

Leon Piniński



Ewolucya i moda w pojmowaniu piękna



Lwów

W komisje księgarni Gubrynowicza i Schmidta

1908

**EWOLUCYA I MODA
W POJMOWANIU PIĘKNA**



Leon Piniński



Ewolucya i moda w pojmowaniu piękna



Lwów

W komisie księgarni Gubrynowicza i Schmidta

1908



CM 314662

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

Wpisano do Księgi Akcesji

Akc. DI nr 153 /2011/ CM

Był czas i to stosunkowo niedawno jeszcze temu, kiedy ogólnie wierzano, że można teoretycznie zdefiniować »piękno« w sztuce i we wszystkich działach sztuk pięknych oznaczyć granice i warunki, od których ono jest zawisłem. W dziełach zajmujących się estetyką lub t. zw. filozofią piękna karmiono nas ogólnie temi zapatrywaniami.

Kiedy w czasie mych studyów i wkrótce po ich ukończeniu zacząłem się interesować nieco żywiej także kwestyami artystycznymi, wszyscy jeszcze niemal brali bardzo na seryo kwestyę potrzeby ścisłego określenia pojęcia piękna. Abstrakcyjna estetyka wchodząca systematycznie w skład nauki filozofii, była uważaną za podwalinę wykształcenia w kwestyach artystycznych. Zestawiano »piękno« z »prawdą« i »dobrem«, definiowano w oderwany sposób tę filozoficzną *trias*, wykazywano wyższość piękna sztuki nad pięknem natury, łamano sobie głowę nad wzajemnym tych pojęć stosunkiem, stawiano wogóle cały system nauki o pięknie, jak gdyby ono było czemś jednym, wiecznem i stałem, co się daje poznać i określić samą rozumową dedukcją.

Wierzyłem i ja wówczas w te wszystkie pseudonaukowe łamigłówki, tak jak się zawsze za młodu wierzy, a nawet wierzyć powinno w to, co nam ludzie za uczonych uznani do wierzenia podają. Ciężki to był orzech

do zgryzienia ta filozoficzna estetyka, lecz uważano ją za niezbędną propedeutykę do znawstwa na polu sztuki. Zdawało mi się wprawdzie już wtedy, że od teoretycznego określenia »piękna« do »znanstwa«, co praktycznie mamy cenić w sztuce — np. w architekturze, rzeźbie lub malarstwie — to niełatwa droga, ale nie mogłem i nie chciałem wątpić, że taka droga istnieje, że musi się ją znaleźć oraz, że abstrakcyjna estetyka musi nam tu być busolą.

Teorie owe, panujące do niedawna na polu estetyki i znawstwa sztuk pięknych nie ograniczały się wszakże do oderwanych wywodów o istocie piękna. Zapatrywania te byłyby w praktyce mniej szkodliwymi dla rozwoju sztuki i jej znawstwa, gdyby błąd tkwiący w owym urojeniu przyjmującym istnienie piękna jedynego, niezmiennego i absolutnego był tylko błędem czysto teoretycznym. Niestety wysnuto zeń aż nadto wiele konsekwencji praktycznych, które wprawdzie nie zdołały spętać na czas dłuższy sztuki, żyjącej swem własnem potężnem życiem i łamiącej doktrynerskie formułki, lecz przecież wielkie i nieobliczalne wyrządziły jej szkody.

Co przeważnie myśleli przeciętni doktrynerzy estetyczni jeszcze lat temu trzydzieści o sztuce, o tem najlepsze daje mi dziś wyobrażenie »autopsya«, oparta na wspomnieniach (po części zanotowanych) tych wrażeń, które odniosłem z pierwszej mej podróży do Włoch, właśnie przed trzydziestu już laty odbytej. Dziwię się temu, jak wręcz inaczej widziałem wówczas świat sztuki, aniżeli go widzę dziś i jak fałszywie (tak dziś przynajmniej sędzę) kazało mi nań patrzeć.

Przedewszystkiem nauczono mnie wobec każdego dzieła sztuki zastanawiać się wyłącznie nad tem, czy dzieło to jest estetycznie »piękne« i o ile zbliża się do czegoś, co mamy uważać za rodzaj »ideału« piękna. Słowo bowiem »piękno« miało wyczerpywać niejako wszystkie pojęcia wchodzące w grę przy ocenieniu dzieła sztuki. Gorszym jeszcze błędem było, że owe przed podróżą poł-

knięte doktrynersko-estetyczne wywody nakazywały mi każde dzieło sztuki klasyfikować niejako z punktu widzenia estetycznego, podobnie jak nauczyciel klasyfikuje ucznia przy egzaminie. »Estetyk« bowiem miał obowiązek przed każdym dziełem sztuki znaleźć odpowiedź na pytanie jaką notę dają temu dziełu pod względem zasobu estetycznego piękna, które jest w niem zawarte, powinien być umieć powiedzieć, co temu dziełu nie dostaje do ideału piękna, w czym zaś doń się zbliża.

Trafniej jeszcze może da się określić ten rodzaj sądzenia dzieł sztuki miarą estetycznego piękna przez następujące porównanie: Estetyk patrząc na dzieło sztuki miał obowiązek tak jak lekarz określający diagnozę choroby powiedzieć, co brakuje temu dziełu do tego, cośmy powinni uważać za rzecz wzorowo piękną.

Dziś czuję jak bezgranicznie fałszywy, niedorzeczny i niszczący urok zetknięcia się ze sztuką był ówczesny sposób »oceniania« dzieł sztuki. Prawdziwie ze zgrozą przypominam sobie, jak wskutek tego ścieśniono nam zakres przedmiotów, w których wolno nam było znaleźć upodobanie, jak ekskluzywny i ciasny stał się przez to nasz artystyczny Parnas.

W kilku zdaniach przynajmniej chciałbym zaznaczyć, które to epoki sztuki i których z pomiędzy artystów stawiał ówczesny areopag estetyków na wyżynach artystu. Przedewszystkiem tedy najwyższe uwielbienie wyznawano dla t. zw. klasycznej sztuki starożytnej. Architektura Grecyi i Rzymu, ta ostatnia głównie, o ile się zbyt nie oddalała od greckich wzorów, dalej rzeźba grecka i rzymska, rozwinięta pod jej wpływem, były uznane za ostatnie słowo sztuki. Klasyczną sztukę uważano nawet wręcz za ideał piękna, tak iż wartość sztuki późniejszej mierzono głównie miarą tego, o ile zbliżała się przynajmniej do starożytnych klasycznych wzorów. Dlatego też w architekturze ceniono przedewszystkiem rozwinięty renesans z czasu rozkwitu epoki odrodzenia (t. zw.

Hochrenaissance) uważając wczesny renesans za sztukę rozwijającą się, lecz jeszcze nie wyrobioną, potępiając zaś najsurowiej wszelki barok jako styl zepsuty, zmanierowany i wykoszlawiony. Style architektoniczne nie oparte na wzorach architektury starożytnej, a więc przede wszystkim gotyk, uznawano wprawdzie za uprawnione, lecz tylko w razie zupełnej «czystości» stylu, oburzano się zaś, dostawano niemal spasmów na widok zmieszania w jednej budowie różnych stylów jak np. gotyku z renesansem lub barokiem i uważano za święty obowiązek dążyć w dawnych budowlach do unifikacyi stylu przez rekonstrukcye i przeobrażenia, bez względu na historyczne tradycye budowli i chociażby z zatarciem wszelkich śladów dziejowego ich rozwoju.

W rzeźbie i malarstwie uznawano jako prawdziwie wielką epokę wyłącznie tylko czas rozkwitłego renesansu. W szczególności w malarstwie włoskiem uznano tylko następujących pięciu wielkich artystów: Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Rafaela, Tytiana i Correggia za mistrzów niejako pierwszej klasy i najwyższych ceniąc innych głównie o tyle, o ile się do stylu tych mistrzów zbliżyli. Łaskawem szczególnie okiem kazano spoglądać na Fra Bartolomea, w którym podziwiano wielki styl objawiający się w kompozycyi. Prerafaelitów uważano za artystów sympatycznych wprawdzie, lecz jeszcze nie wyrobionych, rzecby można w powiciu, zaś dla malarzy baroku potępionych jako manierzystów, miano tylko słowa lekceważenia i nagany. Szczególnie sztuka francuskiego »rokoka« w architekturze, malarstwie i rzeźbie była przedmiotem wzgardy lub oburzenia; uważano ją jako potępienia godne wypaczenie artystycznych pojęć, sztukę niezdrową, profanującą czystość ideału piękna.

Nie miejsce tu na polemikę z temi teoryjami, należącemi szczęśliwie już do przeszłości. Zaznaczam tylko, że estetycy ówcześni, pominąwszy inne błędy, w oce-

nieniu mistrzów malarstwa byli właściwie w sprzeczności z własnymi premisami. Jeżeli bowiem brak równowagi w stylu i ekscentryczność ganiono w baroku, to podziw dla Michała Anioła i Correggia był nieuzasadniony, bo ci dwaj mistrze byli właśnie pierwszymi barokistami i twórcami baroku w malarstwie. A jeżeli się oburzano na zmysłowość Francuzów XVIII w., to już w pierwszym rzędzie należało na podstawie tego motywu potępić Correggia.

Dziś te estetyczne sądy nie znajdują już pomiędzy prawdziwymi znawcami adeptów, co najwięcej pokutują one jeszcze tylko czasem w jakimś zacofanym podręczniku. Smak i sąd artystyczny publiczności zmienił się gruntownie. Przyczynili się do tego niezawodnie niektórzy autorowie prawdziwie oryginalni w swych poglądach. Ruskin np. wstawił prerafaelityzm; inni spowodowali zrehabilitowanie baroku. Lecz więcej od krytyków i estetyków działał tu sąd znawców i kolekcjonerów. Jak zaczęto zbierać i przepłacać prymitywów i mistrzów epoki rokoko, to powoli nawet profesorowie sztuki zaczęli wątpić w nieomyślność swych teoryj i nawracać się do zdania praktycznych znawców.

Co do mnie jednak, nie zapomnę nigdy jak zbałamuceno mój sąd w owym czasie, kiedy po raz pierwszy miałem sposobność zetknąć się z arcydziełami włoskiej sztuki, jak w imię kultu idealnego piękna zeszpecono mi wrażenie najbardziej interesujących twórców artyzmu. Bałwochwalczy podziw dla sztuki starożytnej, utrudniał mi należyte ocenienie dzieł innych. Dziwiło mnie dlaczego, skoro świątynia grecka rozwiązała zagadnienie piękna a rzeźba klasyczna wskazała raz na zawsze wzory uznane za idealnie doskonałe produkowano w rozmaitych epokach dzieła odmienne nie stosując się do tych wzorów.

W malarstwie każde dzieło jednego z wymienionych najwyższych mistrzów było dla mnie przedmiotem najwyższego podziwu, niekiedy wmówionego a zawsze bez-

krytycznego, podczas gdy co do wcześniejszych mistrzów, niewyłączając najbardziej uroczych jak n. p. Botticellego, myśl o tem, co im nie dostaje do »wytrobionego stylu«, nie pozwalała ocenić, w czem polega właściwy ich urok. Z dziełami artystów baroku nie mogłem się nawet dokładnie zapoznać, bo kazano mi odwracać się od nich z lekceważeniem.

Pamiętam jednak, że szczególnie w ocenieniu włoskiej architektury nie łatwem mi było nałamać się do zapatrywań, które na podstawie lektury musiałem w siebie wmawiać. Przypominam sobie n. p. że kiedyś wszedł po raz pierwszy do kościoła Gesuiti w Wenecyi, śmiałe rozmiary budowli, bogate ołtarze, wykwintne rzeźby a wreszcie bujna polichromia mozaik marmurowych zdobiących ściany, to wszystko sprawiło na mnie silne i ujmujące wrażenie. Zawstydyłem się jednak tego, boć styl tego kościoła to rozbijały barok, a więc, jak mnie nauczono, zepsuty smak i wypaczenie sztuki. Broniełem się więc przeciw chęci lubowania się w tym stylu, jak przeciw pokusie do grzechu śmiertelnego i niezawodnie nieco *à contre coeur* kazałem sobie nierównie więcej podziwiać n. p. nudne i puste wnętrza kościoła Palladia il Redentore, bo kościół ten, jak wiadomo, należy do epoki rozkwitu renesansu.

Jeszcze cięższą jednak rzeczą było rozprawić się z wrażeniem wnętrza kościoła św. Piotra na Watykanie. Czułem, że to może nieco zbyt światowa, ale najcudowniej wspaniała i harmonijna świątynia. Tymczasem podręczniki, które miałem ze sobą, kazały mi dostrzegać w niej wiele braków, wiele szczegółów rzekomo świadczących już o dekadencji stylu, wiele plam, niemal profanacyi spowodowanych przez zniechędźzony barok.

Im bardziej później stykałem się ze sztuką samą, tem śmieiej oswobadzałem się z narzuconych mi pierwotnie przez lekturę doktrynerskich teorii estetycznych. Z patrzenia nabyłem niezawodnie nierównie więcej

znawstwa niż z książek, przedewszystkiem zaś pozbawiłem się fałszywego znawstwa, wpojonego mi przez błędne teorie. Z czasem też mój sąd przekształcił się zupełnie; pozbyłem się uprzedzeń i ekskluzywności przekonawszy się, że niema w sztuce żadnej epoki prawdziwie doskonałej, ale natomiast każda, wzięta szczególnie na tle historycznego rozwoju, budzi pewien interes i ma swój odrębny urok.

Ponieważ jednak bez teoretycznych zapatrywań w żadnym dziale umysłowego życia obejść się nie możemy, przeto musiałem w miejsce zarzuconego wytworzyć sobie inne estetyczne credo. Jest ono wręcz odmienne a nawet zostaje w zupełnej sprzeczności do zapatrywań, którym hołdowałem pierwotnie. Polega na tem, iż nie neguję wprawdzie elementu »piękna« w sztuce, sądzę wszakże, że nie jest ono jedynym czynnikiem wchodzącym w grę przy ocenieniu tworców artystów. Nadto uważam »piękno« za pojęcie podlegające ciągłej zmianie i ewolucyi pod wpływem mody i nieustannego przeobrażania się i zmienności gustu. »Absolutnego« piękna mojem zdaniem niema, istnieje wszakże pewna wrodzona nam skłonność do estetycznego rozwoju, która, słabsza u jednych, silniejszą jest u natur wyższych i wytworniejszych, wzmacnia się i rozkrzewia pod wpływem kultury, objawia wszakże w każdej dobie historycznej stosownie do panującej skłonności i zmieniającej się mody w rozmaitej formie. Gust ludzi jest zmienny, różny u rozmaitych narodów i w rozmaitych epokach. To, czem się zachwycono w jednej epoce i pewnym kraju, jest w poniewierce nieco później lub w zmienionych etnograficznych warunkach. Zmienne są tedy i niestałe tendencje artystyczne każdej doby. Mimo tej różnorożności jednak pojawiają się w każdej epoce, mniej lub więcej wytworne lub głębiej pojęte objawy artystyczne, w których uwytatnia się element piękna. Rzeczą wyższej kultury jest objąć te przejawy na tle danych historycznych, nie potępiać żadnej

epoki zasadniczo, ale też żadnej bezwzględnie i wyłącznie nie gloryfikować, w każdej zaś starać się odróżnić to, co dla natur wytworniejszych może mieć urok wyższy, to pielęgnować i w tem upatrywać piękno, które jakkolwiek zmienne i nie dochodzące nigdy do ideału, przecież istnieje trwale, żyje i rozwija się.

W przekonaniu, że »piękno« możemy i powinniśmy pojmować tylko w ewolucyjny sposób, utwierdza mnie zarazem i to, że, co do mnie, także »dobro« i »prawdę«, te dwa inne z pięknem zestawiane idealne pojęcia naszej duszy i myślenia, nie mogą sobie inaczej wyobrazić, jak tylko jako pojęcia podlegające ciągłej ewolucji. Dla innych oczywiście nie jest to argumentem, wiadomo bowiem, że zapatrywanie, że dobro i cnotę a nawet prawdę uważać należy za ewolucyjne pojęcia, nie jest wcale ogólnie uznanem i ma wielu przeciwników. Zostańmy chwilkę przynajmniej przy tym przedmiocie dla zauważenia paraleli podobnych procesów ewolucyjnych, jak je widzimy w historii piękna, także w rozwijaniu się pojęć dobra lub prawdy.

Co się tyczy pojęć »dobra« i »cnoty« spotykamy się często ze zdaniem, że przyjęcie ewolucji na tem polu byłoby negacją istnienia etyki wogóle, gdyż etyka jest albo niezmienną i niewzruszoną albo nie ma jej wcale. Natomiast zwolennicy etyki ewolucyjnej stoją zwykle na stanowisku utilitaryzmu w etyce i przyjmują istnienie etyki, opartej jedynie na względach pożyteczności, sądząc, że tylko interes osobisty i społeczny może ją uzasadnić.

Nie podzielam żadnego z tych zdań. Jestem przeciwnikiem oparcia etyki o utilitaryzm, przeciwnie, sądzę, że bezinteresowny altruizm nie jest wcale obcy naturze ludzkiej, że skłonność doń tkwi w nas, może i powinna się rozwijać i kształcić bez motywowania etyki względami utilitarnymi. To stanowisko jednak nie wyklucza, mojem zdaniem, wcale ewolucji. Sposób bowiem, w jaki etyczne uczucia się objawiają, ich siła, miara oce-

niania dóbr moralnych, które tu w grę wchodzi, obowiązków etycznych z jednej strony, stopnia zaś winy z powodu popełnienia nieetycznych czynów, z drugiej strony, to wszystko podlega przeobrażeniom historycznym, zmienia się pod wpływem panujących wyobrażeń spowodowanych stosunkami klimatycznymi, kulturalnymi, społecznymi i politycznymi.

Nie chcę się wdawać tu w daleko idące historyczne lub etnograficzne wywody, nie chcę sięgać ani w czasy przedhistoryczne ani (jak to często co do tej kwestyi bywa) powoływać się na obyczaje narodów dzikich nie znających jeszcze kultury, ażeby udowodnić zmienność zapatrywań co do pojęcia o cnocie i obowiązkach etycznych. Tego rodzaju przykłady, zdaniem mojem, mniej udowadniają, aniżeli porównanie zapatrywań rozmaitych epok orozwiniętej już do pewnego stopnia obyczajności i kulturze.

Rzućmy tedy tylko pobieżnie okiem na epoki, znane nam dokładnie ze źródeł historycznych i świetnych przechowanych nam zabytków literatury a weźmy zarazem za przykład zmienność zapatrywań na najprostszy tylko i najogólniej uznany postulat etyczny: »nie zabijaj«!

Jakże różnie przedstawia nam się na tle historycznem kwestya winy co do tego jednego kardynalnego i z pewnością w naturze człowieczej tkwiącego przykazania etycznego!

Weźmy na uwagę czasy sięgające prawie po koniec XVIII wieku, kiedy jeszcze ogólnie istniała wiara w nadprzyrodzone czary i w możność bezpośredniego zaklęcia i poruszenia do akcji nadludzkiej siły Opatrzności. W tysiącznych wypadkach była, jak wiadomo, wiara w czary i wiara w sądy Boże powodem rozlewu krwi niewinnej. Czyż, gdybyśmy winę tych, co spowodowali śmierć niewinną osób posądzanych o praktykowanie czarów lub rozlew krwi na sądach bożych, oceniali miarą naszych dzisiejszych etycznych przekonań, nie byłibyśmy w błędzie? To, co po ustaniu panujących w owych czasach zabobo-

nów, stało się zbrodnią, wydawało się ówczesnym ludziom nieraz moralnym obowiązkiem.

Lecz i tam, gdzie czyn nieetyczny nie przedstawia się li tylko jako wynik błędnych opinii lub zabobonów, motywa jego jednak tkwią w odmiennych zapatrywaniach politycznych społecznych lub religijnych, inną miarą musimy oceniać winę i jej stopień w pewnej ubiegłej epoce historycznej aniżeli dziś. Weźmy jako przykład dwie nadzwyczaj zresztą pod względem postępu cywilizacji świetne epoki historyczne: epokę renesansu we Włoszech (wiek XV i XVI) i epokę panowania rodziny Tudorów w Angli. Czy można zbrodnię rozmyślnego zabójstwa, wywołaną względami politycznymi lub religijnymi w owych epokach, mierzyć miarą dzisiejszych zapatrywań etycznych? Nie, mojem zdaniem. Zabijać było wprawdzie rzeczą etycznie naganną i wtedy. Lecz sumienie społeczne było wręcz nieczułem na pewne wypadki zabójstwa, wynikłe z wspomnianych motywów. Pozbawić kogoś życia dla względów rywalizacji politycznej lub różnicy opinii religijnych było wówczas chlebem powszednim. Nikt się na to nie oburzał. Polityczne teorie Machiavella dziś przysłówiowo uznane za nieetyczne, odpowiadały zupełnie ówczesnym politycznym zapatrywaniom i panującemu brakowi etyki. Uważano je za bardzo rozumne i nie gorszono się niemi wcale a zapewne i sam autor nie był świadom ich niemoralności.

A co się działo w Anglii za Tudorów? Ile tylko krwi przelały owe dwie, niezaprzeczenie kulturalne zresztą kobiety, córki Henryka VIII podczas swych rządów, Marya prześladowając protestantów, a Elżbieta katolików! Stracenie np. Maryi Stuart uważane pod wpływem zmienionych stosunków za potworną zbrodnię, było jednym z najpopularniejszych aktów Elżbiety. Fakt ten uczczono w Londynie ogólną radością i uciechą. Zbrodnie i przelew krwi w tragediach Szekspira, to tylko wierne odbicie sposobu myślenia owych czasów. Najłagodniejsi ludzie nawet ka-

zali palić żywcem t. zw. »kacerzy« i ścinać głowy swym przeciwnikom politycznym. Najbardziej charakterystycznym faktem jest, że np. Edward VI, syn Henryka VIII, który jako dziecko wstąpił na tron i umarł w młodości jeszcze wieku, wogóle zaś uchodził za łagodnego chłopaka, dwóch wujów swych skazał na śmierć, notując stracenie ich w swym dzienniczku, gdzie zapisywał rozmaite dziecinne swe spostrzeżenia, jako najzwyczajniejszy wypadek codziennego życia bez najmniejszej uwagi ¹⁾).

Czyż nie istniało wtedy przykazanie etyczne: »nie zabijaj«? Przeciwnie, uznawano je, lecz namiętności politycznych walk i zawziętość religijna były tak wielkie, że zapominano o niem często tam, gdzie te motywa wchodziły w grę. Te i tym podobne objawy, jedynie pojmowanie etyki jako pojęcia ewolucyjnego, może wytłómaczyć. Zasługi i winy jednostki, całą i indywidualną moralną można i należy oceniać tylko na tle stopnia i charakteru moralności społecznej kaźdoczesnej historycznej doby.

Podobnie jak pojęcie dobra, zasługi i winy podlega przeobrażeniom pod wpływem historycznego *milieu*, podobnież ma się rzecz i z pojęciem »prawdy«. Prawda zupełna i wszechstronna, rozwiązanie zagadki świata i prawideł przyrody, pozostanie na zawsze zasłoniętą dla ludzkiego umysłu. Nauka jednak postępuje ciągle i we wszystkich gałęziach. Zadawałniam się wszakże musimy prawdą względną, częściową. Historia kaźdej gałęzi wiedzy wykazuje nam, że w kaźdej epoce pewne zasady i prawa naukowe uważano za niezbitą prawdę, że reguły te często odegrały w rozwoju wiedzy ważną rolę, doprowadziły

¹⁾ Skazanie na śmierć Lorda Somerset nastąpiło, gdy Edward VI. miał zaledwo ukończonych lat 14, dekret wszakże przez niego samego został wydany. O egzekucji Somerset, który poprzednio był opiekuncem Edwarda i »lordem protektorem« państwa, notuje Edward w dzienniczku swym pod datą 22 stycznia 1552 r. tylko te słowa: »The Duke of Somerset had his head cut off on Tower-Hill between eight and nine of the clock«.

do dalszego, stopniowego postępu i do nowych wynalazków, a jednak z czasem w dalszym rozwoju same okazały się mylnymi i złudnymi. Były to prawdy częściowe, chwilowe, możnaby prawie powiedzieć »sezonowe«, a przecież tylko z takich prawideł, które z czasem uleść muszą modyfikacyom i przeobrażeniom, składa się i składać będzie zawsze cała nasza wiedza.

Widzimy więc, że i »prawda« nie jest, przynajmniej dla naszego sposobu pojmowania, czemś absolutnem i niezmiennem, lecz pojęciem podlegającym nieustannym zmianom i ewolucyom. Mimo tego jednak zaprzeczyć się nie da, że istnieje, wyrabia się i postępuje i że dążeniu do ciągłego rozwoju tego pojęcia w zakresie każdej gałęzi nauki, zawdzięczamy tak olbrzymi postęp na polu wiedzy i praktycznego jej zastosowania.

Wróćmy jednak napowrót do sztuki i pojęcia o pięknie. Tu w historycznym rozwoju i ciągłym przeobrażaniu się smaku uwydatnia się najsilniej ewolucyjny moment. Leży to w naturze ludzkiej, że jeden i ten sam kierunek artystyczny nie może podobać się niezmiennie przez czas dłuższy. Dążenie do pewnej nowości i zmiany jest potrzebą naszej natury we wszystkich rzeczach, które nas interesują w życiu. Jeżeli to dążenie uwydatnia się u wszystkich jednostek, to występuje o tyle żywiej z jednej strony u natur obdarzonych oryginalnością, które wręcz mają niechęć do tego, by po »utartych« tylko kroczyć drogach oraz u tych, którzy dla jakiegokolwiek powodu jak n. p. z próżności lub dla zaimponowania drugim starają się od innych wyróżnić.

Te dwie kategorie ludzi wytwarzają to, co zowiemy »modą« t. j. formy pewne nowe, odmienne od dotychczasowych, które dlatego właśnie pociągają, dlatego znajdują admiratorów i naśladowców, bo są nowe.

Moda sama przez się niema jeszcze w sobie elementu estetycznego, ma tylko urok nowości i zmiany. Może jednak i powinien łączyć się z nią pewien pier-

wiastek estetyczny. To, co jest nowem, powinno się podobać i przyjmować przede wszystkim dla tego, bo jest zarazem piękniejszym i bardziej doskonałem. W tym razie czynnik mody staje się źródłem ewolucyjnego postępu na drodze rozwoju piękna. Natomiast należy się opierać modzie, która jest tylko bezcelowem porzuceniem tego co było, bez ulepszenia praktycznego lub estetycznego.

Siła wszakże i potęga mody nie zostaje w stosunku do wartości estetycznej, którą przynosi. Moda pociąga za sobą przede wszystkim urokiem swej nowości, w każdym zaś razie działa silniej, aniżeli by to uprawniał element estetyczny w niej zawarty o ile wogóle znajduje się w niej ten element. Dlatego pod wpływem mody przecenia się zwykle niezmiernie, to co ona przynosi a niesłusznie lekceważy i odrzuca to, co ten prąd nowy usuwa. Najłatwiej możemy ocenić tę tyranię i wszechwładzę mody na objawach tych, które należą do uznanej jej domeny a więc głównie na przeobrażeniach, które widzimy w strojach, szczególnie damskich. Dobry smak i poczucie piękna często nie przychodzą tu wcale do głosu, a tylko nowość objawu rozstrzyga.

Spotkałem się u pewnego francuskiego fejletonisty ze zdaniem, że każda nowa moda kobiecego stroju zawsze nam się podoba, bo przedstawia się nam pod formą kaprysu kobiety, którą kochamy. Zdanie to ma w sobie wiele słuszności, lecz zgodzić się na nie można przecież tylko z pewnem zastrzeżeniem. Nie każdy bowiem kaprys ukochanej nawet kobiety jest nam miły, urok z nim związany bywa n. p. częstokroć gruntownie zatruty kroplą goryczy, którą finansowa strona za sobą pociąga. Pewną jest wszakże rzeczą, że urok nowości mody pociąga za sobą zawsze sąd stronniczy i niesprawiedliwy.

Ten wpływ mody objawia się także bardzo wybitnie na polu sztuki. Okresy czasu w zmianie mody są tu oczywiście większe, ale objawy podobne. Bardzo też często rzekomo nowy prąd jest tylko reakcją lub

odrodzeniem, zawsze jednak wywołuje on przece-
nienie nowości, a lekceważenie, często nieuzasadnioną
pogardę tego, co bezpośrednio minęło.

Cała historia sztuki jest stwierdzeniem tej prawdy,
że zmiany gustu i kierunku w sztuce są wynikiem cią-
głego modnego gonienia za nowością, która przez czas
jakiś uchodzi za szczyt piękna, póki znów nie ustąpi cze-
muś nowemu (przynajmniej pozornie), i nie zginie w mgłę
zapomnienia. Objaw ten ciągłej ewolucji pod wpływem
mody, chciałbym objaśnić nie sięgając w czasy zbyt odle-
głe, przynajmniej jednym nadzwyczaj charakterystycznym
przykładem historycznym przeobrażenia
smaku artystycznego. Mam tu na myśli owo przeobra-
żenie, które nastąpiło pomiędzy wiekiem XVIII
a pierwszą połową XIX. Jest ono nam wszystkim
znane nie tylko z niezliczonych objawów na polu życia
artystycznego, których ślady spotykamy jeszcze dziś na
każdym kroku, ale także z licznych pism estetycznych,
a nawet żywej jeszcze niemal tradycji.

Sztuka XVIII wieku, barok, który w ostatniej fa-
zie swego rozwoju przy dominowaniu francuskich wzorów
otrzymał odrębny charakter zwany »rococo«, pod-
biła swego czasu cały kulturalny świat europejski także
potęgą nowości i mody. Stała się ona tak ekskluzywną,
iż w niedługim czasie wyparła wszelkie inne kierunki.
Nadała ona swe żywe piętno architekturze ówczesnej,
dominowała w charakterystyczny sposób w malarstwie
i rzeźbie. Tu w każdym dziele sztuki epoki rokoko nie-
tylko strój, ale ruch, wyraz postaci otrzymują swe odrę-
bne, nieznane wprzód piętno.

Wiek XVIII miał charakter niezmiernie wyrafino-
wanej kultury tak zewnętrznej jak i duchowej, połączo-
nej z przepychem, wesołością i silną dozą zmysłowości,
Sztuka tej epoki była przede wszystkim sztuką klas naj-
wyższych, nadających wtedy ton, które to klasy żyły dla
kultu piękna, wesołości i użycia, mało dbając o jutro.

Ten charakter wyrafinowanej gracy i uśmiechu rozkoszy, ma też sztuka rokoko. Wszystko, co jest ponurem, sztywnem i bez gracy, wszystko nawet co jest poważnem lub smutnem jest wręcz wykluczonem z tej sztuki. Rokoko to jeden czarowny uśmiech, jedna zachwycająca poza zalotnego wdzięku w całym świecie sztuki. Jest to sztuka powstała w *milieu*, w którym się bawiono tylko, gdzie na przemian panowały dowcip i miłość i to miłość z wiecznym uśmiechem na ustach, nie znająca łez i bólu. Ludziom ówczesnym życie zdawało się zbyt krótkiem i zbyt interesującym, ażeby w niem znaleźć czas na żal, smutek i strapienie.

Niezawodnie, była to sztuka jednostronna, lecz zachwycająca nad wyraz, jakby kwiat w czarownym rozkwicie, który żyje i śmieje się do nas nie myśląc, że mu kiedyś zwiędnąć przyjdzie.

Czasy »rokoko« nie powtórzą się nigdy. Zbyt straszne nastąpiły później wypadki — rewolucya francuska i napoleońskie wojny — zbyt wielkie nastąpiło przeobrażenie stosunków, ażeby klasy najwyższe i najbardziej oświecone mogły jeszcze kiedy podobnie jak w XVIII wieku, żyć wyłącznie dla zabawy, kultu piękna i miłości. Tem bardziej wszakże epoka ta staje się interesującą, ponieważ wyjątkowe na nią złożyły się stosunki.

Jak ekskluzywną była sztuka rokoko, jak gwałtownie usunęła i wyparła wszelki inny gust, wiadomo powszechnie. Współcześni uważali ją za wyskok artyzmu i podziwiali nad wszystko, co było dawniej. Zacytuję jeden tylko przykład: Fryderyk Wielki, namiętny wielbiciel i znawca sztuki, zbierał z pasyą obrazy francuskiej szkoły ówczesnej. Owocem jego kolekcjonowania jest ów sławny zbiór znajdujący się w pałacu Sanssouci koło Potsdamu. Owoż, gdy nadesłano mu 6 nabytych dlań obrazów Watteau, pisze król w jednym z swych listów, iż niezmiernie raduje się tymi obrazami i sądzi, że większą mu one sprawiają przyjemność i mają większą wartość, jak cała wielka mo-

deńska galerya obrazów, którą w tym właśnie czasie nabył król polski (August III) dla Drezna. Otóż galerya, o której tu mowa, to były prawie wszystkie owe arcydzieła włoskiej sztuki, które zawiera dziś galerya drezdeńska. Sześć tedy obrazów pędzla Watteau reprezentowało w oczach wytrawnego znawcy większą wartość niż paręset uznanych arcydzieł włoskich mistrzów.

Jakże się zmieniły zapatrywania później na sztukę rokoko! Jeżeli sztukę XVIII wieku porównamy ze sztuką pierwszej połowy XIX stulecia, a więc ze stylem »*empire*« oraz z czasem nieco późniejszym, dla oznaczenia którego coraz bardziej uciera się w Niemczech charakterystyczna nazwa stylu »*Biedermeier*«, to można powiedzieć, że przeobrażenie gustu i ewolucya w pojmowaniu piękna są tu zupełne. Przez paść formalnie dzieli te dwie epoki. Są one nie tylko wręcz różne, ale w zasadniczej z sobą sprzeczności. Przeobrażenie to jednak nie nastąpiło nagle, lecz stopniowo, jak to zwykle bywa przy zmienianiu się mody. W stylu t. z. *Louis XVI* zmiana ta też istotnie stopniowo uwydatnia się krok po kroku. W przemyśle artystycznym z roku na rok niemal linie sztywnieją, dekoracya z łamanej i misternie wyginanej staje się prostszą i coraz bardziej pedantyczną. Analogicznie zaś objawia się podobny proces w rzeźbie i malarstwie.

Ruchy bowiem postaci i sposób, w jaki w wyrazie twarzy objawiają się uczucia, wszystko to podlega tak samo modzie epoki, jak krój szat lub forma biurka lub szafki. Ludzie rozpaczają, płaczą, radują się lub kochają zupełnie inaczej, można powiedzieć »w innym stylu«, stosownie do mody epoki; wprawne oko rozróżni zaraz łzy, rozpacz, uśmiech lub pocałunek stosownie do daty dzieła sztuki, i to nawet wtedy, jeżeli temat jest tego rodzaju (jak n. p. sceny mitologiczne), iż epoki, kiedy rzecz się dzieje, nie można rozpoznać według stroju.

Głównym powodem dokonującego się w drugiej połowie XVIII wieku przeobrażenia było coraz większe

rozmiłowanie się artystów i publiczności we wzorach klasycznych starożytnych, silniejsze może jeszcze aniżeli za czasów renesansu. Przechodzi ono na każdym kroku w malarstwie i rzeźbie coraz silniej w imitację typów i tematów zaczerpniętych ze sztuki starożytnej lub na klasycznych wzorach uformowanej. Jako dwa najwybitniejsze talenta, reprezentujące ten kierunek w malarstwie, wymieniam Rafaela Mengs'a i Angelikę Kaufmann, talenta mało oryginalne, raczej receptywne i skłonne do imitacji. Olbrzymie powodzenie i sława tych dwóch artystycznych osobistości, wychodzące o wiele poza miarę ich zdolności i zasług wskazują, że już krytyka i opinia ogólna szły także w kierunku pseudoklasycyzmu i dlatego też tak łatwo i ogólnie zdołał styl ten zdobyć sobie teren.

Istotnie zmiana smaku została przygotowaną i w znacznej części spowodowaną wywodami teoretycznych estetyków, którzy, niezawodnie w najlepszej myśli chcieli pismami swemi przyczynić się do wykształcenia i podniesienia artystycznego smaku. Jak wiadomo Winkelmann stał na ich czele. Jego to głównie i Lessinga teorie zadały cios śmiertelny sztuce XVIII wieku i wyrządziły przez to mojem zdaniem większą szkodę sztuce, niż w innych epokach wyrządzili jej prześladowcy i niszczyciele.

Punktem wyjścia tych teoryj była przedewszystkiem przesadna gloryfikacya klasycznej sztuki starożytnej, do czego mieli skłonność także i poeci XVIII wieku (jak n. p. Goethe, Schiller i inni). Wychodząc z zapatrywania, że sztuka klasyczna jest najwyższym rozkwitem, do jakiego ludzkość w ogóle zdolną jest dojść na tem polu, uznano ją za sztukę *par excellence*, »idealną«, temsamem zaś nałożono na wszelką sztukę w ogóle obowiązek wzorowania się na przykładzie antyków i nie wychodzenia po za te granice, które, jak sądzono (mylnie zresztą) zakresliła sobie sztuka starożytna. W ten sposób przyszło

do owego imitowania klasycyzmu i to przeważnie nawet bez należytego zrozumienia go, które spostrzegamy w sztuce »empire« i przez parę dziesiątek lat jeszcze później.

W miejsce zalotnej gracy rokoko, pojawia się tedy sztywne a często i napuszyste empire, przechodzące następnie w słodki afektowany sentymentalizm stylu »Biedermeier«.

Charakterystyczne cechy stylu »empire« spostrzegamy jeszcze znacznie przed cesarstwem Napoleona; gust jego dworu, imitowanie przez niego cesarów rzymskich, to właściwie w części już objaw przyjętego wówczas smaku. Nie da się jednak zaprzeczyć, że sankcja dana temu stylowi przez dwór Napoleona nie była bez znaczenia i przyczyniła się do dokonania się przeobrażenia, tak jak z drugiej strony nienawiść i pogarda we Francji od czasu wybuchu rewolucji do wszystkiego, co przypominało *ancien régime*, przyczyniły się do zdepopularyzowania i zupełnego porzucenia stylu rokoko.

Jak zupełną i zasadniczą była owa zmiana mody i smaku u przełomu XVIII wieku, świadczą o tem najlepiej pogarda i niemal znienawidzenie dzieł sztuki XVIII wieku, objawiające się w ciągu całej pierwszej połowy XIX wieku. Jeden fakt jako ilustrację tu przytoczę: La Caze sławny kolekcjoner, który przepysznym swym zbiorem obrazów zapisał paryskiemu Louvre'owi, był jednym z wyjątkowych znawców w pierwszej połowie XIX wieku, którzy cenili jeszcze dzieła XVIII wieku. Zakupił ich też znaczną ilość wtedy, gdy je sprzedawano za bezcen. Temu też zawdzięcza Louvre najwspanialsze swe arcydzieła francuskiej sztuki. Pomiędzy innymi nabył on jedno z najpiękniejszych arcydzieł Watteau, portret aktora Gilles'a w ubiorze Pierrota, za który to obraz zapłacił podług pozostałych po nim zapisków tysiąc franków. Było to około roku 1830. Dziś obraz ten znalazłby z największą łatwością pomiędzy amerykańskimi miliardami nabywcę za milion franków. Tysiąckrotny wzrost wartości przed-

miotu w przeciągu kilkudziesięciu lat, to chyba tylko przy dziełach sztuki jest możliwe, i świadczy najwymowniej o potędze mody na tem polu.

Przeobrażenie sztuki XVIII wieku w styl »empire« nie było, mojem zdaniem, postępem lecz cofnięciem się wstecz. Zapatrywania, z których wówczas wychodzono, były mylne, głoszone teorye estetyczne błędne, a nawet admiracya antyków, sama przez się tak bardzo uzasadniona, okazała się szkodliwą w zastosowaniu, bo doprowadziła do ślepej imitacyi i błędnego zastosowywania wzorów klasycznych. Należę niezawodnie do największych admiratorów architektury starożytnej i wszelkich antyków, lecz przecież nie mogę zapoznać, że sztuka ta nie jest pięknem bezwzględnie najwyższem, tem mniej jedynym ideałem piękna. Kochając i admirując nie należy przecież »przeceniać«, tem się bowiem wyrządza tylko szkodę samemu przedmiotowi naszych uczuć. Odnosi się to niemniej do pojęć, jak np. artystycznych, politycznych, naukowych i t. d., jak do ludzi. Jak każda zresztą inna sztuka, tak i sztuka starożytna, odpowiadała duchowi swego czasu, była rezultatem danych historycznych i związana z właściwościami epoki ówczesnej, tak że transplantować się w czasy wręcz inne nie daje.

Zapewne, z antyków trzeba się uczyć i wiele z nich nauczyć się można, lecz nie należy zapominać, że przez bezkrytyczną imitacyę człowiek wogóle uczy się źle tylko i mylnie. Nauka zresztą wszelka powinna w sztuce, jak i w dziedzinie wiedzy, dać podstawę do dalszego samostnego tworzenia, nie zaś jedynie do odtwarzania.

Któżby nie podziwiał rzeźby starożytnej, lecz przy tem nie trzeba być ślepym na to wszystko, co przecież stanowi pewną jej słabszą stronę, szczególnie z punktu widzenia dzisiejszego świata. Odzwierciedla się w niej w postaciach mitologicznych kult piękna ciała, w sposób niezrównanie świetny i czysty, lecz przecież ze zbyt znacznem zaniedbaniem indywidualizowania twa-

rzy. Pozostawało to oczywiście w związku z celem, na który były przeznaczone w starożytności owe mitologiczne rzeźby. Miały one zdobić wnętrza świątyń, propilee, place lub ogrody, obliczone były tedy z reguły na efekt z oddalenia. Jest więc logicznie zrozumiałem, że szło tu bardziej o kształty piękne, pozę pełną gracyi, choć spokojną, niż o wyraz twarzy. Szablonowość zresztą w wyrazie, a często i kompozycji, tłumaczy się tem, że artyści drugorzędni i późniejsi produkowali podług znanych i za arcydzieła uznanych wzorów. Cel i charakter tej rzeźby nie wymagał wysiłków oryginalności, wykluczał je prawie.

Otóż zastosowanie tego artystycznego sposobu pojmowania starożytnej sztuki na rzeźbę nową, gdzie rolę ważną odgrywają np. sceny religijne, historyczne, rodzajowe lub portret, jak łatwo pojąć, musiało doprowadzić do rezultatów błędnych, do sztuki pretensjonalnej, a przysiężymy zimnej i banalnej. Jeszcze zaś gorzej musiała ta imitacja antyków oddziaływać na malarstwo.

Zresztą wskutek niedostatecznej znajomości rzeźby greckiej i wogóle starożytnej, zastosowywano ją jako wzór z mylnem nieraz zrozumieniem. Grecy, gdy tego było potrzeba, umieli w rzeźbie portretowej indywidualizować twarz niezrównanie, jak o tem świadczą np. niektóre biusty portretowe z brązu, znajdujące się w muzeum ateńskim. I Rzymianie umieli w dobrej epoce odtworzyć twarz w portrecie z doskonałym indywidualnym charakterem. Tymczasem za czasu »*empire'u*«, tego rodzaju antyków nie podziwiano tak dalece, prawda, że w części nie znano ich jeszcze. Zachwycano się bardziej tem, co było mniej indywidualne, mniej charakterystycznym, a tem samem łatwiejszem do naśladowania. A zatem jedyne, prawdziwe piękno twarzy upatrywano w t. zw. typie piękności klasycznej greckiej.

Co do mnie wszakże, przeczę temu, ażeby twarz o klasycznych greckich rysach była piękną jedyną lub naj-

wyższą i najdoskonalszą. Prosta linia czoła i nosa, przy której nos jest jakby dalszym ciągiem linii czoła, zbyt mały odstęp między nosem a ustami, przesadnie szerokie policzki w dolnej części twarzy, to wszystko czyni twarz klasyczną sztywną, odbiera jej często wyraz inteligencji, a w każdym razie osłabia piętno indywidualności. Nadto twarz ta przedstawia nam się z reguły w ciągłym spokoju, rzadko w niej spotykamy smutek, a nigdy prawie nie widzimy wesołości lub uśmiechu. Typ twarzy klasycznej wogóle nie jest typem »dramatycznym«; nie nadaje się do odtworzenia w jej wyrazie gry uczuć i namiętności. Zastosowanie wyłącznie tego typu do scen dramatycznych, wywołać musiało martwość w obrazach i rzeźbach pseudo-klasycznej epoki.

Moda jednak była silniejszą od tych wszystkich względów, tak, iż przez lat kilkadziesiąt, we wszystkich dziełach sztuki, bez względu na epokę lub kraj, gdzie się akcja dzieje, bohaterowie, święci wszyscy wogóle, co mają pretensję do pięknej i szlachetnej roli, nie mogli się inaczej pojawić, jak tylko z przepisany klasycznym nosem i czołem uformowaniem na wzór belwederskiego Apollina. Nawet w portretach »u k l a s y c z n i a n o« rysy twarzy, tak że nasze prababki »noszą« na portretach klasyczne greckie nosy, podobnie jak nosiły wysokie stany, bez względu na to, jakimi istotnie rysami i kształtami obdarzyła je natura. Cóż dziwnego, że sztuka na tych pojęciach oparta, musiała stać się martwą i zatracić tchnienie prawdy i szczerego uczucia?

Najzgubniejszym okazał się wpływ pseudo-klasycyzmu na losy architektury w XIX stuleciu. Architektura Grecji nie daje się przenieść i zastosować do naszych czasów i potrzeb. Próby przedsięwzięte w tym względzie były przeważnie nieudane, jak świadczą o tem np. budowle monachijskie, zasługujące na pogardliwe miano Talmi-Aten i niektóre nowoczesne budynki publiczne, wzniesione wielkim nawet kosztem w gre-

ckim stylu w nowoczesnych Atenach. Nie pojmuję zresztą, dlaczego podziwiając starożytne greckie wzory, pojęto ich dalszy rozwój, który, mojem zdaniem, całkiem logicznie i konsekwentnie doszedł wreszcie do baroku. Wszak barok jest tak samo rozwinięciem renesansu, jak np. późniejsze budowle rzymskie były rozwinięciem form pierwotnej świątyni greckiej. Świątynia zwana *Olimpieion*, postawiona przez Hadryana w Atenach, jest w stosunku do Partenonu, niezawodnie rodzajem baroku, ale mimo to, że odstępuje bardzo od pierwotnej prostoty wzoru, nie jest ani upadkiem, ani dekadencją sztuki. Architektów nie podobna przecież skazać na to, ażeby przez wieki byli tylko k o p i s t a m i. Muszą oni szukać nowych form lub też przynajmniej nowych k o m b i n a c y j form już znanych.

Podziwianie bezkrytyczne świątyni greckiej w architekturze, miało swe ujemne strony. Podzielałam wprawdzie zupełnie przekonanie, że świątynia grecka jest tworem wspaniałym, jednym z najdoskonalszych, jakie kiedykolwiek duch ludzki stworzył w świecie sztuki, lecz przecież dla naszych warunków i potrzeb ma ona pewne braki, o których zapominać się nie powinno. Jest ona przede wszystkim sztuką zbyt chłodną, wykluczającą fantazję, jest jakby wzorowem rozwiązaniem matematycznym estetycznej zagadki, takim, które nie dopuszcza zmian i przeobrażeń, gdzie niczego dodać ani ująć nie można. To też próby imitowania jej były zawsze albo niewolniczym tylko naśladownictwem, albo zepsuciem wzoru.

Nadto nie znosi świątynia grecka bezpośredniego zbliżenia się do domów mieszkalnych, a już najmniej do dzisiejszych wysokich kamienic. Wymaga ona wogóle pewnej odrębnej sceneryi w naturze, której zwykle nie ma w miastach ani w ich najbliższem otoczeniu. Nizka jej stosunkowo budowa powinna być podniesiona przez umieszczenie na wzgórzu, niezbyt wszakże wysokim, w oddzieleniu od domów, a w otoczeniu odpo-

wiedniej wegetacji, z widokiem wolnym i rozległym na krajobraz o odpowiednim nastroju i kolorze, ani zbyt górzysty ani też całkiem płaski, poważny przytem i o silnych konturach. Słowem, świątynia grecka wymaga greckiego klasycznego pejzażu, skał sino-żółtych, niebieskiego morza, ciemnej zieleni cyprysów lub pinii i jest zdepeizowana bez tego otoczenia, tak jak roślina przeniesiona w warunki klimatyczne, nie odpowiednie dla niej. Kto miał sposobność rozkoszować się wrażeniem Partenonu na Akropolis w całym otoczeniu i nastroju pejzażu Aten, ten ubolewać musi, że formy świątyń greckich tak często w XIX wieku próbowano zastosować (także np. w Paryżu i Wiedniu) w warunkach najzupełniej niestosownych.

Fatalnie wpłynął także klasycyzm XIX wieku na losy tych budowli, gdzie imitacja stylu świątyni greckiej była niemożliwą, a przecież chciano zastosować się do smaku wyrobionego na klasycznych wzorach. W budowie kościołów, pałaców, dworów i t. d. spotykamy w pierwszej połowie wieku XIX styl wyszukanie prosty, monotony, pozbawiony ozdób dekoracyjnych, który był tem samem antytezą baroku a miał rzekomo być surowem odtworzeniem czystych motywów klasycznej architektury, jeszcze prostszem i bardziej »stylowem« aniżeli renesans włoski XV i XVI wieku.

Powstały tedy pod wpływem tego pseudo-klasycznego stylu, we wszystkich miastach europejskich liczne budowle, rozpaczliwie nudne, banalne i pozbawione wszelkiej fantazyi. Architekci tych nieznośnych budynków, jakby dumę swą zasadzali w tem, by się nie »splamić« żadną myślą śmielszą, skłonnością do bujniejszej wyobraźni. Był to duch najnudniejszego filisterstwa, przeniesiony w świat architektury, tworzenie pałaców, teatrów a nawet kościołów, podług rzemieślniczego patronu, zabicie fantazyi i talentu podniesione do doktrynerskiego dogmatu.

I co dziwne, że te bezdennie nudne budowle po-

wstają często właśnie tam, gdzie się miało na miejscu najpiękniejsze wzory śmiałej, bogatej, a zarazem pełnej smaku i fantazyi architektury minionych epok. Dwa tylko zacytuję przykłady: w Wiedniu, obfitującym w najcenniejsze wzory baroku, w pałacach wiedeńskich i kościołach Fischera von Erlach, powstaje np. i to już z początkiem drugiej połowy XIX wieku, budowa nowej opery, której zewnętrzny wygląd robi ją raczej ukwalifikowaną na skład siana dla wojska, aniżeli na przybytek muz; w Dreźnie zaś uzupełniają budowlę czarownego Zwingera, będącego rozkwitem stylu rokoko, dostawieniem najnudniejszego budynku mieszczącego dziś galerię sztuki, jakby dla wykazania światu, jak gruntownie ludzie pozabawili się fantazyi, smaku i humoru po upływie stu lat.

Najszkodliwiej wszakże oddziaływały wspomniane powyżej teorie estetyczne, na stosunek do dzieł epok minionych, szczególnie zaś na konserwowanie dawnych artystycznych zabytków. Wydawały one bowiem zgubną doktrynę, że warunkiem piękności w architekturze jest zupełna jednolitość stylu, co w rozumieniu estetycznych filistrów znaczyło tyle co jednostajność form, doprowadzona do nużącej monotonii i zatarcia wszelkich zmian smaku, któreby nastąpiły w ciągu długotrwałej budowy lub też wskutek dalszego historycznego rozwoju. Teorie te wywołały prawdziwą manię »stylowego« restaurowania dawnych budynków, obłęd, który i dzisiaj jeszcze nie ustąpił zupełnie. Pod firmą stylowych restauracyj popełniono tysiące grzechów nie do darowania, zniszczono wręcz i zatarto ślady wiekowego artystycznego rozwoju najcenniejszych i najbardziej godnych poszanowania zabytków, prastare katedry i zamki »umundurowano« na nowo głupio i monotennie podług banalnych rzemieślniczych wzorów, które temu lub owemu z architektów podobało się nazwać »czystym stylem«. I wszystkie te akta barbarzyńskiego zniszczenia dawnych pamiątek, gorsze może jak spustoszenia Wandalów i Gotów w epoce

barbarzyństwa, popełniono właśnie rzekomo w interesie samej sztuki i w imię hasła dążenia do urzeczywistnienia wzorowego piękna w architekturze.

Także w rzeźbie i malarstwie pęta nałożone sztuce przez mylne formułki estetyczne, spowodowały stanowcze cofnięcie się produkcji pierwszej połowy XIX wieku co do swej wartości o wiele poniżej miary sztuki XVIII wieku. Thorwaldsena i Canovę, pod niebiosą sławionych parę dziesiątek lat temu jeszcze, oceniamy dziś bardzo zimno. W porównaniu z wielkimi mistrzami francuskimi XVIII wieku, jak Houdon, Falconnet i inni, są ich prace mdłe i bez życia. Nie jest też już dziś wcale kacerstwem Beriniego lub nieznanego poza Sycylią, a niezrównanie utalentowanego rzeźbiarza Serpottę, mimo ich maniery, stawiać wyżej, jak całą produkcję pierwszych dziesiątek XIX wieku we Włoszech.

I w malarstwie na znakomitych nawet talentach, których znaczny zastęp posiadała szczególnie Francja w owym czasie, znać od początku epoki *»empire'u«* pęta powstrzymujące swobodny artystyczny rozwój.

Najmniej na nowym kierunku stosunkowo ucierpiała Anglia, gdzie u schyłku XVIII wieku kwitło kilku genialnych malarzy, którzy stosunkowo mniej od innych przejęli się nowym stylem i utrzymali swą indywidualność i oryginalność tak w portrecie jak pejzażu.

Byłbym jednak niesprawiedliwym, gdybym całe malarstwo pierwszej połowy XIX wieku objął jednym ogólnym ocenieniem nieprzychylnem i ujemnem. Nie zadawał mi go wprawdzie ani ówczesny pejzaż nieśmiały i wymuskany, ani sceny rodzajowe afektowano-słodkie, a już najmniej malarstwo religijne banalne i bez natchnienia, pozostanie jednak po tej epoce *dział portretowy*, odrębny w swym rodzaju i wielce ujmujący. Już portret epoki *»empire«*, mimo pewnej pozy i nienaturalności, jest niezawodnie najlepszym dziełem artystycznej produkcji tego czasu. Jeszcze więcej ujmuje mnie portret epoki

»Biedermeier'owskiej«. Stanowi on najmiłą kartę artystyczną tego ubogiego zresztą w siłę produkcyjną okresu. Ten też dział najsympatyczniej nam uwydatnia dodatnią stronę ówczesnego sposobu myślenia. Portrety ówczesne i miniatury, w które szczególnie obfitowała sztuka wiedeńska, choć nie odznaczają się ani energią, ani siłą indywidualizowania, choć znać w nich wyszukanie i afektację, posiadają przecież wdzięk niezwykły. Te słodkie twarze, z wyrazem dobroci i łagodności, pozostaną nam jak drogie wspomnienia epoki, w której istotnie idealistyczny sposób myślenia odzwierciedlał się w całej powierzchowności i wyrazie. Są one antytezą naszego realizmu, często brutalnego i budzą żal za marzycielstwem, naiwnem może, ale szczerem, któregoby nieco więcej dzisiejszemu pokoleniu można było życzyć.

Co do mnie, lubuję się szczególnie w portretach kobiecych z owej epoki. Piękność ich i wdzięk zachwyca mnie, szczególnie w dziełach tak charakterystycznego dla epoki »biedermeierowskiej« Waldmüllera. Jakże miłe są np. jego babunie, będące prawdziwie uosobieniem dobrotliwości tak zachwycającej, a rzadkiej zarazem w podsztywnym wieku. Albo jego młode kobiety postaci w białych sukienkach, z główką okoloną splotami loków, spadających po dwu stronach twarzy! Tak błogo i mile na nas spoglądają, że uwierzyć nie można, by w tych główkach mogła powstać kiedykolwiek jakaś myśl zdrożna. A jednak anielskie te postacie miewały także niezawodnie swe przywary, a już co najmniej, grymasy. Zawsze jednak było to dodatnią stroną tej epoki, że modnem było wyglądać z acnie i szlachetnie i objawiać na zewnątrz pewną podniosłość uczuć; to zawsze lepiej niż pozować na cynizm, dekadentyzm lub zimny pozytywizm, tak jak to niestety, aż nadto często praktykuje się w obecnej chwili.

Widzimy tedy, że pierwsza połowa wieku XIX, ten okres czasu tak niezmiernie świetny dla dziejów literatury, poezji i muzyki, była epoką upadku i dekadenc-

cyi w historii sztuk plastycznych, szczególnie zaś architektury. Powodów tego upadku nie należy wszakże szukać w braku artystycznych talentów, lecz raczej w mylnej doktrynie co do istoty i pojęcia piękna, w modzie, która wskutek tej doktryny sprowadziła siły produkujące na mylne drogi. Sztuka, to nieokiełzane dziecię indywidualizmu i fantazyi, nie znosi pętów doktryny, usycha i koszlawieje, gdy się musi naginać do teoretycznych recept i pedanteryi. Jeżeliby ze smutnych doświadczeń, które zrobiono, na przyszłość przynajmniej utwierdzono się w przekonaniu, że teoretyczna estetyka nie powinna mentorstwem swem narzucać się sztuce, to ten jeden przynajmniej nabytek byłby do pewnego stopnia wynagrodzeniem za krzywdy wyrządzone przez przeciąg prawie całego stulecia, swobodnemu rozwijaniu się sztuki.

O drugiej połowie XIX wieku i o naszych czasach nie chcę tu mówić. Wiemy wszyscy, że tu znów mamy do czynienia z nową ewolucją i zupełnem przeobrażeniem się mody. Prądy jednak, które nie przestały być jeszcze aktualnymi, mniej się nadają do ilustrowania naszego tematu, niż przykłady wzięte z okresu należącego już do historii.

Ograniczam się tu tylko do krótkiej uwagi pod adresem krytyki. Że w każdej epoce produkcji artystycznej musimy się liczyć z dążeniem do nowości i prądami mody, z tą prawdą stwierdzoną niezliczonymi historycznymi przykładami musimy się zawsze liczyć. Produkujący artysta musi się dać unosić prądom, które uważa za słuszne, krytyk natomiast ma obowiązek utrzymać się w pewnej równowadze. Błądzą tak ci, którzy zbyt konserwatywni i rozmiłowani tylko w przeszłości, nie wierzą w możliwość postępu lub choćby interesującej »odmiany« w świecie sztuki, jak niemniej i ci, co drogę burzenia i przewrotu uznają za jedyną torującą postęp. Ci ostatni hołdują entuzjazmowi na korzyść nowych prądów, może także w części dlatego, bo doświadczenie

stwierdza, że bardzo często genialna produkcja spotkała się w pierwszej chwili z niechęcią i oporem. Tymczasem z tego, iż genialni ludzie bywali często zapoznani, nie wynika wcale, żeby zapoznani musieli być genialnymi. Jeżeli produkcja jakaś artystyczna lub inna wywołuje w opinii publicznej swą nowością i oryginalnością zadziwienie, ale zarazem niechęć lub oburzenie nawet, to nie jest wykluczonem, że autor jej jest istotnie genialnym, większa wszakże jeszcze szansa, że jest partaczem.

Byłoby dobrze, żeby o tem pamiętano, w tym bowiem razie nie przyjmowałoby się tak łatwo reklamowanie coraz to nowych geniuszów, po których, już w najbliższym czasie, pamięć ginie. Raczejby sobie trzeba życzyć, ażeby się cichą, powolną pracą wytwarzało więcej talentów, stosownie do słów poety: *»es bildet ein Talent sich in der Stille«*, niż ażeby przy użyciu jarmarcznej reklamy, produkowano tak wiele jednodniowych geniuszów na rozmaitych europejskich targach sztuki, jak się to dziś dzieje.

Zapatrywanie, że piękno nie jest pojęciem absolutnem i niezmiennem, lecz objawia się ciągle tylko w swej wartości relatywnej i w nieustannym procesie ewolucyjnym ma, mojem zdaniem, jeszcze jedną doniosłą konsekwencyę dla naszego życia i wszystkich jego objawów. Zasada ta bowiem pozwala nam szukać żywiołu piękna nie tylko w arcydziełach sztuki uznanych za doskonałe, lecz także w codziennem nawet życiu, w przedmiotach, które nas otaczają, w atmosferze, w której się obracamy i żyjemy. Opinia, że pięknem nazywamy tylko to, co jest doskonałem pod względem formy, jest pozornie idealistycznie wygórowaną, wistocie wszakże dla rozwoju i kultu piękna raczej szkodliwą, niż pożyteczną. Jeżeli bowiem na miano piękna zasługują tylko tego rodzaju przedmioty, będące wykwitem sztuki, jak np. świątynia grecka, katedra gotycka, rzeźba Michała Anioła lub obraz Rafaela, to dla olbrzymiej większości ludności domena pię-

kna, staje się wręcz nieprzystępną. Szczęśliwsi nawet, należący do tej mniejszości, co ma sposobność rzucić czasem okiem na te arcydzieła, mogliby w tym razie korzystać z piękna tylko z rzadka i homeopatycznie. Tymczasem tak nie jest.

Pojęcie piękna, jeśli je pojmujemy, jako element estetyczny, względny i podlegający ewolucyi, uwydatniać się może i powinno wszędzie. Powinno ono przeniknąć atmosferę życia każdego nawet ubogiego człowieka. Arcydzieła Rembrandta lub Rafaela mało kto może nabywać. Tury gotyckie nie każde miasto może sobie wznosić, a nawet na podróżowanie, w celu zwiedzenia miejsc zawierających arcydzieła sztuki, nie każdego stać i nie w każdej chwili można sobie pozwolić na ten zbytek. Mylnemby wszakże było sądzić, że tylko w muzeach oddychamy powietrzem artyzmu i piękna, a że zresztą musimy być skondemnowani na atmosferę brzydoty i szarzyzny.

Powinniśmy czuć potrzebę elementu piękna na każdym kroku, dążyć do tego, ażeby życie nasze, całą egzystencję z niem zespolić, znaleźć je, o ile środki na to pozwalają, w całym naszym otoczeniu i w nas samych, a więc w mieszkaniu, w którym żyjemy, w otoczeniu naszego domu i zagrody, w ogrodach i spacerach utrzymywanych na koszt wspólności przez gminy i t. d., a wreszcie i w nas samych, w naszym własnym stroju, powierzchowności i zachowaniu się. Piękno w codziennem naszym życiu dostępne jest dla każdego, a potrzebę piękna należy wpajać w umysł i uczucia dziecka już od pierwszej młodości.

Ład, porządek, schludność to pierwsze, najbardziej podstawowe warunki tego zmysłu estetycznego, który w y c h o w a n i e m należy rozwijać i pielęgnować. Niestety, już te najbardziej prymitywne podstawy estetyki w praktycznem życiu bywają u wielu narodów zaniedbane, nawet przy relatywnym dobrobycie, podczas gdy u innych, bardziej kulturalnych, zdają się być wrodzone. Dalsze

stopnie tego dążenia, to chęć zdobienia tego co nas otacza i tworzenie przybytków wspólnych, przedewszystkiem więc przybytków kultu, ale także i innych wspólnym celom pożytku lub zabawy służących miejsc, ażeby w nich na szeroką skalę rozwinąć potrzebę naszych skłonności estetycznych i złączyć je z uczuciami religijnymi lub też z rozrywką lub nauką. Ludy o rozwiniętem poczuciu piękna uczuwały zawsze nieprzepartą do tego skłonność, by otaczać to, co im drogie, zarazem atmosferą piękna. Dlatego to, bez względu na wyznanie, domy kultu i modlitwy stawały się zarazem przybytkami piękna, a kult religijny był najsilniejszym bodźcem w rozwoju artysty. Lecz i budowle i urządzenia służące celom rozrywki, a nawet czysto tylko praktycznym celom, powinny zaspakajać, o ile to możliwe, nasze poczucie piękna. Ponieważ wreszcie nasze potrzeby i cele praktyczne muszą niestety pod niejednym względem szpecić piękność natury, powinniśmy przecież usilnie się o to starać, by ją szpecić jak najmniej, połączyć praktyczną cywilizację, o ile to jest tylko wykonalnem, z utrzymaniem harmonijnej piękności przyrody.

Skoro jednak w potrzebie dążenia do piękna czujemy skłonność do przyozdabiania naszego otoczenia i wszystkiego, co nam jest blizkiem i drogiem, to nie widzę powodu, dlaczegobyśmy mieli zaniedbywać naszą własną powierzchowność. Dążenia do ozdabiania się gustownym strojem, nie uważam wcale za skłonność zdrożną, o ile ona nie jest jedynie tylko wynikiem próżności. Powinna wszakże ta tendencja być tylko jednym z ogniw w naszym estetycznym życiu, a nie dążeniem głównem i przeważającym. Tak, jak nie wierzę w prawdziwe znawstwo piękna u kogoś, co zajmuje się wprawdzie zawodowo estetyką, lecz nie myje się i śmiecie ma we włosach, tak z drugiej strony lubowanie się jedynie w pięknych i wyszukanych toaletach a zaniedbanie zresztą piękna w całym swem otoczeniu, jak to

niekiedy bywa u płci pięknej, nie świadczy wcale o estetycznem poczuciu. Kobiety zresztą przywiązujące zbyt wielką wagę do stroju, poddają się zwykle ślepo dyktatowi choćby najniedorzeczniejszej mody i sądzą, że nowość i kosztowność stroju starczy za wytworność, co jest całkiem mylnem.

Poddanie każdej mody pod krytykę poczucia piękna, wytworzenie się silniejsze, aniżeli to jest dzisiaj, »estetyki mód kobiecych« byłoby rzeczą nadzwyczaj pożądaną. Można by w tym razie liczyć na silniejsze, niż dotąd, opieranie się modom wykraczającym przeciwko dobremu smakowi, niemniej też strojom zbyt kosztownym w stosunku do estetycznej wartości jako ozdoby. Możeby też wtedy ustało także owe niesłychanie przesadne przecenianie klejnotów i drogich kamieni, które — niech mi to czytelniczki wybaczą — uważam zawsze za resztki barbarzyństwa. Narody dzikie, jak wiadomo, zachwycają się przedewszystkiem rzeczami błyszczącemi. Piękno i błyszczenie się, to są dla nich pojęcia niemal synonimowe, otóż przesadne przywiązanie naszych pań do klejnotów, jest niczem innem tylko podobną skłonnością, gorszą jeszcze o tyle, że panie zachwycają się tylko świecidłami niezmiernie rzadkimi, a wskutek tego kosztownymi. Tymczasem wartość estetyczną tych przedmiotów jako ozdoby, jakkolwiek istnieje, temu nie przeczę, lecz przecież niezawodnie w żadnym stosunku nie zostaje do ich ceny. Z rozwinięciem się silniejszym »estetyki mód« przesadne przecenianie klejnotów powinnyby ustać, czego by sobie szczerze życzyć należało nie tylko w interesie kieszeni małżonków i mężczyzn wogóle, lecz także dla ogólnego rozwoju elementu piękna w całym naszym otoczeniu. Środki bowiem materyalne, wydawane na nabywanie klejnotów, mogłyby służyć na inne, szlachetniejsze estetyczne cele.

Jeżeli jednak dla wielu kobiet wytworność stroju jest zbyt ekskluzywnie głównem, a często jedynem dą-

żeniem do piękna, o tyle ród męski począwszy od XIX stulecia popadł w ekstrem wręcz przeciwny. Może więcej z galanterii niż z przekonania nazywaliśmy z dawien dawna kobiety, w porównaniu do mężczyzn płcią »piękną«. Dziś wszakże naszym zewnętrznym wyglądem zaśluziliśmy najsumienniejszemu miano »brzydkiej« płci. Mam istotnie szczere współczucie i litość dla współczesnych reprezentantek płci żeńskiej, które tak smutnych doczekały się czasów, iż nie mają innego wyboru, lecz uczuciami swemi muszą obdarzać tylko jakąś z tych szarych, niekształtnych, i zdeformowanych postaci, jakimi są dzisiejsi mężczyźni. O ileż to przyjemniej i łatwiej było zakochać się w rycerzu w zbroi, lub w mężczyźnie odzianym we wspaniały strój hiszpański ze szpadą u boku i olbrzymiem piórem u kapelusza!

Jeżeli wiek XIX chromał pod względem estetycznym wogóle, to nic dziwnego, skoro dominująca część społeczeństwa uznała za stosowne oszpecić swą powierzchowność w tak potworny sposób. A żebyśmy przynajmniej mieli na to wytłumaczenie w praktyczności naszego stroju! Lecz i tego nie mamy, bo wszakżesz nasze sztywne kołnierze i plastrony i inne szczegóły toaletowe wcale praktycznymi nie są. Co gorzej, to że z tą banalnością i szarżyzną naszego zewnętrznego uniformowania się coraz częściej łączy się szarżyzna polotu i banalność pod względem uczuć i ducha. Czyż to nie musi wpływać deprymująco na całą estetyczną stronę życia?

Ktoś z moich znajomych wspomniał raz dowcipnie, że u naszego ludu wiejskiego nie może się rozwinąć zmysł estetyczny, bo ideałem dla naszego młodzieńca chłopa jest dziewczka wiejska w wysokich butach, bo taką widzi ją nasz mołojec wystrojoną na niedzielę. Obawiam się, że my mężczyźni dzisiejsi, zdeformowani naszym ohydny strojem, szarzy lub czarni, o nogach kształtu nóg słonia, jeszcześmy o wiele bardziej niekształtni od wiejskiej dziewczki w butach.

Czy kiedy miną szkaradne dzisiejsze męskie stroje, nie wiem. Brzydota zagnieżdża się jak widać, silniej niż piękno. Daleki wprawdzie jestem od tego, bym namiętnie do strojenia się zbyt bogatego; w dzisiejszym społeczeństwie zdemokratyzowanym byłoby to nie na czasie, dlaczego jednak trzymać się tej wyszukanej brzydoty i niekształtności? Dlaczegoż w całej tak pięknej i wspaniałej przyrodzie ma być męczyzna właśnie, jej pan i władca, tworem wyszukanie najbrzydszym, a w bujnej harmonii tonów i barw on tylko jeden czarną niekształtną plamą, jakby kleksem atramentu na barwnym pastelu?

Lecz czas zbliżyć się do końca. Prawdę tę, iż piękno jest wprawdzie pojęciem istniejącem i trwałem, lecz pozostającem w ciągłej ewolucyi co do swej formy, czuje silniej ten, co należy już nie do najmłodszej generacyi i objawy ewolucyi w gustach i smaku zna nie tylko z obserwacyi, lecz i z własnego doświadczenia. Jak po przeminięciu młodości na wszystko w świecie zapatrujemy się już raczej z historycznego stanowiska i nie wydaje nam się chwila obecna, w której właśnie się znajdujemy, najdonioślejszą, a właściwie jedynie doniosłą i rozstrzygającą, tak jak się to przedstawia wyobraźni młodzińca, tak też ma się rzecz i z naszymi sądami o rzeczach sztuki. W dojrzałym wieku i oparciu na doświadczeniach nie możemy już wierzyć na słowo niejako prądom chwilowym, że one są jedynie dobre i słuszne, a to, co wyszło z mody, nagannem i bez wartości. Doświadczenie wieków uczy nas, a także i nasze własne, że i to, co dziś się głównie ceni, przeminie zostawiając może nie wiele po sobie jako istotny artystyczny dorobek.

Natomiast nie dziwny się temu, że najmłodsza generacya myśli nieco inaczej. Ci co poczynają tworzyć, powinni wierzyć we własne siły, powinni ufać, że zdziałają coś lepszego, niż zrobiono dawniej i potrafią pchnąć sztukę na nowe drogi. Każda młoda generacya musi i powinna co do wszystkich obja-

wów życia wierzyć w możliwość i skuteczność postępu. Jeżeli młodzi nie wierzą w to, że trzeba »ruszyć z posad bryłę świata i nowymi pchnąć ją tory«, to po takiej generacji nie wiele można się spodziewać.

Starsi natomiast mają prawo i obowiązek być bardziej sceptyczni, boć wiedzą z historyi i doświadczeń, że nowe nęcące nas »owe« tory bywają często manowcami, tak, że następna generacja uważa znów za postęp wrócić na »dawne tory« i próbuje napowrót »bryłę świata« w dawne osadzić »posady«. Pomimo tego nie należy zrażać młodych w ich zapale dla oryginalnej, lub przynajmniej za oryginalną uchodzącej produkcji. Czemu jednak sprzeciwić się należy z największą energią t. j. temu, by nowa produkcja niszczyła nam lub przetwarzała to, co nam dawniejsze przekazały wieki.

Na »młodszych« i »starszych«, i to nie koniecznie wiekiem tylko, lecz usposobieniem i temperamentem dzielić się musi ludzkość, tak też jest i będzie także w kwestyach artystycznych. Zadaniem młodych jest przedewszystkiem dążyć do tworzenia samodzielnego, podczas gdy starsi, nie stawiając przeszkód tej produkcji, powinni zarazem chronić to, co stworzono dawniej, od zniszczenia, zatarcia i poniewierki. Jest też zadaniem związków publicznych (jak państwa, kraju, gmin, rozmaitych instytucyj) tę ostatnią tendencję jak najusilniej popierać.

Świadomość zasady, że piękno istnieje, lecz tylko w ciągłym przetwarzaniu się i ewolucyi, nie osłabia, mojem zdaniem, lecz przeciwnie powinna potęgować kult piękna w społeczeństwie. Uczyć nas ona bowiem powinna tego, iż piękno w życiu wymaga ciągłego pielęgnowania, ale dopuszcza też możliwość postępu a nadto że zasób piękna, stworzony przez epoki minione, wymaga ciągłej pieczy w celu utrzymania i ochrony go dla potomności. Kult ten piękna rozumnie pojęty powinien nauczyć nas następujących reguł:

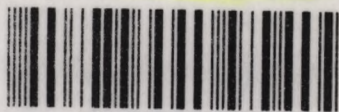
Dążenie do upiększenia i zdobienia naszej egzysten-

cyi niech się zespoli z naszymi obyczajami i stanie odnawiającem się ciągle źródłem artystycznego natchnienia, zaś zbieranie i szanowanie zabytków artystycznych dawniejszej doby niech będzie utrwaleniem tego, co jest szczytnem i wzniosłem w artystycznej produkcji, przemienianiem objawów piękna ewolucyjnego na skarb uzbierany i trwały. Te dwie zasady powinny przeniknąć każde kulturalnie myślące społeczeństwo. Stać się one muszą źródłem zadowolenia i rozkoszy artystycznych dla jednostek a zasłużonej dumy dla narodu, przez to zaś będą zawsze potężną dźwignią w uszlachetnieniu i umysłowem podniesieniu ludzkości.



Wojewódzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

CM 314662



000-314662-00-0

641 301

2.4.50

