

3728/11

Dr. PIOTR BIENKOWSKI.

IMPRESSYONIZM W SZTUCE

RZYMSKIEJ I STAROCHRZEŚCIAŃSKIEJ.



W KRAKOWIE,

W Drukarni «CZASU» Fr. Kluczyckiego i Spółki

pod zarządem Józefa Łakocińskiego.

1896.



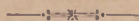
372811

Osobne odbicie z „Przeglądu Polskiego“.
Nakładem Autora.

K. 1424/66

IMPRESSYONIZM

w sztuce rzymskiej i starochrześcijańskiej.



(*Die Wiener Genesis* herausg. von W. v. Hartel u. Fr. Wickh. ff. 1895. — C. Robert: *Archäol. Märchen* 141 ff.; *Hermes* XXII 445, XXIX 429 f.; *Arch. Anz.* 1889, 141 f.; *Votivgemälde eines Apobaten*, str. 8. — A. Riegl: *Stilfragen*. Berlin, 1890).

Można rozmaicie sądzić o wartości tego lub owego obrazu impresyjonistycznego i symbolicznego, a jeszcze odmienniej można wyrokować o przyszłości obu tych najnowszych kierunków współczesnej sztuki. Nie ulega wątpliwości, że one nauczyły nas patrzeć nowemi oczyma na świat otaczający i odczuwać nowem sercem duszę ludzką. Mnóstwo zjawisk barwnych, świetlnych, rysunkowych, wiele zagadnień dotyczących kompozycji, perspektywy, kolorytu, cała masa nieuchwytnych dotąd nastrojów ducha ludzkiego i natury, nieznany świat realny i fantastyczny — wszystko to dopiero pod pędzlem znakomitych malarzy naszego stulecia ożyło, odsłoniło swoje tajemnice, stało się źródłem wrażeń, przedmiotem refleksyi. Dość porównać krajobraz, portret, a przede wszystkim malarstwo dekoracyjne z początku i końca naszego wieku, aby zmierzyć olbrzymi odstęp, jaki oddziela epokę bieżącą od ubiegłej. Jak prerafaelici, Schongauer, Van Eyck na przełomie między wiekami średnimi a Odrodze-

niem, tak Manet, Bastien-Lepage, Israels, Pradilla, Burne-Jones, Puvis de Chavanne, Böcklin, na rozdrożu między bieżącą a przyszłą epoką, przez to popełnili sztukę na nowe tory, że oryginalne spostrzeżenia w zakresie natury i ducha przybrali w artystyczne szaty, wcielili w dzieła sztuki. Nie raz dziwaczne, często kapryśne, zawsze interesujące malarstwo dzisiejszej doby uważać można za naturalną reakcję indywidualności i temperamentu przeciw konwenansowi i rutynie, za uprawniony protest wzroku i serca przeciw mózgowi i ręce. Ogólnie mówiąc, jest ono jakby wpuszczeniem świeżej krwi w strętwiały organizm sztuki, pełnym fantastycznych blasków świtem nowego Odrodzenia, które, da Bóg, tym razem nie na zasadach pogańskich, ale w Chrystusie nastąpi.

To wykształcenie wzroku fizycznego i duchowego, ta wielostronność obserwacji, która odznacza artystów, udzieliła się także uczonym obecnej chwili. W świetle najnowszych kierunków sztuki i ubiegłej epoki przybierają inny kolor i inny wyraz. W artykule, który przed paru laty ukazał się w *Revue des Deux Mondes*, p. Jacquemont zwrócił na to uwagę, iż wszystkie hasła naturalistyczne, które do niedawna szczyliły się szkoły artystyczne XIX wieku, zapalały już unyśly hiszpańskich malarzy XVII i XVIII wieku. Niebawem p. Muther w słynnej *Historji malarstwa XIX wieku* starał się dowieść, że sztuka pierwszej połowy bieżącego wieku o tyle tylko ma wartość, o ile jest zwiastunką i przedśianką obecnych impresyonistów i symbolistów. Wreszcie przed rokiem p. Wickhoff, profesor uniwersytetu wiedeńskiego, a po części już dawniej prof. Robert z Halli w dziełach, których tytuły wypisujemy na czele, sięgnęli jeszcze głębiej w przeszłość. Nie cztery ostatnie wieki, ale na połę pogańska, na połę chrześcijańska epoka cesarstwa rzymskiego, stulecia I—IV były najstarszą widownią podobnych walk artystycznych, jakie wstrząsają dzisiejszą sztuką. Ten refleks współczesnego malarstwa na historyografii sztuki starożytnej w sposób obiektywny przedstawić, a następnie, o ile on jest uzasadniony, ocenić — będzie zadaniem niniejszych uwag.

I.

Rzeźbę i malarstwo rzymskie lekceważono do niedawna. Zarzucano im brak oryginalności, niewolnicze naśladownictwo greckich wzorów i motywów. Produkcję rzymską uważano raczej za reprodukcję hellenickich arcydzieł, niż za wytwór rodzimych zdolności. Zdanie to nie da się dzisiaj utrzymać. Byłoby bezprzykładną anomalią w dziejach sztuki, żeby zastój i upadek trwał bez przerwy przez cztery wieki, żeby w okresie niebywalej potęgi materialnej sztuka żywiła się okruchami, spadłymi z stołu starogreckich artystów. Zresztą fakta przeczą temu. Rzymski portret i płaskorzeźba historyczna słusznie cieszyły się uznaniem po wsze czasy, a nawet najbardziej zawistna krytyka nowoczesna nie zdołała im odmówić miejsca tuż obok Velasqueza i Franciszka Halsa. Rzymscy architekci stworzyli za rządów Hadryana kopułę Panteonu, za czasów Konstantyna W. bazylikę na forum, w obu rozwiązali najtrudniejszy problem architektoniczny w sposób tak genialny i śmiały, iż architektura romańska i gotycka nadaremnie siła się przez piętnaście wieków nad jego udoskonaleniem i dopiero kopuła Św. Piotra, stworzona przez Michała Anioła, stanowi istotny postęp.

Dlaczego pod względem rzeźby posągowej i malarstwa miałyby geniusz rzymski być mniej uposażonym, niż w innych kierunkach? Oryginalność była, i to bujna, ale szukać jej należy nie w nowości pomysłów, ale w doskonałości formy. Pod względem idei i motywów była sztuka rzymska istotnie od samego początku uboga, w najlepszym razie była twórczą w odtwarzaniu; przez akcesorya, częściowe zmiany, kombinacje umiała tchnąć w stare utwory greckie nowego ducha i przyozdobić je nowym wdziękiem. Natomiast główny jej urok polegał, jak w muzyce Liszta, na sposobie przedstawienia, na wydoskonalonej technice.

Przeszczepienie hellenizmu na grunt rzymski przypomina pod wielu względami recepcję włoskiej sztuki w Europie środkowej i Hiszpanii. Już pierwsza połowa XVI wieku wyczerpała niemal wszystkie motywy w zakresie malarstwa religijnego i figuralnego. Malarze, którym w następnych wie-

kach przyszło malować freski religijne lub obrazy urzędowe, musieli poniekąd patrzeć jednym okiem na Michała Anioła i Rafaela, na Correggia i Parmegianina, na Tycjana i Veroneza. Jedynie flamandzkie malarstwo historyczne, wprowadzające na scenę zamiast wybladłych piękności pseudo-klassycznych, kościstych mężczyzn i kipiące życiem kobiety, mogło rościć pretensje do zupełnej oryginalności. A jednak nie genialni mistrze włoscy, lecz tacy artyści, jak Velasquez, Rembrandt, Hals dźwignęli malarstwo na najwyższe szczyty. Oto bowiem w epokach bardzo rozwiniętej cywilizacji, jak cesarstwo rzymskie i wiek XVIII, nie o pomysł chodzi, lecz o sposób przedstawienia. Wykonanie i styl dopiero wyciskają piętno mistrzostwa na dziełach, których motywy są nieraz odwieczne. Hasłem takich epok bywa: *l'art pour l'art*, a sztuka jest wówczas jako Rachel Dantego, która dzień cały siedzi przed zwierciadłem: *de' suoi begli occhi veder vaga*.

Na czem zasadza się tajemnica tego stylu, który przeobrażeniem rzymskim i niderlandzkim zapewnia tak wyjątkową wartość? P. Wickhoff sądzi, że znalazł odpowiedź na to pytanie. Tym czarodziejskim stylem jest impresyonizm, albo, jak on go nieco ogólnikowo nazywa, illuzjonizm.

Istotę illuzjonizmu łatwiej określić w zakresie malarstwa, niż w zakresie rzeźby. W obu razach polega ona na dążności do uwiecznienia w marmurze czy na płótnie przelotnej chwili, znikomego wrażenia. Ale gdy w rzeźbie wybór środków zawisł od natchnienia chwili, od subtelnego poczucia artystycznego, malarstwo illuzjonistyczne jest naturalnym wynikiem udoskonalonej obserwacji natury i różni się zasadniczo od malarstwa naturalistycznego. W epokach naturalizmu np. w XV wieku starają się malarze oddać przede wszystkim wypukłość przedmiotu — już to za pomocą linii określonych, już za pomocą odpowiedniej modelacji form i to bez względu na to, czy przedstawiają jedną osobę lub rzecz, czy więcej. Ztąd zanim się zabiorą do wymalowania obrazu, odbywają szereg drobnych studyów nad plastyką szczegółów, mających wejść w skład całości, naturalnie z uwzględnieniem perspektywy linearnej i powietrznej. Ostateczna ich czynność polega na tem, aby cząstkowe studia w jedną całość powiązać i na odpowiednich planach uszykować. Jednym

słowem artyści naturalistyczni akkomodują zawsze oko do każdego szczegółu z osobna; skutkiem tego obraz mimo ścisłej i jednolitej perspektywy odtwarza nie to, co wzrok w pewnej chwili na raz obejmuje, ale co w różnych chwilach przy coraz odmiennej akkomodacji zauważył. Obraz naturalistyczny jest więc nie „wrażeniem“ uchwyceniem chwili, lecz sztucznym amalgamatem różnorodnych wrażeń wzrokowych — owocem długotrwałej obserwacji i refleksji.

Z biegiem czasu wciągnięto w zakres malarstwa także wiatłocień i refleks, starając się w ten sposób zbliżyć do rzeczywistości, nie przestano jednak płaskorzeźbowej wypukłości uważać za najwyższą zaletę obrazu. Lionardo da Vinci pogłębił i ujął w system prawidła tych naturalistów. Jego książka *Trattato della pittura* była przez długie wieki i jest poniekąd dotychczas zakonem, obowiązującym wszystkich wiernych w szkole i po za szkołą.

Z czasem jednak poznali artyści, obdarzeni wyższem poczuciem malarskiem i bystrzejszym zmysłem spostrzegawczym, że przedmiot w naturze wygląda zupełnie inaczej, aniżeli obraz jego, w duchu powyższych zasad nakreślony. Rzeczy w przypadkowym świetle dziennem nie mają zgoła tej plastycznej modelacji, jaką odznaczają się np. płaskorzeźby w sztucznem oświetleniu pracowni. Składają się natomiast z barwnych i świetlnych plam, które układem swoim tak żywo przypominają naturalne kształty przedmiotu, iż starczą za plastyczny jego obraz. W dalszym ciągu stwierdzono, iż oko nasze nie może w tejsamej chwili widzieć równie wyraźnie dalekich, jak bliskich przedmiotów, dostrzega dokładnie tylko te rzeczy, na które jest zwrócone, inne zaś zacierają się w mgłę i spływają z otoczeniem.

W ślad za tem odkryciem poszła radykalna zmiana w sposobie malowania. Artyści poczęli składać swe obrazy nie z plastycznie wymodelowanych szczegółów, ale z barw i tonów, w rozmaitem natężeniu utrzymanych wedle tego, jak ich pouczała obserwacja natury i logika światłocienia. Wszelako nie oni sami zestrajali je na płótnie w jeden harmonijny efekt, lecz zażądali, by dopiero w oku widza dokonywał się ten proces. Na tem to współdziałaniu widza polega charakterystyczna cecha malarstwa illuzjonistycznego. Stylista i na-

turalista sam dokonywa ostatecznego połączenia form, tak, że widz ma rzecz gotową przed sobą i patrzy na nią, jak na wytwór obcy. Illuzyonista zmusza widza do podjęcia samoistnej pracy, do skojarzenia rozstrzelonych wrażeń, płynących z obrazu, w jedną organiczną całość. Największa trudność artysty polega na tem, aby dobrać i uwydatnić w obrazie te właśnie znamiona, które są istotne i bez których wspomniana kombinacya nie może przyjść do skutku. Naturalnie dobór ten będzie zawisł w pierwszym rzędzie od indywidualności artysty; o bezdusznem naśladownictwie natury nie może być mowy już choćby z tego względu, że przeniesienie trójwymiarowej natury na ścianę czy płótno wymaga tyłu przekształceń, że równa się samoistnej pracy ducha. Gdy znamiona są ustalone, wybór barw i światła jest łatwym, a fantazyi otwiera malarstwo illuzyonistyczne tak szerokie wrota, jak żaden inny kierunek. Zależy tylko na tem, aby artysta swój świat fantastyczny widział z równą wyrazistością, jak rzeczywisty, by wzrok duchowy równał się bystrością fizycznemu. Dość przypomnieć świat bajek, który Rembrandt powołał do życia, albo pejzaże fantastyczne i pałace zaczarowane Tintoretta, pełne imaginacyjnych kształtów, barw, światła i cieni. Zupełnie analogiczne pojęcie sztuki, zupełnie tamsam styl impresyonistyczny spotykamy także w epoce rzymskiej i starochrześcijańskiej i to zarówno w zakresie płaskorzeźby, portretu, ornamentyki, jak w zakresie malarstwa. Nie nastąpiło to jednak łatwo i szybko wnet po upadku Grecyi, ale dopiero po zaciętej walce, jaką rodzimy geniusz rzymski stoczył z importowanym hellenizmem.

II.

Po potężnych kreacyach, jakiemi obdarzył ludzkość geniusz Fidyasza i Praksytelesa, nastąpiła jakoby pewna omdłałość w nastroju ducha greckiego. Utwory nie przestają być miłe, słodkie, wdzięczne, ale brak im siły, świeżości, talentu. Dopiero z końcem III wieku powstają znowu pierwszorzędne duchy, pełne gwałtownej namiętności i polotu. Porywający pathos łączy się u nich z subtelnym poczuciem

natury i tworzy dzieła, jak *Pasquino*, *Fauno Barberini*, *Gladiator moribundo*, które bez naturalizmu i affektacyi oddają z niesłychaną śmiałością gorączkowy ruch i pulsujące życie.

Ale sztuka, jak człowiek, nie długo zwykła się cieszyć zupełną harmonią sił fizycznych i duchowych. Ów styl tragicznej wzniosłości krył w sobie nasiona, które padłszy na jałową glebę umysłów naśladowczych, musiały wydać owoce zwyrodniałe. Gwałtowność ruchów zmieniła się w pozę teatralną, wirtuozya techniczna przeszła w brawurę. Taką retoryką grzeszy już fryz pergamoński z walką Gigantów, a jeszcze bardziej *Laokoon* i *Toro Farnese*.

Jak z końcem XVIII stulecia po affektacyi barokka zawiął chłodny i oschły styl *empire*, tak po przesadzie epoki pergameńskiej weszła w modę trzeźwość i martwota. Nic bardziej nudnego i mdłego, jak portrety ostatnich Ptolomeuszów i ich orły chude, sztywne, bez życia. Gładka technika i poprawne wykonanie zastępują twórczość i talent.

Tak zubożała plastyka grecka staje z początkiem I wieku przed Chrystusem w Rzymie, tem ostatniem ognisku hellenistycznej kultury. Jednem z najważniejszych zadań, jakie otrzymała do rozwiązania, było dostarczenie Rzymianom portretów. Tymczasem nie tak nie było przeciwnem naturze talentu greckiego, jak rodzimy styl portretów starorzymskich i etruskich. Rysunki Rembrandta okazują, że potęgą talentu można z 5 do 7 punktów czy kresek, odpowiadających zarysom brwi, powiek, nosa, ust, podbródka i żrenicy stworzyć portret nawskróś indywidualny i wyrazisty. Biusty etruskie są robione w tymsamym duchu. Na rozlanej, pobieżnie modelowanej twarzy są indywidualne rysy z taką wprawą wydobyte, że głowy zdają robić wrażenie żywych i ludzą podobieństwem do twarzy nowożytnych. Zupełnie inaczej postępują portreciści greccy. Ci starają się przedewszystkiem o organiczny związek kształtów twarzy i dopiero na tem tle uwydatniają cechy indywidualne lub typowe. Innemi słowy, artyści etruscy poprzestają na zewnętrznym podobieństwie, podczas gdy greccy rzeźbiarze odejmują portretowanym niemal wszystkie cechy ziemskości i przetapiają ich w ogniu natchnienia na abstrakcyjne lub idealne typy.

Gdy greccy artyści stanęli w Rzymie, musieli liczyć się przede wszystkim z gustem Rzymian, ale także z własnym talentem. Wybrali drogę pośrednią. Oddawali twarz wiernie i starannie, ale — rzecz naturalna — z pewną oschłością. Ta jednak nietylko nie odstręczyła możnych mecenasów, ale przeciwnie podobała się jako surrogat chłodnej elegancji, tak wysoko cenionej w kołach arystokracji. Najlepszym przykładem tego kierunku jest głowa młodego Augusta w Watykanie, wykonana mniej więcej na 50 lat przed naszą erą, tudzież statua tegoż cesarza w *Braccio Nuovo*, o 30 lat późniejsza. Mimo wyrazu wybitnie indywidualnego, modelowanie jest surowe i twarde, jakby materiałem był nie marmur, ale bronz lub glina palona. Ten styl terrakottowy piętnuje wszystkie dzieła epoki Augusta.

Okolo 14 roku po Chr. stanęła rzeźba rzymsko-grecka po raz pierwszy wobec zadania niezwyklej doniosłości. Cesarz August postanowił uwiecznić pamięć swych rządów ołtarzem olbrzymiej wielkości, tak zwanym *Ara pacis*. Płasko-rzeźby miały słać go jako księcia pokoju, być niejako plastycznym komentarzem do *Monumentum Ancyranum*. Artyści pergameńskiej szkoły wywiązali się z podobnego zadania w ten sposób, iż przedstawili zwycięstwa Eumenesa II nad Galatami w obrazie walki bogów z Gigantami a czyny jego pokojowe w postaci Heraklesa, świadczącego usługi bohaterowi miejscowemu, Telefosowi. Kierunek mistyczno-symboliczny zrosł się tak dalece z istotą sztuki greckiej, iż nawet nadworni artyści Aleksandra W., Lizypp i Leochares, nie wazyli się go wyobrazić inaczej, jak w postaci Heraklesa, skórą lwia okrytego. Wszystkie te sposoby wydały się zbyt banalne rzeźbiarzom grecko-rzymskim. Ujęli przeto rzecz ze stanowiska, które najbardziej przypadło Rzymianom do gustu, ze stanowiska portretu historycznego.

Na głównej stronie cesarz w własnej osobie, sprawujący ofiarę przy ołtarzu w otoczeniu rodziny i swity. Książęta krwi, dostojnicy duchowni i cywilni, młodzieńcy z patrycyuszowskich rodzin, piękne kobiety, grzeczne dzieci — wszystko to kroczy długim szeregiem za monarchą, lub oczekuje go po przeciwnej stronie ołtarza. Świadomość wysokiej godności maluje się na tych twarzach suchych i ściągłych,

elegancka postawa znamionuje zdobywców świata, którzy nikogo nad sobą nie uznawali, prócz cesarza. Jest to obraz historyczny w całym tego słowa znaczeniu, przypominający stylem angielskie portrety z końca ubiegłego i początku bieżącego stulecia. Nie można go porównywać z fryzem partyońskim, ale też pełna wdzięku swoboda ateńskich młodzieńców byłaby pewnie źle widziana w tym arecydystyngowanym towarzystwie.

Nowość pomysłu jest niewątpliwą zasługą artystów, którym August powierzył ozdobienie *Arae pacis*. Natomiast pod względem wykonania nie można zauważyć prawie żadnego postępu. Jest to tensam styl terrakottowy, co 30 lat przedtem, tylko wpływ gliptyki i robót cyzelerskich występuje tu wyraźniej. Szczegóły świadczą o subtelnej obserwacji natury, różne rodzaje owoców, kwiaty, liście są oddane z drobiazgowym naturalizmem, żywo przypominającym dzisiejsze „owoce florenckie.“

Produkcję epoki Augusta można nazwać ostatnią fazą hellenistycznej sztuki. Gdy w Pergamon doprowadziła ona do nieokiełznanego pathosu, gdy w Aleksandryi cechuje ją brutalny realizm, tu rysem dominującym jest chłodna elegancja i zamiłowanie szczegółów zewnętrznych i fizyognomicznych. Pod względem technicznym wprawa jest tak wielka, iż artyści tracą w końcu poczucie stylistycznych odcieni związanych z materiałem i stosują swą rozległą wiedzę nawet tam, gdzie ona jest nie na miejscu.

III.

Podczas gdy w Rzymie natchnienie helleńskie pracowało w służbie nowych władców świata, prowincya przestawała na staroświeckiej łatyńskiej kulturze, wykwitłej na gruncie etruskim. Cechą jej była dążność do bezwzględnego realizmu, a wytworem illuzjonistyczny portret, którego właściwości określiliśmy powyżej.

Wpływowi rodzimej sztuki nie były w stanie oprzeć się nawet te dzieła, których pomysł i kompozycja pochodziły od Greków. Dowodzą tego wyraźnie rzeźby przyczołkowe

świątyni w Luni z I wieku przed Chr., wyobrażające śmierć Niobidów. Mimo, że kompozycya jest w duchu barokku greckiego, głowa Apollina przypomina zarówno ogólnym wyrazem, jak i szczegółami, twarze z fresków Botticellego, Verrocchia, Filippina Lippi. Także wierchowce są podobniejsze do rumaków w pizańskim *Tryumfie śmierci*, niż do greckich koni.

Tego pokroju latyńscy i etruscy robotnicy napływali po śmierci Augusta coraz liczniej do Rzymu i spotykali się tu z naturalistycznym stylem greckich artystów. Pierwsi przynosili z sobą świeżą fantazyę i prastare zamiłowanie do illuzyi, drudzy dawali skarby doświadczenia artystycznego, a zwłaszcza rutynę i wykształcenie. Dopiero z pomocą tych nabytków, zdołali rzymscy rzeźbiarze zapanować nad trudnościami rysunku i modelacyi, przeistoczyć dotychczasowe normy greckie w duchu illuzjonistycznym.

Przeobrażenie nastąpiło w epoce flawijskiej dynastyi. Najwcześniejszym przykładem są owe proste nagrobki, tak częste w muzeach włoskich, z których patrzą na nas głowy małżonków, pełne filisterskiego wyrazu. Najbardziej znanym zabytkiem tej klasy jest grobowiec Hateriusów z końca I wieku po Chr., dziś w muzeum Lateraneńskim. Zachowane są trzy płyty: jedna przedstawia ulicę, przez którą szedł pochód pogrzebowy, wraz z świątyniami, które mijał; druga wyobraża zwłoki zmarłego na katafalku, dokoła płaczki, muzykanci, rodzina i t. d.; trzecia okazuje grobowiec familijny wraz z maszyną, której wynalazkiem zapewne jeden z przodków się wsławił. Ściany są szczerze przyozdobione niszami i rzezbami, w głębi świątynek tkwią popiersia nieboszczyków.

Nie ulega wątpliwości, że mamy przed sobą dzieło szczerze rzymskie, nie mające nic wspólnego z sztuką hellenistyczną. Przypatrzmyż się jego ornamentowi, zwłaszcza, że żaden dział sztuki nie jest tak czuły i tak sposobny do chwytania wszelkich stylowych odcieni, jak ornamentyka. Rzeźbiarz grobowca stanowczo zrywa z tradycjami, przekazanemi przez artystów *Arae pacis*. Nie przedstawia gałązek, kwiatów i liści z drobiazgową dokładnością i prawdą. To, na czem mu głównie zależy, jest wywołać wrażenie krzaka róży, lekko

wspinającego się, obsypanego pączkami, drżącego w powietrzu. Używa przeto środków, które wrażenie rozkwitu i drgania podnoszą. Najskuteczniej ku temu służy rozmaita wypukłość, z jaką oddaje kwiaty, pączki, liście. Raz te listki lub róże przylegają ściśle do ściany, lub gubią się w tle, raz podnoszą się do połowy i opadają na ścianę, raz znowu sterczą w pełnej okazałości rozkwitłych koron. Powstają przez to przecięcia linii i kształtów — cienie i światła, które cały relief napęlniają życiem i ruchem, zwłaszcza że rozkład ich nie jest przypadkowy. Każdy cień po jednej stronie jest zrównoważony światłem po drugiej i odwrotnie. Ztąd powstaje miła oku gra światła, która podnosi również illuzję. Ogólne wrażenie nie ma jednak nic wspólnego z naturalizmem. Kandelaber, dokoła którego wije się krzak róży, wyrasta nieorganicznie z podstawy; na szczycie jego siedzą papugi, zwrócone ku sobie z heraldyczną sztywnością, w gałęziach tkwią ptaszki i trzmiele, rozety mają cztery liście zamiast pięciu i t. d. Jednym słowem, ornament złożony nie z banalnie stylizowanych wzorków greckich, ale z motywów, które dłoń wytrawnego artysty dobrała i powiązała w jeden harmonijny obraz.

P. A. Riegl w dziele: *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin, 1890) wykazał, że ornament roślinny, poczynawszy od najdawniejszych czasów egipskich aż do epoki rzymskiej, poprzestawał na bardzo niewiele i to najprostszych roślinach, przejętych niegdyś z flory morza Śródziemnego. Z biegiem czasu wzory te zmieniały się, przekształcały, rozwijały, tak, że historia ornamentu greckiego jest tylko opowiadaniem o przeobrażeniach, jakim trzy czy cztery typy zasadnicze, palmeta, rozeta i kwiat łotusu ulegały. Typologia sztuki greckiej w żadnym innym zakresie nie występuje w tak jaskrawem świetle, jak właśnie na polu ornamentyki. Pierwsza epoka Augusta przelamała ciasne granice, wprowadzając wiele innych roślin do dekoracji. Przez to jednak, że odtwarzała je z naturalistyczną wiernością, minęła się z powołaniem tej gałęzi sztuki. Dopiero epoce flawijskiej było danem rozwiązać stanowczo trudny problem. Z jednej strony wciągnęła ona całą florę w zakres ornamentyki, z drugiej przez poddanie jej normom illuzyoni-

stycznym nagięła do warunków, jakim dekoracya z natury rzeczy ulegać musi.

Rozwój ornamentu starożytnego rozumiemy dziś tem lepiej, że ornamentyka XIX wieku przebiegła podobne koleje. W pierwszej połowie naszego stulecia, po wybrednej oszczędności stylu *empire*, nastąpił rodzaj reakcyi, upodobanie w przesadnej obfitości ornamentu. Realistycznie pojęte kwiaty i liście, częstokroć pstro pomalowane, oplatały w niesmacznych wzorach sprzęty i naczynia. Przeciw temu podniosła się opozycya w drugiej połowie bieżącego wieku. Powiedziano, że w ornamentyce nie powinno się nigdy odtwarzać roślin zgodnie z naturą, ale należy je delikatnie stylizować i zamieniać w płaski ornament bez plastycznego efektu. Teorya ta stała w widocznej sprzeczności z zasadami naturalizmu, głoszonemi równocześnie jako panaceum na wszelkie choroby aryzmu. Nic dziwnego, że rozwój wypadków przeszedł nad nią do porządku dziennego, zwłaszcza że w ostatnich dziesiątkach naszego wieku nastąpił fakt jedyny w dziejach sztuki.

Od najdawniejszych czasów aż do obecnych sztuka odradzała się sama z siebie. Wrodzona mieszkańcom Egiptu i zachodniej Azji skłonność do odtwarzania otaczającej natury, ze Wschodu przeszła do Grecyi, ztąd do Rzymu, tu zmieniła odpowiednio do rasy i klimatu swój charakter, udzieliła się ludom zachodnim i północnym, podlegała reakcyi, cofała się częstokroć do pierwotnego punktu wyjścia, ale zawsze była i jest to jedna i tasama myśl artystyczna w coraz odmiennych szatach. Wręcz odmiennie pojęcie sztuki wyrobiło się u wschodnich azyatyckich ludów, które mimo zetknięcia się z Zachodem w epoce Aleksandra W. żyły następnie przez dwa tysiące lat zupełnie odrębnem i udziałnem życiem. Owóż najpiękniejszy kwiat tej sztuki, sztuka japońska, poczęła w ostatnich kilkudziesięciu latach oddziaływać na europejską. Dwie wielkie rzeki, które płynęły dotąd odrębnem korytem, złączyły się i znięszwały swe wody. Rozwój malarstwa nowożytnego w ostatnich 30 latach, pleinairyzm i impressyonizm jest niezrozumiały, jeśli się nie uwzględni tego wpływu japońskiego.

Między innemi stworzyła japońska sztuka osobną ornamentykę na illuzyi opartą, odtwarzając wszelkie rośliny wier-

nie, ale bez realizmu i układając je na pozór niedbale, w gruncie rzeczy z wyszukany smakiem. Nadto sam sposób malowania, lub rzeźbienia ornamentów jest u Japończyków prostszy i swobodniejszy, niż u ludów europejskich, gdyż w niczem się nie różni od techniki wielkiego malarstwa czy rzeźby. Anglicy pierwsi podpatrzyli tę wyższość ornamentyki japońskiej i zastosowali w swoich utworach artystycznych. Dziś w Anglii, a po części w Paryżu nie ma rozdziału między sztuką wielką a stosowaną, ci sami artyści w tym samym stylu pracują na jednym i na drugim polu, podczas gdy na stałym lądzie pokutują jeszcze tu i owdzie dawne normy pseudoklasyczne.

Z zdumieniem spostrzegamy, że już II wiek po Chr. odkrył tę samą zasadę ornamentacyjną, co współczesna Japonia, z tą tylko różnicą, że Japończyk przenosi asymetryczny układ, gdy tymczasem Rzymianin, wykształcony na wzorach dłuta greckiego, zachowuje staranną kompozycję i poddaje szczegóły całości. Także techniką przypomina ornamentyka rzymska dzieła sztuki japońskiej. Brawura, z jaką są wyrzeźbione pączki i listki na wspomnianym filarze Hateriusów, może iść o lepsze z cackami japońskimi z kości słoniowej lub laku.

Okres Trajana był tu okresem najwyższej świetności. Pod jego następcami ornamentyka nie traci wprawdzie dawnych zalet, ale popada w zbytek egancji i prerafinowanie. Układem roślin, które oplatają filary, kieruje nie jak dotychczas wzgląd na symetrię lub architekturę, ale kaprys artysty i żądza nowości. Gałęzie i owoce nie tworzą wzorów, ale są ułożone jakby od przypadku na kształt żywopłota. Kilku uderzeniami dłuta umieją artyści scharakteryzować każdy liść czy owoc, pomaga im w tem światłocień, rozłożony z nadzwyczajnym zjawstwem perspektywy powietrznej.

Z końcem II wieku następuje pewien zastój. W III stuleciu da się zauważyć nawet rodzaj reakcji. Powstaje relief, zwany *en creux* z głębokimi podcięciami i bardzo kunsztowny; zalety jego są raczej malarskie, niż plastyczne. Jak ornamenty flawijskie i trajanńskie przypominały japońskie, tak dekoracja tego okresu zbliża się do ornamentyki chiń-

skiej, w której motywy wschodnio-azyatyckie są jak gdyby strętwiąle i obumarłe.

Także i w sztuce portretowania jest koniec I-go, początek II wieku po Chr. okresem przełomu. Arcydzieł illusionistycznych nie należy jednak szukać między portretami cesarzy, tak licznymi w muzeach europejskich, gdyż są to po największej części rzemieślnicze kopie, które nie zachowały ani śladu owej dorywczosci umysłnej, stanowiącej wielki urok, a zarazem wielki sekret illuzji w portrecie. Natomiast pomiędzy wizerunkami nieznanymi mężczyzn i kobiet są arcydzieła, jakim równe spotyka się tylko w sztuce niderlandzkiej i hiszpańskiej. Rzeźbiarze rzymscy liczą się nie tylko z artystycznymi wymaganiami portretu, ale także z właściwościami materiału. Twardość lub miękkość marmuru, jego ziarnistość i transparenca, zabarwienie naturalne lub sztuczne — wszystko to są rzeczy, od których zawisł wybór techniki. Rzecz naturalna, że portrety tego rodzaju mogą robić wrażenie tylko w oryginałach; żadne odlewy czy ryciny ich nie zastępują. Żywość wyrazu potęgują starannie wydrążone tęczęwki i polichromia, którą zastępuje czasem kolorowy marmur. Pod względem pojęcia fizyognomii są biusty rzymskie w podobnym stosunku do greckich herm, jak niderlandzkie i hiszpańskie portrety do włoskich. Rzymskie i wszystkie nowożytne, nawet włoskie, dążą do wyrażenia indywidualności, greckie do uwydatnienia typu. Gdy jednak greckie i włoskie osiągają swój cel przez bardzo szczegółowe modelowanie twarzy, rzymskie, tudzież niderlandzkie i hiszpańskie, dają tylko jej impresję w grubych, podstawowych zarysach.

IV.

W zakresie płaskorzeźby można zauważyć tensam rozwój.

Płaskorzeźba grecka w epoce rozkwitu nie troszczyła się wcale o wpływ, jaki wywierają t. zw. cienie, rzucone na całość sceny. Stan rzeczy się zmienił od czasu, gdy relief przybrał charakter wypukłego malowidła. Na wielkim fryzie pergameńskim kompozycja jest tak bujna i pełna, że tło prawie niknie, a cienie, jakie rzucają bardzo wypukłe posta-

cie, padają częścią na nie same, częścią na ciała sąsiadów i podnoszą perspektywę. O dążeniu do impressyi niema tu mowy, gdyż płaskorzeźba zachowuje związek z architekturą, a temsamem charakter dekoracyjny. Nieco inaczej ma się rzecz na małym fryzie pergameńskim. Tu figury stoją zdala od siebie, tło przebija wszędzie, ożywione pejzażem i architekturą. Gdyby cienie padały na krajobraz, perspektywa, a temsamem efekt malarski byłby stracony; wnet byłoby widocznem, że krajobraz niema głębokości. Ażeby uniknąć tego następstwa, umieszczono fryz w rozproszonem świetle, w portyku od północy, który go zasłaniał przed bezpośredniemi promieniami słonecznemi, a temsamem przed rzuconym cieniem. Było to wyminięcie trudności, nie ich zwyciężenie — środek połowiczny tem banalniejszy, że na południu relief nie powinien bać się słońca, ale z niem się liczyć.

Jedynym sposobem, który płaskorzeźbę mógł wyprowadzić z fałszywego położenia, było przeobrazić ją w stylu illusionistycznym. Tymczasem duch grecki nie był zdolny tego przeistoczenia — sprzeciwiało się ono jego naturze. Nastąpiła reakcja, której owocem były arcyeleganckie wymuskane reliefy t. zw. hellenistyczne, np. słynne płaskorzeźby w pałacu Spada, lub w Muzeum kapitolinickim i wiedeńskim. Także ich twórcy radzili sobie połowicznymi środkami. Za tło obierali najczęściej budynek, mur, wzgórze lub głąb jaskini i bezpośrednio przed nią ustawiali figury, tak, że cień ich padał na ścianę, nie psując wrażenia głębokości.

Twórca *Arae pacis* zastosował ostatnią normę bez zmiany, usiłował jednak równocześnie wydoskonalić pergameńską. Na płaskorzeźbach hellenistycznych stoją figury na jednym planie, czyli w jednym rzędzie. Rzeźbiarz *Arae pacis* stworzył plan drugi. Bardzo wypukłe postacie pierwszego planu rzucają cienie na postacie w drugim rzędzie, które jednak są tak płasko utrzymane, że nie powodują żadnego cienia. Powstaje ztąd illuzya, że po za drugim rzędem tło się pogłębia i cienie padają na ziemię.

Dalszym krokiem na tej samej drodze są reliefy na łuku Klaudyusza w *Villa Borghese*. I tu są dwa plany w ten sposób traktowane, wszelako po nad drugim rzędem figur widać jeszcze trzeci szereg głów, który nibyto znajduje się

w głębi po za dwoma przedniami. Tymczasem nie różniąc się co do wypukłości od drugiego, wywiera ten trzeci rząd głów wrażenie wręcz nieorganiczne i nienaturalne. Próba stworzenia trzeciego planu nie udała się.

Nieprowadzenie nie odstraszyło jednak artystów od dalszych wysiłków. Doprowadziły one w końcu do stworzenia reliefu illuzjonistycznego na łuku Tytusa. Zasada pozostaje niezmienna, figury na pierwszym planie są wypukłe, na dalszym płasko rzeźbione. Ale zachodzi pewna kardynalna różnica. Kiedy dotychczas były tylko dwa plany, tu planów jest kilkanaście. Wypukłość reliefu zmienia się wedle wrażenia, jakie artysta chce wywołać, związek reliefu z architekturą ustaje. Otwiera się jakoby okno, przez które po jednej stronie patrzemy na pochód tryumfalny, po drugiej na apoteozę cesarza. Artysta unika z umysłu symetrii, układu, piękności linii, wogóle rzeczy, które poprzednia epoka uważała za nieodzowne. Przeciwnie rozdział mas, stosunek ich do ram, motywy figur — wszystko zmierza do tego, aby w widzu wywołać wrażenie ruchu posuwającego się naprzód. W obu reliefach spotykamy na czele pochodu postacie, które zatrzymują krok, odwracają się i patrzą wzdłuż orszaku — ku cesarzowi. Ich sylwety spokojne, są niejako osiami procesyi i działają jak cezura w wierszu; ich oczy i twarze prowadzą uwagę widza ku temu, który jest źródłem radości i punktem środkowym obrazu — ku Tytusowi.

Pomimo natłoku, postacie są tak zręcznie ugrupowane, że pomiędzy niemi i nad niemi jest dużo powietrza i przestrzeni. W apoteozie rydwan cesarski wyjeżdża z prawego rogu nieco na wskos. Jest to motyw bardzo szczęśliwy, podnoszący wrażenie głębokości. Obok wozu w rogu cisną się ludzie, stanowiący rodzaj *repoussoir* dla reszty kompozycyi. Można powiedzieć, że reliefy łuku Tytusa mają respirację, podobnie, jak obrazy Velasqueza. A cóż dopiero, gdy słońce zabłyśnie! Wtedy osoby nabierają modelacyi, zdają się żyć i oddychać. To uwzględnienie naturalnego światła jest jedną z najśmielszych zdobyczy sztuki rzymskiej. Dać wierny obraz życia było już zamiarem sztuki egipskiej, ale tu dopiero po paru tysiącach lat został ten cel w zupełności osiągnięty. Na domiar wrażenia cały relief był polichromowany farbami lokalnemi,

sprzęty niesione były połączane. Podczas gdy wobec naturalistycznego dzieła sztuki, widza ogarnia pewnego rodzaju trwoga z powodu zbyt wierności i drobiazgowości, na widok tego illuzjonistycznego reliewu doznawał on zmieszanego uczucia radości i złudy, że nie na obraz patrzy, ale na rzecz samą. Wywołać w widzu takie uczucie jest najwyższym celem dzieła sztuki i probierzem jego wartości.

Zapewne, nowożytnego widza może razić nieudolność perspektywy, widoczna przedewszystkiem w rydwanie i koniach, ale w tem właśnie okazuje się fundamentalna różnica między starożytną a nowożytną sztuką. Nowożytna przeszła w XVII wieku przez sumienną szkołę rysunku i modelacyi; zasady i teorye wówczas ustalone obowiązują dotychczas; każdy artysta i widz ulega im mimowiednie. Starożytni nie znali nauki o perspektywie. Skrócenia stosowali wedle osobistych doświadczeń, częstokroć niewystarczających; ztąd usterki, które, jak w naszych reliewach, łagodziła polichromia.

Podobny przedmiot, jak na łuku Tytusa, jest przedstawiony na łuku Trajana w Benewencie, o 30 lat późniejszym. Zamiarem artysty było uprzytomnić w płaskorzeźbach natłok, jaki powstaje podczas uroczystości publicznych, kiedy tłum zbity, jak jedna masa, ciśnie się, popycha, rzuca, wydostaje po za szranki i ścieśnia koło, przeznaczone dla cesarza i dostojników. Sztuka grecka nie umiała podołać temu zadaniu. Ciżbę, jaka powstaje w bitwie nad poległym rycerzem, przedstawiała w posągu Menelaosa, niosącego z hardem obliczem zwłoki Patroklosa. Grupa ta zachwyca zwartością układu, pięknnością kształtów, ale nie daje nawet przecucia naporu, z jakim miał do walczenia obrońca. O ileż zręczniej i prościej przedstawiło dluto artysty rzymskiego tensam temat w ciasnych ramach płaskorzeźby! Cesarz i dostojnicy stoją na samem czele po lewej stronie reliewu. Za nim tłum stugłowy w rozmaitych pozach, wszyscy wychylają głowy w jednym kierunku ku cesarzowi, którego każdy chce oglądać. Tak głowa cesarska staje się centrum artystycznym i moralnem kompozycyi, jest zasadniczym motywem, który we wszystkich 26 reliewach się powtarza i łączy je w jedną całość.

Kilkadziesiąt reliefów, różniących się tylko w osnowie, nie w kompozycji, musiały zdziwić nawet najciekawszego widza. Po co powtarzać tyle razy rzeszę witającą cesarza? Czy nie lepiej przedstawić ją raz w głębi krajobrazu, a na jej tle okazać tu i owdzie cesarza w coraz to nowej sytuacji? Czy nie lepiej rzeźby, rozłączone dotychczas, połączyć w jedną materyjalną całość, zamiast seryi scen dać jeden wątek, jedno pasmo nieprzerwane? Z tych rozmyślań artystycznych wyrosła kolumna Trajana i styl t. zw. kontynuacyjny.

Według pojęć greckich i rzymskich estetyków aż do I wieku naszej ery, tudzież wedle zaczerpniętych z tej epoki prawideł estetycznych XVIII stulecia, dzieło sztuki powinno uprzytomniać jakąś stanowczą chwilę akcji, w której występują najwybitniejsze osoby dramatu. Ztąd wynika, że obraz powinien przedstawiać tylko to, co się dzieje równocześnie, nigdy zaś jedna i ta sama osoba nie może figurować parę razy na tym samym obrazie. Jest to tak zwana norma dystynkcyjna, zostająca w zasadniczym przeciwieństwie do kontynuacyjnej.

Oprócz tych dwu rodzajów, zna historia sztuki trzeci, t. zw. normę dopełniającą. Jest ona właściwą sztuce wschodniej i początkom greckiej, a polega na tem, że do pewnej sceny artysta dodaje jeszcze to, co ją wyprzedziło i co po niej nastąpiło, nie powtarzając jednak głównych osób. I ta norma podobnie, jak kontynuacyjna, sprzeciwia się zasadzie, że tylko to można odrazu objąć wzrokiem, co się dzieje równocześnie, na jednym i temsamym miejscu.

Jak norma dopełniająca odpowiada eposowi, dystynkcyjna dramatowi, tak kontynuacyjna ma najwięcej podobieństwa do prozy historycznej. Podczas gdy styl dystynkcyjny wyłonił się z dopełniającego, jako dramat z eposu, niepodobna znaleźć racyi, dla której znowu z czasem miały się przedzierzgnąć w kontynuacyjny. Jeżeli jednak norma kontynuacyjna wyparła w II wieku po Chr. dystynkcyjną, stało się to widocznie z przyczyn wyższych, od organicznego rozwoju niezawisłych. Oto, jak system dopełniający jest wytworem sztuki wschodniej, dystynkcyjny sztuki greckiej, tak kontynuacyjny jest samoistnym płodem sztuki rzymskiej.

Z jej wzrostem i on uzyskuje przewagę, zwłaszcza od czasu wzniesienia kolumny Trajana, na której po raz pierwszy występuje.

Przypatrzmyż się jednemu ustępowi kolumny. Z wiosną r. 102 po Chr., cesarz opuszcza leże zimowe, udaje się do portu, aby wsiąść na okręt. Dalej widzimy go siedzącego w barce cesarskiej, którą sam steruje. Następnie dosiada wierzchowca i prowadzi armię do bitwy. Dakowie są odparci, o zmierzchu przybywa do obozu jedno ich plemię i poddaje się. Nowa bitwa; podczas niej cesarz bada pojmanego barbarzyńcę, a po zwycięstwie dziękuje żołnierzom i własnoręcznie rozdaje najdzielniejszym podarki. Dalej widzimy go, jak opuszcza cytadelę, kroczy na czele legionów przez most pontonowy, wchodzi w góry i rozpoczyna oblężenie miasta. Mimo że Dakowie ofiarują mu kapitulację, Trajan składa uroczystą ofiarę i zagrzewa osobiście wojsko do bitwy. Dalej, przyjmuje poselstwo, prowadzi armię do nowej bitwy, wraca do obozu, rozmawia z naczelnikami nieprzyjaciół, dozoruje budowę nowego obozu, kieruje bitwą; bada fortyfikacye, przyjmuje kapitulację nieprzyjaciół i w końcu dziękuje żołnierzom za trudy całorocznej wyprawy.

Dwadzieścia trzy razy jest cesarz wyobrażony w czasie tej jednej wyprawy, a jeżeli obejdzimy dwadzieścia trzy zakręty kolumny, znajdziemy go przeszło 90 razy, tak, że na każdym zakręcie występuje często więcej niż cztery razy. Z tem wszystkiem to powtarzanie n. z. nie męczy. Przeciwnie, raz przyzwyczajwszy się do jego rycerskiej postaci, sami potem szukamy go, pragniemy wiedzieć, co porabia, jak mu się powodzi. Tak osoba bohatera jest tu refrenem, który podnieca fantazyę, zamiast ją zużyć.

Lecz jest jeszcze drugi węzeł idealny. Tym węzłem jedność nieprzerwana krajobrazu, na którego tle losy wyprawy się rozgrywają. Las czy rzeka, obozowisko czy miasto, góry i doliny — wszystko spływa jedno z drugim, jak ogniwa wielkiego łańcucha. Rzeka wypadków toczy się szerokim korytem, a wśród niej sterczy tu i owdzie osoba cesarska, jak skała, i dzieli tok wyprawy na równe niemal odstępy. Środkami, o całe niebo odmiennemi, osiągnął twórca

kolumny tensam cel, który przyświecał greckim artystom: jedność w wielości, różnorodność w jedności.

Styl kontynuacyjny był stworzony. Płaskorzeźby na sarkofagach z II-go i III wieku hołdują mu niemal wyłącznie. Któż nie pamięta sarkofagu kapitolńskiego z Seleną i Eudymionem? albo płaskorzeźb na łuku Konstantyna W., gdzie walka, zwycięstwo i tryumf cesarza są wyobrażone w ramach jednego i tego samego obrazu?

W okresie Antoninów uległa płaskorzeźba pewnej zmianie. Rzesza, która na łuku Trajana występowała w zbitej masie, przeredza się; jak w rzymskich tragediach Szekspira, na czoło tłumu wysuwa się trzech lub czterech obywateli, którzy zań mówią i działają. Postacie ich są niemal okrągło wyrzeźbione i znajdują się zawsze na pierwszym planie reliefu. Ztąd wyłania się z czasem płaskorzeźba o postaciach zupełnie okrągłych, z pejzażem pełnym plastycznych akcesoriów. Czasem stoją grupy tego rodzaju w osobnych domkach, jakby w kapliczkach.

W III wieku następuje dalszy upadek. Płaskorzeźba tryumfalna przybiera pozór kart geograficznych. Wypadki są z historyczną wiernością opowiedziane, ale nie biegną pasami, lecz zapełniają w różnych kierunkach całą powierzchnię łuku. Najbardziej znanym przykładem tego stylu jest łuk Septimia Sewera w Rzymie.

V.

Jak w zakresie plastyki, tak na polu malarstwa miało przeszczepienie sztuki greckiej na grunt rzymski ten skutek, że utworzył się styl nowy, illuzjonistyczny, który wraz z normą kontynuacyjną wycisnął niezatarte piętno na wszelkich utworach pędzla rzymskiego.

Proces ten możemy śledzić tem łatwiej, że z epoki cesarstwa zachowało się wiele fresków na ścianach domów pompejańskich i herkulaneńskich, a po części rzymskich. I tu nowy kierunek objawia się prędkiej w zakresie ornamentyki, niż w wielkim malarstwie. Mniej więcej aż do r. 80 przed Chrystusem wykładano ściany domów barwnymi płytami mar-

murów lub stiuku, sposobem, który nazwano inkrustacyjnym. Dopiero wynalazek techniki *al fresco*, zrobiony prawdopodobnie w Egipcie, pociągnął za sobą zasadnicze zmiany. Obrazy, które dotąd całymi miesiącami malowano sposobem enkaustycznym, teraz można było namalować *al fresco* w przeciągu paru dni. Poczęto więc ściany domów pokrywać freskami.

Nauka odróżnia trzy epoki w tem nowem malarstwie ściennem, nazywając je stylem drugim, trzecim i czwartym, gdyż system inkrustacyjny nosi nazwę pierwszego. Drugi styl, inaczej architektonicznym zwany, polega na tem, że malowane kolumnienki albo kandelabry dzielą ścianę na trzy pola, z których środkowe, najszersze, wypełnia rodzaj altany ogrodowej, albo świątynki na kolumnach, z po za której dalekie przeglądają widoki. Architektoniczne formy są tu jeszcze zachowane; budowle, chociaż nie odpowiadają rzeczywistym, są pod względem konstrukcyjnym możliwe; filarki, belki, kandelabry, fryzy i t. d. stworzone z materiałów, które można nazwać po imieniu. Tam, gdzie miejsce architektury zastępuje widok ogrodu, np. w willi Livii przy Prima Porta, drzewa, krzewy, owoce są scharakteryzowane z dokładnością nie pozostawiającą nic do życzenia. Słowem styl tego okresu jest naturalistyczny i odpowiada doskonale akademickiemu charakterowi współczesnej plastyki.

Okolo roku 50 przed Chr. występuje i trwa wiek cały trzeci rodzaj dekoracyi, zwany stylem ornamentalnym albo egipskim. Części plastyczne architektury, jak cokoly, kolumny, gzymsy, tracą znaczenie konstrukcyjne, zamieniają się w płaski ornament. Pokoje tego stylu łatwo poznać po białych, pionowych pasach i pilastrach, ozdobnych wzorami egipskimi lub hieroglifami. Kwiat lotosu, tudzież półjajo egipskie figurują często pomiędzy niemi. Nie brak nawet całych figur i scen zaczerpniętych z sztuki staroegipskiej. Nie w tem dziwnego, gdyż styl trzeci powstał w Aleksandryi, gdzie w I wieku przed Chr. sztuka staroegipska święciła rodzaj renesansu. Wówczas przeistoczono styl architektoniczny rzymski w guście staroegipskiej dywanowej dekoracyi. Owe naiwne staroświeckie szczegóły wzruszały zapewne Rzymianina w podobny sposób, jak nas wzruszają chińskie lub egipskie

motywy w dekoracji renesansowej lub rococo. Z tem wszystkim niepodobna nie wyznać, że styl trzeci jest zwyrodnieniem drugiego, mumifikacją żywego niegdyś tworu.

Natomiast styl czwarty, który wypełnia okres od pierwszych lat po Chr. aż do katastrofy z r. 79 po Chr. jest powrotem do czystych norm drugiego stylu. Zachodzi tylko ta różnica, że artyści czwartego stylu nie silą się na odtworzenie rzeczywistości, ale pragną przede wszystkim wywołać u widza wrażenie, że się znajduje w jakimś zaczarowanym zakątku świata, w jakimś odludnem zamczysku.

Ztąd budowle, ornamenty, postaci, które ożywiają ściany, są zaczerpnięte z fantazyi. Tu np. widzimy Apollina, siedzącego wśród lasu złotych kolumn, czarodziejskie światło rozświeca je na podobieństwo pochodni, w głębi otwarte drzwi, przez które przegląda niezliczony szereg sal — wszędy spokój i milczenie. Tam ulice oblane białem światłem, ozdobione ciemnymi upięciami; ani jedna żywa istota nie mąci ich ciszy i samotności. Ówdzie znowu piętrzy się fantastyczna budowla, kolumny na kolumnach, przyczółki na przyczółkach, a w ich cieniu snują się dziewczęta jak zakłète królowny, pełne powagi i smutku. Wszystkie zaś budowle jakby z jakiegoś idealnego stworzone materiału. Kolumna wypartą zostaje przez rośliny, słupki trzećin zastępują filary, a w tę uduchownioną niejako architekturę wpleciono pełno ptaków, masek, sfinksów. Wybujalność fantazyi tak wielka, że widz nawet nie zadaje sobie pytania, czy te budowle mogą istnieć, podobnie jak czytelnikowi *Tysiąca i jednej nocy* nie przychodzi na myśl powątpiewać o prawdziwości zaczarowanych pałaców.

Tak więc illuzyonizm prowadził już w starożytnej sztuce prostą drogą do fantastyczności. Z nowożytnym ma on także wspólny sposób malowania. Zamiast dążyć, jak dotychczas, do oddania wypukłości przedmiotów za pomocą modelacyi, maluje on plamami, kładąc barwy bezpośrednio obok siebie i naśladując grę światła południowego. Przestaje odtwarzać materiał, z którego wzniesiona budowla, natomiast patrzemy już to na połysk szlachetnych kruszców, już na promienie światła, załamane w kryształowych kolumnach, już na krople rosy, mieniające się barwami tęczy. Nigdy malarstwo de-

koracyjne w Europie nie osiągnęło takiej swobody w doborze barw i światel, jak w Pompei. Jedni chyba Japończycy dorównują rzymskim malarzom w tym względzie.

Malarstwo *di macchia* przynosi z sobą na świat grzech pierworodny, który jest dla niego źródłem wielu niebezpieczeństw. Oto zachęca do powierzchowności, uczy lekceważyć techniczną wprawę i szkolną rutynę — pozuje na genialność. Ztąd i między malarzami czwartego stylu spotykamy wiele fałszywych talentów, wielu niesumiennych artystów. Natomiast niektórzy z nich, jak malarze t. zw. „macellum,” celują pewnością ręki i artyzmem tak wykwintnym, iż mimo woli nasuwa się domysł, że wyszli nie z miejscowych szkół, ale z ogniska sztuki, Rzymu, który wówczas tem był dla całego świata starożytnego, czem dzisiaj Paryż i Monachium dla Europy.

VI.

Obrazy pompejańskie i herkulaneńskie, którym powyżej opisana architektura służy za ramy, uważano dotychczas prawie bez wyjątku za kopie obrazów hellenistycznych. Temsamem odmawiano malarstwu rzymskiemu wszelkiej niemal żywotności. Jest rzeczą pewną, że w epoce Augusta kopowano znakomite stare obrazy, równie jak znakomite posągi. Wszelako kopie należą do wyjątków i łatwo je poznać. Przeważna większość obrazów pochodzi z I wieku przed i po Chr. i odzwierciedla wszystkie stylowe odcienia znane nam już z ornamentyki i płaskorzeźby.

Po osiągnięciu jedności miejsca w epoce Aleksandra W. malarstwo greckie hołdowało dłuższy czas zdrowemu naturalizmowi, który jednak z czasem wyrodził się w pretensjonalny barok, pełen nieokiełznanej namiętności w ruchach i wyrazie twarzy. Pod względem technicznym zajmowało się ono przedewszystkiem problemem pogłębienia obrazu, dążąc do tego celu nie za pomocą skrótów, gdyż w tym kierunku poprzednia epoka zdziałała wszystko, ale przez roztopienie zarysów postaci w otaczającym świetle, czyli przez malowanie *en plein air*. Błady i niedołężny odbłask tego malarstwa przechowały nam wazy apulskie.

W I wieku przed Chr. nastąpiła reakcja. Umiarkowanie w uczuciach i wstrzeźliwość w gestach sprawiły, że nawet mitologiczne sceny przedstawiano skromnie i spokojnie, prawie po filistersku. Tragiczny patos, niegdyś tak ulubiony, pobrzmiwa w nich zaledwie slabem echem, jak grzmot po dalekiej burzy. Najslynniejszym obrazem tej epoki była *Medea* Timomachosa, malarza z czasów Cezara, której kopia zachowała się na ścianach Herkulaneum. W istocie niepodobna wyobrazić sobie dzieła, w któremby gwałtowność uczuć była w szlachetniejszy sposób wyrażona. Matka ma zabić własne dziecię. Artysta ukazał nam nie sam czyn, ale tragedję, która się w jej duszy rozgrywa przed czynem. *Medea* stoi nieruchoma jak słup, tylko wejrzenie błędne i palce, ściskające kurczowo rękojeść miecza, zdradzają straszliwą rozterkę. Naprzeciw w spokojnej postawie stroskany pedagog. Pomiędzy obojgiem bawią się chłopaki bez cienia przeżucia; w głębi podwórze otoczone murem.

Pod względem wykonania mają te freski bardzo rozmaitą wartość. Herkulaneńskie i rzymskie przewyższają zazwyczaj pompejańskie. Jedni malarze, do których należy także Timomachos, celują świetnym realizmem. Szerokiem pociągnięciem pędzla przypominają uczniów Rafaela, zwłaszcza Giulia Romano i Il Fattore. Pod względem naturalności ruchów są jeszcze dziećmi poprzedzającej epoki, wszelako postaci swoje wyposażają już bardziej miękkimi i rozlanymi kształtami. Innych znowu cechuje sztywna i oschła kompozycya, tudzież pobieżny choć zręczny sposób malowania. Ci przywodzą na pamięć owych malarzy z epoki *empire*, którzy swej techniki nauczyli się jeszcze w okresie rococo. Zwłaszcza rysunki Fragonarda przychodzą na myśl wobec tych malowideł. Obraz przedstawiający aktora, który maskę swą poświęca Dionizosowi, przewyższa co do pewności i lekkości pędzla najlepsze francuskie akwarelle z końca XVIII-go i początku XIX-go wieku.

Obrazy trzeciego stylu poznać po pedantycznej surowości rysunku i schematycznej kompozycji. Artyści przerabiali pierwowzory z okresu naturalistycznego z zupełnym brakiem poczucia estetycznego; postaci niegdyś poważne i wyraziste stają się pod ich pędzlem sztywnymi manekinami bez cha-

rakteru i życia. Sąd Parysa wydaje się parodią lub sceną z życia nowoczesnych filistrów. Z drugiej strony na pochwałę trzeciego stylu podnieść wypada, że zajmuje się poważnie problemami krajobrazowymi, stara się je pogłębić i urozmaicić.

Zupełnie inaczej ma się rzecz z czwartym stylem. Utworem jego brak zwartości, zamknięcia, zdają się rozprzęgać, rozplywać. Elegijne lub wesołe sceny, np. opuszczona Aryadna, Wenus łowiąca ryby, odpowiadają lepiej uzdolnieniu artystów tego okresu, aniżeli tragiczne tematy w rodzaju Medei. Jeżeli zaś i oni porywają się niekiedy na nie, poznać, że nie są wynalazcami, lecz że naśladowają, a nawet wprost kopiują słynne dzieła pierwszego stylu. Równocześnie występuje wpływ sztuki narodowej rzymskiej w szeregu obrazków, przedstawiających baśnie ojczyste.

Może nas dziwić ten naśladowniczy charakter sztuki w okresie dynastii julijsko-klaudyjskiej. Pamiętać jednak należy, że był to okres przejściowy, dający się porównać z epoką pod koniec XVIII stulecia. Sposób przedstawienia tak pochłaniał uwagę artystów i publiczności, że nie pytali wcale o pomysł. Zwłaszcza pewna serya obrazków, przedstawiających luźne grupy dziewcząt, satyrów, centaurów, unoszących się w powietrzu, zasługuje z powodu swej techniki na najpilniejszą uwagę. Malarstwo greckie w ostatnich trzech wiekach przed naszą erą holdowało pleinairyzmowi, używało barw lokalnych jasnych, delikatnych, przełamanych. Na tych zaś grupach widzimy po raz pierwszy inny system oświetlenia i wyboru farb — system, który zmierza wprost do wywołania efektów illuzyonistycznych. Ciało i szaty są oddane w neutralnych tintach; w świetle błyszczą one już to jak jasne plamy, już jak blade odcienia barw lokalnych, które w cieniu stają się gorętsze i głębsze. Pod względem światłocienia obowiązują warunki, właściwe domowi rzymskiemu. Światło pada z góry na wskos przez impluvium lub podwórze; muskając tylko wypukłości i krawędzie figur, pograża resztę wraz z tłem w cieniu. Owóż jeżeli grupa miała wyrzucić wrażenie, że się unosi nie w jakiejś bezwzględnej próżni, lecz w powietrzu, trzeba było ją wydobyć z jednostajnego tła ściany. W tym celu malarze otaczają ją szeroką obwódka, rodzajem gęstego nimbu, który jest ciemniejszy

nietylko od figury, ale nawet od ściany. Modelacyi kształtów dokonuje system punktów i pręgów, które jakoby deszcz złocisty spadają na grupę, podnosząc jej wypukłość, pograżając otoczenie w tem głębszym mroku. Jest to mniej więcej tasama metoda, którą odkrył Fortuny, gdy sztuka najnowsza z naturalizmu przechodziła w impresyonizm. Hiszpański artysta, który talentem przewyższał o wiele swoich starożytnych poprzedników, znalazł wnet naśladowców, stworzył szkołę, a przecież maniera jego należy dziś do przeszłości, podobnie jak i modła artystów pompejańskich nie utrzymała się długo. Prawdziwy illuzjonizm wyparł jedną i drugą.

Pojawia się on o wiele pręcej na obrazach przedstawiających martwą naturę, aniżeli na malowidłach anegdotycznych. Na mozaice Heraklitosa w Lateranie, dziele epoki Augusta, jest każdy owoc, każdy odpadek kuchenny wiernie wymodelowany i oddany lokalnemi barwami, cień, jaki odeń pada na podłogę, jest dokładnie oznaczony. Zupełnie inaczej w Pompei. Na żółtawo-szarem tle nisz lub ścian, są zwierzęta, owoce, gałęzie, talerze, szklanki i t. p. rozrzucone w wykwitnem zaniedbaniu, żadna barwa się nie narzuca, światło nietylko dopełnia modelacyi, ale także zestraja jasne tony w jeden harmonijny efekt. Przezrocze szkło, jedwabista opona szparagu, miękkie futro zająca, chropawa łupka granatu, aksamitna skórka brzoskwiń, srebrna łuska ryb, miękka wilgoć atramentnicy — wszystko to jest kilku pociągnięciami pędzla oddane z taką prawdą i plastyką, że niewiadomo, co więcej podziwiać: znakomite odtworzenie szczegółów, czy świetne oddanie całości.

Pamiętać należy, że malarze pompejańscy nie należeli do głośnych artystów, lecz byli średnimi wykonawcami. Jedno Macellum, wymalowane w czwartym stylu, okazuje znakomitą technikę. Na podium, które służy za podstawę fantastycznej architektury, znajdują się dwa małe obrazki — sntne perły illuzjonistycznego malarstwa.

Po ciemnym błękiecie południowego morza szybuje para okrętów, wymalowanych w kilku odcieniach żółtej barwy. Skutkiem zestawienia tych dwu dopełniających kolorów, krawędzie okrętów i wiosła wydają się srebrysto szare, sam zaś żrąb okrętów przybiera barwę jeszcze intensywniej żółtą.

Wszystkie te tony, jeżeli patrzymy na nie z oddali, drgają takim życiem, że doznaje się wrażenia, jakoby cała powierzchnia morza falowała wraz z promieniami słońca w niej odbitemi. Podobną kombinację kilku prostych czynników spotykamy tylko na tłach portretów Goi; jak tu, tak i tam, ostateczne zharmonizowanie barw dopełnia się dopiero w źrenicy widza.

Peizaż morski i natura martwa — oto dwa odłamy malarstwa, które także nowożytny illuzjonizm wyszczególniał z początku. Z czasem jednak duch nowy przeniknął także do malarstwa historycznego, przeistoczył dawne tematy, stworzył sobie nowe, odpowiedniejsze. Najprostszym problemem świetlnym, który możemy zauważyć w naturze, jest krajobraz obłany światłem księżyca. Przestrzenie zdają się wówczas rozszerzać bez miary, cienie stają się ciemniejsze, kształty roztopiają w półnroku. Nic więc dziwnego, że jednym z pierwszych tematów historycznych, które illuzjonizm pochwycił, była scena wprowadzenia po nocy konia drewnianego do Troi. Malarz tego obrazu, zachowanego w kilku udatnych kopiach, wywiązał się ogółem dobrze z swego zadania, tylko sylwetki figur pozostawiają nieco do życzenia. Niestety obraz ten jest nietylko pierwszym, ale i ostatniem dziełem illuzjonizmu w Pompei, dokąd widocznie trudniejsze problemy przed katastrofą jeszcze nie dotarły. Kierunek ów rozdził się dopiero w Rzymie. Ztąd i fresków eskwilińskich (dziś w Bibliotece Watykańskiej), które przedstawiają wędrówki Odysseusa na tle heroicznego peizażu, niepodobna uważać, jak dotychczas, za kopie obrazów hellenistycznych, ale za oryginalne dzieła sztuki rzymskiej, nieco późniejsze od malowideł pompejańskich. W porównaniu z wspomnianym krajobrazem nocnym okazują one znaczny postęp. Najtrudniejsze, najbardziej skomplikowane zjawiska atmosferyczne są tu oddane z zadziwiającą wiernością.

Na tych obrazach możemy śledzić lepiej, niż na *Koniu trojańskim* inną zdobycz malarstwa impresjonistycznego, do której także nie brak analogii w współczesnym malarstwie szkockiem. Oto hellenistyczny pleinairyzm lubował się w jasnych, w świetle rozbielonych kolorach. Pod wpływem nowego kierunku poczęto uwzględniać także ciemne barwy

i już to je harmonizować za pomocą wytwornego *chiaro-scuro*, już to pozostawiać ich ztonowanie współdziałaniu widza.

Rzecz naturalna, że w freskach przeważa krajobraz. Sztuka starożytna nie przedstawia prawie nigdy wnętrza komnat i tysiącznych odmian atmosfery w głębi zamkniętej przestrzeni. Nie umiała bowiem nigdy odtwarzać delikatnych refleksów, jakie rzucają jedne barwne przedmioty na drugie. Tymczasem te refleksy odgrywają znaczniejszą rolę w głębi komnaty, niż w pejzażach. Wyjątki, jakie spotykamy w Pompei, są tylko pozorne. Na freskach często widzujemy twarz ludzką, rzecz lub nawet światło odbite w wodzie, w zwierciadle, w naczyniu szklanym. Owóż barwa lokalna odbitego przedmiotu zamiast przełamać i przetworzyć barwę zwierciadła lub wody, wypiera ją całkiem i sama w jej miejscu się osadza.

Nieumiejętność odtwarzania barwnych refleksów, tudzież brak stałych prawideł w zakresie perspektywy wykreślnej — oto dwie rzeczy, które malarstwo starożytne odróżniają od nowożytnego i sprawiają, iż widz nowożytny patrzy na starożytny obraz, jak na robotę dyletancką. Natomiast wszystkie inne środki techniczne, dzięki którym obraz wywiera wrażenie, tudzież umiejętność pochwycenia przedmiotu ze stanowiska malarskiego, posiadali już starożytni malarze w równym stopniu, jak nowożytni.

Z illuzyonistycznym krajobrazem w Pompei łączy się najściślej norma kontynuacyjna, którą już poznaliśmy na płaskorzeźbach. Dopiero dzięki spójni tych dwóch stylów, stała się sztuka rzymska tem, co stanowi najwyższą jej chlubę, stała się sztuką uniwersalną, sztuką całego świata. Rozpowszechniony po wszech kątach imperyum rzymskiego styl impresyonistyczno-kontynuacyjny, przetrwał 15 wieków naszej ery i wywarł wpływ decydujący na artystów całej niemal Europy średniowiecznej. Hołduje mu jeszcze Sandro Botticelli w ilustracjach do *Boskiej Komedyi*; hołdują mu nawet Rafael w *Uwolnieniu św. Piotra* i Michał Anioł na sklepieniu Sykstyń.

W jaki sposób styl ów rozwijał się w ciągu II i III wieku po Chr., niepodobna dokładnie określić w braku oryginalnych malowideł z tego czasu. Że jednak postęp był i to znaczny, dowodzą portrety malowane na drzewie, tudzież po-

lichromowane głowy z stiuku, które Flinders Petrie i Th. Graf znaleźli w grobach egipskich. Twarz ludzka jest w nich pojęta zupełnie na sposób rzymski, daje nie szczegółowy obraz, ale tylko wrażenie, przypomnienie nieboszczyka, i to nie tylko pod względem plastycznym, ale i malarskim. Płeć jest brunatna, oliwkowa, żółtawa, wedle rasy, do której zmarły należał. Mętne plamy rozświecają pomrok fryzury, podobnie jak na najlepszych portretach nowożytnych malarzy. Drugim źródłem, z którego możemy uzupełnić nasze wiadomości o malarstwie tego okresu, są t. zw. *Obrazy Filostrata*, rodzaj rezonowanego katalogu nieznaney galeryi obrazów w Rzymie. Opisane tam malowidła uważano dotychczas za utwory hellenistycznej sztuki, tymczasem wiążą się one najściślej z freskami pompejańskimi stylu impresyonistycznego. Wszystkie efekty barwne i świetlne, odbicia twarzy ludzkiej w wodzie, krajobrazy nocne — tematy uprzywilejowane w kampańskim malarstwie odnajdujemy także w *Obrazach Filostrata*, tylko należy je sobie wyobrażać bardziej udoskonalone, niż w Pompei.

Nie jednak nie ułatwia w tym stopniu zrozumienia *Obrazów Filostrata*, jak sarkofagi rzymskie z III-go i mozaiki starochrześcijańskie z IV-go wieku po Chr. Wspomnieliśmy już o kontynuacyjnej normie płaskorzeźb sarkofagowych. Tu podnieść wypada jeszcze jedną właściwość, wspólną obrazom i sarkofagom. Oto skutkiem tego, że jedna i ta sama osoba występuje kilka razy na jednym i tym samym obrazie, rozpada się on na kilka scen wyraźnie od siebie oddzielonych. Zdarza się jednak, że obrazu niepodobna podzielić na sceny. Osoba np. z drugiej sceny patrzy, śmieje się, mówi do osób z pierwszej lub trzeciej sceny. Co więcej, w obrazie zatytułowanym: *Urodziny Hermesa*, Apollo do ostatniej sceny należący, patrzy na siebie samego w poprzedzającej grupie. Zasada kontynuacyjna jest tu więc podniesiona niejako do kwadratu. Wynikają ztąd niedorzeczności, w które nie wierzylibyśmy, mimo zapewnień Filostrata, gdyby nie sarkofagi, np. sarkofag petersburski, który w zupełnie analogiczny sposób przedstawia zamordowanie Egistosa. Patrząc nań, rozumiemy także cel tej innowacyi: oto urozmaica ona w wysokim stopniu modłę kontynuacyjną płaskorzeźb czy obrazów, która w przeciwnym razie byłaby zbyt jednostajna i nu-

dna. Zręczny rozkład barw jak z jednej strony wyłączał sceny z całości, tak z drugiej uwydatniał te postaci, które pozostawały z sobą w pewnym związku.

Jeszcze z początkiem IV wieku po Chr., malarstwo rzymskie utrzymuje się na pewnej wyżynie. Okruchy malowideł ściennych z term Konstantyna dowodzą, że ulubionym rodzajem były dekoracyjne monochromy. Lekkiem pociągnięciem pędzla przypominają obrazy Watteau. Sposób nakładania farby, która z daleka sprawia wrażenie różowego puchu, tudzież pewien wdzięk pieszczotliwy, który się nad niemi unosi, okazują, że i sztuka rzymska miała swoje rococo.

VII.

Powstający Kościół ubierał chętnie w tradycyjne szaty, przez pogaństwo stworzone, nowe swe wyobrażenia i pojęcia. Ztąd i w najstarszych dziełach sztuki chrześcijańskiej nie należy upatrywać objawień jakiegoś nowo przebudzonego zmysłu piękna, ale utwory tejsamej sztuki, której rozwój nakreśliśmy powyżej — o tyle tylko odmienne, o ile odmienność osnowy pociągała za sobą pewne zmiany.

Pomijamy pierwsze trzy wieki naszej ery, w których sztuka chrześcijańska zachowuje wyłącznie charakter dekoracyjny. Już oddawna zauważono, że freski, z jakimi w katakumbach się spotykamy, odznaczają się nie tylko tym samym szerokim i pobieżnym sposobem malowania, ale nawet szczegółami twarzy, jak pewną ognistością oczu, płcią czysto oliwkową i t. d., przypominają portrety pompejańskie i egipskie. Poznać od razu można, że choć artystów świąty duchowe przedzielały, są oni jednak dziećmi jednej epoki, a nawet jednej szkoły. Związek między sztuką chrześcijańską a pogańską utrzymuje się nawet w wieku IV, kiedy malarstwo chrześcijańskie z pomrocza katakumb wyszło po raz pierwszy na światło dzienne i zabłysło na pergaminie rękopisów seryami barwnych obrazów. Przypatrzmy się paru pierwszym kartom najstarszego, a zarazem najślynniejszego rękopisu *Ksiąg Rodzaju*, który się dziś znajduje w wiedeńskiej bibliotece cesarskiej i posłużył p. Wickhoffowi

za punkt wyjścia do rozległych hipotez. Górną częścią stronic płynie rzeka tekstu, u spodu rozścielają się jak krajobrazy nadbrzeżne jaskrawe miniatury, które w nieprzerwanym ciągu objaśniają wypadki Starego Testamentu w sposób, przez styl kontynuacyjny uświęcony. Na wstępie widzimy Adama i Ewę w chwili, gdy Ewa podaje mu jabłko, tuż obok pierwsi rodzice kroczą pochyleni pod ciężarem rozeznanej winy, dalej na prawo kryją się w krzaku; tylko dłoń z obłoku stercząca wskazuje, że Stwórca domaga się rachunku. Wszystko to w obrębie jednego i tego samego pejzażu, bez żadnych przedziałów, tak, że pierwsi rodzice trzy razy występują na jednym i tym samym obrazie.

Norma kontynuacyjna była jakby stworzona do illustrowania świętych tekstów. Grecy i Rzymianie pozwalali sobie na pewną swobodę w illustrowaniu zdarzeń historycznych. Dopiero z ustaleniem normy kontynuacyjnej w II wieku po Chr., nastąpiła reforma w tym względzie; sarkofagi i *Obrazy Filostrata* trzymają się już niewolniczo tekstów. Bez tej zmiany sztuka chrześcijańska nie byłaby mogła przyswoić sobie stylu rzymskiego. Kościół, który strzegł czystości tekstów jak oka w głowie, byłby wyklął artystów, którzyby byli popuścili wodze fantazyi w illustrowaniu świętej opowieści. Być może, iż byłby nawet poszedł za przykładem Synagogi i zabronił raz na zawsze illustrowania świętych ksiąg. Tymczasem norma kontynuacyjna nie tylko uprzętała wszelkie skrupuły, ale wyciskała niezawodne piętno na wszystkich utworach chrześcijańskiej sztuki ilustracyjnej aż do XVI wieku.

Można było mniemać, że ścisła łączność miniatur z tekstem stworzy pewne stałe kompozycye, które utrzymają się bez zmiany przez cały ciąg wieków średnich. Tymczasem stosunkowo bardzo nieznaczna liczba starochrześcijańskich obrazów przetrwała aż do późnych czasów. Historia typologii chrześcijańskiej jest historią roztrwonienia bogatego pierwotnie dziedzictwa. Powodem tego stał się styl impresyonistyczny, któremu całe malarstwo starochrześcijańskie hołdowało. Impresyonizm nie może istnieć bez wielkiej wprawy technicznej. Gdy ta podupadła, zaginęła także zdolność kopiowania, a nawet rozumienia starszych obrazów. Ztąd wiele kompozycyj z owego czasu przepadło skutkiem nieuctwa lub nie-

udolności późniejszych wieków. Ocalały tylko te, które były zrozumiałe nawet bez efektów malarskich, albo które obrobiła plastyczność kształtów lub precyzja rysów.

Illuzyonizm starochrześcijański cechuje to samo zamiłowanie do efektów atmosferycznych, co rzymski. Pewna serya miniatur w wspomnianym rękopisie *Książ Rodzaju* formalnie lubuje się w odtwarzaniu subtelných nastrojów południowego nieba. Błękit jego przebiega całą skalę delikatnych odcieni, począwszy od barwy fiołka do barwy bzu, podobnie jak w pogodny wieczór wiosenny nad zatoką neapolitańską. Kontury budynków i osób, ożywiających pejzaż, rozplývają się w powietrzu. Odległe przedmioty ronia swe barwy lokalne, a otrzymują zamiast nich cienie błękitne albo fioletowe, podobnie jak na obrazach najnowszej doby. Już ten szczegół dowodzi, jak wielki postęp zrobiła obserwacja malarska od czasu katastrofy pompejańskiej. W Pompei bowiem wszelkie cienie dzienne są oddane w ciepłych albo neutralnych tintach, zresztą jest ich bardzo niewiele, gdyż pleinairyzm, któremu hołduje większość fresków, unikał cienia. Jeszcze wymowniej świadczy o postępie kolorystycznym miniatura, przedstawiająca Jakóba, gdy po zapasach z nieznanym mężem, zwraca się do wschodzącego słońca. Jaskrawe światło słoneczne przedziera się przez gęstą mgłę poranną i zabarwia drzewa i skały różowym odbłaskiem. Nie można powiedzieć, że ta próba wypadła wzorowo, wszelako dowodzi ona, że obserwacja zjawisk atmosferycznych z wielkiego malarstwa dotarła w IV wieku nawet do ilustracji i że zachwyty Filostrata w *Obrazach* nie należy uważać za czeze frazesy.

Także pod względem osnowy zostaje sztuka starochrześcijańska IV wieku pod niewątpliwym wpływem sztuki rzymskiej. Pewna serya miniatur, rozrzuconych po rękopisach, z których zwłaszcza *Psalterz* paryski gr. 139 zasługuje na wzmiankę, odznacza się tysamym fantastyczno-mitologicznym charakterem, jaki zauważyliśmy w *Obrazach Filostrata*. Wystarczy przypatrzeć się karcie tytułowej jednego z tych rękopisów: Dawid siedzi w górach grając i śpiewając. Melodya w postaci niewiasty usiadła obok niego i wspiera poufale rękę na jego ramieniu. Z pobliskiego lasu odpowiada echo w postaci kobiety, ukrytej za kolumną, której

szczyt zdobi święte naczynie. Przed nim wierny pies — stróż trzody, rozprószonej po skałach. Leżący bożek gór wypełnia prawy róg obrazu. W głębi sylwetki domów miasta Betleem. Tak pierwiastki pogańskie i chrześcijańskie stopiły się tu w jedną harmonijną całość, która kompozycją i rysunkiem przypomina jeszcze żywo obrazy starogreckie.

Kontynuacją innego kierunku sztuki rzymskiej jest tak zwany *Rotulus Jozuy* — zwój pergaminowy przeszło 11 metrów długi, przedstawiający w szeregu miniatur czyny biblijnego bohatera. Z obrazów żaden nie zbliża się w tej mierze do płaskorzeźb kolumny Trajana, jak ten watykański pergamin. Jak tam pogromcę Daków, tak tu widzimy Jozuę, ciągnącego na wojnę, walczącego, zwyciężającego i t. d., zawsze we własnej osobie, która 21 razy się powtarza; w głębi snuje się nieprzerwanym ciągiem krajobraz, zmieniający tylko akcesorya w miarę rozwoju akcji. Jak kolumna Trajana w zakresie plastyki, tak zwój Jozuy jest w zakresie malarstwa największym dziełem stylu kontynuacyjnego. Jest on zarazem świetnym przykładem, jak zręcznie sztuka chrześcijańska umiała wyzyskać środki malarstwa illuzjonistycznego w swoich celach. W kilku śmiałych rysach artysta kreśli postacie pierwszego planu, modelując je zaledwie lekkim cieniem; jaskrawej purpurze szat przeciwstawia chłodny, nieco rozbielony błękit zbroi; w głębi miasto, góry, rzeki, kilku dorywczemi liniami oznaczone. Opanowanie środków technicznych i łatwość, z jaką utwór jest rzucony na pergamin, przywodzi znowu na myśl miniatury japońskie.

Niebezpieczeństwo, jakie nad impresyonizmem zawisło od urodzenia, nie omieszkano się spełnić. Wirtuozyza wyrodziła się w niedbalstwo, łatwość kompozycyi w sztuczną genialność, która przybrała z czasem wręcz prostackie cechy. Zwłaszcza miniatury, przedstawiające zwierzęta wszelkiego rodzaju i mapy geograficzne, odznaczają się dziwnem zaniedbaniem rysunku i kolorytu.

Rękopisy z drugiej połowy wieków średnich strzegą się ogółem zboczeń, w jakie popadła sztuka ilustracyjna w wiekach od VII do X. Illuzjonizm zastępują zamiłowaniem szczegółów, rysunkowi przywracają należne mu miejsce nawet w barwnych miniaturach. Był to więc powrót *sui ge-*

neris ku naturalizmowi greckiemu. Tak zamknęło się koło sztuki rzymskiej i starochrześcijańskiej, które pod względem formalnym stanowią równie organiczną całość, jak pisma Ojców Kościoła z literaturą klassyczną.

Impresyonizm i norma kontynuacyjna — oto dwie trwałe zdobycze sztuki rzymskiej i starochrześcijańskiej. Obie dadzą się sprowadzić do jednego mianownika, a tym jest realizm, albo w odniesieniu do twarzy, indywidualizm. Podczas gdy sztuka wschodnia i grecka dąży zawsze do ideału, a przynajmniej do typu, Etruskowie a za nimi Rzymianie starają się zawsze indywidualną cechę nadać dziełom sztuki. Ten rzymski indywidualizm wycisnął niezatarte piętno na sztuce zachodniej wogóle. Nawet gdy warunki zewnętrzne, np. potrzeby kultu, moda, łatwość zbytu sprzyjają utworzeniu typów, artyści zachodniej Europy dążą do zindywidualizowania takowych w mniejszej lub większej mierze. Przez blisko dwa tysiące lat wyobrażano Matkę Bożą nieskończoną ilość razy, a przecież każdy prawie artysta zachodni dał jej odmienną fizyognomię. Przeciwnie, spadkobiercy Greków, Bizantyńczycy, stworzyli nawet dla Matki Boskiej niezmienny typ, który się czasem przekradł także do zachodniego malarstwa.

Od czasu, gdy typologia sztuki orientalnej i greckiej starła się po raz pierwszy z etrusko-rzymskim indywidualizmem, dzieje sztuki rozbrzmiewają bez przerwy echem walk jednego kierunku z drugim. W epokach mdłej twórczości lub affektacyi zwykł przeważać kierunek, zmierzający do typu, czyli klasyczny, w okresach żywotnego natchnienia dominuje prąd indywidualny i realistyczny. Pod tym względem niema różnicy między rozlicznymi szkołami i narodami nowożytnymi. Czysto zachodnia skłonność do indywidualizowania — rodzaj atawizmu po Etruskach i Rzymianach — łączy je w jedną całość. Wszystkie hołdują obecnie impresyonizmowi, który w gruncie rzeczy jest tylko artystycznym określeniem indywidualizmu.

VIII.

Pisząc dla szerszej publiczności, nie myślę wdawać się tu w ocenę zapatrywań, złożonych w dziełach, które mi posłu-

żyły za tło do napisania powyższych uwag. Winien jednak jestem rozgłosowi, którym słusznie cieszy się rzecz p. Wickhoffa o impresyonizmie, zabrać głos w sprawie, stanowiącej główny przedmiot jego poszukiwań, a zarazem uwydatnić metodę tego pisarza w związku z naturą jego umysłu i wpływami, jakim ulegał.

Na wstępie podnieść należy, że jest to dzieło niepospolitego talentu, otwierające nauce nowe horyzonty. Byłbym dumny, gdyby nauka polska wydawała podobne dzieła. Autor wzniósł się na najwyższe stanowisko, bo na stanowisko historyzofa sztuki. Z tego szczytu nietylko ogarnia całość jej dziejów, ale widzi bieg i kierunek takich zagadnień, których zkądinąd oko mędrca nie dostrzega. Ztąd udają mu się częstokroć poglądy i pomysły, na które zwyczajny historyk sztuki nadaremnie by się silił. Więcej jednak, niż ta wiedza, pomogło mu gruntowne znawstwo techniki malarskiej i rzeźbiarskiej. Ono to dopiero pozwoliło mu rzecz oprzeć na podstawie naukowej, niezawisłej od osobistych upodobań i pseudostetycznych roztrząsań. Jemu to także przypisać należy, że sztuka starożytna stanęła w książce p. Wickhoffa w indywidualnym świetle, wolna od tego cywilizacyjno-kulturalnego nimbu, którym zwykła ją przesłaniać ignorancja lub dyletantyzm. Wreszcie przypomnieć wypada, co podnieśliśmy na wstępie, iż p. Wickhoff jest gorącym zwolennikiem współczesnego impresyonizmu i symbolizmu, że wchłonął w siebie wszystkie kwestye sporne dnia, zapłodnił niemi swój umysł, zaostrzył zmysł spostrzegawczy i uzbroidł go przeciw wszelkim sugestjom i starym uprzedzeniom. To nadaje pracy jego charakter poniekąd polemiczny i prozelityczny, w każdym razie pelen życia, temperamentu i aktualności.

Możnaby sądzić, że dzieło, poczęte w takich warunkach, dokonane z takim zasobem talentu i wiedzy, będzie wzorem badania naukowego. Tymczasem rzadko zdarza się czytać w nauce niemieckiej książkę, w którejby wielkie zalety zostały przytłumione przez równie wielkie niedostatki. Można je ująć w dwa słowa: brak ścisłej metody naukowej i nieopanowanie materiału. Skutek, jaki ztąd wyniknął, był również prosty: większość rozległych hipotez p. Wickhoffa jest albo przedczesna, albo bezcelowa.

Weźmy rzecz główną, dotyczącą impresyonizmu. Z tego, co p. Wickhoff przytoczył, wynika niewątpliwie, że illuzyonistyczny sposób malowania i rzeźbienia był znany w sztuce rzymskiej i starochrześcijańskiej. Ale czy istotnie dopiero Rzymianie, lub Etruskowie, go odkryli? czy rzeczywiście opanowywał on do tego stopnia produkcję artystyczną cesarstwa, iż obok niego nie było miejsca na żaden inny kierunek? czy miał on od początku do końca, we wszystkich epokach jednolity charakter reakcyi przeciw nadmiarowi zmysłu plastycznego Greków? czy polegał on na zupełnej, wyrozumowanej teorii, jak w naszych czasach, czy też raczej był wynikiem odrębnych warunków, wśród których rozwijała się sztuka starożytna?

Pozwolę sobie na te pytania w krótkich słowach odpowiedzieć. Mam dowody w rękę, że impresyonizm był znany, choć występuje znacznie rzadziej, już w sztuce greckiej IV wieku. Zwłaszcza na reliefach nagrobkowych ateńskich spotykamy ślady, że artyści nie kusili się wcale o nadanie im roskliwego wykończenia, lecz przeciwnie starali się je utrzymać w charakterze szybkiej improwizacyi śmiałego szkicu.

Powtóre nie brak dowodów, że w epoce cesarstwa równocześnie i współrzędnie obok t. zw. impresyonizmu istnieje kierunek drugi, wręcz przeciwny, zmierzający do najsumienniejszej modelacyi, najbardziej organicznego ukształtowania ciała i twarzy. Jest to szkoła artystów z Azyi Mniejszej, pracująca w Rzymie z końcem I i przez cały ciąg II wieku po Chr.

Po trzecie nawet zwyczajny turysta, który patrzył inteligentnie na dzieła sztuki etruskiej i rzymskiej w muzeach włoskich, zauważył, że Etruskowie, zwłaszcza najstarszej doby, wprawdzie dobrze obserwują i trafnie oddają szczegóły twarzy, natomiast *jeszcze nie* umieją ich połączyć z sobą i w jednym związku organicznym przedstawić. Ztąd nos, usta, uszy, głowa, ręce, robią wrażenie, jak gdyby były przyprawione, mimo, że podobieństwo i żywość wyrazu są wielkie. Jest to więc illuzyonizm, ale illuzyonizm z niemocy, przypominający pierwsze próby utalentowanego dziecka. Natomiast portreciści rzymscy z III i IV wieku po Chr. z powodu upadku techniki *już nie* umieją wymodelować pełnej twarzy i dlatego poprzestają na kilku grubych indywidualnych zarysach.

Ten illuzjonizm możnaby nazwać impressjonizmem z niedo-
 łąstwą, z nieudolności. W żadnym razie nie można mieszać
 ani jednego, ani drugiego z impressjonizmem w epoce trajań-
 skiej, który będąc w zupełnem posiadaniu środków technicz-
 nych, umyślnie akceptuje pewne szczegóły a zatracza drugie,
 aby całość wywarła tem żywsze wrażenie.

Jeśli się tak rzeczy mają, w takim razie nie można
 impressjonizmu uważać ani za zupełnie samoistny, ani za
 wyłączny i jednolity wytwór sztuki rzymskiej i etruskiej, jak
 to p. Wickhoff czyni, lecz za jeden z licznych kierunków,
 który w epoce greckiej mniej, w epoce rzymskiej dobitniej
 występuje i to nie pod jedną, ale pod wielu postaciami,
 skombinowany częstokroć z zupełnie innymi czynnikami.

Jakkolwiek się rzecz ma, impressjonizm nawet w okre-
 sie flawijskim i trajańskim nie polega mojem zdaniem na
 świadomej sobie reakcyi przeciw grekiemu naturalizmowi,
 ale na źródło w dekoracyjnym charakterze sztuki starożytnej
 wogóle, rzymskiej i starochrześcijańskiej w szczególności.

Dekoracyjny przeznaczenie dzieła wymaga pewnej wła-
 ściwej techniki, która z tego powodu nazywa się dekoracyjną.
 Obraz czy posąg, przeznaczony do ozdoby budynku, miejsca
 publicznego i t. d., ma być widziany zdaleka i to najczę-
 ściej z dołu, w otoczeniu, w którem szczegóły się zacierają.
 Każdy ton barwny i świetlny zmienia się, każda barwa traci
 na świetności, jeżeli się od niej oddalamy; każde światło
 zdaje się ciemniejsze, a każdy cień szarzeje i traci na sile.
 Dekoracyjny sposób malowania polega właśnie na takim
 użyciu tonów barwnych i świetlnych, żeby one dopiero z pew-
 nej odległości sprawiała to wrażenie, jakie powinny. Tak samo
 w zakresie rzeźby. Jeżeli patrzymy zbliska n. p. na twarz
 ludzką, wszystkie jej płaszczyzny spływają się z sobą w spo-
 sób bardzo subtelny, w szeregu niepochwytłych przejść od
 światła do cieni, z dalszego zaś punktu wszystkie te półtony
 i półfaliszności znikają dla oka i tylko zasadnicze wielkie płasz-
 czyzny uwydatniają się i występują tem ostrzej i twardziej.
 Owóż rzeźba dekoracyjna musi być tak modelowana, żeby
 zbliska wydawała się pobieźna i summaryczna, natomiast żeby
 z oddalenia sprawiała pożądaną efekt; w przeciwnym razie

mnóstwo pracy rzeźbiarza przepada marnie, lub co gorsza, zbytęczne szczegóły pożerają całość.

W związku z tem przeznaczeniem, a po części skutkiem niego artyści starożytni pracują często bardzo pospiesznie, prawie zawsze bez modeli, szczęśliwą pamięcią tylko i wysoką intuicyą formy, nie licząc się zbytęcznie z trudnościami techniki. Z drugiej strony zanadto są szczerzy względem sztuki, aby je wymijać, przeciwnie, akcentują je wyraźnie, nadając obrazom czy rzeźbom prowizoryczność, która świadczy tylko o pospiechu, ale bynajmniej nie o braku sił i środków. Tak sądzą postępowali rzeźbiarze wspomnianych stel greckich i malarze najlepszych pompejańskich malowideł.

Jeśli zatem impresyonizm znany był już Grekom i nie jest wyłącznym dorobkiem sztuki rzymskiej, w takim razie niepodobna przyjąć także dalszych wniosków p. Wickhoffa, iż illuzyonizm i indywidualizm dostał się sztukom zachodnim w spadku po Rzymianach i Etruskach, gdy zamiłowanie do typów udzieliło się Bizantyńczykom po Grekach i Azyatach. Jak impresyonizm nie wyczerpuje tajemnicy twórczości rzymskiej, tak i w sztuce greckiej obok idealizmu spotykamy inne kierunki, mianowicie dążność do oddania indywidualności i to od najwcześniejszych czasów. Co więcej, illuzyonizm tego rodzaju znany był już sztukom orientalnemu. Jest on więc stary jak świat, podobnie jak kwestya socyalna. Ale jak ta dopiero w naszym wieku przedzierzgnęła się w socyalizm wyrozumowany i zorganizowany, tak i illuzyonizm dopiero w naszych czasach przybrał znamię świadomej siebie opozycyi. Jednem słowem systemat historyzoficzny, zbudowany przez p. Wickhoffa, rozlatuje się jak domek z kart, gdy przyłożymy doń miarę surowszej krytyki. Inaczej być nie może; sztuka zna wprawdzie porządek, nawet pewne prawa, ale systemu nie zna ona, równie jak go nie zna życie.

Tymczasem wrodzony p. Wickhoffowi instynkt abstrakcyjny unosi go nietylko w tym wypadku, ale w wielu innych na manowce przedwczesnych hipotez, lub bezcelowych uogólnień. Trzebaby osobną rozprawę napisać, aby je sprostować lub do właściwej miary sprowadzić. Teorye jego są tak liczne i tak rozległe, że sporo dobrego się w nich mieści i jak widzimy z przytoczonego przykładu, byłoby niewłaści-

wem odrzucać je *a limine*. Wszelako niepodobna nie podnieść z żalem że są po większej części sklecone z przygodnego materiału, jaki był pod ręką, częstokroć na podstawie kilku lub kilkunastu zabytków, tam gdzie ich były setki i tysiące, i że są komponowane pospiesznie i luźnie, choć z wielkim talentem. Skutkiem tego dostało się do nich wiele pojęć i pomysłów błędnych albo niekompletnych, które najbardziej rażą, gdy przyjdzie ogólną tezę zastosować do pojedynczego zjawiska.

Podnieśliśmy już wielki dar spostrzegawczy p. Wickhoffa. Atoli jego obserwacya jest częstokroć nazbyt sztuczna i tendencyjna, brak w niej naiwności i prostoty; w jego wnioskowaniu zbyt swobodnem i porywczem, brak koniecznego sceptycyzmu i autokrytyki. Posługuje się zazwyczaj prostą, lecz bardzo ryzykowną metodą. Obrawszy sobie za punkt wyjścia jakąś tezę ogólnie przyjętą, n. p. że malarstwo i płaskorzeźba grecka mają wspólny początek, przeskakuje jednym rozpędem całą otchłań najpoważniejszych wątpliwości, aby na drugim brzegu znaleźć się w objęciach najśmielszej hipotezy szczególnej. Tak dochodzi najpierw do wniosku, że polichromia i kompozycya płaskorzeźb greckich, mogą nam posłużyć do odtworzenia obrazu współczesnego malarstwa greckiego. Naprzykład na podstawie polichromowanego sarkofagu sydońskiego z końca IV wieku, możemy powziąć wyobrażenie o obrazach Apellesa i innych. Na tej drodze dochodzi p. Wickhoff ostatecznie do zdumiewającego odkrycia, że Apelles pod względem ożywienia tła obrazów nie dorównywał nawet Giottowi, pod względem zaś koloryty utworu jego pendzla przypominały średniowieczne malowidła na szkle.

Wszystkie te sądy są bardzo interesujące i nowe, ale nie wytrzymują krytyki. Autor jak w tym wypadku, tak na każdej niemal karcie swego dzieła podaje porównania zamiast dowodów wbrew znanemu przysłowiu, analogie zamiast faktów wbrew przepisom logiki.

Są to zastrzeżenia, o których słuszności z pewnością wié bardzo dobrze p. Wickhoff. Że jednak ich nie uwzględniá, ile razy ma sposobność z bezpiecznej przystani wypłynąć na bystre flukta zbyt pochopnych wniosków, to już wina jego

umysłu, który — zdaje się — adoptował dewizę Taine'a: „Przesada jest prawem i niedolą ducha ludzkiego; trzeba po za cel wybiec, aby trafić do celu“. Zasada ta bardzo zbawienna w zakresie życia praktycznego i polityki a nawet sztuki, jest wręcz nieodpowiednia w odniesieniu do nauki. Nauka przejdzie niemiłosiernie do porządku dziennego nad wszystkim, co po za cel wybiega, co celu chybia.

Lecz za to, ile razy p. Wickhoff godzi w samo jądro rzeczy, z jaką pewnością to czyni i siłą! Ustępy o normie kontynuacyjnej, o rozwoju płaskorzeźby starożytnej i t. d. są wzorowe i stanowią przełom. Sam rękopis *Ksiąg Rodzaju* trafnie jest oceniony, chociaż za mało wydobyty z tła.

Pod względem formy celuje dzieło p. Wickhoffa wszystkimi zaletami artyzmu: barwnością, namiętnością, wymową, wzruszeniem. Wszelako i tu brak miary i prostoty. Nieraz artyzm bierze górę nad prawdą i naraża ją dla piękna, treść czasem nagięta do formy. Powtóre autor hołduje najnowszej modzie cytowania jak najmniej źródeł, jak najmniej tekstów i obcych dzieł, z których korzysta. Jest to moda wygodna, ale tylko dla autora, a przytem niesprawiedliwa. Czytelnik nie może sprawdzić jego sądów, nie może bezpośrednio dotknąć się prawdy i ocenić cudzą zasługę, gdyż autor przesłania jedną i drugą swoją własną osobą.

Wszystkie powyższe niedostatki, zarówno zasadnicze jak formalne, wyniknęły mojem zdaniem bezwiednie z niewłaściwego pojmowania historii sztuki. Historia sztuki jest sztuką — to prawda, lecz jest przedewszystkiem nauką. Wymaga od pisarza zapału, intuicji i t. d., ale przedewszystkiem wymaga refleksji. Autor powinien tak opanować materiał, tak żyć się z krytyką przedmiotową i ostrożną, żeby się posiadał przy najbardziej nawet nieuchwytnych tematach i rozkazywał swemu pióru tak, jak to Goethe wymaga od prawdziwego poety, „aby komenderował poezją“. P. Wickhoff natomiast nie panuje nad wzburzeniem własnej duszy, ani nad fantazją, daje im się unosić i tworzy raczej dzieło sztuki, niż nauki. Ztąd rzecz jego o impresyonizmie jest pracą świetną, lecz niedojrzałą, ujmuje czytelnika, lecz go nie przekonywa.

Na usprawiedliwienie autora podnieść może wypadka, iż praca jego ogłoszona w *Roczniku* zbiorów Domu Cesar-

skiego, nie jest przeznaczona wyłącznie dla uczonych, którzy nad wszystko przekładają wykład krótki, rzeczowy i matematycznie ścisły, lecz także dla szerszego ogółu mecenasów, interesujących się sztuką. Ci z natury rzeczy mają mniej czule podniebienie i potrzebują silniejszych bodźców. Owóż artyzm p. Wickhoffa, tak bardzo zbliżony do malarskiego impresjonizmu obecnej doby, doskonale nadaje się ku temu, by poruszyć najmniej wrażliwe umysły. Czytelnik składa książkę p. Wickhoffa zamyślony, wzbogacony, podniesiony, inny jednym słowem, aniżeli, gdy ją zaczął czytać. Cel więc wszelkiego pisania dla ogółu — pewna katarsya duchowa — został osiągnięty. Ten przymiot książki niech mnie także wytlómaczy, dlaczego rzecz, którą uważam za niekompletną, pozwoliłem sobie przedłożyć czytelnikom moim.



