeczne. Tak do sztuki odnosili się Anglicy i Niemcy, a chyba nikt tych narodów nie posądzi o romantyczne sentymenty lub utopijne dążenia.

Wobec tego ani przez chwilę nie możnaby podtrzymywać już twierdzenia, że estetyczna kultura dnia codziennego, to kwestja subjektywnych i osobistych upodobań. Przeciwnie, to palące zagadnienie współczesnego życia, kultury społecznej a nawet w znacznej mierze gospodarstwa i dobrobytu społecznego. Wiedzą o tem wszystkie bezmała narody i państwa europejskie, tylko my, nie wiedzieć z jakiej przyczyny, zamykamy oczy na te zagadnienia żywotne.

Zamykamy tak gruntownie, że nawet nie interesujemy się tem, co w tej mierze robi się na świecie. Bez pesymistycznej przesady powiedzieć można i należy, że w tej mierze nie zrobiliśmy prawie nic i nic w dalszym ciągu nie zamierzamy czynić dla odwrócenia czekających nas nieuchronnie logicznych następstw dotychczasowych zaniedbań. Rozrzutny a do-

brotliwy los nie skąpi nam licznych artystów z bożej łaski, których jakżeż często nasza niezaradność i niedbalstwo skazuje na marną wegetację lub na przedwczesne zniszczenie w wyczerpującej walce o byt i chleb codzienny! Czy możemy trwać w nieszczęsnem przeświadczeniu, że nie zabraknie nam talentów nigdy, lub że stać nas na trwonienie bezcennych a niewyzyskanych zasobów kulturalnych? Wszak nieuchronnie przyjść będzie musiała chwila, że obniży się nawet dotychczasowy poziom naszej kultury estetycznej, a tem samem spadnie artystyczna produkcja wszelakich wartości plastycznych do ostateczności, a i ta ginąć będzie musiała wobec braku mecenasów staromodnych i braku najlepszego odbiorcy, konsumenta zbiorowego, będącego wyrazem prawdziwie zdemokratyzowanej kultury dzisiejszej.

Walnie do tego przyczynia się niedostateczne uwzględnienie sztuk plastycznych w planach szkolnych, brak jej w podręcznikach nauki literatury i historji polskiej, brak odpowiednich organizacyj propagandowych, pism i co najgorsze — brak zrozumienia konieczności postawienia tych spraw, jako zagadnień dnia codziennego i kultury lepszego jutra. Dotychczas zadowalnialiśmy się braniem rozmaitych odznaczeń na międzynarodowych pokazach sztuki czystej lub użytkowej (np. L'Exposition des Arts décoratifs en Paris 1925), nie wysnuwając jednocześnie żadnych praktycznych wniosków z tego niewątpliwego bądź co bądź sukcesu. Wyobrażamy sobie co najwyżej, iż nasza sztuka ludowa może się stać dobrym towarem eksportowym, ale jednocześnie nie przedsiębierzemy nic, literalnie nic, aby podołać w danym razie choćby najskromniejszemu zapotrzebowaniu.

I jeszcze jedno! Pod względem ilości zabytków i pomników sztuki dawnej należymy do narodów niezasobnych i bardziej niż ubogich. Bardzo wiele zabytków epok minionych zniszczyły wojny i najazdy barbarzyńskie, wiele wywieźli w czasie rozbiorów i klęsk powstańczych nasi wrogowie, resztę w dużej mierze zniszczył brak umiejętnej konserwacji i opieki a niekiedy i rodzima barbarja. Nędza i zaniedbanie naszych osiedli, miast i miasteczek nie była i nie mogła być nigdy osłoną dla pomników dawnej kultury. Co ocalało od niszczycielstwa wrogów i wojny, bardzo często ginęło przez brak opieki i niezrozumienie wartości tej reszty dzieł sztuki, ocalonych z rozbicia niezależnego państwa. Tak zubożeliśmy bardziej niż inne narody pod względem ilości i jakości zabytków.

Zabrakło zatem naszym pokoleniom obecnym tej naturalnej atmosfery sztuki i artyzmu, dostępnej innym narodom zachodnim, na której w bardzo wielu wypadkach kształcić się może i uszlachetniać myśl twórcza i powszechne rozumienie dzieła sztuki. Nie chciałbym przez stwierdzenie tego niewątpliwego faktu w niczem obniżać wartości istniejących jeszcze na ziemiach naszych dzieł sztuki i pomników dawnej kultury, ale nierozsądnem wydałoby się twierdzenie, iż w tej mierze dorównywamy narodom innym. Wystarczy pod tym kątem widzenia przyjrzeć się ilości i jakości zabytków Niemiec, Belgji, Holandji, Francji, nie mówiąc już o klasycznych źródłach nowoczesnej kultury w Italji lub Hiszpanji, by uświadomić sobie nasze ubóstwo w tej mierze. Mając uboższe tradycje, posiadamy też mniejsze zasoby do czerpania z samych siebie, czyli że w znacznej mierze jesteśmy i musimy

być skazani na zasilanie się pierwiastkami sztuki obcej. Jednocześnie zmusza nas ten fakt do jak największego napięcia własnych sił twórczych, o ile nie chcemy odrazu skazać się na marną wegetację narodów o strukturze pierwotnej. Zjawisko to występuje bardzo silnie zwłaszcza w architekturze najnowszej. Nie brak nam bardzo wybitnych talentów archiktektonicznych, nie brak jak najszlachetniejszych wysiłków w tej mierze, a jednak nasza architektura nie dotrzymuje chwilowo kroku rozwojowi niemieckiej, holenderskiej, rosyjskiej lub francuskiej. Jeszcze zbyt wiele wkorzenionych przesądów ma u nas wartość obiegową, jeszcze zbytnio zapatrzeni jesteśmy w bałwochwalcze uznanie dla stylów historycznych, jeszcze zbytnią miarę przykładamy do znaczenia tradycyjnych form, a jednocześnie zbyt mało budujemy, by móc w tej dziedzinie dorównać innym narodom. Skutkiem tego i studja naszych architektów zbyt są jeszcze nastawione pod tym dawnym kątem widzenia, by mogła chwilowo zakwitnąć macierz wszystkich sztuk plastycznych, architektura. O tyle również uboższe są nasze wartości wychowawcze w dziedzinie plastyki. Konieczność pracy tem większa...

Niemcy, przygotowując się do szeroko i mądrze pomyślanej akcji, nie zawahały się i wysłały w roku 1896 do swego poselstwa w Londynie człowieka tej miary, co Herman Muthesius, by podpatrzył wszelkie tajniki sztuki i artystycznej produkcji angielskiej i zatrzymały go na tym posterunku do r. 1903. Francja założyła doskonałą organizację: L'Art a l'école (rok 1907), Belgja: L'Art a l'école et foyer, Niemcy; Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung i Dürerbund.

A teraz spójrzmy na konsekwencje tego zagadnienia ze strony francuskiej. Oto znany publicysta i estetyk Jean Desthieux w książce pt. Qu'est-ce que l'art moderne?, wydanej w r. 1926, tak mówi: „Starożytna Grecja, jak to stwierdzają badania archeologów, zawdzięczała swoje bogactwo przedewszystkiem eksportowi swojej słynnej ceramiki zdobniczej. Dobrobyt Francji to również eksport przedmiotów artystycznych. I tak w r. 1904 eksport francuski wynosił 4 miljardy, 451 miljonów, w r. 1913 eksport francuski wyniósł 6 miljardów 875 miljonów, niemiecki zaś w tych samych latach osiągnął 6 miljardów 644 miljonów i 12 miljardów 600 miljonów. W r. 1904 import francuski wynosił 832 miljonów, a w r. 1913 1 miljard 650 miljonów. Wzrost ten został spowodowany przedewszystkiem importem niemieckiego przemysłu artystycznego!"

Jeżeli nie chcemy cofać się w kulturze plastycznej w porównaniu z naszymi bliższymi i dalszymi sąsiadami, musimy zabrać się do wytężonej pracy, któraby bodaj w skromnej mierze mogła przyczynić się do wyrównania dotychczasowych zaniedbań. Trudności piętrzą się wielorakie! O zasadniczej zmianie lub uzupełnieniu w tej mierze programów szkolnych trudno i marzyć w chwili obecnej. Młodzież i tak ugina się już pod nadmiarem pracy i zajęć mniej istotnych. Prasa fachowa zbyt uboga, a codzienna nie jest nastawiona na omawianie tego rodzaju zagadnień. Ogół bierny lub nieuświadomiony! A więc zdawałoby się na pierwszy rzut oka, że sprawa beznadziejna i skazana zgóry na niepowodzenie.

Jednak tak nie jest! Muszą się znaleźć i znajdą się drogi i środki do naprawienia dotychczasowych

zaniedbań, trzeba tylko konieczność pojęcia tej pilnej pracy uświadomić ogółowi. Musi nadejść ta błogosławiona i zdawna oczekiwana chwila, że sztuka zabłądzi do robotniczych domów, że znajdzie ona pełne zrozumienie u wielkich i maluczkich, w izbach szkolnych i domach inteligencji średniej, że artysta plastyk nie będzie już we własnej ojczyźnie skazany na wegetację bezrobotnego inteligenta, tylko znajdzie szerokie pole dla swej pracy twórczej, w łączności z wyszkolonym architektą i razem z nim będzie tworzył nowe, piękniejsze oblicze ziemi ojczystej.

Przyszłość naszego przemysłu w znacznej mierze uzależni się od tego, czy się zdecydujemy i czy zdołamy młodszej generacji zapewnić troskliwe i umiejętne wychowanie estetyczne. Do tego celu trzeba dostosować szkołę tak, aby nadające się do tego przedmioty nauki rozwijały wszystkie funkcje estetyczne.

Wówczas wedle słów prostych a tak dosadnych Leona Riotor'a, jednego z progagatorów tych idei w społeczeństwie francuskiem: „można będzie powiedzieć, iż od piasków algierskich aż po śniegi skandynawskie myśl o sztuce w szkole i domu opanowała myśli dzisiejszego człowieka" — nie wyłączając już Polski.

Od tego zależy w znacznej mierze rozwój kultury naszej obecnej i przyszłej, — a może nietylko estetycznej.

KULTURA ESTETYCZNA

GDYBY OKO PRZECIĘTNIE TYLKO W POŁOWIE BYŁO TAK WYKSZTAŁCONE JAK UCHO, NIE POZWOLIŁOBY NA WSZYSTKIE PRZERAŹLIWE DYSONANSE, NA KTÓRE NATRAFIA NA KAŻDYM KROKU NA ULICACH WIELKOMIEJSKICH; DYSONANSE, ZAMIENIAJĄCE NA TORTURY POBYT W SALONACH I POKOJACH MIESZKALNYCH.

JAN REE

W czasach dawnych bardzo mało albo też nic nie mówiono o sztuce i pięknie, a mimo to każdy prawie twór ręki ludzkiej bywał piękny i artystyczny do tego stopnia, że dzisiaj gromadzimy je z największym szacunkiem po muzeach! Obecnie natomiast tak wiele i tak uczenie rozprawia się o sztuce, o cechach i właściwościach piękna, o jego potrzebie i znaczeniu, a mimo to coraz mniej tego piękna prawdziwego w życiu codziennem, coraz trudniej do niego dotrzeć. Istnieją wprawdzie specjalne szkoły niższe i wyższe, których zadaniem uczenie piękna i krzewienie go wśród najszerszych warstw społecznych, a mimo to coraz potężniejsza fala brzydoty zalewa nasze życie! Czy to nie paradoks? a może igraszka jakiegoś złego i złośliwego przypadku?

Takby się mogło zdawać, ale bliższe wniknięcie w te zjawiska musi sprowadzić poważne modyfikacje w tym poglądzie. Jeżeli trochę głębiej wglądniemy w istotę postawionego zagadnienia, to wówczas nietrudno będzie się można przekonać, że w uderzającej na pierwsze wejrzenie sprzeczności tkwi niewątpliwa

prawda. Na to nie trzeba być specjalistą, by spostrzec, że ogromna większość tworów ręki ludzkiej czasów dawniejszych jest piękna, zaś wprost przytłaczająca większość współczesnych jest daleka, bardzo daleka od tego, co nazywamy pięknem. Dawniej gdzie spojrzeć, było piękno, tak jak dzisiaj brzydota. Piękne dawniej było miasto, ulica, dom, piękny bywał każdy najdrobniejszy przedmiot codziennego użytku, dzisiaj to piękno gdzieś się zatraciło, zagubiło, zniknęło. Dlatego dzisiejsze życie podzieliło się siłą faktów na dwie dziedziny, codzienną, pełną szarej, codziennej brzydoty i na odświętną, ukrytą po muzeach, galerjach, kościołach, pałacach i zamkach, — piękną.

Dawniej tego zjawiska nie było, nie trzeba było muzeów, ponieważ można było rzeczy piękne widywać na każdym kroku, na ulicy, w kościele, w pracowni rzemieślniczej, w domu mieszczańskim, zamku rycerza i pałacu władcy. Piękno nie było przywilejem żadnej warstwy społecznej, lecz było ono naturalnym udziałem każdego człowieka. Jakżeż inaczej i o ile niekorzystniej ukształtowały się pod tym względem stosunki w czasach najnowszych! Sztuka, piękno i życie codzienne wzięły ze sobą rozbrat a sztuka, wygnana z życia codziennego, musiała szukać przytułku gdzieś zdała od niego. I z biegiem czasu wytworzyło się wśród współczesnych przeświadczenie, że w życiu codziennem niema miejsca na piękno, tam co najwyżej mieści się rzecz praktyczna i użyteczna, a ta nie może być piękna. Piękno zatem to coś niecodziennego, coś niezwykłego, co tylko może się stać udziałem wybrańców losu, oderwanych od tego, co praktyczne lub użyteczne. Rzeczy i przedmioty użyteczne wytwarza maszyna i fabryka, piękne artysta, jedne są na codzień,

drugie od święta, piękne są zazwyczaj udziałem ludzi bogatych, inne uboższych. To mniemanie ucierało się z dnia na dzień coraz bardziej, stając się z biegiem czasu czemś zupełnie powszedniem, rozumiejącem się samo przez się, gdy tymczasem było to coś zupełnie nienaturalnego. Z biegiem czasu ludzie z tym faktem tak się oswoili, że go uznali za konieczność wieku i za naturalne następstwo uprzemysłowienia, zwiększenia i potanienia produkcji.

Z powyższych faktów wynikają trzy możliwości: albo wogóle nie można się nauczyć pięknego tworzenia, albo nauka w tej mierze jest zbędną, bo zdolność pięknego tworzenia jest cechą wrodzoną, a nie nabytą, albo wreszcie współczesna nauka w tej mierze idzie złemi drogami, posługuje się niewłaściwemi metodami. Jeżeli dawniejszy mistrz jakiejkolwiek sztuki nie posiadał tyle wiedzy, co współczesny, a mimo to tworzył dobrze i pięknie, to widocznie ta wiedza raczej szkodzi, niż pomaga. A może ona wręcz przyczynia się do zabicia tych zdolności twórczych, jakie losy niejednemu użyczają? Na szczęście nie jest tak dobrze, jak w pierwszym, ani też tak źle, jak w drugim wypadku. Bez wiedzy o sztuce i bez posiadania wszystkich jej tajemnic niewiele pomogą największe zdolności i najszlachetniejsze zamiary i chęci, z drugiej strony największa nawet wiedza bez tego nieokreślonego „czegoś", co nazywa się talentem twórczym, również nie da dodatniego, pełnego wyniku. Czyli że artysta, mistrz swej sztuki, musi umieć tworzyć świadomie, znać wszelkie arkana i tajemnice swej sztuki, a nadto posiadać w sobie jakieś takie dyspozycje i zdolności, których nabyć się nie daje. Ćwiczenie i nauka może je co najwyżej rozwinąć, w nie-

jednym wypadku uświadomić lub spotęgować, ale nigdy w żadnym wypadku nie zdoła ich stworzyć, tchnąć w umysł jałowy. Dlatego we wszystkich czasach ludzie, tworzący rzeczy piękne, musieli posiadać zarówno i zdolności jak i wiedzę gruntowną o tem, co tworzyli. Jeżeli tak bywało zawsze i wszędzie, to trudno przypuścić, iż nagle zdolności i wiedzy zostali pozbawieni artyści współcześni.

Wobec rzucającej się w oko absurdalności tego twierdzenia należy przyjąć za pewne, że współcześni twórcy sztuk wszelakich posiadają zarówno wiedzę swej specjalności jak niemniej i zdolności do jej tworzenia. A jednak tworzą niezaprzeczenie gorzej w bardzo wielu wypadkach, niż ich towarzysze po fachu czasów minionych.

W czem tkwi przyczyna?

Sprawa bardzo prosta, a jednak wymagająca dość obszernego i wyczerpującego uzasadnienia. Przecież tam, gdzie istnieją równe zdolności i jednakowe możliwości, wyniki powinny być mniej więcej podobne też pod względem wartości. Tymczasem rzeczywistość pokazuje nam coś wręcz przeciwnego! Tajemnica tego dziwnego bądź co bądź faktu tkwi w sposobach pracy. Inaczej pracował mistrz, czy rzemieślnik czasów dawnych, a inaczej to czyni w czasach obecnych. Dawniej czas nie odgrywał takiej roli, jak dzisiaj, życie toczyło się bez porównania w wolniejszem tempie, czas zatem był tańszy. Skutkiem tego można było niepomiernie więcej czasu poświęcać na wykonywanie tego, czemu dzisiaj zaledwie parę chwil zostaje oddanych. Następnie praca dawna znała poza najprostszemi narzędziami jedną maszynę pomocniczą, którą była udoskonalona ćwiczeniem ręka. Ta ręka musiała się liczyć

nieustannie z właściwościami materjału i to tylko mogła uskutecznić, co temu materjałowi odpowiadało. Forma zatem nie mogła dzięki ubóstwu środków pomocniczych i technicznych wychodzić poza dostępne jej możliwości. I to było dobrodziejstwem prawdziwem! Każdy najdrobniejszy nawet szczegół pracy artysty nosił piętno zwycięsko pokonanego trudu, zarówno w dziedzinie teorji, jak i praktyki. Wszystko trzeba było najpierw przewidzieć, by robota wypadła nienagannie i bez zarzutu. Wśród takich warunków nie było i nie mogło być miejsca na niedokładności techniczne, przeoczenia lub też kłamstwa artystyczne. W każdym szczególe tkwiła prawda zarówno materjału jak i dostosowanej doń formy. To decydowało o artystycznej wartości pracy i jej wytworów.

A jak jest dzisiaj? Dzisiaj ten wysiłek twórczy zmalał zupełnie dzięki zdobyczom technicznym, a zwłaszcza dzięki usłużności maszyny, która wdarła się we wszystkie prawie dziedziny ręki ludzkiej, zastępując ją w szybkości, a nawet przewyższając pod tym względem wielokrotnie. Tam, gdzie dawniej ręka pracowała tygodniami, dzisiaj maszyna sprawna z błyskawiczną szybkością stemplem wybija gotowe wzory i ornamenty. Nie trzeba wiele się namyślać, wystarczy mieć wzór gotowy, skopjowany z form dawnych i za parę chwil rzecz będzie gotowa! Będzie tania, ale odpowiadająca wartością artystyczną cenie!

Rozłam pomiędzy twórcą a wykonawcą dokonany! Dawniej ta sama ręka projektowała w szczegółach formę, dzisiaj artysta wziął rozbrat z rzemieślnikiem, wykonawcą, niwecząc tym sposobem tak pełną nadzwyczajnych skutków jednolitość pracy. Następstwa nie pozwoliły zbyt długo na siebie czekać. Pro-

jektodawca zaczął ślepo naśladować wytwory sztuki dawnej, rozumując dość trafnie, że piękne bywało to, co dawniej wytwarzano, a więc naśladownictwo form dawnych musi doprowadzić również do piękna. Tymczasem zaczął w tem wszystkiem oddziaływać błąd pierworodny. Wykonawca, oddzielony od projektodawcy i artysty, mógł być tylko rzemieślnikiem zwykłym i najczęściej bezmyślnym. Już nie potrzebował się w żadnym kierunku wysilać, jemu wystarczało ślepe naśladownictwo, a skutków tego nie trzeba było zbyt długo odczekiwać! Wytwórczość wprawdzie potaniała, ale też jednocześnie zatraciła swą odrębność i wynikający z niej artyzm. Tak zrodziła się i w niewielu latach powszechnie zapanowała „stylowa brzydota". Stylową należy ją nazwać, ponieważ fałszywe dedukcje teoretyczne doprowadziły do wniosku (również nieprawdziwego), że stylowość pracy polega na mniej lub więcej niewolniczem odtwarzaniu form stylów historycznych. Rozumowanie szło tym torem: wszystko, co było dawniej, było piękne, a więc powtórzenie form dawnych musi doprowadzić do piękna; na tem podłożu wyrosło to bezgraniczne uznanie form epok minionych przy zupełnem zaniedbaniu szukania form nowych, któreby dokumentowały w dziejach sztuki nowe potrzeby i nowe czasy.

Wszystkie te cechy sprawiły, że człowiek drugiego ćwierćwiecza XIX-go stulecia coraz bardziej w praktyce zaczął się oddalać od sztuki, teoretycznie coraz więcej czasu i umiłowania jej poświęcając. Skutki tego stanu rzeczy działają jeszcze do chwili obecnej. Żyjemy w okresie form, ślepo naśladowanych, bezmyślnie powtarzanych, kopjowanych, zarówno w architekturze jak i przedmiotach codzien-

nego użytku. Reakcja na ten smutny stan rzeczy już się zaczęła i trwa już lat kilkanaście, ale nie zdołała ona jeszcze tego wszystkiego nadrobić, co pierwsze dziesiątki lat w. XIX nabroiły. Dziś już wszyscy wiedzą, że jak najrychlej trzeba rzemieślnika pojednać z artystą, uzgadniając ich wysiłki i doświadczenia, a tem samem nawrócić do dawnej tak błogosławionej w skutki jedności w pracy.

W spełnieniu tego postulatu tkwi podwalina wszelakiej kultury estetycznej! Przez podniesienie bowiem wytwórczości rzemieślniczej przestanie dzisiejszego człowieka otaczać na każdym kroku ten istny zalew brzydoty. Praca uszlachetniona zacznie znachodzić nowe formy, odpowiadające nowym potrzebom, nowym materjałom i nowym warunkom życiowym, a tem samem człowiek współczesny pozostawi po sobie jakiś dokument swego istnienia, swego życia w dziedzinie, w której dotychczas był prawie niemową. Przez spełnienie tego warunku stanie się tylko równy swoim poprzednikom, wnosząc do panteonu sztuki to, co i inne wnosiły epoki: własny wyraz, odbity w małym i wielkim przedmiocie swego codziennego użytku. To własne piękno indywidualne, piękno, wyciskane przez każdą epokę na wszystkiem, co ona wytwarza, znajduje wyraz w swoim stylu. Otóż niezaprzeczenie stoimy już obecnie niedaleko od tego, że nowe formy, spotykane w architekturze, w budowie miast, w meblarstwie, przemyśle oraz sztuce wielkiej i tak zw. stosowanej, będziemy mogli uznać za styl. Ten styl nam współczesny odznacza się zupełnie swoistemi cechami, posiada własne zdobnictwo, oraz bardzo piękne zespoły barw, linij i brył. W ten sposób została nawiązana tradycja w twórczości, próżnia po-

między epokami już nie istnieje, współczesność zdobywa własną mowę form, a tem samem własne stanowisko w dziejach sztuki. Na tej bazie powstaje kultura estetyczna danej epoki. Będzie ona jednak tak długo wątłą rośliną egzotyczną, jak długo nie dotrze do wszystkich warstw społecznych i nie stanie się udziałem zarówno zamożnych jak i ubogich. Ta praca właśnie zaczyna się dokonywać w naszych oczach, warto przyjrzeć się jej właściwościom, zwłaszcza że przez analizę zjawiska można będzie sobie uświadomić jego cechy tak dodatnie jak i ujemne. Nie wszystko bowiem, co się w tej mierze dokonywa, jest bezwzględnie dobre; muszą istnieć dość znaczne nawet odchylenia, ale przecież praca nie zna jednolitej, nigdzie niezałamującej się linji rozwojowej.

Te załamania odzwierciedlają najlepiej pracę ducha, dlatego warto i należy je śledzić.

Styl jest najlepszym wyrazem kultury estetycznej każdej epoki. Nie powstaje on jednak cudem z niczego, przeciwnie poprzedza jego skrystalizowanie się długi szereg prób, usiłowań, niezawsze idących po linji prostej; niekiedy ta linja rozwojowa bywa bardzo łamana, pełna zakosów i załomów, wiodących na bezdroża. A ten proces krystalizacyjny danego stylu nigdy się nie kończy, każda chwila wprowadza zmiany w jego zasobie form, te formy żyją wprost życiem jestestw organicznych, coraz to w inne łączą się skojarzenia, w innych ujawniają się zespołach, jednem słowem posiadają zmienność istot żywych. Dopiero z oddalenia stuleci każdy okres danego stylu wygląda jak coś spokojnego, skrystalizowanego do najdrobniejszego szczegółu. O tem pamiętając, nie dziwmy się wcale, jeżeli my we współczesnych dążeniach do stylu

znajdziemy tak wiele różnorodnych niedomagań! Nieskończona zmienność życia jest ich macierzą, walka tysiącznych łamiących się indywidualności ze sobą i formą, mozolne zmaganie się z potrzebami, upodobaniami, kaprysami, modą i chęcią oryginalności za każdą cenę.

A więc nie będziemy mogli nigdy uchwycić tego rodzaju zjawisk, w bezwzględnym pozostających spokoju, przeciwnie będziemy mieli do czynienia z nieustannie w oczach naszych dokonującą się przemianą, i z tym faktem trzeba się poważnie na każdym kroku liczyć, albowiem niejednokrotnie stwarzać on będzie złudzenia, że to wszystko, cobyśmy już stylem nazywać chcieli, jest tylko czczem szukaniem formy. Ten fakt bardzo utrudnia sądy o artystycznej wartości wytworów sztuki współczesnej. Najniezawodniej wiele, bardzo nawet wiele przedmiotów, uważanych chwilowo za doskonałe, niedaleka przyszłość usunie w cień i zapomnienie, nie braknie również i takich, wzgardzonych przez współczesnych, które dopiero niejako za grobem odniosą zwycięstwo. Mimo jednak te wszystkie rozliczne i bardzo poważne trudności musi istnieć jakieś najogólniejsze rozpoznawcze kryterjum oceny wartości sztuki dzisiejszej, któreby nam pozwoliło dzieła sztuki współczesnej grupować wedle ich wartości. Za takie będą w pierwszym rzędzie uznane te prawidła, które się dałyby wydedukować ze wszystkich dotychczasowych stylów historycznych, a tem samem odnieść i do stylu współczesnego, jak i jego ewentualnych następców. Z natury rzeczy będą to musiały być określenia jak najogólniejsze, pozwalające na objektywne ujmowanie spostrzeżeń czysto osobistych i przemijających dyspozycyj lub nastrojów. Taką naj-

ogólniejszą zasadą jest, iż każdy styl stara się w pewien sposób uorganizować szereg form w taki sposób, by one dały się zastosować do najrozmaitszych przedmiotów, małych i wielkich, płaskich i przestrzennych. Stąd każdy styl wyciśnie swoje charakterystyczne piętno zarówno na linji, płaszczyźnie, bryle jak i barwie. Ta prawidłowość stylistyczna w ciągu wieków bywała rozmaita.

Raz opierała się ona na idealnej równowadze i symetrji, innym razem naczelnem swojem wskazaniem czyni rytm, a nie braknie i takich epok, w których symetrja i umiar spada do roli podrzędnej. Raz będą się wybijały na plan pierwszy pierwiastki konstruktywne w sztuce, innym razem znowu pierwiastki dekoracyjne (barok, rokoko).

Obecna sztuka we wszystkich dziedzinach weszła w znak surowego konstruktywizmu i celowości. W architekturze ujawnia się działanie wielkich brył i płaszczyzn, gładkich, pozbawionych może aż zanadto elementu zdobniczego. Jest to naturalna reakcja przeciwko nadmiarowi pierwiastka dekoratywnego i malarskiego w sztuce, jaki doniedawna panował niepodzielnie w sztuce wczorajszej. W przeciwieństwie znowu do harmonji artystycznej epok dawnych, powiedzmy klasycznych, coraz częściej sztuka dzisiejsza zaczyna się posługiwać dysharmonją, kontrastem i w tej mierze udaje się jej niejednokrotnie osiągnąć efekty prawdziwie artystyczne. Mamy zatem do czynienia z zespołem usystemizowanych na podstawie pewnej ogólnej zasady usiłowań, przenikających wszelkie dziedziny sztuki współczesnej, czyli w naszych oczach krystalizujące się zasady twórcze możemy nazywać stylem.

Uczestniczymy zatem w narodzinach stylu.

Nie chciejmy jednak jego wartości oceniać na podstawie dostępnych nam dzisiaj spostrzeżeń, a już absolutnie nie przykładajmy do niego nigdy miary piękna i brzydoty. Piękno bowiem i brzydota to pojęcia nieustannie zmienne, zależne od tysiąca różnych, niedających się przewidzieć i zdefinjować czynników. To jedno jest pewne: wiele rzeczy uchodziło raz za bardzo piękne, drugi raz za klasyczne wprost okazy brzydoty. A zatem miernik zawodny i nieprzydatny. Pozostaje zatem jako miara wartości omawianych zjawisk istota konstrukcji, jej celowość w odniesieniu do materjałów i potrzeb współczesnych i ich klasyfikacja wedle gatunków i rodzajów form zastosowanych. Zawodne i bardzo niebezpieczne wydaje się być żądanie oryginalności w sztuce, chociażby z tego względu, że dzisiaj wzajemne oddziaływanie kultur, choćby najbardziej od nas odległych, jest niezmiernie ułatwione i szybkie, a nadto system dzisiejszego wychowania i kształcenia sprawia, że każdy prawie człowiek wykształcony staje się poniewolnym dziedzicem wszystkich dotychczasowych kultur i epok. To ścieśnia granice tak zwanej oryginalności, o ile ich zupełnie nie przenosi w dziedzinę iluzji. A zatem niech nas to nie zraża, że nieraz spotkamy w sztuce współczesnej elementy pochodne wprost lub pośrednio od stylów epok innych. Tak być musi. Podobieństwo, zachodzące pomiędzy gotykiem a sztuką buddyjską najrozmaitszych odcieni, lub między renesansem a sztuką Greków i Rzymian, w niczem nie psuje nam słusznego zachwytu i uznania dla wartości estetycznych, tkwiących w obydwu wymienionych stylach. Z tego słusznego zresztą założenia wychodząc, nie możemy sty-

lowi współczesnemu czynić zarzutów, iż pod wieloma względami upodabnia się on do stylu assyryjskiego, egipskiego lub mahometańskiego. Niech nam to wystarcza, że styl obecny usiłuje we wszystkich dziedzinach znaleźć formy, odpowiadające dzisiejszemu życiu, dzisiaj używanym materjałom i dzisiejszym możliwościom technicznym. Bo ten zespół wszelkich usiłowań tworzy właśnie swoistą kulturę estetyczną dzisiejszego pokolenia.

Jej cechy są bardzo znamienne, choć w niejednem bardzo zbliżone do założeń sztuki epok minionych. Przedewszystkiem dzisiejsza kultura estetyczna nawiązała związek, tak lekkomyślnie przez pierwsze maszyny zerwany, pomiędzy artystą a rzemieślnikiem, następnie udostępniła poniekąd korzystanie ze sztuki, a tem samem radość piękna zwróciła najszerszym warstwom społecznym, wreszcie kult piękna rozszerzyła na wszystkie bezmała dziedziny życia. To są rzeczy poważniejsze, niż na przelotny rzut oka zdawaćby się mogło.

Stąd naturalny i prosty wniosek: kultura estetyczna jednostki musi być identyczna ze znachodzeniem na każdym kroku form nowoczesnych, wolnych od elementów naśladowczych, ślepo powtarzanych z czasów dawnych, form dla swoich zapotrzebowań i upodobań. Człowiek winien otaczać się rzeczami wybranemi i dobranemi na każdym kroku i ta troska nieustanna powinna być widoczna wszędzie, a już nadewszystko w jego otoczeniu codziennem, a więc w mieszkaniu. Stosunek do sztuki nie powinien być odświętnym, raz na jakiś czas, ale codzień i na każdym kroku winna się uwidaczniać chęć obcowania ze sztuką. Ta dopiero atmosfera piękna jest istotą prawdziwej i głę-

bokiej kultury estetycznej jednostki. Nie należy zapominać o tem, że bardzo wiele jeszcze dziedzin współczesnego życia nie posiada tej scharakteryzowanej uprzednio atmosfery sztuki i piękna. Zwłaszcza u nas! Miasta zaniedbane, architektura i rozbudowa miast pozostawia tak wiele do życzenia; to samo odnosi się do mieszkań, zwłaszcza stanu średniego.

Wprost dziewiczy las, niedotknięty jeszcze oddziaływaniem sztuki. Wślad za tem idzie wytwórczość stolarska, nie mówiąc już o innych dziedzinach, zaspokajanych wyłącznie fabrykatami. Uświadomienie szerokich warstw prawie równe zeru. I niestety nic albo prawie nic nie działa się w kierunku poprawy stosunków. Stworzenie tej codziennej kultury estetycznej, równoznacznej z pożądaniem piękna, dostosowanego do wszystkich potrzeb dnia codziennego, jest sprawą niezmiernie doniosłą, związaną ze wszystkiemi niemal dziedzinami życia społecznego, ekonomicznego, a nawet państwowego.

Walka w imię tego ideału powinna się toczyć na wszystkich polach, począwszy od szkolnej ławy. Tak czynią wszystkie narody cywilizowane europejskie, ponieważ stało się to dzisiaj już powszechną zdobyczą czasu, że niema kultury materjalnej bez duchowej. A zagadnienie kultury estetycznej jest w pierwszym rzędzie zagadnieniem kultury duchowej.

NATURA I SZTUKA

NIE ODWRACAJ SIĘ OD NATURY W MNIEMANIU, ŻE W SOBIE SAMYM ZNAJDZIESZ COŚ LEPSZEGO, PONIEWAŻ BĘDZIESZ W BŁĘDZIE. ZAPRAWDĘ SZTUKA CHOWA SIĘ W NATURZE; KTO STAMTĄD UMIE JĄ WYKRAŚĆ, TEN JĄ POSIADŁ.

ALBRECHT DUERER

Rozmaite zagadnienia wiążą się z tym tematem. Sztuka bowiem i natura splatała się zawsze niezliczonemi i nierozerwalnemi węzłami, wydając niespożyte dzieła, będące chlubą wszystkich czasów i kultur. A węzły te są tak dawne i stare, jak dawna jest ludzka tęsknota za pięknem, której źródłem i ujściem bywała zawsze i wszędzie przedewszystkiem natura. W tem niewyczerpanem i niezgłębionem źródle natchnień i podniet artystycznych człowiek wszystkich czasów i kultur znajdował zawsze zaspokojenie wrodzonych potrzeb i pragnień piękna. Dlatego przyroda od niepamiętnych czasów była przepotężnem źródłem wielostronnej twórczości artystycznej. Raz odsłaniała przed człowiekiem swą odwieczną potęgę i grozę niebotycznych gór, nieskończonych mórz, pustyń i borów, to znowu czarowała go blaskiem słońca, łagodnie rozlanem, zachwycała srebrną poświatą księżycową lub ogłuszała rykiem wzburzonych fal i bałwanów. Zależnie od ujawniających się w niej żywiołów człowiek w rozmaity sposób do niej się zbliżał, raz z lękiem i przerażeniem, to znowu z błogosławieństwem i wdzięcznością.

Ten związek człowieka z naturą w sztuce ujawniał się również w najrozmaitszy sposób, zależnie od czasu, miejsca i stopnia kultury. Nieokiełznane siły przyrody, jej niedocieczona wszechpotęga roztaczała przed człowiekiem tak olbrzymie ilości wszelakich podniet, że najdumniejsza istota ludzka musiała zawsze czuć się pyłem i prochem w obliczu cudu przyrody. Tym cudem człowiek się napawał, chłonął dostępne mu piękno i starał się je wszelkiemi możliwemi sposobami utrwalać i odtwarzać. Tak powstała sztuka.

Jednakowoż to piękno, zaklęte w twory różnorodne ludzkiego ducha, jest zupełnie innem pięknem, niż to, które posiada i hojnie rozrzuca natura. Wobec tego powstaje pytanie, na czem polega piękno natury, a na czem piękno, tworzone przez człowieka i jakie zachodzą między temi dziedzinami pokrewieństwa i różnice.

Natura we wszystkich swoich przejawach od największych do najdrobniejszych, od najokropniejszych do najłagodniejszych jest potęga, zupełnie od woli ludzkiej niezależną. Powstaje, trwa i ginie wszelaki twór natury, gnany ku tej nieodmiennej konieczności jakiemiś niezawsze znanemi a nieogarniętemi siłami. Powstają nieustannie niezliczone ilości form, kształtów i barw, mogących zachwycać i bawić, lecz to piękno nie dlatego istnieje, by zachwycało oko człowieka! Ono spełnia inne, niezawsze pojęciom naszym dostępne i zrozumiałe cele, nic nie mające wspólnego z naszemi tęsknotami piękna. Natura tworzy i wyłania z nicości formy niezmienne, pełne niepojętego bogactwa i piękna, wyłącznie dla swoich celów, których ani poznać, ani pojąć nie jesteśmy w stanie.

Jeśli staniemy wśród poszarpanych turni, trudno wówczas nie ulec uczuciu potęgi, grozy i siły, wobec której każdy człowiek zmaleje do nicości pyłu, bezwolnie miotanego podmuchem wichru. Uczucie kojącej tęsknoty przenika nas w borze szumiącym, w bezbrzeżu łąk i pól lub wobec bezmiaru wód morskich. A jakżeż spotęgują się te wszystkie uczucia wobec czaru nocy, kiedy myśl zacznie błądzić wśród nieskończoności gwiazd, dróg mlecznych, księżyców i mgławic, spotykając się oko w oko z wiecznością i nieskończonością? Czyż zuchwałością nie wyda się wówczas największa pokora?

Tak silnych i tak głębokich wzruszeń sztuka nie może dostarczać człowiekowi. Sztuka ukaże swe wielokształtne oblicze nieustannie zmieniające się w biegu stuleci, ale oblicze mniej sfinksowe, zato bardziej człowiecze. Natura prawie zawsze zawiedzie człowieka na zawrotne rubieże wieczności i nieskończoności, ukazując mu tragizm i grozę istnienia, niewiadomo jak poczętego i dokąd zmierzającego. Sztuka natomiast odsłoni potęgę i wielkość człowieka, jego nieustannie zmienną tęsknotę za pięknem i radość zdobytego już piękna. Natura tworzy w nieskończoności dla nieskończoności, twórczość człowieka wiąże się natomiast zawsze jak najsilniej z czasem, uzależnia się od niego i jego zmienności bywa wyrazem. Kryształ, kwiat lub barwny motyl trwają przez cały okres epoki geologicznej; góry, wody, ziemia, gwiazdy to symbole wieczności, nieustannego stawania się i trwania. I tem tchnieniem wieczności i niezależności od woli naszej budzą w człowieku pokorę i zadumę o rzeczach nie z tego świata. Dzieło sztuki oddziaływa na duszę człowieka zmiennością i barw-

nością nieustannie w innej formie objawiających się upodobań ludzkich.

Od egipskiej świątyni do współczesnego mostu, zawieszonego nad przepaściami, od gotyckiej katedry do nowoczesnego olbrzyma amerykańskiego, od uśmiechniętego nad znikomością doczesności i zatopionego w kontemplacji Buddy do boleściwego Chrystusa średniowiecznego i tragicznego myśliciela Rodin'a, od barwnego japońskiego drzeworytu do współczesnej autolitografji, każdy twór ludzki mówi wyraźnie i niedwuznacznie o czasie i miejscu swego powstania. Im głębiej współczesność wybije swe niezatarte piętno na dziele sztuki, tem trwalszy jego byt, tem bardziej niespożyta jego wartość.

Gdyby człowiek zawsze powtarzał raz wytworzone formy w architekturze lub innych tworach artystycznych, to cała jego twórczość niewieleby się różniła od pracy pająków, pszczół, mrówek lub termitów. Duch ludzki w sztuce śpiewa najwspanialszy hymn nieustannej przemiany i ta niewyczerpana zmienność wynosi go ponad wszystkie twory przyrody. W naturze ludzkiej tkwi niezmordowana i wieczyście odnawiająca się zdolność tworzenia coraz to innych form artystycznych, zaspokajających zarówno potrzeby dnia codziennego, jak i najczystsze poczucie artystyczne. Nie co innego, jak tylko ta zdolność tworzenia coraz to nowszych form artystycznych, wyłoniła z głębin niezbadanego ducha ludzkiego zupełnie inne formy w dobie starożytnego Egiptu, inne w epoce greckorzymskiej a znów jeszcze inne w czasie chrystjanizmu. W sztuce jest ciągła zmienność, nieustanna przemiana form konstrukcyjnych i zdobniczych, w naturze nieustanne i niezmordowane trwanie od jednej do dru-

giej geologicznej epoki. I nic dziwnego, natura jest przejawem sił wiecznych, wyższych, niezależnych od woli człowieka, zmiennego w swoich upodobaniach, odczuciach, pragnieniach — i rozumieniu świata otaczającego.

A cóż się dzieje, jeśli w umyśle ludzkiej istoty twórczej załamie się piękno i potęga natury, jeśli natura stanie się punktem wyjścia artystycznej twórczości człowieka?

Wówczas powstaje nowy dziw, zwany powszechnie dziełem sztuki.

Po wszystkie czasy minione i przyszłe natura dostarczała i dostarczać będzie duchowi ludzkiemu wrażeń niezatartych i nigdy niestarzejących się, wrażeń najsilniej pobudzających. I tu zaczyna się misterjum pracy twórczej człowieka. Czerpie on z przebogatego skarbca natury najbardziej czarowne wrażenia, potem przetapia je w swej wyobraźni twórczej na nowe pierwiastki, uzależnione od własnej indywidualności i własnej woli twórczej. Dostarczone jednak wrażenia są bezładne, nieuporządkowane wedle jakiejś zasady artystycznej, czy twórczej, wymagają zatem odpowiedniego przetworzenia, dostosowania do potrzeb sztuki i do tkwiących w niej możliwości technicznych. Dlatego w swem dziele artysta musi przetworzyć całą masę wrażeń, odebranych od natury, na nowe wartości, odpowiadające jego sztuce. Oddać całej zmiennej prawdy natury niepodobna, trzeba ją zatem zmienić, uprościć, przetworzyć, dostosować do możliwości, tkwiących w granicach dostępnych danej sztuce.

Wszystkie dostrzegane zjawiska natury trwają bardzo krótko, co chwila zmienia się siła światła,

barwa, cienie a wślad za tem również ilość dostrzeganych szczegółów. Każdy najdrobniejszy twór żyje, gdy jednocześnie najdoskonalszy nawet obraz może dynamiczną zmienność wszystkich zjawisk przyrody zamienić jedynie i wyłącznie na elementy statyczne, pogrążone w wieczystym bezruchu a wyrażające tylko jeden z nieskończonej ilości elementów ruchu. Dlatego nie można nigdy dać wiernej kopji rzeczywistości. Można tylko mniej lub więcej do niej się zbliżyć, ale pełni wszystkich związanych z nią zmian oddać niepodobna.

Każdy zatem artysta może i musi z chaosu doznawanych wrażeń, związanych z kształtem, barwą i oświetleniem danego przedmiotu, wybierać wrażenia najistotniejsze, najbardziej dla zamierzonego efektu charakterystyczne i najlepiej oddające jego istotę. Ta czynność doboru odpowiednich szczegółów, dających się odtworzyć w zamierzonem dziele sztuki, nazywa się zazwyczaj stylizacją artystyczną, a polega ona jednocześnie na przetwarzaniu wybranych elementów na wartości artystyczne, uzależnione w zupełności od indywidualności artysty, jego upodobań i skłonności oraz od właściwości technicznych sztuki, którą się posługuje.

Dla zrozumienia tej czynności wystarczy przejrzeć dokładną fotografję odpowiedniego wycinka natury i porównać go następnie z jego artystycznem odtworzeniem. Od pierwszego wejrzenia uderzy wówczas, iż fotografja będzie zawierała całe mnóstwo najrozmaitszych szczegółów, które potem znikną z artystycznego odtworzenia tego samego motywu, a to z tej przyczyny głównie, iż są one dla całości kompozycji bez wartości i nieistotne. Odtworzenie

ich w obrazie przyczyniłoby się tylko do zniszczenia wszelkiego wrażenia estetycznego. Wskutek nadmiaru mniej wartościowych i nieistotnych szczegółów całość rozbiłaby się na różne elementy, luźnie ze sobą spojone a w jednolitą całość niezharmonizowane.

Dla natury każdy najdrobniejszy szczegół jest jednakowo ważny i potrzebny. Dla artysty wręcz przeciwnie! Tylko niektóre fragmenty posiadają dla niego wartość. Dobór potrzebnych artystycznie fragmentów jest niepomiernie trudny i wymaga bardzo wielorakich doświadczeń, prób i przemian, aby mógł przeistoczyć się w trwałe i wartościowe dzieło sztuki. Najlepszym dowodem przytoczonych twierdzeń to rozwój malarstwa nowoczesnego. Bywali artyści, którzy z nieludzką wprost cierpliwością potrafili odtwarzać wszystkie dostępne oku ludzkiemu subtelności barwne, formalne i świetlne, ale czyż te dzieła mrówczej cierpliwości i niezwykłej wprost doskonałości technicznej należą do niezapomnianych arcydzieł sztuki? Nie! i pod żadnym warunkiem nie! Dlaczego? Przecież w tak pojętem dziele jest najwięcej prawdy, tej dostępnej każdemu, najbardziej zbliża się ono do doskonałości oryginału, więc jakiż kaprys krytyczny nakazuje je lekceważyć?

Kaprys, nie kaprys, ale przeświadczenie, wielorakiemi poparte doświadczeniami, iż sztuka nie polegała nigdy na ślepem naśladownictwie chociażby takiej niepokalanej potęgi, jak natura, ale wyłącznie na jej indywidualnem przetworzeniu. Sztuka przerabia widzianą i codziennie spotykaną rzeczywistość, pewne jej rysy zaciera, inne uwydatnia, a nie brak i takich, które muszą być opuszczone, zaniechane. Z pewnych zjawisk, dostrzeżonych w naturze, artysta tworzy coś

nowego, czego tam w świecie objektywnych zjawisk nie było. Z tych elementów powstaje dzieło sztuki. Natura dała mu pierwsze pchnięcie, pobudziła coś w duszy artysty do drgania, ale potem myśl twórcza pognała gdzieś na rozstajne drogi twórczości, trudne zaczynając zmaganie ze świetlanym i wielkim zamysłem a dostępnemi środkami tworzenia. Bo to nielada trudność z kawałka gliny lub kamienia ukuć istotę, któraby żyła, drgała ludzkiemi uczuciami i myślą rozpromieniała się ludzką. A czy to łatwo z martwej masy barw wyczarować blask słońca, świetlaność wody, bujność kwiatów lub martwotę powłoki lodowej? Cośniecoś o tem powiedzieli artyści wszystkich czasów a nadewszystko dali świadectwo temu swojemi niespożytemi dziełami.

Nieustannie zmieniał się stosunek artysty do zewnętrznego świata. Raz bywał dziecięco naiwny, potem chwytał coraz więcej prawdy, by po jakimś czasię tę prawdę coraz bardziej przetwarzać, zmieniać, przekształcać, coraz więcej indywidualizować a tem samem coraz bardziej oddalać się od dostępnej każdemu rzeczywistości. Tym sposobem od pierwotnego prymitywizmu szedł duch twórczy ku idealizmowi, potem rwał się ku prawdzie, by następnie poprzez porywy ewolucyjnego baroku iść ku skrajnej stylizacji. Sztuka pozornie powraca do minionych form i przeżytych faz. Powraca, ale w takim nastroju, jak człowiek dojrzały wraca do miejsca swego urodzenia i bierze w rękę zabawki swego dzieciństwa. Gdzieś znikła naiwność dziecięctwa, już niema niezachwianej wiary dziecka w iszczący się nieustannie cud i marzenie, jest natomiast doświadczenie i ironja przeżytych złudzeń, klęsk i zawodów.

Dlatego inaczej w sztuce będzie wyglądał prymitywizm malarstwa egipskiego lub wczesno renesansowego a jeszcze inaczej nowoczesny, tak ulubiony, stylizowany prymityw. Wszędzie naiwność i prostota, ale jakżeż inna mimo pewne niezaprzeczone podobieństwo! Jakiej ogromnej ilości przemian i doświadczeń wymagało przejście od utartych kanonów widzenia i czucia artystycznego europejskich kultur do rozumienia sztuki japońskiej Hokusaia lub Hiroshigego. Jaki olbrzymi interwał przemian i ewolucyj kryją w sobie tak różne epoki, jak gotyk, renesans, barok i chwila obecna? Jak potężnych i różnych zasadniczo organizacyj artystycnych i twórczych objawieniem jest twórczość Giotta, Rafaela, Michelangela, Leonarda, Rembrandta, Matejki, Wyspiańskiego?

A przecież wszyscy oni za największą mistrzynię sztuki uważali naturę, tę naturę, która nic zapewne od ich czasów się nie zmieniła! Zmianie uległ tylko stosunek człowieka do zjawisk natury. Ceraz to inne cechy i właściwości dostrzegał człowiek w naturze i coraz to w inny sposób zamieniał je na artystyczne wartości. Zmienia się zatem nieustannie stosunek człowieka do otaczających go zjawisk, gdy niezmienna pozostaje jakość i ilość zjawisk przyrody. A tę właśnie nieustanną zmienność w odczuwaniu i rozumieniu natury ujawnia sztuka.

Czyż dziwić się jeszcze zatem można, iż w dzisiejszych czasach musiały się zachwiać niejedne z dotychczasowych, za niewzruszone uważanych, prawideł tworzenia artystycznego? Sztuka dawnych czasów znała tylko zjawiska, gołem okiem uchwytne. Dzisiaj mikroskop odsłania całe światy w kropli wody, aparat filmowy odsłania niedostępne dotychczas tajem-

nice ruchu wzrastania, kiełkowania i życia roślin i innych niewidzialnych dotychczas jestestw organicznych. Rozszerza się w bezkresy horyzont naszego widzenia, doznawania i odczuwania. W niedostępne tajniki wszechświata wdziera się wynalazcza myśl ludzka zapomocą olbrzymich teleskopów. Człowiek widzi stające się wszechświaty, uczestniczy niejako w poszczególnych fazach ich istnienia a jednocześnie wdziera się w misterjum powstającego życia organicznego, to znowu przenika tajemnice materji!

Te wszystkie możliwości musiały zmienić stosunek do natury, muszą również przekształcić w niejednem dotychczasowe metody i sposoby tworzenia i odczuwania dzieł sztuki. Coraz potężniejszy duch ludzki przenika dzięki technice w coraz bardziej zawrotne otchłanie bytu, wszechpotężny duch coraz wyraźniej ujarzmia materję. Sztuka nowem spojrzeniem ogarnia naturę, lecz na jakie tory zawiedzie to twórczość, przewidzieć się nie da.

SZTUKA, KRYTYKA I PUBLICZNOŚĆ

DOCTI RATIONEM ARTIS INTELLIGUNT,
INDOCTI VOLUPTATEM.
QUINTILIANUS

Jakżeż często stwierdzić można, iż sztuka, krytyka i publiczność kroczą zupełnie odmiennemi torami, nie spotykając się niejednokrotnie nawet na terenie najbardziej zasadniczych i bezspornych zagadnień. Wniosek stąd uzasadniony, że każdy z trzech czynników opiera się na własnych, mniej lub więcej silnie ugruntowanych założeniach, niesprowadzonych jednak do jakiejś wspólnej zasady. Dowodów, stwierdzających ten paradoksalny stan rzeczy, aż nadto!

Bardzo często lekceważeni lub nawet ganieni przez krytykę artyści uprawiają taką sztukę, która znachodzi bardzo licznych wielbicieli i nabywców wśród szerokiej publiczności. Niemniej zdarza się znowu, iż nimbem uznania krytycznego otoczone modne prądy, lub ich wyznawcy nie znajdują najmniejszego uznania i zrozumienia wśród wybredniejszej nawet publiczności. Niezmiernie rzadko natomiast się przytrafia, iż to, co określi fachowa i świadoma krytyka artystyczna za wartościowe i nieprzemijające w powodzi zmieniających się mód i kierunków, znajdzie jednocześnie pełne zrozumienie, uznanie i zbyt u publiczności. Stąd bardzo często wysnuwać zwykło się wniosek, iż każda rzecz nowa nie może się podobać, oraz że wszystko, co bywa pogardzane lub nieuznawane, jest nowe i dobre. Jak wiadomo, tkwi w tem

mniemaniu oczywisty błąd logiczny, gdyż nie każda rzecz nowa i dobra musiała być pogardzana początkowo, jak też i nie każda rzecz pogardzana okazać musiała się potem nową i dobrą.

Jak wiadomo, bardzo często bywało już i tak, że nawet najbliższa współczesność znachodziła właściwą miarę dla zjawisk artystycznych i to, co słusznie potępiła, nie znajdowało już zwycięstwa pozagrobowego. Zależy to w znacznej mierze od obranego kąta widzenia, jak bardzo słusznie dowodził Norwid w swych pamiętnych odczytach o Słowackim. Twierdził on, że i tafla szklana nieprzejrzystą się stanie, o ile spojrzymy na nią pod niewłaściwym kątem patrzenia, w tym wypadku zbyt ostrym. W praktyce zaś równać się to musi uzgodnieniu lub wyrównaniu założeń krytycznych, o których się na wstępie wspomniało, zwłaszcza u krytyki i publiczności. Z drugiej strony nakłada to pewien zasadniczy obowiązek na krytykę artystyczną w odniesieniu do omawianych zjawisk.

Mniej więcej od połowy w. XIX, a ściślej biorąc, od wystąpienia Williama Turner'a, czyli od chwili zarysowania się nowej sztuki t. zw. impresjonistycznej, odtwarzającej wibrację świateł i cieni, a nie jak dotychczas wyłącznie trójwymiarową bryłowatość dostrzegalnego świata, zaczęły się z coraz bardziej zawrotną szybkością dokonywać zmiany kierunków i upodobań artystycznych. Od tej chwili zaczęła coraz silniej zarysowywać się rozbieżność pomiędzy krytyką, publicznością i sztuką. Poniechanie odtwarzania dostrzeganej, znanej rzeczywistości formalnej przez sztukę i wprowadzenie na jej miejsce elementu czysto wrażeniowego, tak bardzo subjektywnego, jak obserwacja chwilowych nastrojów barwnych lub oświetle-

niowych, musiało doprowadzić do kultu indywidualności, usprawiedliwiającego bardzo często nawet najbardziej wybujałe upodobania lub skłonności artystyczne. W krytyce spowodowało to zamieszanie pojęć, polegające na załamaniu się niezawodnego dotychczas kryterjum estetycznego, jakiem była doskonałość techniczna. Malarskie oddawanie gry świateł, barw i cieni wymagało nowych środków technicznych, oraz usuwało na plan dalszy linję, rysunek i tak wysoko cenioną przez wszystkie epoki prawdę malarską. Odtąd plamy, uszeregowane w jakieś zespoły, mogące odpowiadać bardzo chwilowym i rychło przemijającym wrażeniom na najbardziej subjektywną i indywidualną nutę nastawionych upodobań artysty, stawały się sztuką, która zaczęła pociągać swoją bezpośredniością, świeżością i nowością. Dawne kryterja estetyczne okazywały w tej mierze poważną bezsilność, zaczęto więc coraz powszechniej głosić zasadę subjektywnej krytyki, dostosowanej do tego rodzaju sztuki. Zażądano od krytyki współtworzenia z artystą, wnikania w jego najtajniejsze procesy twórcze, nastawiania się na podobne jak on kompleksy wrażeniowe, jednem słowem wymagano, by krytyka na zimno niejako przechodziła przez te same drogi, które artystę doprowadziły do takiego, a nie innego dzieła sztuki. Tak zrodziła się teorja krytyki impresjonistycznej, subjektywnej, wizyjnej, mającej oddawać wrażenie, zamiast porządkować, systemizować i nazywać ścisłemi określeniami doznawane zjawiska estetyczne. Krytyka zbliżyła się do nastrojowych obrazków literackich, stała się miłą strawą osób marzących, szeroko prawiąc o wrażeniach, nastrojach, przeżyciach, doznaniach.

Z impresjonizmu niebawem zaczęły wynikać dalsze konsekwencje artystyczne, przybierające nazwy pleneryzmu, pointylizmu, zależnie od tego, co w danym wypadku artysta starał się przedewszystkiem odtworzyć, wibrację powietrza naświetlonego, czy też wibrację barw, zmieniających się pod wpływem różnorodności oświetlenia. W następstwie kultu barwy ożywiły się zblakłe podówczas umiłowania sztuki naturalistycznej, czy realistycznej i z biegiem czasu, bardzo zresztą niedługiego, zaczął się wciskać w luźne dotychczas plamy wrażeniowe rysunek, znajdujący znowu coraz większe i powszechniejsze uznanie. Tak poprzez niepomiernie ciekawą sztukę Mc Neill Whistler'a angielska sztuka impresjonistyczna zaczęła wkraczać w zaklęty krąg sztuki prerafaelitów, nawiązującej już bezpośrednio do nastrojowości tematowej sztuki wczesnego renesansu włoskiego. Z posiewu Madox Browna, Holmana Hunt'a, John Millais'a, a przedewszystkiem zaś Dante Gabrjela Rossetti'ego i Burne Jones'a powstała nowa sztuka symboliczna, ta, która u progu XX w. powszechnem cieszyła się uznaniem. Zrodziły ją może w wyższym stopniu tęsknoty filozoficzne, niż problemy natury plastycznej lub technicznej. Dlatego równolegle do tych wydarzeń w dziedzinie malarstwa rozwijały się na terenie, zwłaszcza sztuki francuskiej, usiłowania i dążenia, zmierzające do uproszczenia zarówno rysunku jak i efektów barwnych, tak bardzo wybujałych w dobie czystego impresjonizmu. Krzewicielstwo tych usiłowań przypadło van Gogh'owi, Gauguin'owi i Cézanneowi, na czem ugruntował swe teorje, mający nastąpić niebawem kubizm. Kubizm wprowadził konstrukcję w świat zjawisk, odtwarzanych przez malarstwo,

twierdząc nie bez pewnej słuszności, że nieuporządkowana materja przedmiotów nie jest jeszcze sztuką twórczą, gdyż może być w równej mierze, a z lepszym skutkiem, uprawiana przez fotografję. Za konstruktywizmem kubistycznym zaczęły teraz w bardzo szybkiem tempie następować różne, mniej lub więcej efektowne prądy, mało stosunkowo w praktyce od siebie się wyróżniające, bardzo natomist wymowne w teorji, zwane ekspresjonizmem, futuryzmem, formizmem, obecnie surrealizmem, syntetyzmem, neoplastycyzmem, lub najogólniej konstruktywizmem.

Jak z tego pobieżnego zestawienia faktów widać, w dziedzinie malarstwa i sztuk plastycznych zapanował w ostatnich dziesiątkach lat niepomiernie ożywiony ruch, który poza modnem i popłatnem niekiedy rzucaniem haseł krył w sobie istotną żądzę znalezienia nowych dróg twórczości artystycznej. Na polu krytyki doprowadziło to do obalenia dawnych estetyk spekulatywnych, zagłębiających się w poszukiwaniu alchemicznego kamienia mądrości, zwącego się w tym wypadku „pięknem samem w sobie“, a stworzenia nowej dziedziny krytycznego myślenia o sztuce, ujętego w ramy dostępnej każdemu estetyki doświadczalnej, empirycznej. Wślad za tem krytyka zmieniła swą dotychczasową rolę nauczyciela - mentora, rozdającego z gestem nieomylności laury lub patenty na twórczość, na skromniejszą, ale i pożyteczniejszą rolę klasyfikatora zjawisk estetycznych, pracującego w sposób podobny do przyrodnika. Przyrodnik nie wyraża i nie może wyrażać obrzydzenia lub upodobania w stosunku do pewnych tworów przyrody, wszystkie bowiem są jednakowo uprawnione i przysposobione do bytu, a wyłącznie dzieli je na te, lub owe typy, ro-

dziny, rodzaje. Podobnie i krytyk winien postępować ze wszystkiemi tworami artystycznemi. W ten sposób pracując, spełni najistotniej swoje niełatwe i odpowiedzialne zadanie.

A jakżeż wobec tych wszystkich zjawisk zachowała się publiczność? Chodzi w tym wypadku nie o fachowe sfery, obeznane z wydarzeniami artystycznemi, ale o szerokie masy, do których sztuka winna codziennie i na każdym kroku docierać pod wieloraką postacią, zarówno sztuki czystej, jak i najbardziej użytkowej. Te sfery przyzwyczaiły się do uznawania tylko tej sztuki, którą widywać się zwykło po muzeach i galerjach, stąd nieufna postawa wobec wszystkich dzieł sztuki współczesnej, o ile nie idzie ona wyraźnym torem sztuki, widywanej po galerjach. Dlatego prawie cała krytyka sztuki najnowszej, zwłaszcza tej, którąby określić należało mianem eksperymentalnej, trafia w próżnię, bo publiczność uznaje za sztukę tylko dokładne odtworzenie pewnej rzeczywistości. Przeważna ilość uzasadnień naukowych nowej sztuki spoczywa na glinianych podstawach, z drugiej strony brak dla szerokiej publiczności materjału użytkowego w dociekaniach krytycznych, gubiących się raczej w czystych spekulacjach, niż w tak pożądanej klasyfikacji zjawisk estetycznych. Czyli wiele, zbyt wiele hałasu o nic i stracone zachody miłości wśród komedji pomyłek!

Jeden z najoczywistszych nonsensów, powtarzanych z dobrą wiarą przez szereg lat i przez ludzi niezawsze bezkrytycznych, hasło „sztuka dla sztuki", przeszło wreszcie do zbioru miłych pamiątek. Dzisiaj sztuka usiłuje jak najgłębiej i jak najistotniej zespolić się z życiem, co jednocześnie oznacza zwrot

ku krytyce, nieoderwanej od zjawisk, dokonujących się w świecie sztuki, lecz zespolonej z istotą wydarzeń, jak i tą rzeszą licznych czytelników, dla których krytyka winna być drogowskazem i przewodnikiem po zawiłych drogach twórczej myśli człowieka.

Jest to koniecznością niezbędną zarówno dla sztuki, jak i dla publiczności, będącej naturalnym wielbicielem jak i odbiorcą dzieł sztuki twórczej i krytycznej myśli.

PRZYPISY

LITERATURA PRZEDMIOTU

I. DZIEŁA TEORETYCZNE

G. J. von ALLESCH: DIE AESTHETISCHE ERSCHEINUNGSWEISE DER FARBEN. Berlin. Verl. Julius Springer 1925.

M. BERNSTEIN: DIE SCHOENHEIT DER FARBE IN DER KUNST UND IM TAEGLICHEN LEBEN. Delphin — Verlag — München 1925.

PAUL BRANDT: SEHEN UND ERKENNEN. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung. 6. erweiterte Aufl. Leipzig 1926.

BRODER CHRISTIANSEN: FILOZOFIA SZTUKI. Przełożył Żdzislaw Milewski. Warszawa. F. Hoesick 1914.

LEON CHWISTEK: ZAGADNIENIA KULTURY DUCHOWEJ W POLSCE. Warszawa 1933. Księg. Gebethnera i Wolffa.

HANS CORNELIUS: ELEMENTARGESETZE DER BILDENDEN KUNST. GRUNDLAGEN EINER PRAKTISCHEN AESTHETIK. 3. vermehrte Auflage. Verlag B. G. Teubner. Leipzig u. Berlin 1921.

HANS CORNELIUS: KUNSTPAEDAGOGIK. Leitsätze für die Organisation der künstlerischen Erziehung. E. Rentsch. Erlenbach-Zürich - München 1920.

WALTER CRANE: LINIE U. FORM. Berlin u. Leipzig. H. Seemann Nachfolger

WALTER CRANE: KUNST UND HANDWERK. (Arts and Crafts Essays). — Verlag H. Seemann Nachfolger in Leipzig 1901.

BENEDETTO CROCE: ESTETICA COME SCIENZA DELL' ESPRESSIONE. Bari 1911.

BENEDETTO CROCE: PROBLEMI DI ESTETICA. Bari 1910.

MAX DESSOIR: AESTHETIK U. ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT 1906.

THEO VAN DOESBURG: GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Albert Langen Verl. München.

ALBERT DRESDNER: DIE ENTSTEHUNG DER KUNSTKRITIK IM ZUSAMMENHANGE DER GESCHICHTE DES EUROPEISCHEN KUNSTLEBENS. München. 1915. Bruckmann A. G.

MAX DWORAK: KUNSTGESCHICHTE ALS GEISTESGESCHICHTE. München. R. Piper & Co 1928.

DR. THEODOR VON FRIMMEL: GEMAELDEKUNDE. 3. Aufl. Leipzig - Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1920.

FRIMMEL - LICHTWARK - SIZE-

RANNE: PODSTAWY KULTURY ESTETYCZNEJ. Lwów. H. Altenberg 1907.
HEDICKE R.: METHODENLEHRE DER KUNSTGESCHICHTE. 1924.
ADOLF HILDEBRAND: DAS PROBLEM DER FORM. Strassburg. J. H. Ed. Heitz. 1913.
KAROL HOMOLACS: STUDJUM FORMY BARWY I ŚWIATŁA. Dydaktyka obrazowania natury. Kraków 1929. Nakł. Miejsk. Muzeum Przemysłowego.
KAROL HOMOLACS: BUDOWA ORNAMENTU I HARMONJA BARW. Dydaktyka zdobnictwa. Kraków 1930. Nakł. Miejsk. Muzeum przemysłowego.
KNOLL - REUTHER: DIE KUNST DES SCHMUECKENS. Eine Klärung des Schmuckproblems durch Wort und Bild für Schaffende und Geniessende. Verl. G. Kühtmann. Dresden 1910.
MAX KRUSE: EIN WEG ZU NEUER FORM. G. W. Dietrich. München.
DIE KUNST IM LEBEN DES KINDES. Ein Handbuch für Eltern und Erzieher. Berlin. 1902.
LALO: L'ESTHETIQUE EXPERIMENTALE CONTEMPORAINE. Paris — Alcan.
KONRAD LANGE: SCHOEN UND PRAKTISCH. Eine Einführung in die Aesthetik der angewandten Künste. Esslingen. P. Neff Verl. 1908.
ALFRED LICHTWARK: UEBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN. Sechste Auflage. Berlin MDCCCVI. Verl. B. Cassirer.
THEODOR LIPPS: AESTHETIK. Psychologie des Schönen und der Kunst I. Band: Grundlegung der Aesthetik 1903. 2. Auflage 1914. 2. Band: Die aestetische Betrachtung 1906. 2. Auflage 1921.
J. A. LUX: DER GESCHMACK IM ALLTAG. Ein Buch zur Pflege des Schönen. 2. Aufl. Dresden. Verl. G. Kühtmann 1910.
J. A. LUX: INGENIEUR AESTHETIK. München 1910. Verlag G. Lammers.
HUGO MARCUS: DIE ORNAMENTALE SCHOENHEIT DER LANDSCHAFT. R. Piper & Co Verl. München 1912.
PIET MONDRIAN: NEUE GESTALTUNG. Albert Langen Verl. - München. Bauhausbücher Nr. 5.
MORRIS-SIZERANNE-REE: PODSTAWY KULTURY ESTETYCZNEJ. Lwów-Warszawa. Nakład Księg. H. Altenberga 1906.
H. MUTHESIUS: KULTUR UND KUNST. 2. Auflage. E. Diederichs. Jena. 1909.
H. MUTHESIUS: SZTUKA STOSOWANA I ARCHITEKTURA. — Przekł. Jerzy Warchałowski. Wydawn. Miejsk. Muzeum techniczno-przemysłowego. Kraków 1909.
W. OSTWALD: DIE HARMONIE DER FORMEN. Leipzig 1922. Verl. Unesma G. M. B. H.

GUSTAW PAZAUREK: GUTER U. SCHLECHTER GESCHMACK IM KUNSTGEWERBE. 1912. Stuttgart u. Berlin. Deutsche Verlags-Anstalt.

J. PELADAN: OSTATNI WYKŁAD LEONARDA DA VINCI. Przetłumaczył Miriam. Nakład Redakcji Chimery. 1907. Warszawa.

LEON PINIŃSKI: EWOLUCJA I MODA W POJMOWANIU PIĘKNA. Lwów 1908.

HENRY POORE: THE PICTORIAL COMPOSITION. Baker & Taylor. New-York 1903.

JOHANNES RICHTER: DIE ENTWICKLUNG DES KUNSTERZIEHERISCHEN GEDANKENS. Verl. Quelle & Mayer in Leipzig 1909.

K. SCHEFFLER: DER GEIST DER GOTIK. Insel-Verl. Leipzig 1929.

MICHAŁ SOBESKI: FILOZOFJA SZTUKI. Warszawa.

HERMAN SOERGEL: ARCHITEKTUR - AESTHETIK. 3. Auflage. München 1921.

J. STRZYGOWSKI: DIE BILDENDE KUNST DER GEGENWART. Ein Büchlein für jedermann. Verlag Quelle & Meyer. Leipzig 1907.

DR. JOZEF STRZYGOWSKI: SYSTEM UND METHODE DER KUNSTBETRACHTUNG. Volksbildungsarchiv. München 1912.

HIPOLIT TAINE: FILOZOFJA SZTUKI. Przeł. A. Sygietyński. Wyd. drugie. Lwów 1911. Nakł. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego.

HANS TIETZE: DIE METHODE DER KUNSTGESCHICHTE. Leipzig 1913.

Dr. E. UTITZ: WAS IST STIL? Stuttgart. Verl. Ferd. Enke 1911.

E UTITZ: GRUNDLEGUNG DER ALLGEMEINEN KUNSTWISSENSCHAFT. Stuttgart. 1914.

DR. HANS VOLLMER: KUNSTGESCHICHTLICHES WOERTERBUCH. Verl. B. G. Teubner. Leipzig u. Berlin 1928.

WERNER-SILBERSTEIN: WSTĘP DO ESTETYKI NOWOCZESNEJ. Warszawa 1911.

STANISŁAW I. WITKIEWICZ: SZKICE ESTETYCZNE. 1922. Krakowska Spółka Wydawnicza.

DR. WŁADYSŁAW WITWICKI: PSYCHOLOGJA T. I-II. Lwów. Ossolineum.

KAROL WOERMANN: CZEGO NAS UCZĄ DZIEJE SZTUKI? Przekł. Jana Kasprowicza. Lwów. H. Altenberg 1902.

II. DZIEJE SZTUKI POWSZECHNEJ

FR. BURGER: HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT. Verl. A. E. Brinckmann. Berlin - Neubabelsberg. 1913.

MAX V. BOEHN: DIE MODE. Bd. I—VIII. München. F. Bruckmann A. G.

CARTER & MACE: TUT - ENKH -

AMUN. Ein aegyptisches Königsgrab. Leipzig. F. A. Brockhaus. I. — 1924, II. — 1927, III. — 1934.

BENVENUTO CELLINI: ŻYWOT WŁASNORĘCZNIE SPISANY. — Przekład i uwagi — Stanisław Machniewicz. Warszawa. Bibljoteka dzieł wyborowych 1911. — T. I—V.

MARC. DIEULAFOY: GESCHICHTE DER KUNST IN SPANIEN UND PORTUGAL. J. Hoffmann. Verl. Stuttgart. MCMXIII.

F. GOELER V. RAVENSBURG: GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE. Bd. I—II. Union - Deutsche Verlagsgesellschaft. — Vierte Aufl. — Stuttgart - Berlin - Leipzig 1923.

RICHARD GRAUL: EINFUEHRUNG IN DIE KUNSTGESCHICHTE. 8. Aufl. Alfred Kröner Verlag Leipzig 1923.

RICHARD HAMANN: GESCHICHTE DER KUNST VON DER ALTCHRISTLICHEN ZEIT BIS ZUR GEGENWART. Berlin 1933. Verl. von Th. Knaur Nachfolger.

LOUIS HOURTICQ: GESCHICHTE DER KUNST IN FRANKREICH. J. Hoffmann Verlag Stuttgart 1922.

GASTON MASPERO: GESCHICHTE DER KUNST IN AEGYPTEN. J. Hoffmann — Verlag Stuttgart 1913.

ANDRE MICHEL: HISTOIRE DE L'ART DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRETIENS JUSQU'A NOS JOURS. Paris 1905/26.

MAX OSBORN: GESCHICHTE DER KUNST. Ulstein Verlag — Berlin 1929.

PROPYLAEEN KUNSTGESCHICHTE. Bd.: II, V, VII, VII, X, XIV, XVI. Propyläen Verlag Berlin 1923.

H. SCHAEFER: AEGYPTISCHE U. HEUTIGE KUNST. Berlin u. Leipzig. Verlag W. de Gruyter & Co. 1928.

J. SCHLOSSER: DIE KUNSTLITERATUR. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte 1924 Kunstverlag A. Schroll & Co. Wien.

FRITZ STAHL: WEG ZUR KUNST. Einführung in die Kunstgeschichte. 1933. — R. Mosse. — Verl. Berlin.

ERNST WICKENHAGEN - UHDE: GESCHICHTE DER KUNST. 18. Auflage Paul Neff. Verlag G. M. B. H. Berlin 1932.

K. WITH: JAWA. Brahmanische, buddistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Jawa. 1920. Folkwang Verl. G. M. B. H. Hagen i W.

J. WOELFFLIN: KUNSTGESCH. GRUNDBEGRIFFE. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München. F. Bruckmann — Verlag 1915.

W. WORRINGER: AEGYPTISCHE KUNST. Problem ihrer Wertung. München Piper & Co. 1927.

III. TEORJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

GUILLAUME APOLLINAIRE: MEDITATIONS ESTHETIQUES — LES PEINTRES CUBISTES. Paris. E. Figuière et Cie. Ed. 1912.

HERM. BAHR: EXPRESSIONISMUS. Delphin Verlag — München 1920.

BLAST: EDITED BY WYNDHAM LEWIS. London John Lane 1914.

KARL BLOSSFELD: URFORMEN DER KUNST. Einl. von Karl Nierendorf. Berlin W. 8. Verlag E. Wasmuth A. G. 1929.

UMBERTO BOCCIONI: PITTURA, SCULTURA FUTURISTA. Milano 1914.

LES CAHIERS JAUNES: Prampolini et les peintres et sculpteurs futuristes italiens. Préface par F. T. Marinetti de l'Academie d'Italie. La plastique futuriste par Prampolini. — Libr. José Corti Paris.

DR. LUDWIK COELLEN: DIE NEUE MALEREI. 2. Aufl. E. W. Bonsels & Co. München.

GUSTAVE COQUIOT: CUBISTES-FUTURISTES-PASSEISTES. Paris 1914.

MAX DERI: DIE NEUE MALEREI. Leipzig 1921. Verl. A. E. Seemann.

M. DERI, M. DESSOIR, A. KRONACHER, M. KRONACHER, M. MARTERSTEIG, A. SCHERING, O. WALZEL: EINFUEHRUNG IN DIE KUNST DER GEGENWART. 3. Aufl. Leipzig 1922. Verlag E. Seemann.

F. JEAN DESTHIEUX: QU' EST-CE QUE L'ART MODERNE? Paris.

PAUL FECHTER: DER EXPRESSIONISMUS. Verlag Piper. München 1914.

A. GLEIZES & J. METZINGER: DU CUBISME. (sixieme éd.). Paris. E. Figuière et Cie Ed. 1912.

D. GLEIZES: KUBISMUS. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher Nr. 13.

M. GROPIUS: BAUHAUSNEUHEITEN IN DESSAU. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 12.

W. KANDINSKY: WERKE 1901—1913. „Der Sturm" - Verlag.

W. KANDINSKY: UEBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST. 2. Aufl. Piper - Verl. München 1912.

W. KANDINSKY U. F. MARC: DER BLAUE REITER. München. R. Piper & Co Verlag. 1912.

W. KANDINSKY: PUNKT UND LINIE ZU FLAECHE. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 9.

PAUL KLEE: PAEDAGOGISCHES SKIZZENBUCH. 2. Aufl. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 1.

H. KROELLER - MUELLER: DIE ENTWICKLUNG DER MODERNEN MALEREI. Ein Wegweiser

für Laien. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1925.
P. E. KUEPPERS: DER KUBISMUS. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit. Leipzig 1920. Verl. Klinkhardt & Biermann.
ALBERT LAMM: ULTRAMALEREI. 99. Flugschrift des Dürerbundes.
K. MALEWITSCH: DIE GEGENSTANDSLOSE WELT. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 11.
F. T. MARINETTI: FUTURISTISCHE DICHTUNGEN. A. R. Meyer-Verlag. Berlin - Wilmersdorf.
G. MARZYNSKI: DIE METHODE DES EXPRESSIONISMUS. Studie zu seiner Psychol. Leipzig 1920. Verl. Klinkhardt & Biermann.
C. MAUCLAIRE: LA FARCE DE L'ART VIVANT. I—II. Collection La vie d'aujourd'hui (1928—29).
J. MEIER - GRAEFE: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST. 2. Aufl. München 1924. Bd. I-II-III.
L. MOHOLY-NAGY: VOM MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 14.
L. MOHOLY - NAGY. MALEREI - PHOTOGRAPHIE - FILM. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 8.
MOSTRA FUTURISTA ARCHITETTO SANT'ELIA e 22. pittori futuristi, Ottobre. 1930.
ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI: WIEDZA O SZTUCE. Warszawa 1924.
OZENFANT & JEANNERET: LA PEINTURE MODERNE. G. Crès-Paris.
I POETI FUTURISTI: Edizioni Futuriste di Poesia. Milano. 1912.
PRAESENS: Warszawa 1930.
MAX RAPHAEL: VON MONET ZU PICASSO. Grundzüge einer Aesthetik und Entwicklung der modernen Malerei. Delphin-Verlag. München und Leipzig 1913.
F. ROH: NACH- EXPRESSIONISMUS - MAGISCHER REALISMUS. Probleme der neuesten europaeischen Malerei. 1925. Klinkhardt & Biermann Leipzig.
RUF ZUM BAUEN. ZWEITE BUCHPUBLIKATION DES ARBEITERRATS FUER KUNST — Verlag. E. Wasmuth. A. G. Berlin W. 8. 1920.
PAUL SCHERBART: GLASARCHITEKTUR. Verlag „Der Sturm". Berlin W. G. 1914.
GINO SEVERINI: DU CUBISME AU CLASSICISME. Paris. J. Povolosky & Cie. Editeurs 1921.
ECKART V. SYDOW: DIE DEUTSCHE EXPRESSIONISTISCHE KULTUR UND MALEREI. Furche - Verlag. Berlin 1919-20.
KONRAD WINKLER: FORMIZM NA TLE WSPÓŁCZESNYCH KIERUNKÓW W SZTUCE. 1921. D. L. Friedlein-Kraków.
ROMAN ZRĘBOWICZ: NIHILIZM W SZTUCE. Two wyd. Ignis. Warszawa 1921.

ZAGADNIENIA SZTUKI XX W.

W. AMSTUTZ: NEUE WEGE IM HOTELBAU. O. Füsli. Verl. Zürich. 1929.

BELA BALACS: DER SICHTBARE MENSCH. EINE FILM DRAMATURGIE. Verl. W. Knapp Halle. 2. Aufl.

NEUE ARBEITEN DER BAUHAUSWERKSTAETTEN. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 7.

DIE BUEHNE IM BAUHAUS. Verl. Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 4.

EIN VERSUCHSHAUS DES BAUHAUSES. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 3.

ADOLF BEHNE: DER MODERNE ZWECKBAU. Drei Masken Verlag A. G. München. Wien-Berlin. 1926.

W. C. BEHRENDT: DER KAMPF UM DEN STIL IM KUNSTGEWERBE UND IN DER ARCHITEKTUR. Deutsche Verlagsanstalt — Stuttgart u. Berlin 1920.

W. C. BEHRENDT: DER SIEG DES NEUEN BAUSTILS. Stuttgart. 1927. Akademischer Verl.

DR. E. BEYFUSS & KOSSOWSKY: DAS KULTURFILMBUCH. Berlin 1924. Verl. Chryselius & Schultz.

LE CORBUSIER: Urbanisme. G. Crès — Paris. 1924.

Le CORBUSIER: L'ART DECORATIF D'AUJOURD'HUI G. Crès, Paris. 1925.

LE CORBUSIER: VERS UNE ARCHITECTURE. Les Edition G. Crès et Cie. Paris 1924. Przekład niemiecki pt. Kommende Baukunst. H. Hildebrandt. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart 1926. (Wyd. lepiej ilustr. niż oryginał).

L. R. DUPUY: DIE STRASSENREKLAME IN PARIS. Verlag C. Barth. Wien-Berlin-Leipzig.

MAX EISLER: OESTERREICHISCHE WERKKULTUR. Wien 1916. A. Schroll & Co.

A. ENDELL: DIE SCHOENHEIT DER GROSSEN STADT. Stuttgart. Verl. Strecker & Schröder. 1908.

C. W. FRERK: DIE STRASSENREKLAME IN LONDON. C. Barth Verl. Wien-Berlin-Leipzig 1928.

H. DE FRES: JUNGE BAUKUNST IN DEUTSCHLAND. O. Stolberg. Verlin SW. 68.

S. GIEDION. BEFREITES WOHNEN. O. Füsli. Verlag. Zürich 1929.

W. GROPIUS: INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. 2. Aufl. Albert Langen. Verl. München. Bauhausbücher No. 1.

H. GUENTHER: TECHNISCHE SCHOENHEIT. O. Füssli Verl. Zürich 1929.

HANDWERKLICHE KUNST IN ALTER UND NEUER ZEIT. Herausgegeben vom Deutschen Werkbund 1920. Verl. H. Reckendorf. Berlin W. 35.

G. F. HARTLAUB: DAS EWIGE HANDWERK. Werkbundbuch — Verl. H. Reckendorf. G. M. H. Berlin SW. 68, 1931.

FR. HUELLWECK: HANDWERKLICHES GESTALTEN. Berlin 1925.

KAROL IRZYKOWSKI: DZIESIĄTA MUZA. Zagadnienia estetyczne kina, 1924. Kraków. Krak. Sp. Wyd.

F. KOLLMANN: SCHOENHEIT DER TECHNIK. Albert Langen Verl. München 1927.

DR. KONRAD LANGE: DAS KINO IN GEGENWART U. ZUKUNFT. Stuttgart. Verl. F. Enke. 1920.

ALFRED LICHTWARCK: UEBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN. Berlin 1900. Verlag B. Cassierer.

J. A. LUX: DAS NEUE KUNSTGEWERBE IN DEUTSCHLAND. Leipzig 1908. Verl. Klinkhardt & Biermann.

J. A. LUX: DER STAEDTEBAU UND DIE GRUNDPFEILER DER HEIMISCHEN BAUWEISE. Verl. C. Kühtmann. Dresden 1908.

A. W. LUNATSCHARSKY: DER RUSSISCHE REVOLUTIONSFILM. O. Füssli. Verl. Zürich u. Leipzig 1920.

LECH NIEMOJEWSKI: ARCHITEKTURA I ZŁUDZENIA OPTYCZNE. Warszawa. Trzaska-Evert-Michalski.

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI: WSPÓŁCZESNE MALARSTWO Warszawa 1925.

J. J. P. OUD: HOLLAENDISCHE ARCHITEKTUR. Verlag Albert Langen. München. Bauhausbücher No. 10.

JEAN PREVOST: EIFFEL. Les Edition. Rieder-Paris 1929.

GASTON QUENIOUX: LES ARTS DECORATIF MODERNES EN FRANCE. Librairie Larousse. Paris 1925.

W. RIEZLER: DIE FORM OHNE ORNAMENT. Bücher der Form I Band 1925. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.

K. W. SCHMIDT: DIE TECHNIK IN DER KUNST. Franks Technischer Verlag. Dieck & Co. Stuttgart.

SCHULTZ-BERNOUILLI: DIE BILDENDEN KUENSTE. Eine Einführung in das Verständnis ihrer Werke 1912. G. Freytag. Leipzig. 3. Aufl.

PAUL SCHULTZE - NAUMBURG: KULTURARBEITEN. — Bd. 4. STAEDTEBAU herausg. v. Kunstwart 2. Aufl. München 1909.

BR. TAUT: DIE NEUE WOHNUNG. (Die Frau als Schöpferin). 2. Aufl. Leipzig 1924. Verl. Klinkhardt & Biermann.

BR. TAUT. BAUEN, DER NEUE WOHNBAU. Verl. Klinkhardt & Biermann. Leipzig u. Berlin. 1927.

J. TEICHMUELLER: MODERNE LICHTTECHNIK IN WISSENSCHAFT UND PRAXIS. Berlin 1928.

J. TEICHMUELLER: LICHTARCHI-

TEKTUR. Sonderabdruk aus „Licht und Lampe". Hefte 13 u. 14. Jahrg. 1927.
HENRY VAN DE VELDE: DIE RENAISSANCE IM MODERNEN KUNSTGEWERBE. Berlin. B. Cassirer. Verl.
H. VERNE ET E. CHAVANCE: POUR COMPRENDRE L'ART MODERNE EN FRANCE. Librairie Hachette 1925.
F. WASHBURN: RIESENBAUTEN NORDAMERIKAS. O. Füssli. Verl. Zürich 1930.
WERKBUND - JAHRBUCH 1912, 1913, 1914, 191. Verl. F. Bruckmann A. G. München.
W. M. WULKOW: BAUTEN DER ARBEIT UND DES VERKEHRS AUS DEUTSCHER GEGENWART. K. R. Langewiesche. (Die blauen Bücher).

CZASOPISMA

Ponadto korzystałem z rozlicznych artykułów, rozsianych w ostatnich rocznikach następujących czasopism:

THE STUDIO (London)
DEUTSCHE KUNST U. DEKORATION (Darmstadt)
DER STURM (Berlin)
JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST (Leipzig)
KUNST FUER ALLE (München)
DAS IDEALE HEIM (Rom-Verlag Berlin)
FRUEHLICHT — Eine Folge zur Verwirklichung des neuen Baugedankens 4 Hefte, 1921/2 Verl. Karl Peters, Magdeburg
DAS SCHOENE HEIM (München)
DIE FORM (Reckendorf, Berlin SW. 68)
VIVIENDAS — REVISTA DE HOGAR — Madrid 1932
LICHT UND LAMPE (Berlin).
GAZETTE DES BEAUX ARTS
L'ART ET LES ARTISTES
SZTUKI PIĘKNE (Kraków)
RZECZY PIĘKNE (Kraków)
ARCHITEKT (Kraków)
ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO (Warszawa)

OBJAŚNIENIA WYRAZÓW TECHNICZNYCH

ABSTRAKCYJNA sztuka. Pod pojęcie abstrakcyjnej sztuki podpada cały szereg rozmaitych kierunków w dzisiejszej plastyce. Wszystkie wychodzą z jednego wspólnego założenia, że natura, jako źródło piękna, nie może być przedmiotem dzisiejszej sztuki. Skutkiem tego jedne usiłowania idą w kierunku przetwarzania widzialności i jak największego jej upraszczania. Na tej zasadzie powstał kubizm, ekspresjonizm i nasz rodzimy formizm, a poniekąd francuski surrealizm. Inni znowu zwolennicy abstrakcyjnej sztuki poszli jeszcze dalej. Tak powstał ekspresjonizm abstrakcyjny (W. Kandinsky) — puryzm (Ozenfant, Jeanneret, Braque, Picasso) — futuryzm (F. T. Marinetti) — neoplastycyzm (Mondrian, Huscher) i suprematyzm (K. Malewicz). Wszystkie te kierunki oparły się na zupełnej negacji natury. W teorji różnią się między sobą — w praktyce niewiele od siebie odbiegają. W malarstwie prądy scharakteryzowane nazywa się niekiedy absolutnem malarstwem.

APSYDA (łać. concha), półkoliste lub wieloboczne wgłębienie poza głównym ołtarzem w świątyniach wczesno chrześcijańskich (bazylikach) lub w kościołach romańskich.

ARCHITRAW (albo epistyl), pozioma belka, wspierająca się na kolumnach w świątyniach greckich.

AZULEJOS, polewane płyty fajansowe (najczęściej błękitne), któremi Arabowie wykładali w pałacach, domach i świątyniach dolne części ścian. Wspaniałe zabytki tego rodzaju posiada sztuka arabska w Hiszpanji.

BALDAKIN albo podniebie, dach, wsparty na czterech filarach. Wznosi się go nad ołtarzami i tronami. Baldakinami przyściennemi, powstałemi w miejscu zbiegania się żył gotyckiego sklepienia, posługiwał się gotyk, używając ich jako nakrycia rzeźbionej postaci, a tem samem do włączenia jej w organiczną całość konstrukcji architektonicznej.

BAROK (barokowy styl), jest to styl, który się wytworzył w miarę rozwoju ze stylu renesansowego. Nie jest on upadkiem lub zwyrodnieniem form renesansowych, lecz ich naturalną, ewolucyjną kontynuacją. W rozmaitych krajach przybierał różne cechy. We Włoszech wyobrazicielem baroku

jest Bernini i Borromini — w Niderlandach Rubens, we Francji styl Ludwika XIV. Barok przejawił się dobitnie w architekturze, rzeźbie, malarstwie i poezji. Podstawową jego cechą jest dążenie do jak najbardziej dynamicznej ekspresji zarówno w ruchu jak i we wyrazie psychicznym. W plastyce posługiwał się przeto gwałtownemi gestami, dekoratywnie traktowanemi i bogato drapowanemi szatami. Architekturze, opartej zasadniczo o konstrukcję renesansową — barok przydał wiele ozdób, rzeźb, gzymsów, wyposażając ją w bogate zdobnictwo. Ogólnie pod mianem baroku rozumieć można nadmierny rozwój, prowadzący do przekwitu, wszelkich form plastycznych. W tem znaczeniu można mówić o baroku wszelkich stylów.

BAUHAUS, państwowe zakłady eksperymentalne, kształcące artystów w kierunku tworzenia form plastycznych, dostosowanych do materjałów i celu danego przedmiotu. Założono je w r. 1919 we Weimarze, a w r. 1926 przeniesiono do Dessau. Na czele stoi arch. Walter Gropius.

BAZA (gr. bazis), mały cokół, podstawa, na której ustawiano filary i słupy.

BAZYLIKA, w pierwotnem znaczeniu było to miejsce, przeznaczone na zebrania sądu lub hale targowe. Zwycięskie chrześcijaństwo zamieniało te budynki na kościoły i tak wyłonił się nowy typ świątyni. Do świątyni prowadził obszerny, czworoboczny dziedziniec, obwiedziony dokoła arkadowym krużgankiem. Właściwą świątynię poprzedzało wąskie atrium. Kościół posiadał najmniej trzy nawy. Główna była znacznie wyższa od bocznych. Nawy wspierały się na filarach. Strop świątyni bywał płaski, drewniany zazwyczaj, bogato zdobiony. Za wolno stojącym ołtarzem głównym była przeważnie półokrągła apsyda, ułatwiająca odbywanie ceremonij kościelnych i procesyj. Przykładem doskonale rozwiniętego typu świątyni bazylikowej jest w Rzymie San Paolo fuori le mura, Santa Maria Maggiore i San Lorenzo fuori le mura.

BETONOWE gmachy (żelazobeton), powstają w ten sposób, iż w odpowiednie formy drewniane wlewa się cement z tłuczonym kamieniem (beton) — a umacnia się jego spoistość sztabami i drutami żelaznemi, w masę wkładanemi. Beton z żelazem połączony tworzy niesłychanie spoistą i wytrzymałą masę. W ten sposób wznosi się dzisiaj największe mosty i gmachy.

BIEDERMEIER styl, mianem tem określa się styl i modę, jaka panowała w Niemczech w pierwszych dziesiątkach w. XIX. Naj-

dobitniej zaznaczył się on w dekoracji wnętrz i w meblarstwie. Styl ten odznaczał się wygodą, skromnością i solidnością a posługiwał się formami prostemi i celowemi. Posiadał więc charakter stylu mieszczańskiego, będącego przejawem reakcji na arystokratyzm baroku, rokoko i empire'u. Pod względem formalnym biedermeier powraca znowu do linij wyginających się. Stąd meble tej epoki są wygodne, dostosowne do wymagań mieszczańskich upodobań.

BRONZ, mieszanina 10% cyny i 90% miedzi, z której odlewa się posągi, przedmioty drobne, ozdoby, broń, dzwony i medaljony. Wynaleziono go w 3 tysiącleciu przed Chr. na Wschodzie. Bronz odznacza się wielką wytrzymałością, łatwością obrabiania i cyzelowania. Bronzy zdobnicze niejednokrotnie złocono w ogniu.

CENTRALNA budowla posiada założenie kształtu kolistego, wielobocznego, kwadratowego, lub też krzyża greckiego — posiadającego wszystkie ramiona równe. Takiemi centralnemi gmachami w starożytności były termy, mauzolea i Panteon w Rzymie. W czasach chrześcijańskich zaczęto na tej zasadzie wznosić kościoły. Najwspanialszą budowlą centralną jest Hagia Sofia w Konstantynopolu, zbudowana przez cesarza Justynjana (527—65). We Włoszech współcześnie powstał kościół S. Vitale w Rawennie, później w Akwizgranie — świątynia Karola W. (około 800 r.). W wiekach późniejszych wznoszono jako centralne budowle kaplice chrzcielne (Battisterio), kaplice grobowe, lub pałacowe. Renesans starał się nawiązać do tradycji budowania świątyń centralnych, ale poza kaplicą Bramantego t. zw. Tempietto w Rzymie — żadna inna świątynia centralna się nie zachowała. Plany Bramantego i Michelangela na bazylikę św. Piotra były budowlą wybitnie centralną. Barok (Maderna) odstąpił od tych pierwotnych zamierzeń.

CHARAKTERYZACJA polega na wydobyciu na plan pierwszy istotnych cech danego przedmiotu. Gra ona doniosłą rolę w sztuce portretowania.

COKÓŁ, jest to podstawa, na której wznosi się budynek lub pomnik.

CYZELOWANIE, jest to artystyczne opracowywanie odlewu metalowego na zimno, zapomocą odpowiednich dłótek, młotków i pilników.

DEFORMACJA, polega na zmianie stałych proporcyj w prawidłowej budowie tworów przyrody. Są kierunki w sztuce współczesnej, które w deformacji postaci ludzkiej upatrują nowe i bardzo obiecujące możliwości twórcze. W niejednym wypadku do deforma-

cji zbliża się stylizacja a zwłaszcza karykatura.

DEKORACJA, są to zdobnicze dodatki, mające ożywiać jakąkolwiek konstrukcję. Każdy styl posługuje się w pewnej mierze dodatkami zdobniczemi, posługiwać się niemi może również i sztuka malarska lub jakakolwiek sztuka graficzna.

DEKORATYWNE malarstwo kładzie główny nacisk na formę przedstawianego przedmiotu. W tym celu posługuje się zazwyczaj uproszczonym i przestylizowanym rysunkiem, ujętym w wyraziste kontury i wypełnione wielkiemi plamami barwnemi.

DIPTEROS, grecka świątynia, otoczona podwójnym rzędem kolumn.

EKLEKTYCYZM polega na dobieraniu z rozmaitych kierunków sztuki lub stylów — poszczególnych składników, które następnie zużywa się w dziele własnem. Eklektykami nazywa się więc artystów, nieposiadających wybitnej indywidualności a hojnie korzystających z dorobku innych.

EKSPRESJA polega na znachodzeniu najpełniejszego wyrazu zmysłowego dla wewnętrznej treści.

EKSPRESJONIZM, jest to kierunek we współczesnej sztuce. Dążeniem jego jest znajdować i oddawać jak najbardziej charakterystyczny wyraz przedmiotów. W tym celu kierunek ten zrywa całkiem węzły z prawdą i pięknem natury, zmierzając do zupełnego wyzwolenia się z pod jej wpływu. Skutkiem tego z pierwotnego ekspresjonizmu wyłonił się ekspresjonizm abstrakcyjny, który zadowalał się zestawianiem czystych barw i linij w zespoły, nieprzedstawiające nic realnego. (W. Kandinsky: Ueber das geistige i. d. Kunst). Kierunek ten wstrząsnął podstawami naturalistycznego pojmowania sztuki, stwarzając dogodne podłoże do rozmaitych, abstrakcyjnych prądów w sztuce.

EMPIRE styl, związany z cesarstwem Napoleona I — panował we Francji na początku XIX w. W zdobnictwie i konstrukcji nawiązywał on do form stylu późno rzymskiego. W zakresie meblarstwa wydał on cały szereg doskonałych typów, zdobiąc proste formy mebli mahoniowych złoconemi i cyzelowanemi bronzami.

FASADA, front budynku.

FORMA, jest to ogół czynników konstruktywnych i dekoratywnych, zawartych w każdem dziele sztuki. Forma dzieła sztuki winna jednoczyć liczne i różnorodne elementy w zwartą, organiczną i nierozerwalną całość. Formalna organiczność winna narzucać widzowi takie przeświadczenie, że wszystko jest w dziele sztuki koniecznością bezwzględną, że żaden szczegół nie może być ani dodany ani usunięty, że wszystko

musi tak być, jak jest. (H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung i d. neueren Kunst. F. Bruckmann Verl. München).

FRONTON, główna fasada gmachu.

FIALE smukłe, małe, zwężające się ku górze wieżyczki — używane w gotyku do zdobienia łuków wspornikowych lub wimperg.

FORMIZM, tem mianem określają swoje dążenia polscy artyści, usiłujący wyzwolić się od formy i treści sztuki tradycyjnej. Do grupy tej zalicza K. Winkler (Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce. D. E. Friedlein — Kraków 1921). T. Czyżewskiego, L. Chwistka, J. Hryńkowskiego, J. Mierzejewskiego, T. Niesiołowskiego, A. i L. Pronaszków, St. J. Witkiewicza. W szczegółach swoich założeń formizm nie odbiega od ekspresjonizmu.

FRESK (wł. al fresco), malowidło na świeżo wyprawionej ścianie. Technika malowania fresków jest bardzo trudna, wymaga doskonałego opanowania rysunku i ogromnej pewności w kładzeniu farby, która odrazu wsiąka we wilgotną zaprawę ściany. Przeciwieństwem jest malowanie al secco, czyli na zaprawie suchej. Malarstwa freskowego używali już Egipcjanie. Do największej doskonałości ten rodzaj sztuki doszedł w dobie renesansu.

FUTURYZM, jest to kierunek w sztuce współczesnej, zapoczątkowany przez F. T. Marinetti'ego manifestem, ogłoszonym we Figaro dn. 20 lutego, 1909 r. (Manifest ten przepięknie przełożył W. Witwicki i ogłosił go w Dzienniku polskim Nr. 299. 4. XI. 1913 r.) Prąd ten ogarnął poza malarstwem rzeźbę, architekturę, literaturę, teatr i muzykę — w każdej z tych dziedzin program swój ogłaszając płomiennemi manifestami. Dzisiaj kierunkowi temu hołduje cały szereg artystów plastyków i poetów, otaczanych opieką rządu faszystowskiego. Jako najnowszą zdobycz głosi futuryzm malarstwo aeroplanowe (aeropeinture) czyli idealizm kosmiczny, architekturę duchową i dynamizm plastyczny. Przywódcą wszystkich tych usiłowań jest płomienny F. T. Marinetti, znakomity polemista, krytyk, poeta i dramaturg.

GEOMETRYZACJA, jest to rodzaj stylizacji, polegający na sprowadzaniu form przyrodniczych, zwierzęcych i roślinnych do najprostszych utworów geometrycznych. Tego rodzaju stylizacją posługuje się zazwyczaj sztuka, projektująca wzory do tkanin. W malarstwie i rzeźbie geometryzację starał się stosować, bez większego jednak efektu artystycznego, francuski kubizm.

GOTYK, gotycki styl powstał w w. XII we Francji. Styl ten panował

niepodzielnie w architekturze wieków średnich, aż do pojawienia się stylu odrodzenia we Włoszech. Najwspanialsze dzieła stworzył on we Francji, Niemczech, Anglji i w krajach sąsiednich Europy środkowej. W Hiszpanji przybrał on cechy odrębne w połączeniu ze stylem Maurów — gdzie nadano mu nazwę mudéjar. We Włoszech panował krótko, nie przyjmując się powszechnie na podłożu i tradycjach stylów hellenistycznych. W miarę swego wiekowego rozwoju — gotyk przekształcał się niejednokrotnie — wytwarzając rozmaite formy, zależne od materjału budowlanego i od środowiska, w którem powstawał. Ciekawe formy posiada gotyk polski, uzależnione od cegły, z której wznoszono gotyckie budowle. W Anglji, a zwłaszcza w ostatniej fazie rozwojowej, zwie się gotyk stylem perpendikularnym. We Francji zwą ten okres stylem flamboyant (płomienistym). Jako neogotyk — odżył on w XIX w. i stosowano go w budowie wielkich gmachów.

GRAFIKA, albo sztuki graficzne posługują się w odróżnieniu od malarstwa ołówkiem, kredką lub rylcem. Istotą sztuk graficznych jest możność powielania obrazu zapomocą wielokrotnego przenoszenia go na papier. Najstarsza w tej mierze jest sztuka sporządzania drzeworytów jedno i więcej barwnych. Następnie rozwinęła się sztuka rycia na płytach metalowych, a następnie sztuka przenoszenia obrazów z kamienia litograficznego. Ponadto istnieje cały szereg najrozmaitszych sposobów powielania obrazów, własnoręcznie rysowanych przez artystę. Najpospolitszą grafiką jest akwaforta czyli kwasoryt. Sztuka ta znana była już w XV i XVI w. Wiek XVII posiadał długi szereg znakomitych mistrzów, uprawiających sztukę kwasorytniczą. Dość wymienić J. Callot'a (1592—1635), Van Dycka (1599 — 1641), wielu innych Holendrów, — a nadewszystko Rembrandta (1606-1669). Dzisiaj sztuka ta posiada doskonałych i licznych przedstawicieli we wszystkich krajach.

GROTESKA, jest to malowana, rzeźbiona lub intarsjowana, na sposób fantastyczny przedstawiona roślina, zwierzę lub postać ludzka. Groteską jako elementem dekoratywnym posługiwała się już w swoim szczytowym rozwoju sztuka rzymska. Wspaniałe fragmenty dekoracyj groteskowych w mozaice lub malarstwie przechowały się w ruinach Pompei. Ten sposób zdobienia przejął renesans i stosował ją chętnie w dekoracji sal pałacowych. Słynne są groteski Rafaela w Loggiach (krużgankach) Watykanu.

GZYMS, jest to ze szczytu fasady wybiegający poziomy występ, któ-

rego pierwotnem zadaniem było nie dopuścić, by woda z dachu spływała po murach. Z biegiem czasu gzyms, odpowiednio zdobniczo ukształtowany, stał się dekoratywnym elementem, zamykającym całość fasady budynku.

Ponadto gzyms może dzielić fasadę na odpowiednie kondygnacje poziome. Stąd gzyms może być gzymsem wieńczącym i dzielącym. Gzyms może również służyć do podpierania pewnych części zdobniczych lub konstrukcyjnych i zwie się wówczas gzymsem dźwigającym.

IDEALIZACJA polega na przetworzeniu danego przedmiotu, a zwłaszcza postaci ludzkiej w kierunku dodatnim. Przez idealizowanie artysta podkreśla cechy dodatnie malowanej lub rzeźbionej postaci — cechy ujemne łagodząc lub wręcz usuwając.

IMPRESJA czyli wrażenie.

IMPRESJONIZM jest to kierunek w malarstwie, który wytworzył się około r. 1860 we Francji. Twórcami jego byli Monet i Manet. Usiłowaniem ich było utrwalać w obrazach najbardziej przelotne i zwiewne wrażenia kolorystyczne. Była to reakcja przeciwko oschłemu akademizmowi w sztuce, który uważał, że pracą w pracowni można osiągnąć najwyższe wartości artystyczne. Skutkiem tego impresjoniści skierowywali uwagę malarzy na najdokładniejsze obserwowanie natury wśród niej samej, zdala od pracowni. Każdy przedmiot w pełnem oświetleniu dziennem (plein-air) zmienia nieustannie swoje właściwości. Malowano zatem przedmioty nie takie, jakie są, ale jakiemi w danej chwili się wydają, w zależności od wpływów całego otoczenia. Kierunek ten, jako naturalna faza ewolucyjna w sztuce, zdobył wszędzie uznanie. (Landsberger: Impressionisu. Expressionismus. Leipzig 1920).

KANON zwie się w sztuce pewien niezmienny, zawsze i wszędzie obowiązujący stosunek poszczególnych części między sobą i całością danego przedmiotu.

Taki kanon proporcjonalnego ustosunkowania budowy człowieka ustalił po raz pierwszy Polyklet. w zaginionej rozprawie. Praktycznie przeprowadził go na posągu Doryphorosa.

KAPITEL czyli głowica, jest to górna część filara, kolumny lub też pilastra. Kapitel, niezależnie od swego ukształtowania, podkreśla statyczny moment dźwigania, uwidaczniając rozkład ciężaru i oporu. Każdy styl inaczej kształtował kapitele. W architekturze egipskiej były kapitele lotosowe i kielichowe, w stylu greckim doryckie, jońskie i korynckie, które następnie przejęły i rozwinęły inne style.

KARYKATURA polega na podkreśleniu i zwiększeniu cech chara-

kterystycznych danego przedmiotu. Usiłowanie karykaturzysty idzie zawsze w kierunku wesołego przejaskrawienia przedstawianego przedmiotu. Karykatura jest tak stara, jak stara jest sztuka. Znała ją sztuka starożytnego Egiptu, grecka i rzymska i wszystkie epoki i okresy sztuki nowożytnej aż do czasów najnowszych.

KLASYCYSTYCZNY — mianem tem określa się w historji sztuki dzieła, naśladujące w konstrukcji i zdobnictwie cechy sztuki grecko-rzymskiej. W architekturze i rzeźbie temu kierunkowi hołdował w Niemczech Schinkel i Klenze, we Francji Chalgrin, w Danji Thorwaldsen, we Włoszech Canova i w. innych.

KOMPOZYCJA artystyczna polega na łączeniu i grupowaniu linij i barw w pewną zwartą i logiczną całość. Każdy przedmiot żywy czy martwy, aby się stał dziełem sztuki, musi być przez artystę odpowiednio ukształtowany, czyli skomponowany. Istota czynności kompozycyjnych tkwi w jak najbardziej celowem ujęciu pola widzenia, oraz uwydatnieniu najbardziej istotnych i charakterystycznych właściwości danego przedmiotu. Całość jest wówczas dobrze skomponowana, jeśli tworzy logiczny, nierozerwalny układ. Dodanie lub ujęcie jakiegokolwiek szczegółu niszczy spoistość całego układu.

KONTRAST, jest to zgrupowanie dwu sprzecznych elementów obok siebie. W teorji barw rozróżniamy kontrast współczesny i następczy.

KOPUŁA jest mniej lub więcej głęboką czaszą kulistą — nakrywającą wnętrze budynku. Architektura europejska osadzała zazwyczaj kopułę na wysokim pierścieniu, zwanym tamburem. Światło do kopuły wprowadza na szczycie jej pomieszczona, oszklona wieżyczka, zwana latarnią. Do najsławniejszych kopułowych budowli należą: Panteon z Rzymie, Hagia Sofia w Konstantynopolu, San Marco we Wenecji, kopuła na florenckiej katedrze (Brunelleschi), kopuła św. Piotra w Rzymie, santa Maria della Saluta w Wenecji (r. 1631), St. Paul w Londynie (Wren 1675—1710), na kościele Inwalidów w Paryżu (Mansart 1645-1708), Frauenkirche w Dreźnie (Baehr 1722—1743) i na kośc. Karola we Wiedniu (Fischer v. Erlach 1716—1737).

KRAJOBRAZOWE malarstwo pojawia się jako samodzielna sztuka dopiero w XVII w. najpierw w sztuce holenderskiej. Do tego czasu krajobraz przedstawiano wyłącznie jako tło, na którem rozgrywała się jakaś scena rodzajowa, historyczna lub biblijna. Już w obrazach Tiziana, Leonarda da Vinci i Giorgiona (1478—1510) krajobraz gra poważną, choć nie

samodzielną rolę. Dopiero twórczość Ruisdael a (1628—1682) zapoczątkowała samoistny rozwój krajobrazowej sztuki.

KUBIZM jest prądem w nowoczesnem malarstwie i rzeźbie, który usiłuje wszystkie widzialne przedmioty przedstawiać zapomocą prostych figur geometrycznych. Kierunek ten łączył najrozmaitszych artystów, którzy starali się za punkt wyjścia swej twórczości uważać sztukę P. Cézanne'a (1839—1906). Mimo liczne usiłowania prąd ten nie stworzył dzieł o trwalszej wartości.

LOGGIA, otwarty krużganek lub otwarta hala, której wiązanie dachowe opiera się na słupach lub filarach. Loggia może być oddzielnym budynkiem lub też tworzy część pałacu. Przykładem loggii, będącej samoistną budowlą, jest Loggia dei Lanzi (1376—1382), wzniesiona wedle planów Orcagni we Florencji. Do drugiego typu należą loggie watykańskie dokoła dziedzińca św. Damazego, zbudowane przez Bramantego, a zdobione freskami przez Rafaela.

ŁUK, jest to część budowli półkolisto wygięta, składająca się z klinowatych cegieł lub kamieni. Końcami spoczywa łuk na odpowiednich wsparciach. Prosta linja łącząca wsparcia łuku zwie się jego rozpiętością. W rozmaitych stylach łuk przybierał rozmaite formy. Są łuki półkoliste (styl romański, renesansowy i barokowy), są łuki ostro pośrodku załamane (gotyk czyli styl ostrołukowy), łuki przypłaszczone zwane koszykowemi (rokoko), łuki podkowiaste (styl mauretański) i łuki, posiadające ostry występ ku górze, t. zw. ośli grzbiet (późny gotyk).

MANIERA, jest to nie na własnej indywidualności oparty sposób tworzenia u malarza lub rzeźbiarza. Brak własnego stylu manierysta pokrywa mniej lub więcej zręcznym sposobem zapożyczania się u odpowiadających mu twórców. W ten sposób powstają dzieła, które zwać się zwykło zmanierowanemi, a sam sposób tworzenia manieryzmem. Określenia tego używa się zazwyczaj w sensie raczej ujemnym. Dzieje sztuki znają manierystów stylu Michelangela, Rafaela, Rembrandta, a u nas Wyspiańskiego lub Malczewskiego.

MASWERK, jest to ażurowe wypełnienie w stylu gotyckim jakiejś płaszczyzny, najczęściej pola w górnej części okien ostrołukowych, motywem geometrycznym.

MINARET, wieżyczka smukła przy meczetach, otoczona jedną lub kilkoma kolistemi galeryjkami.

MODA, jest to powszechnie w pewnym czasie wzięty sposób ubierania się. Pojęcie mody rozszerza się również na rozmaite inne,

chwilowe upodobania. Bywają modne sposoby wysławiania się, modne zainteresowania się tym czy innym stylem lub artystą. Jeżeli moda przeniknie wszystkie dziedziny twórczości, a zwłaszcza jeśli wytworzy celowe i trwałe formy, wówczas stwarza podstawę do powstania stylu.

MONUMENTALNOŚĆ, jest to cecha, którą wiązać się zwykło z doskonałemi i bardzo jednolitemi w swej całości dziełami sztuki. Często nieodłączną cechą monumentalności jest wielkość danego dzieła, zwłaszcza w architekturze i rzeźbie.

MOTYW, jest to zespół linij i plam barwnych, powtarzających się w kolejnem następstwie.

NATURALIZM, jest to kierunek artystycznego tworzenia, który upatruje swój cel ostateczny w jak największem zbliżeniu się dzieła sztuki do prawdy natury.

NEOKLASYCYZM, jest to kierunek w sztuce, który za najwyższy ideał twórczości uważał powrót do sztuki klasycznej. Panował on w Europie w pierwszej połowie XIX w. Podobne upodobanie w formach gotyku i wznoszeniu budowli w tym stylu na początku XIX w. stworzyło okres naśladownictwa, zwany neogotykiem.

NEOPLASTYCYZM, jest to jeden z kierunków sztuki abstrakcyjnej, głoszony przez Piet Mondriana: „Drogą nowego umysłu człowiek sam stwarza nowe piękno, podczas gdy w przeszłości malował lub przemalowywał piękno natury. To nowe piękno stało się dla nowego człowieka niezbędne, albowiem wyraża on w niem swój własny obraz, jako równoważne przeciwstawienie natury". Oto program tego kierunku; o praktycznem jego znaczeniu mówią najdobitniej obrazy Mondriana. (Praesens — czasopismo — Warszawa 1930, nr. 2, str. 122—124).

NISZA, jest to wgłębienie w ścianie dla pomieszczenia figury.

OBELISK, jest to pomnik egipski w formie strzelistego, czworobocznego, ku górze nieznacznie zwężającego się słupa. Szczyt tworzy mała piramidka płaska. Obeliski ciosano zazwyczaj z jednej, potężnej bryły granitowej, były więc monolitami. Ściany obelisku pokrywano napisami hieroglificznemi. Formę obelisku, w znacznie zmniejszonych wymiarach, stosowało zdobnictwo barokowe i rokokowe.

ORNAMENT, jest to szereg powtarzających się motywów w równych odstępach przestrzennych. Używa się go w sztuce jako ozdoby, wypełniającej jakąś płaszczyznę. Ornament może być zwierzęcy, roślinny lub geometryczny, zależnie od tego, czem posługuje się w swoich motywach. Ulubionym motywem ornamentalnym są groteski.

PERIPTEROS, jest to typ świątyni greckiej, otoczonej dokoła pojedynczym rzędem kolumn. Klasycznym przykładem jest Partenon w Atenach.

PERISTYL, dziedziniec, otoczony kolumnami lub krużgankiem.

PERSPEKTYWA, jest to sztuka wywoływania na płaszczyźnie takich trójwymiarowych widoków przedmiotów, jakie dostrzega oko w rzeczywistości. W tym celu artysta posługuje się perspektywą linijną i powietrzną. Pierwsza polega na odpowiednich skrótach rysunkowych, a druga na odpowiedniem rozmieszczaniu nasilenia barw.

PILASTER, jest to występ muru w formie płaskiego słupa, którego podstawę stanowi baza a wieńczy go również płaski kapitel. Pilaster jest formą zdobniczą, używaną w architekturze dla podziału wielkich płaszczyzn.

PLATERESKOWY styl (hiszp. platero — złotnik), czyli styl złotniczy. Nazwa ta charakteryzuje styl przejściowy od gotyku do renesansu w architekturze hiszpańskiej. Odznacza on się płasko traktowanem bogactwem ozdób, opartych na mauretańskich motywach.

POINTILIZM (od franc. point — punkt), jest to technika malarska, stosowana przez francuskich impresjonistów. Polega ona na tem, że dostrzegane w przyrodzie barwne płaszczyzny malarz odtwarza zapomocą drobnych, różnobarwnych plamek i kresek, które dopiero na siatkówce oka mają łączyć się w jednolitą plamę barwną. Tym sposobem oko przeżywa na obrazie podobne wrażenie, jakie w przyrodzie wywołuje wibracja światła. Tą techniką posługiwał się przedewszystkiem Paul Signac (ur. 1863) G. Seurat (1860—1891) Giovanni Segantini (1858—1899) i inni.

POLICHROMJA, jest to malowidło wewnątrz lub zewnątrz na ścianach jakiegoś budynku. Już w starożytności Egipcjanie, Assyryjczycy, Fenicjanie i Grecy zdobili polichromjami swoje świątynie lub groby władców. W czasach romańszczyzny używano jeszcze polichromji do ozdoby kościołów. Gotyk zaniechał tej ozdoby, ograniczając barwne zdobnictwo wyłącznie do bogatych witraży. Polichromją nazywa się również malowaną rzeźbę drewnianą.

PORTAL, brama wchodowa do kościołów i pałaców. Styl romański i gotycki zdobił wgłębione portale wielką ilością figur rzeźbionych, które rozmieszczał jedne nad drugiemi nawet w załamaniu łuku. Takie portale posiada prawie każda katedra gotycka.

PROFIL, boczny widok jakiegokolwiek przedmiotu, w architektu-

rze zarys każdej dowolnie wybranej całości lub części. Profilem zwie się również płaskie, geometryczne przedstawienie zarysu lub przekroju budowli.

PROPORCJA, ustosunkowanie części między sobą i części poszczególnych do całości. Proporcja gra bardzo ważną i decydującą rolę w architekturze, rzeźbie i malarstwie.

PRYMITYW, jest to dzieło sztuki ludów prehistorycznych, ludów egzotycznych, stojących na niskim stopniu kultury, lub sztuki ludowej. Prymitywami nazywa się również wszystkie dzieła sztuki, posiadające pewien stopień naturalnej i szczerej naiwności. Z tego powodu prymitywami nazywa się zwłaszcza sztukę wczesnego renesansu włoskiego — od Giotta do Fra Angelica (1266-1455). Jeszcze i dzisiaj niektóre kierunki sztuki nawracają pod względem formalnym do sztuki prymitywów — uważając ją za pożądane odświeżenie twórczości. Ten nawrót do sztuki prymitywów propagował zwłaszcza ekspresjonizm w pierwszej fazie swego rozwoju. Nasza sztuka również chętnie czerpie nowe możliwości kompozycyjne z prymitywów sztuki ludowej. E. v. Sydow: Exotische Kunst Afrika u. Oceanien. Leipzig 1921. — Die Kunst d. Naturvölker u. d. Vorzeit. Berlin 1923. H. Kühn: Die Kunst des Primitiven. München 1923.

PURYZM, kierunek w sztuce XX w. polegający na odrzucaniu wszelkich cech dla dzieła sztuki nieistotnych — obojętnych lub małoważnych. Kierunek ten propagują swoją twórczością francuscy artyści Ozenfant i Jeanneret.

PYLON, wieża w kształcie ściętej piramidy, nieznacznie zwężonej ku górze, o małej stosunkowo prostokątnej podstawie. Ustawiano je zawsze przy wejściu do egipskich świątyń.

REALIZM, jest to kierunek w sztuce, wychodzący z założenia, że wszystkie przedmioty posiadają byt realny, niezależny od obserwującego je podmiotu. Skutkiem tego realista stara się odtwarzać widziane przedmioty w sposób jak najbardziej objektywny, zbliżony do fotografji, którą bardzo chętnie w swej twórczości zwykł się posługiwać. Przeciwieństwem tego kierunku jest idealizm, impresjonizm i ekspresjonizm.

REKLAMOWA sztuka poza plakatem obejmuje wszystkie artystycznie obmyślane i tworzone druki, opakowania, etykiety, flaszki, pudełka, pozostające w łączności z handlem i przemysłem.

RENESANS, renesansowy styl polegał na nawrocie do kultury i sztuki starożytnej Hellady i Romy. Prąd ten obejmuje okres czasu od upadku średniowiecz-

nego porządku świata mniej więcej do 1600 r. Zazwyczaj dzieli się renesans na trzy okresy — renesans wstępny czyli Trecento — następnie Quattrocento czyli renesans wczesny — i Cinquecento czyli renesans późny, schyłkowy. Ostatnią fazą rozwoju renesansu dojrzałego jest twórczość Michelangela, posiadająca już zaczątki epoki baroku. W innych krajach europejskich czas rozwoju renesansu i baroku przesuwa się prawie o całe stulecie.

RODZAJOWE malarstwo przedstawia sceny z życia codziennego. Zależnie od przedstawianego środowiska rozróżnia się mal. rodzajowe ludowe, żołnierskie, mieszczańskie, arystokratyczne, kostjumowe itd. Najwspanialej rozwinęło się rodzajowe malarstwo w Niderlandach w XVI w. (Breughel, Brouwer, van Ostade, Dou, Teniers, Steen, Terborch, Hooch i in.).

ROKALJE (franc. rocaille), ozdoby o muszlowatych kształtach, któremi zdobiono ściany sal pałacowych i kościołów. Tym motywem zdobniczym posługiwał się rozrzutnie styl rokokowy.

ROKOKO, styl XVIII w. znamienny dla czasów Ludwika XV we Francji. Nie jest on w ścisłem słowa tego znaczeniu stylem konstruktywnym w architekturze. Raczej zdobniczym, posiadającym w tej mierze niesłychanie wiele pomysłowości, bogactwa i wytworności. Jest to w istocie styl pałaców i arystokracji. Najwspanialsze dzieła rokoko wydało w zakresie sztuki użytkowej w meblarstwie, złotnictwie, porcelanie. Rozwinął on się również w malarstwie — a zwłaszcza w sztycharstwie w. XVIII oraz w sztuce tkackiej (gobeliny, tkaniny). Podstawą konstrukcji rokokowej jest asymetrja ze zastosowaną równowagą rozmaitych motywów, malowniczo grupowanych obok siebie. Wszystkie swoje motywy umieszczał styl rokokowy na linjach wygiętych w lekkie łuki i krzywizny. Nadawał się przeto głównie do wyposażenia sal pałacowych.

ROMANTYZM, prąd literacki pod koniec XVIII w. — ogarniający wszystkie kraje europejskie. Był on naturalną reakcją przeciw oschłości pseudoklasycyzmu. Jako założenie wszelkiej twórczości wysunął romantyzm uczucie, przeciwstawiające się rozumowi i trzeźwości wieku oświecenia. W sztuce romantyzm zaznaczył swój wpływ głównie w malarstwie, a to dzięki francuskim artystom, na czele których kroczył Géricault (1791—1824) i E. Delacroix (1798-1863). Epoka romantyzmu bardzo interesowała się sztuką ludową, wierzeniami i poezją oraz pieśnią ludową.

RUSTYKA, ściana, układana z nieociosanych zazwyczaj bloków ka-

miennych — gładzonych tylko na spojeniach. Sposobu tego używali często architekteci włoscy w dobie renesansu. Później naśladowano rustykę kamienną zaprawą wapienną.

RYTM polega na powtarzaniu tego samego motywu w równych odstępach czasowych lub przestrzennych.

SECESJA (Jugendstil), styl, jaki usiłowała stworzyć grupa młodych artystów niemieckich przy końcu XIX w. Założyli oni czasopismo Jugend w Monachjum — stąd nazwa stylu. Twórcą tego ruchu artystycznego był architekt Henry van de Velde — który postanowił zerwać z naśladownictwem stylów historycznych, uprawianem nieustannie w drugiej połowie w. XIX. W tym celu zaczął on stosować w architekturze, zdobnictwie i przemyśle artystycznym linje wygięte asymetrycznie i na tej zasadzie tworzył ornament abstrakcyjny. Ruch ten ogarnął kraje środkowej Europy — nigdzie jednak nie stworzył dzieł o trwałej wartości. Dodatnią jego cechą było nawoływanie do tworzenia kompozycyj nowych, zrywających z formami tradycyjnemi. Tak stworzyła secesja podstawę najogólniejszą dla stylu współczesności.

SFUMATO, termin, stworzony przez Leonarda da Vinci na określenie miękko zlewających się barw i konturów w obrazie, jakby przesłoniętych dymem.

SKLEPIENIE BECZKOWE posiada przekrój półkolisty albo elipsowaty.

SKLEPIENIE KRZYŻOWE powstaje przez przecięcie się dwu sklepień beczkowych. Skutkiem tego w punkcie środkowym schodzą się cztery pola trójkątne. Sklepieniami krzyżowemi posługiwała się sztuka epoki romańskiej i gotyckiej — która doprowadziła je do wspaniałych konstrukcyj.

STYL, jest to zespół form konstruktywnych i dekoratywnych w dziełach sztuki w jakiejś epoce ogólnie stosowanych.

STYLIZACJA, polega na przetworzeniu, uproszczeniu lub zgeometryzowaniu jakiegokolwiek motywu roślinnego lub zwierzęcego. Stylizacja upraszcza zatem odtwarzany przedmiot, sprowadzając go do najbardziej zasadniczej, prostej formy.

STYL LUDWIKA XVI w. (1774-89), znamionuje odwrót od dysharmonij i asymetryj stylu rokoko ku spokojowi stylu klasycznego. Styl Ludwika XVI — odznacza się umiarem i wybitną symetrją — naśladowaną jednak ze stylów klasycznych. Najwybitniejszym architektą stylu Ludwika XVI jest Jacques Ange Gabriel (1699-1782).

SUPREMATYZM, jest to kierunek w. XX, propagowany przez ros. artystę K. Malewicza, działającego

w Dessau. Ma on polegać wedle określeń autora na oddawaniu czystych wrażeń, niezależnych od otoczenia, które je wywołało. W praktyce prowadzi to do malowania na kartkach najprostszych form geometrycznych. (K. Malewicz: Die Gegenstandslose Welt. Bauhausbücher 11). Zdaje się, iż poza autorem tego pomysłu nikt nie hołduje suprematyzmowi.

SURREALIZM, ponadrealizm jest hasłem grupy francuskich malarzy XX w., do których należy Survage, Chirico, Ernst, Miro, Maubourg, Viollier, Jesper. Teorje są mgliste i nie różnią się zasadniczo od innych kierunków sztuki abstrakcyjnej (Pierre Flouquet: Panorama malarstwa nowoczesnego. Praesens Nr. 2. Warszawa 1930. str. 126—9).

SYLWETA w architekturze jest to ogólny zarys budynku.

SYMBOLIZM jest przeciwieństwem naturalizmu a polega na podawaniu nie realnych przedmiotów, lecz zastępujących je nastrojów lub wizyj. Kierunek ten ma większe zastosowanie w literaturze niż w sztukach plastycznych.

SYMBOL jest to umówiony znak na oznaczenie pewnego przedmiotu lub idei.

SYMETRJA jest pojęciem, już przez starożytnych pisarzy (Plinius 23—79, Vitruvius) stosowanem na określenie jednej z cech dzieła sztuki. Polega ona na tem, że przedmiot zapomocą osi symetrji może być podzielony na dwie podobne części. Części te posiadają tę właściwość, że każdy punkt z jednej strony osi symetrji posiada równoważny odpowiednik po drugiej stronie tejże osi symetrji. W rozwoju wszystkich dziedzin plastyki symetrja raz była niezbędnym kanonem piękna, w innych epokach zaś zbędnym. Style klasyczne, romański, gotyk, renesans opierały się na symetrji, rokoko i styl współczesności wprowadzają asymetrję jako ważny pierwiastek piękna.

SZTUKA dla sztuki (l'art pour l'art) hasło rzucone przez Teofila Gautier dla zaznaczenia dobitnego, iż sztuka nie ma służyć żadnym celom praktycznym (moralnym, społecznym, wychowawczym). U nas hasło to podjęła Młoda Polska z Przybyszewskim St. na czele.

ŚWIATŁOCIEŃ (franc. clair- obscur, włosk. chiaroscuro), jest to jeden ze sposobów technicznego opracowywania obrazów. Polega on na tworzeniu delikatnych przejść w obrazach pomiędzy pełnem światłem, a cieniem. Do największej doskonałości doprowadził światłocień Rembrandt, a w sztuce włoskiej Correggio (1489-1534). Podobny rodzaj światłocienia stosowano również i w grafice, głównie w drzeworycie, przez co zbliżał on się w sposo-

bie oddziaływania do malarstwa. W tym celu na rozmaicie barwionym papierze partje zacienione uwydatniano ciemniejszą barwą, a światła wydobywano bielą kryjącą. Tego rodzaju technikę stosował w swoich drzeworytach L. Cranach (1472—1553) oraz H. Baldung (1480—1545).

TEKTONIKA, jest to zasadnicza konstrukcja każdego dzieła sztuki.

TYMPANON, jest to trójkątne pole, powstające przez zetknięcie ukośnych linij siodłowatego dachu z poziomą linją architrawu. W sztuce greckiej tympanony wypełniano rzeźbą figuralną.

URBANISTYKA, jest to nauka o budowie miast.

WERKBUND (Deutscher), jest to związek uszlachetnienia pracy. Celem jego jest uszlachetnienie rzemiosła i produkcji przemysłowej przy współdziałaniu sztuki, przemysłu i rękodzieła, zapomocą odpowiedniego wychowania i propagandy oraz zajmowanie zdecydowanego stanowiska we wszelkich kwestjach, stojących na pograniczu rzemiosła i sztuki. Założono go w r. 1907. — W Anglji powstała analogiczna instytucja w r. 1915, — wzorowana na niemieckim Werkbundzie — zwana „Design and Industries Association". (Publ. Englands Kunst-Industrie u. d. Deutsche Werkbund. 2 Aufl. 1916. München. F. Bruckmann A. G.).

WIMPERGA, jest to zdobniczy trójkąt, umieszczany nad gotyckiemi oknami. Uzupełniają jego zdobniczość minjaturowe wieżyczki, fiale, stylizowane kwiatony (Kreuzblumen) i listki (Krabben).

WOLUTY, są to ozdoby architektoniczne w formie ślimacznic. Stosowano je zrazu przy kapitelach jońskich i korynckich — a potem w znacznie zwiększonych rozmiarach umieszczał woluty renesans i barok jako łącznik na fasadach lub jako ozdobę przy pomnikach grobowych.

SPIS NAZWISK ARTYSTÓW, W TEKSCIE WYMIENIONYCH

AMBROSI, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli futuryzmu, hołdujący idealizmowi kosmicznemu (idéalisme cosmique) i malarstwu aeroplanowemu (aéropeinture). Tak przynajmniej określa jego rolę F. T. Marinetti w publikacji: Les Cahiers jaunes.

ANGELICO Fra Beato da Fiesole (1387—1455), twórca natchnionych, wyidealizowanych fresków religijnych w klasztorze San Marco we Florencji, w kaplicy Papieża Mikołaja V we Watykanie, katedrze w Orvieto i szeregu obrazów, znajdujących się obecnie w galerjach. Sztuka jego jest wyrazem szczytowego rozwoju gotycyzmu.

ARCHIPENKO Aleksander, rzeźbiarz rosyjski ur. w Kijowie 1887 roku, należy do przedstawicieli rzeźby kubistycznej. Usiłuje on sprowadzać kształty ludzkie do najprostszych, dowolnych form geometrycznych.

BAKER sir Benjamin, współtwórca słynnego mostu Firth of Forth w Szkocji.

BARRY sir Charles (1795—1860), twórca gmachu Parlamentu w Londynie, zbudowanego w bogatym stylu neogotyckim z epoki Tudorów. W Anglji styl ten zwą pospolicie perpendikularnym.

BENEDETTO, jeden z wybitniejszych przedstawicieli najnowszych kierunków futuryzmu włoskiego. Dzieła jego znajdują się w Galerji Mussoliniego w Rzymie.

BOCCIONI Umberto, malarz i rzeźbiarz, jeden z twórców rzeźby futurystycznej, autor głośnego manifestu technicznego rzeźby futurystycznej, ogłoszonego w Medjolanie 1912 r. Usiłował on odtwarzać niepodzielność ruchu — tworząc rzeźby, jak głosił, dynamiczne.

BOTTICELLI Sandro (1444—1510), uczeń Fra Filippa Lippi, ulegał wpływom Verrocchia. Najwybitniejszym uczniem jego Filippino Lippi. Do najznakomitszych dzieł Botticellego należą: pokłon trzech Króli (Uffici — Florencja) Primavera (Academia — Flor.) Koronacja Matki Boskiej — Madonna na tronie i liczne portrety Medyceuszów.

BOUCHER François (1703—1770), najwybitniejszy przedstawiciel francuskiego malarstwa rokokowego. Obrazy jego odznaczają się wytwornością, subtelnym erotyzmem i miłym kolorytem. Tematami ulubionemi jego były: Fêtes champêtres — (uroczystości pasterskie) — sceny mitologicz-

ne i portrety. Ponadto uprawiał sztycharstwo i w tym zakresie osiągnął wysoki stopień artyzmu.

BOUTET DE MONVEL Bernard, francuski malarz dekoratywny, twórca licznych plakatów.

BRACUSSI, rzeźbiarz futurystyczny.

BRANGWYN Frank (ur. 1866), znakomity malarz angielski, przedstawiciel impresjonizmu, dążącego do zdecydowanej stylizacji. Poza malarstwem sztalugowem uprawia on grafikę, akwafortę i sztukę plakatową.

BRAQUE, przedstawiciel kierunku, zrodzonego z kubizmu, zwanego puryzmem (purisme). Bliższa charakterystyka tego kierunku w książce: Ozenfant & Jeanneret: La peinture moderne. Coll. de „L'Esprit nouveau". — Les éditions G. Crès & Cie. Paris.

BRONZINO Angelo (1503—1572), znakomity portrecista dworu Medyceuszów we Florencji.

BROWN Madox (1821—1893), angielski malarz historyczny i portrecista. Starał się naśladować ducha malarstwa włoskiego z XV w., przez co stał się jednym z założycieli szkoły prerafaelitów angielskich. Jego uczniem i przyjacielem był D. G. Rossetti.

BRUNELLESCHI Filippo (1377—1446), rzeźbiarz, architekt i złotnik Jedna z najbardziej typowych postaci renesansu. Twórca wspaniałej kopuły na florenckiej katedrze, przebudował kościół San Lorenzo we Florencji, wzniósł kaplicę Pazzi w kośc. Sante Croce (1430), a ponadto cały szereg pałaców, z których najwspanialszy jest pałac Pitti we Florencji (1440), Ospedale degli Innocenti i. i.

BURNE-JONES Edward (1833—1898), malarz i rysownik angielski, przedstawiciel kierunku prerafaelitów. Obrazy jego odznaczają się idealizacją postaci ludzkiej i wybitnie romantycznemi, marzycielskiemi tematami.

CARRA Carlo, malarz futurystyczny

CAVIGLIONI, jeden z przedstawicieli malarstwa filozoficznego we włoskim futuryzmie. Obrazy jego znajdują się w Bolonji w Gallerie dell' Arte moderna.

CELLINI Benvenuto (1500—1571), złotnik, rzeźbiarz i medaljer. — Dzieje swego bujnego życia skreślił w pamiętnikach, dając tem samem najpełniejszy obraz życia człowieka renesansu. Z rzeźb jego najbardziej znany jest Perseusz z głową Meduzy w Loggia dei Lanzi we Florencji, z robót złotniczych solnica. Życiorys Cellini'ego — wydał w języku polskim — St. Machniewicz, w Bibl. dzieł wyb.

CEZANNE Paul (1839—1906), francuski malarz, uchodzący za ojca duchowego wszystkich najnowszych kierunków w sztuce. Przeszedł bogatą ewolucję od używa-

nia barw ciemnych poprzez impresjonizm do najbardziej przejaskrawionego kolorytu. Jednocześnie dążył do największego uproszczenia rysunku, stwarzając tem samem korzystne podłoże dla rozwoju kierunków, negujących sztukę, wywodzącą się od natury. Skutkiem tego wywarł wielki wpływ swą sztuką na całą generację współczesnych malarzy.

CHALGRIN (1739—1811), znakomity architekt francuski, zwolennik neoklasycyzmu, twórca łuku triumfalnego na placu Etoile w Paryżu.

CHEŁMOŃSKI Józef (1850—1914). Studja malarskie odbył w Warszawie (pod W. Gersonem), potem w Monachjum i Paryżu. Jest on najznakomitszym malarzem polskiego krajobrazu, w duchu panującego podówczas impresjonizmu. Ponadto odtwarzał on w sposób znakomity sceny rodzajowe. W sztuce naszej zajmuje Chełmoński jedno z miejsc naczelnych.

CHERET (1835—90) jeden z pierwszych twórców francuskich plakatów artystycznych.

CORREGGIO (Antonio Allegri) (1489 — 1534). W sztuce swej doprowadził do doskonałości perspektywę i subtelne światłocienie. Te właściwości rozwijał w dalszym ciągu przedewszystkiem barok. — Z tych elementów powstaje potem malarstwo illuzjonistyczne.

CRALI należy do młodszej generacji malarzy futurystycznych.

CRANE Walter (1845—1915) angielski malarz, ilustrator i teoretyk sztuki stosowanej. Wraz z W. Morrisem przyczynia się do teoretycznego ugruntowania nowoczesnego ruchu w zakresie przemysłu artystycznego.

CSAKY — rzeźbiarz futurystyczny.

CZYŻEWSKI Tytus, współczesny uzdolniony poeta, jako malarz zwolennik obrazów wielopłaszczyznowych.

DOLOU Jules (1838—1904), uczeń rzeźbiarza Carpeaux, nawiązującego do tradycji rzeźby renesansowej. Głównem jego dziełem pomnik republiki na Place de la Nation w Paryżu.

DELAUNEY Robert, jeden z twórców francuskiego kubizmu.

DENNER Baltazar (1685-1749), portrecista, malujący techniką minjatury, z przesadną dokładnością oddawał najdrobniejsze szczegóły.

DEPERO, jeden z przywódców ruchu futurystycznego we Włoszech. Sztuka jego uchodzi za doskonałą w kołach zwolenników. Obrazy jego w licznych galerjach i na wszystkich wystawach światowych.

DIULGHEROFF N. zalicza się do wybitniejszych zwolenników ruchu futurystycznego.

DONATELLO (1386—1466). Główny przedstawiciel rzeźby florenckiej

wczesnego renesansu. Jego znakomite dzieła zdobią kościół Or San Michele i katedrę we Florencji. Liczne rzeźby znajdują się w Museo Nazionale, w Padwie i Sienie.

DOTTORI zwolennik malarstwa aeroplanowego. Doskonały obraz z tego zakresu pt. Eskadra aeroplanów z r. 1930.

DUCHAMP kubista francuski.

DUCHAMP-VILLON, francuski kubista.

DUERER Albrecht (1471—1528), malarz, sztycharz, rysownik i drzeworytnik, jest najdoskonalszym przedstawicielem sztuki niemieckiej. Był uczniem M .Wolgemuta, poczem osiadł w Norymberdze. Podróżował po Włoszech (1495 r.), gdzie uległ wpływowi Mantegni a poniekąd i szkoły weneckiej. Twórczość jego jest olbrzymia i obejmuje w zakresie malarstwa obrazy ołtarzowe, obrazy świętych i portrety. Twórczość graficzna Dürera obejmuje ogromną ilość miedziorytów, drzeworytów i rysunków. W ostatnim okresie swego życia, zwłaszcza po podróży do Niderlandów (1520—1521), z zapałem maluje portrety.

DYCK Anthonis Van (1599—1641), uczeń Rubensa, twórca licznych portretów pełnych wytworności. Obrazy jego odznaczają się piękną formą i doskonałym kolorytem. Ponadto tworzył w pracowni Rubensa także liczne kompozycje figuralne, wzorując się początkowo na swym mistrzu, a potem na Tizianie. W r. 1632 — został nadwornym malarzem króla ang Karola I — i maluje tam wspaniałe portrety arystokracji ang. W dziejach sztuki flamandzkiej zajmuje wraz z Rubensem miejsce naczelne.

EIFFEL G. (1832—1910), znakomity inżynier — twórca śmiałych konstrukcyj, żelaznych mostów, hal wystawowych — oraz niedoścignionej w swej śmiałości 300 m. wieży żelaznej — wzniesionej na wystawę światową w Paryżu w r. 1889.

FAŁAT Juljan (1853—1929). Mistrz akwareli — i znakomity twórca scen rodzajowych, zwłaszcza scen z polowań. Studjował w Krakowie, Monachjum, w Rzymie — odbywając liczne podróże po Włoszech, Hiszpanji oraz naokoło świata. Jest on współtwórcą panoramy pt. Berezyna.

FOWLER John sir — znakomity inżynier angielski — twórca wraz z B. Baker'em — mostu żelaznego na zatoce Firth of Forth w Szkocji.

GAINSBOROUGH Thomas (1727—1788), znakomity angielski portrecista i pejzażysta. Sztuka jego wzoruje się najpierw na wielkich Holendrach — potem zdobywa własny, oryginalny styl.

GARGALLO, francuski rzeźbiarz kubistyczny.

GARNIER Tony (1869) znakomity

architekt miejski w Lyonie, twórca wspaniałych projektów urbanistycznych i autor pomnikowego dzieła: Une cité industrielle, étude pour la construction des villes.

GAUGUIN Paul (1848—1903) malarz, rzeźbiarz i grafik. Przebywał przez szereg lat na Martinice, gdzie studjował prymitywną sztukę murzyńską. — Rozmiłowany w egzotyźmie, uważał go za źródło nowych możliwości dla starzejącej się sztuki. Z tych założeń powstał później ekspresjonizm, zwłaszcza w oparciu o sztukę van Gogh'a i Cézanne'a.

GHIRLANDAIO Domenico (1449—1494), florencki malarz — tworzy swoje monumentalne freski we florenckim kościele Ognissanti pod wpływem Verrocchia. Ponadto maluje freski w kaplicy Sykstyńskiej i sceny z życia św. Franciszka z Assyżu w kośc. S. Trinitá i S. Maria Novella we Florencji.

GIOTTO di Bondone (1266—1337), malarz i architekt — najwybitniejszy przedstawiciel sztuki swej epoki. Freski jego, zwłaszcza w Capella dell' Arena w Padwie i w Assyżu (San Francesco) odznaczają się monumentalnością i głębokim nastrojem religijnym. Pod względem malarskim cechuje je subtelność kolorytu i doskonała charakterystyka postaci. Sztuka jego stworzyła całą szkołę, której przedstawicielami są Taddeo i Agnolo Gaddi, oraz Spinello Aretino.

GLEIZES Albert, malarz, teoretyk francuskiego kubizmu.

GOGH Vincent Van (1853—1890) holenderski malarz, litograf i sztycharz. Od jego rewolucyjnej sztuki wywodzą się wszystkie najnowsze kierunki w sztuce, a zwłaszcza ekspresjonizm. Odznaczał się on ogromną wrażliwością artystyczną i propagował sztukę japońską, pozostając w artystycznych stosunkach z impresjonistami i ich następcami w osobach Cèzanne'a i Gauguin'a. — Zmarł tragicznie śmiercią samobójczą pod wpływem obłędu. Malował portrety, wnętrza, martwe natury, sceny wiejskie w barwach jaskrawych — doprowadzając charakterystykę swych postaci aż do karykatury. Tę cechę jego twórczości rozwinął później ekspresjonizm.

GOYA y Lucientes Francisco (1746-1828), znakomity portrecista i malarz obyczajowy Hiszpanji XVIII w. Cechą jego sztuki jest demonizm i z karykaturą granicząca charakterystyka postaci. Poza malarstwem był on najznakomitszym grafikiem swego wieku, tworząc wspaniałe cykle. Los Caprichos (1796—98) i Los Desastres de la guerra (1810—13). W sztuce światowej zajmuje zupełnie odrębne miejsce.

GRIS Juan, jeden z przedstawicieli sztuki abstrakcyjnej.

HERBIN, zwolennik malarstwa kubistycznego z drugiej epoki rozwoju tego prądu (r. 1912—1918).

HIROSHIGE (1797—1858), japoński malarz krajobrazów i twórca licznych barwnych drzeworytów. Sławę zdobył cyklem drzeworytów pt.: 53 widoków Tokaido (jedna z najp. dróg Japonji) i 100 widokami Edo (Tokio). Od r. mniej więcej 1870 wywierał wielki wpływ na rozwój sztuki europejskiej a francuskiej w szczególności.

HOKUSAI (1760—1849) japoński malarz, rysownik i drzeworytnik. Do najznakomitszych jego dzieł należy: 36 widoków Fuji (1823), cykl widziadeł i portrety gejsz. Ponadto zdobił swemi drzeworytami rozliczne wydawnictwa japońskie. Dzieła jego należą do najbardziej znanych w Europie.

HOLBEIN Hans, młod. (1497-1543), syn znakomitego malarza Hansa Holbeina starszego (1460—1524), w malarstwie prześcignął sztukę swego ojca. Tworzy najpierw w Bazylei — poczem zostaje nadwornym malarzem Henryka VIII, króla ang. i osiada w Londynie. Portrety jego pendzla zjednały mu słusznie wiekopomną sławę. Odznaczają się one subtelną doskonałością rysunku — przenikliwą charakterystyką psychiczną i subtelnym kolorytem. Poza twórczością malarską oddawał się rysunkowi i sztuce drzeworytnictwa. W tej dziedzinie stworzył znakomite ryciny do Apokalipsy (21) — ilustr. do Starego Testamentu (94) i sławny Taniec śmierci (45). Sztuka jego posiada odrębny własny styl.

HUNT William Holman (1827—1910) angielski malarz, rysownik i sztycharz. Należał do grupy prerafaelitów.

HUSCHER wraz z Mondrianem propaguje neoplastycyzm, jako jeden z kierunków sztuki abstrakcyjnej, zrywającej z wszelką prawdą świata widzialnego.

HUYSUM Jan Van (1682—1749) jeden z najskrajniejszych przedstawicieli malarstwa realistycznego w sztuce holenderskiej. Z nieprawdopodobną dokładnością odtwarzał martwe natury.

INGRES Jean Auguste Dominique (1780—1867) uczeń Davida — twórca francuskiego malarstwa klasycznego. Był znakomitym portrecistą i malarzem aktów kobiecych.

JEANNERET Charles Edouard — wyznawca puryzmu plastycznego w malarstwie — jako architekt pracuje pod pseudonimem Le Corbusier-Saugnier. Jest autorem kilku śmiałych i trafnych w wywodach książek.

KANDINSKY Wassili (1866) rosyjski malarz, działający przez szereg lat głównie w Monachjum i Des-

sau. Jest on jednym z przywódców kierunku ekspresjonistycznego i twórcą ekspresjonizmu abstrakcyjnego, posługującego się grupowaniem bezprzedmiotowych linij i barw. Jest autorem kilku prac teoretycznych.

KLENZE Leo von (1784—1864), przedstawiciel architektury, naśladującej formy klasyczne. W tym duchu tworzy szereg budowli w Monachjum, a mianowicie Glyptotekę, Pinakotekę i Pałac królewski, Walhallę, Propylee i in. Niemcy zwą ten kierunek klasycystycznym.

KOSSAK Juljusz (1824—1899). — Sztuka jego lubowała się w barwie i krasie życia polskiego, którą uwieczniał w nieskończonej ilości znakomitych obrazów. Na każdym z jego obrazów pierwszorzędną rolę gra zawsze koń — którego Kossak odtwarzał z nieporównanem znawstwem i umiłowaniem. W tej mierze sztuka Kossaka nie posiada równej na świecie.

LE CORBUSIER — Saugnier, znakomity współczesny architekt — jeden z najwybitniejszych przedstawicieli stylu współczesności. Teorje swoje uzasadnia w szeregu bardzo ciekawych publikacyj. — Vers une Architecture, L'Art decoratif d'aujourd'hui, Urbanisme, La peinture moderne i. in. W architekturze nawiązuje do twórczości braci Perretów — doskonałych konstruktorów budowli żelazo-betonowych.

LA FRESNAYE, francuski malarz kubistyczny.

LEGER Fernand, francuski malarz kubistyczny.

LEONARDO da Vinci (1452—1519), najbardziej — wszechstronny genjusz ludzkości. Poza malarstwem pracował jako inżynier, wynalazca machin, mechanik, matematyk, badacz przyrody, filozof i teoretyk sztuki. (Codex Atlanticus — w Bibl. Ambrosiana w Medjolanie). Niestety żadne z jego dzieł malarskich nie dochowało się w stanie zadowalniającym.

LEWIS Wyndham, malarz angielski, hołdujący sztuce abstrakcyjnej, wydawca publikacji p. t.: Blast (r. 1914).

LIPSCHITZ, wyznawca w malarstwie i rzeźbie puryzmu — czyli kierunku czysto abstrakcyjnego.

MALCZEWSKI Jacek (1855 — 1929) w sztuce polskiej zajmuje zupełnie odrębne stanowisko z powodu swoich upodobań w tematach symboliczno narodowych. Jako malarz posiada niezwykle żywy koloryt, znakomity rysunek i przenikliwą charakterystykę psychiczną swoich postaci. Twórczość jego była niezmiernie bogata.

MALEWICZ Kazimierz, rosyjski malarz i teoretyk sztuki, pracujący w Dessau, autor publikacji p. t. Die Gegenstandslose Welt, Bauhausbücher Nr. 11, Albert Lan-

gen, München, w której usiłuje uzasadnić nowy kierunek sztuki abstrakcyjnej, nazwany przezeń suprematyzmem.

MALLET - STEVENS, francuski architekt, tworzący budowle w stylu współczesności.

MANET Edouard (1832—1883), malarz, jeden z twórców i przywódców kierunku impresjonistycznego we Francji.

MARINETTI F. T., twórca i przywódca włoskiego futuryzmu. Wybitny poeta, znakomity teoretyk sztuki, autor licznych prac polemicznych, manifestów i kilku zbiorów poezyj. Talent nawskróś oryginalny i niezwykły.

MASACCIO (Tommaso di Ser Giovanni) (1101—1428), jeden z twórców malarstwa włoskiego w okresie wczesnego renesansu. Głównem dziełem jego krótkiego życia są freski w kaplicy Brancacci w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji. Był on mistrzem w kompozycji, perspektywie i rozkładaniu świateł i cieni.

MATEJKO Jan (1838—1893), twórca światowej miary i prawdziwy genjusz w odtwarzaniu scen historycznych. Twórczość jego jest tak olbrzymia i wszechstronna i na tak drobiazgowych opiera się studjach historycznych, że wprost nie posiada podobnej w dziejach. Ponadto odznacza się on olbrzymiem bogactwem w znachodzeniu wspaniałych fizjognomij ludzkich oraz w psychicznej charakterystyce swoich modeli.

MEISSONNIER Ernest (1815—1891), mistrz w odtwarzaniu drobnych scen historycznych, które wykańczał z minjaturową dokładnością i drobiazgowością. Przedewszystkiem lubował się w strojach XVII i XVIII w., które odtwarzał z pasją mistrzów holenderskich.

METZINGER Jean, jeden z przywódców ruchu kubistycznego we Francji.

MICHELANGELO Buonarroti (1475—1564), rzeźbiarz, malarz, architekt i poeta. We wszystkich dziełach jego przejawia się tragiczny genjusz, szukający wyzwolenia z trawiącej go nieustannie męki twórczej. Sztuka jego stoi na rozdrożu renesansu i baroku i posiada taką siłę wyrazu, jakiej nie osiągnęła w rzeźbie i malarstwie ni przedtem ni potem.

MICHELOZZO di Bartolomeo (1396 — 1472), florencki architekt, pracował zrazu w pracowniach rzeźbiarzy Ghiberti'ego i Donatella, potem został architektą. Zbudował klasztor S. Marco i Palazzo Riccardi (pierwotnie Medyceuszów) we Florencji.

MILLAIS John (1829—1896), najwybitniejszy przedstawiciel kierunku prerafaelitów angielskich. Portrety jego odznaczały się do-

skonałym kolorytem i szerokim sposobem malowania.

MONDRIAN Piet, autor książki p. t. Neue Gestaltung (Bauhausbücher Nr. 5), Albert Langen, München. Głosi on i stara się uzasadnić teoretycznie nowy kierunek sztuki abstrakcyjnej, nazwany neoplastycyzmem.

MONET Claude (1840—1926), główny przedstawiciel kierunku impresjonistycznego we francuskiem malarstwie. Odtwarzał grę barw i świateł w swoich licznych krajobrazach.

MORRIS William (1834—1896), angielski teoretyk sztuki (zwłaszcza stosowanej), malarz i rysownik. Pismami swojemi stworzył podstawy rozwoju nowoczesnej sztuki stosowanej i przemysłu artystycznego.

MUNARI, wybitny włoski futurysta.

MURILLO Bartolomé Estéban (1618—1682), głośny mistrz malarskiej szkoły sewillańskiej. Tworzył liczne madonny, sceny z życia świętych i sceny rodzajowe z życia Andaluzji.

NOAKOWSKI Stanisław (1867—1928), z wykształcenia architekt a z umiłowania malarz wyłącznie wymarzonych zabytków architektonicznych wszystkich epok i stylów. Nieporównany talent w tworzeniu prawdziwych poematów form architektonicznych, fantazyjnych a jednocześnie suggestywnie realnych. Szkice jego posiadają niezwykłe zrozumienie form architektonicznych. Twórczość jego była olbrzymia ilościowo a znakomita jakościowo.

ORIANI, włoski malarz futurystyczny.

OUD J. J. P. (1890), znakomity architekt holenderski, autor doskonałej książki p. t.: Holländische Architektur, Bauhausbücher Nr. 10. (Albert Langen, München), ponadto twórca znakomitych budowli w stylu współczesności.

OZENFANT, francuski malarz, wyznawca t. zw. puryzmu. Kierunkowi temu hołdują ponadto Braque, Gleizes, Picasso, Jeanneret, Lipschitz, Marcoussis, Léger, Gris.

PAXTON Sir Joseph (1803—1865), angielski architekt, twórca olbrzymich hal ze szkła i żelaza, z których najsławniejszy jest Crystal Palace w Dulwich pod Londynem.

PERUGINO Pietro (Vanucci) (1446—1524), główny mistrz szkoły umbryjskiej, nauczyciel Rafaela. Malował liczne freski (w kaplicy Sykstyńskiej) oraz obrazy religijne, rozsiane obecnie po galerjach europejskich.

PICASSO Pablo (1881), malarz, początkowo hołdował kubizmowi — obecnie skłania się ku kierunkom najzupełniej abstrakcyjnym.

PONTORNO da Jacopo (Carrucci)

(1494—1557), uczeń i naśladowca mistrza Andrea del Sarto.

POZZO, włoski futurysta.

POEPPELMANN Daniel (1662—1736), architekt elektorów saskich w Dreźnie, twórca Zwingera, najwspanialszej budowli rokokowej w Niemczech. W Polsce bawił w latach 1697—1718, gdzie wykonał cały szereg projektów na budowę pałaców, kościołów, arsenałów, koszar i fortyfikacyj.

PRAMPOLINI, bardzo uzdolniony malarz włoski, należy do najwybitniejszych futurystów.

RAFFAEL Santi (albo Sanzio) (1483—1520), malarz i architekt. Uczeń Perugina, należy do największych mistrzów pełnego renesansu. Malował liczne obrazy religijne, portrety, ponadto freski w Watykanie (t. zw. Stanze). Po śmierci Bramantego jako architekt kierował budową kościoła św. Piotra w Rzymie.

REDON Odilon (1862), francuski grafik i malarz, tworzył liczne i bardzo ciekawe plakaty.

REMBRANDT Harmensz van Rijn 1606—1669), malarz i sztycharz, obok Rubensa najznakomitszy genjusz swej epoki. W rozwoju sztuki światowej zajmuje zupełnie odrębne i niedoścignione miejsce. W sztuce swej jednoczy skrajny realizm z najwyższym idealizmem, nie mówiąc o zupełnie odrębnem i indywidualnem pojmowaniu pierwiastka plastycznego. Sztuka jego poprzez pozory rzeczywistości dociera do świata zjawisk, które wydobywa przez złote światło, rzucane na swoje modele. Ilość dzieł Rembrandta jest olbrzymia ze wszystkich dziedzin, odtwarzanych przez ówczesne malarstwo. Ponadto pozostawił on niezliczoną ilość rysunków i sztychów.

REYNOLDS Josua (1723—1792), należy do najznakomitszych angielskich portrecistów (Gainsborough i Romney). Jednym z najbardziej znanych portretów jest Mrs. Siddons. Ponadto malował krajobrazy i nieliczne sceny historyczne.

ROSSETTI Dante Gabriel (1828 — 1882), angielski prerafaelita, hołdujący sztuce mistycznej i zmysłowo przesubtelnionej.

RUBENS Peter Paul (1577—1640), należy do najwybitniejszych przedstawicieli sztuki światowej. Pracował we Włoszech na dworze Gonzagów, w Rzymie, w Hiszpanji, Genui i ojczystej Flamandji. Twórczość jego zdumiewa ilością i jakością. Opracowywał wszystkie możliwe tematy historyczne, rodzajowe, krajobrazy a nadewszystko portrety.

RUSKIN John (1819—1900), angielski krytyk i teoretyk sztuki. Wywarł doniosły wpływ swojemi pismami na nowy kierunek sztuki, zwany prerafaelityzmem, usiłujący nawiązać do sztuki wcze-

snego renesansu, z okresu przed Rafaelem. Kierunek ten reprezentowali: Hunt, J. G. Rossetti, Millais i Burne Jones.

SANT' ELIA Antonio (1888—1916), znakomity architekt włoski, usiłował pod wpływem płomiennych manifestów Marinetti'ego zerwać ze wszelkim architektonicznym tradycjonalizmem. Sam ogłosił bardzo ciekawy manifest architektury futurystycznej. Teorje swoje wcielał w rozliczne projekty, których przedwczesna śmierć na polu bitwy nie pozwoliła mu niestety urzeczywistnić. Jest jednym z twórców stylu współczesności.

SCHINKEL K. Friedrich (1781—1841), architekt niemiecki, hołdujący kierunkowi, naśladującemu architekturę klasyczną.

SEMPER Gottfried (1803—1879), architekt i teoretyk sztuki. Specjalnie lubował się w bogatym, rozkwitłym stylu renesansowym, przechodzącym w barok. W tym duchu wznosił gmachy w Dreźnie i Berlinie.

SMIRKE Robert sir (1781—1867), znakomity architekt angielski, twórca monumentalnego gmachu British Museum w Londynie. Gmach ten czyni potężne wrażenie swoją powagą i ogromem, choć nie odpowiada swemu przeznaczeniu na muzeum. Twórczość Smirke'go idzie prawie wyłącznie po linji panującego podówczas naśladownictwa stylów zwłaszcza klasycznych.

STANISŁAWSKI Jan (1860—1908), niedościgniony mistrz krajobrazu polskiego. W obrazkach małych rozmiarów stwarza on prawdziwe cuda barwy i perspektywy. Sztuką swoją zdobył w krótkim czasie powszechne uznanie.

STEINLEN, francuski malarz i litograf, twórca doskonałych plakatów, charakterystycznych dla XIX w.

THEOTOCOPULI Domenico (El Greco) (1548—1625), rodem z Krety, malarz hiszpański. Uczeń Tiziana i Tintoretta, nadworny malarz Filipa II, pracował głównie w Toledo i Escorialu. Jego liczne obrazy religijne odznaczają się ascetycznym nastrojem a portrety znakomitą i dojmującą charakterystyką. Koloryt posiada zimny, oparty na barwach żółtych, niebieskich i zielonkawych. Postaci charakterystycznie wydłużone. Talent zupełnie oryginalny. Dzisiejsza krytyka estetyczna bardzo wysoko ceni jego oryginalność i śmiałość.

TINTORETTO Jacopo (Robusti) (1518—1594). Obok Tiziana i Veronesa najwybitniejszy przedstawiciel malarstwa weneckiego. Bogata twórczość jego stoi na pograniczu renesansu i baroku. W scenach religijnych gromadzi liczne postaci w ruchach gwałtownych. Znakomity portrecista.

TIZIANO (Tiziano Vecellio) (1477—1576). Historja sztuki zalicza go do największych kolorystów świata. Twórczość jego olbrzymia zarówno w dziale portretu jak i scen religijnych, mitologicznych i allegorycznych.

TOULOUSE LAUTREC de Henri (1864—1901), mistrz francuskiej litografji, znakomity ilustrator — tworzył liczne plakaty.

TURNER William (1775—1851), angielski malarz impresjonistyczny przed pojawieniem się impresjonizmu francuskiego. Malował charakterystyczne krajobrazy angielskie z mgłą nasyconą słońcem.

VASARI Giorgio (1511—1574), malarz, architekt i autor biografij artystów włoskich. W sztuce swej naśladował Michała Anioła — był uczniem A. del Sarto. Jako malarz słabszy, odznaczył się jednak jako architekt, wznosząc pałac Uffizi we Florencji. Nieśmiertelność zyskał jako autor olbrzymiego dzieła: Vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architetti italiani (1550 i 1568). Jest ono pierwszorzędnem źródłem dla poznania ludzi i sztuki odrodzenia włoskiego. Tłumaczono je na wszystkie główne języki europejskie.

VELASQUEZ Diego de Silva (1599—1660), nadworny malarz Filipa IV, należy do największych malarzy świata. Genjalny portrecista, przenikliwie charakteryzował swoje modele. Malował ponadto sceny historyczne, mitologiczne, religijne i rodzajowe. Lubował się w rozwiązywaniu trudnych problemów perspektywicznych i świetlnych. Arcydziełem w tej mierze są Las Meninas, Las Hilanderas i Los Borrachos w Prado. Technika jego jest szeroka i śmiała nieomal nowoczesna.

VERONESE Paolo (Cagliari) (1528—1588), znakomity przedstawiciel epoki rozkwitu malarstwa weneckiego. Bogate kompozycje, o charakterze barokowym odznaczają się wspaniałym kolorytem. Odtwarzał sceny religijne, mitologiczne, zwłaszcza na plafonach pałacowych.

VERROCCHIO del Andrea (1435—1488), malarz, rzeźbiarz i złotnik, przedstawiciel renes. rzeźby włoskiej. Najwspanialszem dziełem jego jest konny pomnik Colleoni'ego w Wenecji i posąg niewiernego Tomasza w Or San Michele we Florencji. W jego pracowni kształcił się młodociany Leonardo da Vinci. Na Chrzcie Chrystusa swego mistrza Leonardo namalował jednego anioła.

VIGNON Bernard (1762—1846), architekt francuski, dokonał przebudowy kościoła Madelaine w Paryżu w duchu świątyni greckiej (Peripteros).

VIOLLET LE DUC Eugène (1814—1879) architekt i historyk sztuki. Dokonał wielu restauracyj zabyt-

ków francuskiej architektury gotyckiej. Jest autorem 10 tomowego dzieła Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI. s. (Paris 1854—1868).

WATTEAU Jean Antoine (1684—1721) przedstawiciel wytworności i nastrojów epoki rokoko. Obrazy jego odznaczają się doskonałą kompozycją — wyrazistą charakterystyką i ciepłym kolorytem. Lubił odtwarzać Fêtes galantes pełne wytwornych pań i kawalerów na tle wspaniałych parków.

WHISTLER James Mac Neill (1834-1903) amerykański malarz i sztycharz. Pracował głównie w Londynie i Paryżu. Sztuka jego opiera się o twórczość Velasqueza, i drzeworytników japońskich. Był autorem znakomitych portretów i widoków Londynu.

WINCKELMANN Johann Joachim (1717—1768) twórca naukowej archeologji. Był zapalonym propagatorem sztuki klasycystycznej.

WYCZÓŁKOWSKI Leon (ur. 1852), fenomenalny talent plastyczny we wszystkich dziedzinach malarstwa i grafiki. Portret, krajobraz, sceny rodzajowe odtwarza z jednakową łatwością i jasnością Twórczość jego olbrzymia co do ilości, pod względem jakości śmiało stanąć może w rzędzie pierwszych w świecie całym.

WYSPIAŃSKI Stanisław (1869-1907). Wszechstronny talent, malarz, poeta i znakomity dramaturg. We wszystkiem, co tworzy, objawia się przebogata natura, wrażliwa na wszystko.

ZULOAGA Ignacio (1870) najznakomitszy współczesny malarz hiszpański. Tworzy doskonałe portrety, traktując je dekoratywnie. Charakterystyczne krajobrazy i barwne sceny rodzajowe. Koloryt w jego obrazach gorący a rysunek pełen śmiałości podbija uwagę i zjednuje zainteresowanie widza oryginalnością.

SPIS RYCIN

1. L. Wyczółkowski: Kościół Bożego Ciała w Krakowie — Przykład artystycznej kompozycji 16
2. J. A. D. Ingres: Portret — kompozycja realistyczna . . 17
3. Egipskie malowidło: Ramzes II w walce z Nubijczykami — Uproszczenie rzeczywistości z powodu nieopanowania perspektywy rysunkowej 19
4. Beato Angelico (1387—1455): Zwiastowanie — Florencja: Museo di S. Marco — Przykład stylizacji artyst. . 21
5. Hiroshige (1797—1858): Krajobraz morski — Uproszczenie artystyczne i stylizacja 23
6. A. Verrocchio: Posąg Colleoni'ego — Rzeźba monumentalna 26
7. A. Verrocchio: Pomnik Colleoni'ego — Dzieło sztuki monumentalnej 28
8. Menelaos z ciałem Patroklosa — kompozycja rzeźbiarska asymetryczna — pełna równowagi 30
9. Składy towarowe w Kolonji nad Renem — Przykład współcz. architektury użytkowej o swoistem pięknie 35
10. Dworzec kolejowy w Stuttgarcie — Pełne monumentalności dzieło architektury użytkowej 39
11. Pablo Picasso: Obraz abstrakcyjny, nie będący odbiciem piękna natury 42
12. Jan van Huysum (1682—1749): Martwa natura — Obraz naturalistyczny 44
13. Harmensz Rembrandt van Rijn (1606—1669): Portret mężczyzny — Przykład indywidualnego ujęcia modelu 46
14. R. Löhner: Pantery — Grupa w porcelanie — Jednolitość kompozycjna wynika z charakteru materjału . . 48
15. Raffaello Santi (1483—1520): Madonna w zieleni — Wiedeń Kunsthistorisches Museum — Kompozycja figuralna sprowadzona do formy trójkąta 49
16. Ignacio Zuloaga: Karzeł Gregorio — Jaskrawa charakterystyka modelu, graniczącego z karykaturą . . . 50
17. Kolonja: Fronton katedry gotyckiej — Konstrukcja o wybitnie pionowych linjach 61

18. Kolonja: Katedra — Fragment fasady głównej — Nad portalami trójkątne wimpergi z koronkowemi maswerkami 62
19. Kolonja: Wnętrze katedry — Konstrukcja o charakterystycznych linjach pionowych 64
20. Paryż: Katedra Nôtre Dame — Przykład francuskiej architektury gotyckiej z w. XII—XIII 65
21. Amiens: Katedra gotycka — Przykład francuskiej architektury gotyckiej z w. XIII. 66
22. Florencja: Pałac Pitti — Dzieło Filipa Brunelleschi (1440) Renesansowa konstrukcja posługująca się wielkiemi płaszczyznami sprawia wrażenie monumentalności. 67
23. Florencja: Pałac Riccardi — Przykład architektury wczesnego renesansu — Dzieło Michelozza (1435) . . 68
24. Rzym: Wnętrze kościoła Gesù — Przykład świątyni barokowej — Konstrukcja renesansowa z barokowem zdobnictwem. 69
25. Potsdam: Wnętrze salonu w pałacu Sans Souci — Przykład architektury rokokowej. Konstrukcje architektoniczne i zdobnictwo igrają dowolnemi linjami i ozdobami 70
26. Edfu: Dziedziniec świątyni, zbudowanej w III w. przed Chr. — Na froncie Pylon z konturowemi płaskorzeźbami 76
27. Tjandi Mendoet (Jawa): Świątynia buddyjska — Konstrukcja zupełnie oryginalna, odbiegająca od form architektury europejskiej 80
28. Tjandi Pontadewa (Jawa): Świątynia buddyjska — Zupełnie oryginalne formy konstrukcyjne 81
29. Agrigento (Sycylja): Świątynia Concordji — Konstrukcja dorycka, pozbawiona prawie w zupełności elementu dekoratywnego 82
30. Piza: Katedra romańska z pochyłą wieżą — W. XI — Zasadnicza konstrukcja opiera się na bazylice starochrześcijańskiej — zdobnictwo na elementach syryjskich i germańskich 85
31. Toledo: Santa Maria la Blanca — Dawna synagoga w stylu mauretańskim — W w. XV przerobiona na kościół . 86
32. Siena: Katedra (1229—1264) — Gotyk włoski posługuje się tylko w zdobnictwie formami gotyckiemi — Konstrukcja jest swoista 87

33. Siena: Wnętrze katedry — Dwubarwny marmur obniża strzelistość kolumn 88
34. Cittá del Vaticano: Bazylika św. Piotra widziana ze szczytu kolumnady Bernini'ego — Kopuła na bazylice dzieło Michelangela 90
35. Córdoba: Wnętrze meczetu Abderrahmana II z VIII—IX w. z typowemi dla architektury mauretańskiej dwubarwnemi sklepieniami podkowiastemi 92
36. Jeden z pawilonów Zwingera w Dreźnie — Architektura rokoko — Dzieło Pöppelmanna zbudowane 1711—22 93
37. Valencja: Portal pałacu markiza Dos Aguas — Przykład wybujałego baroku hiszpańskiego 94
38. Prampolini: Introspekcja aerokosmiczna (r. 1931) — Dzieło sztuki oderwanej od rzeczywistości nie przedstawia nic sprawdzalnego 112
39. Pablo Picasso: Kompozycja abstrakcyjna (r. 1916) — Artysta układem prostych form geometrycznych usiłuje wywołać estetyczne wrażenie 115
40. Wyndham Lewis: Portret Angielki — To, co widać na obrazie, w żadnym szczególe nie przypomina ludzkiej postaci 117
41. Prampolini: Macierzyństwo kosmiczne (R. 1930) — Zniekształcony tors kobiecy i kula mają prawdopodobnie uzmysławiać potęgę twórczą kosmosu . . . 122
42. Pablo Picasso: Portret poety — Niektóre części twarzy ludzkiej, rozrzucone na obrazie, nie tworzą jasnej i zrozumiałej kompozycji 124
43. Fernand Léger: Nagi model w ateljer — Raczej prymitywny i naiwny ornament, niż odtworzenie ludzkiej postaci 126
44. Piet Mondrian: Kompozycja (R. 1917) — Zbiór linij ma symbolizować jakiś nieokreślony stan duchowy artysty, nieznajdujący odpowiednika w świecie widzialnym 127
45. Aleksander Archipenko: Rzeźba (R. 1913) — Potwornie okaleczałe i zdeformowane kształty ludzkie mają stwarzać wrażenie estetyczne i bogacić twórcze możliwości artysty 128
46. Carlo Carrà: Portret Marinetti'ego, oddający podobnoś do-

skonale właściwości duchowe i fizyczne twórcy futuryzmu 133
47. Umberto Boccioni: Synteza dynamizmu ludzkiego — Rzeźba mająca uzmysłowić napięcie mięśni człowieka w ruchu 135
48. N. Diulgheroff: Człowiek racjonalista — Kule, walce, spirale i prostokąty mają oddać charakter człowieka zrównoważonego, niepodlegającego uczuciom . . . 137
49. N. Diulgheroff: Prawda transcedentalna — Kształty, przedstawione na obrazie, mogłyby z równym skutkiem wyrazić cokolwiek innego 138
50. Pozzo: Amerykańskie drapacze chmur (R. 1929). Dzieło wybitnego futurysty usiłuje oddać nie rzecz samą, ale jej wrażenie 140
51. Antonio Sant' Elia: Fragment miasta przyszłości — Domy, windy i w trzech różnych poziomach biegnące ulice 141
52. Antonio Sant' Elia: Terasowaty dom z zewnętrznemi windami 142
53. Wnętrze pokoju z okresu naśladownictwa stylów dawnych — Wszystkie szczegóły są fabrycznem naśladownictwem form dawnych 159
54. Jedna z pierwszych lokomotyw kolejowych kolei francuskich — Posiada formy jeszcze nieudolne . . . 168
55. Parowóz osobowy, używany w P. K. P. do pociągów pospiesznych — Każda forma wynika z właściwości materjału i funkcyj, które spełnia 169
56. Najnowszej konstrukcji parowóz francuskich pociągów pospiesznych — W każdym szczególe widoczne piękno funkcyjne 170
57. Jeden z pierwszych wagonów kolejowych, używany na angielskich kolejach — Budową swoją nie odbiega od pocztowego dyliżansu 171
58. Czteroosiowy wagon polskich pociągów pospiesznych — Forma jego odpowiada w zupełności celowi . . 172
59. Jeden z pierwszych automobilów — Konstrukcja jego nie odbiega w niczem prawie od konstrukcji zwykłego powozu 173
60. Dalsza faza rozwoju budowy automobilu — Konstrukcja wykazuje już nowe cechy, przystosowane do charakteru mechanicznego pojazdu 174

61. Auto najnowszej konstrukcji, zestawione z poprzedniemi typami, uwidacznia niezwykłe piękno funkcyjne . 175
62. Okręt żaglowy — W każdym szczególe i w ich zespole widać swoiste piękno skrajnej celowości . . . 176
63. „Saturnia" — Włoski okręt turbinowy (r. 1927) — Każdy szczegół budowy znakomicie dostosowany do celu, któremu służy — Całość stwarza niefałszowane i nowe piękno 177
64. Okręt na kotwicy — Nastrojowy obrazek nowego piękna, uzmysławiający piękno współczesnej techniki . . 178
65. Ośmioosobowy samolot pasażerski polskiej konstrukcji, Fokker F VII, używany na polskich linjach lotn. 180
66. Dulwich (pod Londynem) — Pałac kryształowy (Crystal Palace), zbudowany wyłącznie ze szkła i żelaza, ukazuje nowe piękno czystej konstrukcji, nieznane czasom dawniejszym 188
67. Gigantyczny most żelazny na zatoce Firth of Forth w Szkocji — Konstrukcja odznacza się lekkością, skrajną celowością i prawdziwem pięknem 189
68. Paryż: U podnóża wieży Eiffla — Na czterech potężnych łukach wznosi się cała, ku górze zwężająca się wieża 191
69. Wiadukt Garabit (Francja) Dzieło G. Eiffla — Jedna z najwspanialszych żelaznych konstrukcyj świata, uzmysławia nowe piękno 195
70. Monachjum: Fasada domu w stylu secesji — Każdy szczegół konstrukcji i zdobnictwa fasady opiera się na linjach abstrakcyjnych, nic nie wyrażających . . . 198
71. Monachjum: Klatka schodowa i hall w stylu secesyjnym. Wszędzie uderza zupełna dowolność form i linij pełnych niepokoju i przypadkowości 199
72. Monachjum: Krata w bramie domu w stylu secesyjnym. Uderzający brak spokoju, symetrji i logiki w rozkładzie elementów zdobniczych 200
73. Pokój sypialny w stylu secesyjnym. Doskonały przykład parodji estetycznej w każdym szczególe — Wszystkie formy niespokojne, dowolne i przypadkowe . . 201
74. Paryż: Place de la Concorde — Oświetlony wodotrysk — Przykład oddziaływania oświetlenia na formę . . 206

75. Paryż: Wieża Eiffla w oświetleniu sztucznem — Światło dowolnością linij niweczy konstrukcję wieży . . 207
76. Città del Vaticano: Bazylika św. Piotra, oświetlona elektrycznemi żarówkami — Światło nie wydobywa formalnego piękna gmachu 208
77. Piccadilly, centrum Londynu w nocy — Czy nie nadzwyczajne są kontrasty głębokiej czerni i błyszczących smug świateł neonowych? 209
78. Paryż: Kościół Nôtre Dame — Na tle czarnej nocy odcina się bajecznie oświetlony kościół — Budynek zdaje się zmienioniony, inny niż przy świetle dziennem 210
79. Berlin: Dom towarowy, Białe i czarne pasy, biegnące wzdłuż fasady, wydobywają rytm, w dzień ukryty . 211
80. New-York: Olbrzymi gmach częściowo oświetlony tworzy nowe wrażenie, jakby wyczarowane z bajki . . 212
81. Paryż: Nôtre Dame — Celowo zastosowane oświetlenie wydobywa zupełnie nową sylwetę budynku . . 213
82. Berlin: Titania Palast — Nowoczesna architektura uwzględnia światło sztuczne jako czynnik konstrukcji . . 214
83. Berlin: Titania Palast — Wnętrze — Ukryte źródła światła ukazują subtelną miękkość linij architektonicznych 216
84. Düsseldorf: Kunsthalle — Sala kopułowa — Światło ukryte rozprasza się za gzymsami kopuły 217
85. New-York: Gmach Lincoln — Jeden z największych budynków świata — Dzieło arch. I. E. R. Carpenter'a 225
86. New-York: Gmachy szpitalne — Dzieło I. G. Rogers'a — Malownicza sylweta olbrzymich gmachów tworzy nowy wyraz piękna współczesności, niezależnego od stylów historycznych 226
87. New-York: Hotel New Yorker w oświetleniu sztucznem. Dzieło arch. Sugarman & Berger — Gmach przypomina grupę kryształów górskich 227
88. Nowoczesny dom mieszkalny (r. 1927) — Każdy szczegół architektury uwidacznia celowość i prostotę niczem niefałszowaną 230
89. Wnętrze wagonu restauracyjnego — Każdy element unaocznia celowość i piękno funkcyjne, podobnie jak w nowoczesnej architekturze 231

90. Wnętrze nowoczesnego mieszkania — Skrajna celowość i wygoda bez żadnych ozdób — Dużo światła i powietrza 232
91. Dodatnie przykłady nowoczesnych mebli giętych z rur stalowych, wygodnych w użyciu — Formy odznaczają się skrajną celowością i prostotą . . . 233
92. Salon nowoczesny — Meble niesłychanie wygodne i przytulne są wyrazem niekłamanej celowości i odbiegają w konstrukcji od wszystkich stylów historycznych 234
93. Wnętrze domu japońskiego — Prostota, skromność, celowość i wytworność w każdym szczególe . . . 235
94. Pokój przyjęć w domu japońskim — Zupełny brak pretensjonalnych ozdób — Wrażenie pełne spokoju i harmonji 236
95. Carcassonne: Całe średniowieczne miasto wraz ze wszystkiemi fortyfikacjami, zachowane do dnia dzisiejszego, przemawia wyrazem czaru i piękna 248
96. S. Gimignano: Średniowieczne miasto włoskie z pięknemi wieżami — dzisiejszy czar miasta jest dawną celowością i dostosowaniem do ówczesnych warunków życia 249
97. Toledo: Wąska i kręta uliczka z widokiem na wieżę katedralną. — Przykład pięknego zaułka miejskiego 251
98. Paryż: Place de l'Opera — Przykład nowoczesnego miasta o olbrzymich gmachach i wielkim ruchu, którego część skupia się na ziemi, reszta pod ziemią . 252
99. Valencia: Avenida de Blasco Ibanez — Wielopiętrowe gmachy nie tworzą jednolitej sylwety, ale ujawniają potężną wizję współczesności 254
100. Madryt: Avenida de Pi y Margall — Przykład piękna ulicy nowoczesnego miasta 256
101. New-York: Widok z mostu w Brooklynie na poszarpaną sylwetę miasta 257
102. Londyn: Fleet Str. Jedna z najruchliwszych ulic city londyńskiej — W głębi wspaniała kopuła katedry św. Pawła 258
103. Londyn: Reklamy w nocy — Przykład zupełnie nowoczesnego piękna wielkiego miasta 259

104. Frank Brangwyn: Plakat z czasów wielkiej wojny, nawołujący do rekrutacji dla obrony Francji . . . 263
105. Frank Brangwyn: Plakat turystyczny, zachęcający do zwiedzania Szkocji 265
106. A. Terzi: Plakat reklamujący dowcipnie pastę do zębów. Kompozycja zrozumiała nawet bez podpisu . . 267
107. Rene Vincent: Plakat francuski pełen subtelności i elegancji, spełniający doskonale swoje zadanie . . 269
108. Paryż: Jules Dalou — Triumf republiki — rzeźba doskonała w szczegółach, jako pomnik nie posiada jednolitej i zamkniętej sylwety 273
109. Praga: Pomnik Husa — Poszczególne postaci pełne wyrazu, całość rozbita nie tworzy miłej dla oka sylwety 275
110. Madryt: Pomnik Cervantesa, złożony z dwu odrębnych części — w części frontowej przeważa rzeźba, w tylnej architektura 277
111. Twarz jednego z bohaterów filmu rosyjskiego — Oświetlenie oraz możność dowolnego powiększenia obrazu tworzy nową sztukę 294
112. Zdjęcie z filmu p. t. „Krążownik Potemkin“ — Wyraz nieopisanej grozy, niemożliwy do ukazania w teatrze 295
113. Zdjęcie z filmu p. t. „Krążownik Potemkin“ — niezwykle silna charakterystyka fizyczna i psychiczna . . 296
114. Zdjęcie z filmu: „Ostatnie dni Petersburga“ — oświetlenie i powiększenie ukazują nowego człowieka w sztuce 297
115. Zdjęcie z filmu: Scena zbiorowa przez oświetlenie tworzy możliwości niedostępne teatrowi 298
116. Maski Adolfa Menjou ukazują w gestach i pozach typ nowoczesnego gentlemana 299
117. Bohaterowie filmu amerykańskiego: Charlie Chaplin i Jackie Coogan — maski tragiczne 300
118. Charlie Chaplin we filmie: „Gorączka złota“ — komizm bez uśmiechu — groteskowa tragedja 301
119. Twarz pełna niesamowitego wyrazu, niemożliwa w pełnej ekspresji do ukazania w teatrze 302