







318859

407

238.

KAZIMIERZ KLECZKOWSKI

*Docent c. k. Szkoły Politechnicznej we Lwowie.*



Z WRAŻEŃ KARNAWAŁOWYCH

OBRAZKI I RAMKI.

884-4-84

WARSZAWA

WARSZAWA  
Nakładem Księgarni Paprockiego i S-ki  
41. Nowy Świat 41.

—  
1889.



474786

Дозволено Цензурою.

Варшава, дня 9 Сентября 1888 года.



## TREŚĆ.

### I.

<i>Wrażenia</i> . . . . .	1
---------------------------	---

### II.

<i>Wrażenia i pojęcia wytwarzają się z kontrastów. Co to jest kontrast? Kontrast harmonijny to dopełnienie się do równowagi dwóch wrażeń. Rama i obraz to dwa kontrasty.</i> . . . . .	11
--	----

### III.

<i>Dwa rodzaje ramek: zbierające i rozpraszające</i> .	23
--	----

### IV.

<i>Zastosowanie dwóch rodzajów ramek do stroju głowy</i> . . . . .	33
--	----

### V.

<i>Kostiumowa interpunkcja.</i> . . . . .	56
---	----

### VI.

<i>„Un mot à la poste”.</i> . . . . .	73
---------------------------------------	----

IV

---

VII.

*Żywe obrazy* . . . . . 77

VIII.

*Dwa rodzaje ramek jako dwa pierwiastki piękna: plastycznego (klasycznego) i romantycznego, którym odpowiadają rzeźba i architektura z jednej, malarstwo z drugiej strony. Świat klasyczny objawia się w rzeźbie i architekturze romantyczny przeważnie w malarstwie* . . . . . 91

IX.

*Dwa światy: słoneczny i księżycowy* . . . . . 120

---





## I.

*Wrażenia.*

*Pani Artemis  
w Laluna.*

Śpieszę podzielić się z tobą, droga przyjaciółko, wiadomością o pomyślném ukończeniu moich studyów. Pozostaje mi tylko napisanie rozprawy, aby uzyskać stopień doktora filozofii i zarazem zasłużyć na przydomek prawdziwej *bas bleu*, przywiązany do kobiet, których sfera myśli przekracza choćby tylko ciasne granice reguł ortografii.

Wprost z Oxfordu udałam się do mego rodzinnego miasta, aby w ciszy domowej za-

grody skupić myśl nad opracowaniem żądanej ode mnie rozprawy.

Podobno jednak do filozoficznych kontemplacyj nieodpowiednie miejsce obrałam.

Miasto nasze, które zawsze zdobywa się na pewną dozę dobrego humoru, wre w tej chwili pełnią karnawałowego życia, jakby za dawnych dobrych czasów.

Mieliśmy już najrozmaitsze festyny. Ludne bale w ratuszu miejskim, dla swój skromności przez pisma codzienne wychwalane tzw. *wielniane wieczorki* a obok nich, pyszne recepcye u tych co *ne pouvant faire Venus belle, ils l'ont fait riche*, i nareszcie najnowszy rodzaj tzw. *bals blancs*, na których w bieli występują nasze czarnobrewne i jasnowłose anioły, same, bez egidy starszego pokolenia.

Pojmujesz więc, że w takiej atmosferze zamiast głosu dawno już błakających się po Elizium cieniów filozofów, słyszę także elizejskie dźwięki, ale pochodzące z dzieł Strausa i Genée'go.

Wyznam ci szczerze, że po kilku latach pobytu na obczyźnie razi mię nieco styl tych

wszystkich festynów, w których łatwo zauważyć brak rozwinięcia poczucia piękna, szczególnież na balach kostiumowych; jak to nam słusznie ktoś zarzuca w swych spostrzeżeniach o naszym towarzystwie.

W zabawie szukam nie tylko frenetycznych tańców i dobrej kuchni, ale przede wszystkim estetycznej wartości.

Z wielką też niecierpliwością oczekiwałam zapowiedzianego balu kostiumowego u państwa X., którym los szczęśliwy pozwolił połączyć bogactwa materialne z duchowymi skarbami.

Pan X. sporą część odsetek swęj znacznej fortuny obraca na cele artystyczne.

Począwszy od przyjęć gości, skończywszy na najdrobniejszym sprzęcie, wszystko w tem polskiem *palazzo Pitti*, nosi na sobie cechy arcyzmu.

Duszą tego porządku jest sam pan domu, dzielnie przez swą małżonkę wspierany, a jak sam zwykł żartobliwie mawiać, kapitały swe lokuje na księżycu, co komentuje zdaniem Platona, że piękno będąc cieniem cienia pra-

wdy, jój odbiciem, opromienia świat ten jak światło księżycowe zapożyczone od słonecznych żarów.

Bez tych słabych blasków przeszlibyśmy niespostrzeżeni, my, poddani próbom straszliwym, w postaci czarnej, żałobnej, beznadziejnej nocy. . .

Te słabe blaski dają znak innym, szczęśliwszym światom o naszym istnieniu!

Warto poznać siedzibę gospodarza, który w celach społecznych uprawia ojczystą niwę piękna.

Z wielką też niecierpliwością oczekiwałam zapowiedzianego przyjęcia, by swobodnie odetchnąć i myśli dać wypocząć, wystawionej na próby ciągłych okaleczeń i mąk dysonansów codziennego życia.

Nareszcie dzień upragniony nastąpił. Dom, przed którym powóz nasz zatrzymał się, nie przyciągnie swą fasadą wzroku przechodnia, wychowanego w architektonicznej szkole budowli, wzniesionych w naszej stolicy w dwóch ostatnich dziesięcioleciach.

Widz, przyzwyczajony do jarmarcznych dekoracyj, z niezadowoleniem wzrok odwróci od siedliska istotnego arcyzmu.

Nie znajdzie on bowiem w téj architektonicznej symfonii, ręką dręczyciela piękna wyłamanych bez potrzeby i myśli kształtów, ani niezliczonych z wyjściem na dymnik poprzylepianych ganków, ani też pospolitego szczytu marzeń naszych miejskich filistrów—karyatyd, upadających pod brzemieniem ciężaru, który im nielitościwy dla sztuki przeznaczył dźwigać architekt.

Twórca téj fasady snąć nie kusił się o tzw. *ożywienie* jój, które najczęściej przeobraża monumentalną rzeźbę architektonicznej sztuki na strupieszaly wyraz banalnej, jarmarcznej woskowej figurki.

Równowaga, dobre proporcye, umiarkowany stosunek otworów świetlnych, warunki, darzące spokojem jak widok oblicza Westy kapitołskiej, oto charakterystyczne rysy domu, którego przestąpiłam progi; niezbyt wysokie ani téż zbyt niskie.

Z przedsionka jeden szeroki, umajony zielenią i kwiatami bieg schodów wiedzie do komnaty wstępnej.

Ztąd już przedstawił się oczom naszym, w ramę drzwi ujęty, uroczy jakby ręką malarza na płótnie utrwalony obraz; potężny kontrast, z szarą zasłoną nocy, widoku, który przed chwilą z okna karety widziałam.

Nie było jednak czasu zastanawiać się i porównywać dwóch tych tak różnych obrazów; gospodarstwo spostrzegli nasze przybycie, trzeba przekroczyć progi przybytku zabawy.

Weszłam więc do sali, której dekoracya, jak zwykle, złożona z ram architektonicznych i pół ją wypełniających.

Ramę stanowią korynckie kolumny z *giallo-antico*, ożywiane i uwydatnione złocistymi linijami, ciągnącemi się w kierunku ich długości.

Belkowanie nad niemi stanowi podstawę dla fryzu, czyli pasa, pod samym sufitem w szersz czterech ścian biegnącego.

Na nim wije się rzeźbiona plecianka, której zwój każdy, obejmując wypukłą krysta-

licznego kształtu tarczę, jakby klejnot w jubilerskiej oprawie, okala wnętrze niby naszyjnikiem, rzucającym blaski drogich kamieni.

Blaski te stosownie do barwy tarcz kryształowych czynią wrażenie rubinów, szmaragdów i dyamentów.

Z niedowierzaniem odczytujesz to sprawozdanie, bo któż w dzisiejszych czasach mógłby pozwolić sobie na podobne zbytyki.

Kto, łatwa odpowiedź. Ten co małemi środkami, jak niegdyś architekton heleński, potrafi wywoływać wielkie estetyczne wrażenia.

Zbytkowna napozór dekoracya, o której wspomniałam, utworzona wprost ze szkieł, odpowiednio ciętych i zabarwionych, poza któremi gorejące światełka rzucają blaski kopalnych klejnotów.

Pomysł ten tak prosty, artystyczny jest dziełem architekta, który był dla ciebie zarówno pełnym galanteryi jak i artystycznej erudycyi przewodnikiem w podróży z Bordighera do Romy.

Kolumny, architraw, fryz i gzems stanowią istny rząd ram obejmujących obrazy, jakby z muzeum malarskiego tu przeniesionych.

Jeden z tych żywych obrazów ujęty w ramę pilastru i kolumny, przedstawia osoby, które z zawieszzonego nad parterem balkonu przypatrują się malowniczym grupom zajętych rozmową, to unoszonych falą dźwięków walca.

Pilastr, kolumny i poręcz balkonu stanowi naturalną dla obrazu ramę, wlewającą węż życie artystu.

Mimowoli zastanawiam się, dla czego dzieło malarskie żywe jak np. grupa osób, czy wywołane na płótnie, bez ramy obejść się nie może, gdy tymczasem w grupie rzeźbiarskiej byłaby ona co najmniej zbyteczna; fakt godny zastanowienia.

Na wprost drzwi wchodowych na ścianie przeciwległej, w wielkim otworze drzwiowym, umotywowanym na wzór wejścia do tabulium domu greko-rzymskiego, roztacza się widok krajobrazu, jakby przyćmionego za



pomocą niebieskiej przed nim rozciągniętej gazy.

Z téj mgły niebieskawej wynurza się wśród puszystych drzew pomarańczowych, granatów, strzelających w górę tuj i cyprysów—posąg marzycielskiej Artemidy.

Słabe, niepewne kontury drzew i posągu widnieją na tle niebieskiem, lekko zarysowane, rozplywają się z jednej strony, z drugiej okolone zmiennym, migotającym, srebrzystym rąbkiem, czynią wrażenie cieniów rzeczywistego, słonecznego świata.

Nie wiem, czy to rzeczywistość, czy też tylko złudzenie księżycowego oświetlenia.

Sprawdzić téj wątpliwości nie mogłam, bo przekraczając wrota zimowego ogrodu, stałabym się może natrętną spoczywającemu po tańcu u stóp Dyany nowoczesnemu Endymionowi czy też może Akteonowi.

Zwróciłam więc spojrzenie ku sali balowej.

Jój wnętrze oblane gwałtownie wpadającym światłem przez plafon słoneczny, na którym przedstawiono Febus Apollina, prowadzącego pewną dłońią za cugle ogniste rumaki,

obok różowa jego córka Aurora otwiera podwoje niebieskie, z których wylewa się potok złocistego światła, w kąpielni którego nie tylko kształty architektoniczne nabierają jasności i wyrazistości, ale i świat cały.

• Nie tu oko nie napotka coby nieokreśloność widoku ogrodu zimowego przypominało; tu pole fantazyi w ścisłe ramy wyrazistości ujęte.

Te dwa obrazy to dwa światy w odpowiednich ramach.

W pierwszym panuje bożyszcze słońca Apollo, w drugim jego marzycielska siostrzyca Artemis.

Czy to prawda?

*‘Qui lira verra!’*

---



## II.

*Wrażenia i pojęcia wytwarzają się z kontrastów. Co to jest kontrast? Kontrast harmonijny to dopełnienie się do równowagi dwóch wrażeń. Rama i obraz to dwa kontrasty.*

Podzielim w zupełności twoje zdanie, że dekoracya i odpowiednie oświetlenie wnętrza nie stanowi jedyne warunku świetności zabawy.

Która z uczystniczek balu zjednała sobie ogólnie największe uznanie, zapytujesz ciekawie.

Wszystkie, odpowiadam, tego wieczoru olśniewały urodą, jakby księżniczki z zaczarowanego pałacu.

Do źródła tych czarów będę starała się dojść najproszą, naukową drogą, pozosta-

wiając na boku manowce sympatyj i antypatyj, które najczęściej, niestety, są ciemną przewodnią gwiazdą w naszych krytykach.

Uprzedzam cię jednak, że droga, którą obrałam, jest nieco uciążliwa, a może i nudną będzie się wydawać. Ale za to, wsparte na silnem ramieniu przyrodnika, dojdziemy do celu naszej podróży, a ze szczytu panującego nad daleką okolicą, jednym rzutem oka przenikniemy tajemnice krainy piękna.

W téj z lotu ptaka perspektywie, poznamy jedność praw estetycznych, jednoczących zjawiska, które w ziemskiej nizinie uważamy za przedmioty mające różne źródła pochodzenia i rozmaite znaczenie. W téj nadpowietrznej, naukowej żegludze poznamy cel ludzkich dążeń, ideały piękna, które odsłania estetyka przed wzrokiem naszym, bielmem pokrytym.

Mnogość jednak dróg, prowadzących do poznania istoty piękna, całe tomy cytacyj, któremi karmili nas uczeni profesorowie, w niemały kłopot wprowadzają mię w obiorze punktu wyjścia w artystycznej wędrówce.

Szukając napróżno w tej mnogości zdań natchnienia i uczonej sentencyi, na której mogłabym oprzeć mój wywód, mimowoli zwracam spojrzenie ku oknu.

Mróż rozpostarł na szybach kryształowe palmy i paprocie, przez część szyby, niezasłoniętej jeszcze działaniem groźnego północnego wroga, prześwieca purpurowa tarcza słoneczna.

Po chwili wzrok znów zwracam ku białej karcie papieru, na której list ten mam pisać, i spostrzegam na niej plamę zieloną, kształtu przed chwilą widzianej tarczy słonecznej.

Złudzenia tego rodzaju są doskonale znane przyrodnikom, którzy tłumaczą je tem, że oko nasze, raptem oderwane od wrażenia jakiej barwy, przechodząc w stan nieczynny np. na widok białej powierzchni, otrzymuje złudzenie barwy dopełniającej. Jak w przypadku, którego sama doświadczyłam, zielona plama była powstałem mimo méj woli harmonijném dopełnieniem purpurowej tarczy słonecznej.

Czy zjawisko to może być uważane za ogólne prawo, zapytuję twój myślącą twarzyczki, przedstawionej na fotografii, która biurko moje zdoła, i spoglądając znów na papier, spostrzegam twe własne widmo, ale z tą różnicą, że w tém złudzeniu tło wydaje mi się białem a sam portret ciemnym. Jest to więc potwierdzenie przed tem doznanego wrażenia.

Przyrodnicy to zjawisko prawem kontrastu nazywając, tłumaczą je właściwością budowy oka, według teoryj Tomasza Yunga.

Na téj właśnie zasadzie polega zestawianie pewnych barw, czyniących zadość wrodzonemu nam poczuciu piękna.

Istotą téj harmonii jest dopełnianie się do całości dwóch barw, jednej silnie drażniącej, drugiej słabiej, np. zielonej z czerwoną, jakby dwóch cząstek, jednej mniejszej drugiej większej, do jednej całości należących. Harmonija bowiem polega na doskonałym równoważeniu się i wzajemnym dopełnieniu dwóch idei, kształtów czy też istot.

Prawo to odwieczne stanowi myśl przewodnią owéj staréj bajki wschodniéj, według

której dwie kochające się istoty, wiedzione siłą niezłomnego przeznaczenia, szukając się wzajemnie po ziemskim padole, wytwarzają doskonałą całość wtedy dopiero, kiedy napotkają swą właściwą połowę, jak owe złote jabłka rozkosznych ogrodów Edenu, wrogą siłą przełamane na części, rozproszone po świecie.

Tak samo w harmonii barw i kształtów.

Silne wrażenia wywołują po sobie słabsze; i na odwrót. Fizyologiczne to prawo każe się domyślać upodobań do pewnych barw.

I tak np. oko pod wpływem zmęczenia, pochodzącego z oslepiającej czerwonej barwy kapelusza lub sukni, staje się mniej wrażliwem na widok samej twarzy. To nam tłumaczy przyczynę, dla której nasze o niezbyt idealnych rysach twarzy i niezbyt białej cerze wieśniaczki stroją się w pstre i czerwone barwy. Twarz w takim otoczeniu nabiera bardziej idealnego wyrazu.

Odbiegłam od przedmiotu, bo nie miałam na celu zastanawiać się nad harmoniją barw i nad jej zastosowaniami do stroju, ale chcia-

łam zaznaczyć niezłomne prawo, na zasadzie którego nasze oko a za niem i nasz umysł poszukuje wszędzie doskonałej całości, równowagi pomiędzy dwoma wrażeniami.

Czy pamiętasz ową noc pogodną, świętojańską, podczas której, wpatrując się w niebo iskrzące gwiazdami, bezwiednie łączyłyśmy okiem w określone kształty wozu, niedźwiedzicy i raka światy napozór przypadkiem w przestrzeni rozsiane, i jak później zasłonięty rąbek tarczy księżyca wzbudził w nas większe zaciekawienie, co się pod tą obsłoną kryje, niż jego część obnażona, widoczna.

Wzrok nasz wtedy z całą chciwością i spotęgowaném zaciekawieniem zwrócił się ku obłoczki, kryjącemu część twarzy słonecznego satelity, z taką siłą i uwagą, że znikły nam z oczu iskrzące niebiańskie diamenty; choć przecie widok księżyca w pełni nie był nam obcem, nadzwyczajném zjawiskiem.

Nie wiem dla czego, ale chciałabym zerwać tę zasłonę!—są słowa twoje, widokiem tym wywołane.



Tłumaczę sobie teraz to pragnienie: ma ono swe źródło we wrodzonej nam dążności poznania zjawisk w ich pełni, co zniewala w dopełnianiu niedokończonych kształtów do zupełnej skończoności.

Sprawdzić łatwo to twierdzenie.

Zwracamy silniej oko, a za niém uwagę na część, wydartą prostokątnej karty papieru, lub na odciętą część koła i trójkąta, niż na samo pole tych geometrycznych figur.

Korzystając z téj wrodzonej właściwości oka i umysłu naszego koniecznej potrzeby, jeżeli miejsce wydarte, zatem niedokończone, zastąpimy innym jakim przedmiotem, wtedy zniewolimy wzrok i myśl do zestrzeżenia wszystkich władz estetycznych na przedmiocie w ten sposób umieszczonym.

Nareszcie na widok dwuramiennéj dźwigni lub szali, na jednym tylko końcu obciążonéj ciężarem, zwracamy właśnie spojrzenie ku wolnemu od ciężaru końcowi, jak gdybyśmy chcieli tę nierówność ciężarów okiem zrównoważyć.



Zapytujesz sama siebie, do czego prowadzą przytoczone uwagi. Bo jeszcze romantyczna noc księżycowa z karnawałowemi wspomnieniami może się kojarzyć; ale szala, symbol poważnej Temidy, jakąż ma łączność ze strojem balowym, który miał być przedmiotem naszej korespondencyi?

Na tém właśnie dopełnianiu, na tém szukaniu równowagi pomiędzy dwoma, obok siebie zestawionemi zjawiskami czy też przedmiotami, polega kształtowanie ram, których zrozumienie estetycznego znaczenia jest kluczem, otwierającym tajemnicze wrota nie tylko dziedziny sztuk malarskiej ale i kostiumowej.

O estetycznym znaczeniu téj napozór błahéj kwestyi miałam niedawno sposobność przekonać się przed Grunwaldem Matejki.

Dzieło to, wystawione przed kilkoma laty w Warszawie bez ram, raziło widzów zbyt rozproszoną akcją, oko i myśl błądziły nie tylko po obszernéj powierzchni płótna, ale nawet wybiegały poza jego granice, nie mogąc znaleźć spokoju.

Toż samo dzieło, które później widziałam na wystawie obrazów w Sukiennicach, dzięki okalającej czarnej ramie, udekorowanej różnobarwnymi tarczami, wydało się bardziej skończonem, spokojnem.

Dwa te różne wrażenia łatwo wytłumaczyć można na wyżej wyjaśnionej zasadzie kontrastu.

Oko, że tak rzec można, znudzone jednostajną, smętną, czarną wstęgą, obraz okalającą, szukając równowagi dla tego wrażenia, z wielką pożądlivością, ze spotęgowaną uwagą zwraca się ku płaszczyźnie, na której mistrz swój pomysł rozwinął.

Rama więc gra tu rolę wychowawcy, który nakłania ustawicznie z natury rzeczy już zbaczającą uwagę naszą na właściwe jój pole. Oko nasze bezwiednie szukając równowagi dla bezbarwnej, bo czarnej ramy, samo wywołuje przed tem niedoznawane piękne wrażenia.

Im rama silniej kontrastuje z obrazem, im większy brak równowagi pomiędzy temi dwiema częściami, tem wzrok i uwaga silniej

spoczywając na obrazie łatwiej jego kształty i barwę przenika.

Na znalezieniu złotej równowagi pomiędzy dwoma obok zestawianemi kształtami polega nie tylko zewnętrzna harmonija dzieła sztuki, stosunek ramy do obrazu, ale i wewnętrzny jego układ, czy to wywołany ręką malarza—czy to żywego obrazka.

I tak: chcąc zestrzelić wzrok widza na obrazku małych rozmiarów, wywołujemy reakcyę za pomocą ram szerokich, szerszych niż samo płótno.

Szeroka rama jest nieodłącznym akcesoryum obrazów à la Meissonier i miniatur, których wartość estetyczna polega właśnie na skoncentrowaniu barw, rozpostartych względnie do ich żywości na małej powierzchni. Oprawiając więc w szerokie ramy miniatury, potęgujemy samą ich naturę.

Naukowe pojęcie ramy tłumaczy nawet ogólnie istotę sztuki malarskiej!

Entuzjazm mój dla ram wchodzić zaczyna w granicę monomanii—pomyślisz.

Nim jednak w przyszłym liście będziesz chciała zdanie to na papierze utrwalić, spójrz przedtem w pomniejszające lusterko, zawieszane naprzeciw okna w twym buduarze.

Otóż w tém lusterku odbija się obraz długiego, pod sznur wyciągniętego szpaleru drzew parku.

Nieraz uskarżałaś się przede mną na nudny widok téj kopii Wersalu czy też Schönbrunu, a jednak z zajęciem podziwiałaś jego miniaturowe odbicie.

Jakaż przyczyna tak sprzecznych zdań napozór? Park w naturze, park w lusterku odbity w kolorycie i układzie niczem się nie różni, a jednak chętnie przyznajesz, że zwierciadlany obrazek mile wpada w oko.

Jednak nietylko szpalery twój wspaniałej siedziby, ale każdy inny krajobraz, każda nawet niewyraźna jak szara karta papieru fizyonomija, w tém odbiciu, w tém pomniejszeniu pięknemi nam się wydadzą.

W naturze częstokroć ani oko ani myśl nie jest w możności objąć pewną całość.

Nieraz te krajobrazy, po których myśl tylko przebiega bez dłuższego zatrzymania się, pięknymi nam się wydać nie mogą.

To zamknięcie, skoncentrowanie pospolicie wyrażamy zdaniem to tak piękne *jak na obrazku*.

Dopiero kiedy lusterko pomniejszające zredukuje kształty i barwy do przystępnych dla oka rozmiarów, gdy malarz energicznie ujmie je w ramy kontrastów i ramę geometryczną, wtedy najlichsza okolica, najpospolitsza fizyonomija w tém miniaturowem świecie piękną nam się wydaje.

W takim lusterku może wydać się interesującą nawet żurnalowa piękność.



### III.

*Dwa rodzaje ramek: zbierające i rozpraszające.*

Niesłusznie przypisujesz mi zbyt jednostronne tłumaczenie istoty sztuki malarskiej tylko w skoncentrowaniu zjawiska przyrody na powierzchni obrazu.

Nieporozumienie to prostuję choćby tém tylko, że zbyt wierne zwierciadła uważam za nieodpowiadające wymaganiom dobrego gustu. Obraz podobnie jak lustro choć odtwarzające z prawdą istniejące w naturze zjawiska, winny być pokryte jakby lekką gazą, przed niemi rozpostartą.

Pewne nawet obrazy już z natury saméj kompozycyi, winny przedstawiać się jakby z za mgły widziane; dość przytoczyć księżycowe krajobrazy i te, które wzbudzają w nas marzycielskie uczucia.

Stosownie więc do rzeczzonego rodzaju obrazów odpowiednio zastosowane ramy, zamiast ześrodkowywać oko nasze, jak to ma miejsce np. w obrazach à la Meissonier i w miniaturach, wprost przeciwnie, otaczając obrazy, winny wzrok i uwagę naszą rozpraszają, w części odwracając od głównego przedmiotu naszego spostrzeżenia—od obrazu.

Inaczej bowiem, przez skoncentrowanie wzroku obraz zamiast stać się zamglonym, niewyraźnym, nabrałby plastycznej wypukłości, azatem przez taką ramę chybilibyśmy celu, przez artystę założonego.

Ztąd więc powstają dwa rodzaje ram: *zbierające* i *rozpraszające* wzrok.

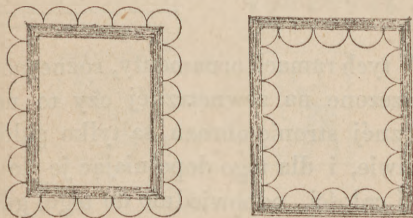
Za pomocą tych dwóch rodzajów będę w możności, jakby kamieniem probierczym, ocenić wartość pięknych wrażeń karnawało-



wych, i z niemi nieodłącznych strojów i żywych obrazów.

Dla twój bujnej fantazyi nie będzie nie trudnego wyobrazić sobie cały szereg księżyców nawpół przysłoniętych taśmą obłoku i uszykowanych w kwadrat.

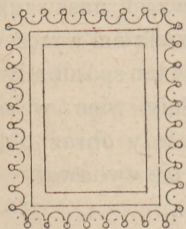
Domyślc się łatwo, wzrok nasz szukając zakrytych części tarcz z wielkiem wyężeniem skierujemy ku wewnątrz w ten sposób ukształtowanej ramy. Gdybyśmy więc w takiej ramie obraz umieścili, natedy obraz ten będzie wyraźniejszym nam się wydawał.



W przeciwnym porządku t. j. ku wewnątrz skierowane tarcze, zniewolą wzrok nasz do szukania ich zakrytych części na zewnątrz, a tém samém i wzrok nasz odwróca, skut-

kiem czego, obraz mniej wyraźnym, zamglonym będzie się nam wydawał.

Jeżeli rząd półokręgów zastąpimy jakim innym wzorem, otrzymamy dobrze znane typy ram; powszechnie będących w użyciu.



W tych ramach ornamenty, różne motywy, umieszczone na zewnętrznej czy to na wewnętrznej stronie obrazu, są tylko połowami właściwymi, i dla tego dopełniając je do skończonej całości, odpowiednio do tego, gdzie to dopełnienie się uskutecznia na prawo czy na lewo, wzrok z większym natężeniem się zwraca.

Pierwszy więc rodzaj ramki działa ponieważ jak szkło zbierające promienie świetlne;

obraz w nią ujęty przedstawia się jakby widziany okiem dalekowidza; drugi—jakby szkło lekko zamiatowane.

Czy znasz najmodniejsze ramki do fotografii?

Dziś właśnie w wystawie składu rycin widziałem ich próbki.

Jedna z tych ramek wbrew ustalonemu zwyczajowi zamiast okalać podobiznę w niej umieszczoną równą szerokości paskiem, ma dwa boki znacznie szersze od dwóch im przeciwległych; szkic téj ramki załączam.



To na pozór przypadkowe ukształtowanie i cel jego, da się łatwo wytłumaczyć na zasadach, powyżej wymienionych.

Rysy twarzy osoby, przedstawionój na fotografii, którą w ten sposób widziałem oprawioną, są bardzo delikatne, niewyraźne; przy bardzo rozwiniętej czaszce i modném uczesaniu wydawałyby się zbyt nikłe. Dzięki jednak zwróceniu profilu do szerszej części ramy nabrały plastycznej wyrazistości.

Jest to więc taż sama zasada, którą widzieliśmy w obrazkach à la Meissonier lub w oprawie miniatur. Podobnie jak w tych ostatnich tak i w ramie, o której mowa, oko, podrażnione szerszym znacznie rąbkiem, z tem większą reakcją zwraca się ku profilowi, tém silniój odczuwa jego falistość.

Ztąd prosta reguła, że w tego rodzaju ramkach należy rysy nikłe zwracać do szerszego, wyraziste i grube do węższego rąbka.

Drugą nowością galanteryjnych towarów są ramki, utworzone jakby po prostu z przypadkiem przebitej karty papieru (fig. na str. 23). W nich głowa umieszczona traci na wyrazistości, ostre a nawet grube rysy nabierają cech właściwych rysunkowi Rafaela; płomienne oko czarnym łukiem brwi okolone

łagodniej spogląda. Przyczyną téj cudownej mefomorfozy jest wewnętrzna nieregularna krzywa, której działanie na wzrok nasz jest identycznie toż samo co ramki, którą nazwalimy rozpraszającą.

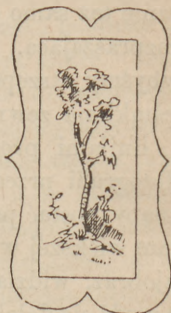
Gdybyśmy strzępek, krzywiznę wewnętrzną ramki na zewnątrz umieścili t. j. ograniczyli linijami prostemi, fizyonomia osoby, na fotografii przedstawionój, niezawodnie odmiennąby postać przybrała, rysy nabrałyby jeszcze większej wyrazistości.

Krajobraz, widziany przez ramę okienną (lufcik) wyda się daleko wyraźniejszy w swych konturach i barwach, niż ujęty w strzępiastą ramę gałęzi drzew, na pierwszym planie obrazu widniejących.

Domek z czerwonej cegły, umieszczony dość daleko od miejsca obserwacji widza, w alei pod sznur wyciągniętej, stanowiącej zatem w pełnych prostych linijach ramę, wydaje się b. wyraźny pomimo swego oddalenia.

Widziałam w muzeum przemysłowém we Lwowie pudełeczko japońskie, którego wieko przyozdobione obrazkiem ujętym w ramę,

wykrojoną na wewnątrz w krzywiznę, jak to rysunek przedstawia.



Ramka ta doskonale harmonizuje z techniką rzeźbionego obrazka, którego główną charakterystyką nikłość niebieskiej lekkiej barwy i konturów.

Ten sam obrazek, ujęty w ramę wprost przeciwnie ukształtowaną, nie odpowiadałby istocie stylu téj kompozycji.

Jeszcze jeden przykład.

Zadaniem ilustracji rysunkowych dzieł literackich winno być tylko pobudzenie fan-

tazyi, słabe odbicie rzeczywistości; ujmowanie ich zatem w ściśle oznaczone ramki jest przeciwne ich istocie. Pełnemi też artystycznój myśli są ilustracye o nieokreślonych konturach jak np. w najnowszych wydaniach romansów Alfonsa Daudet'a.

Bogaty materiał do tego rodzaju obserwacyj mają szczególnie mieszkańcy Lwowa.

Ulubione przechadzki lwowian: Wysoki-Zamek i park Stryjski to jedne z najpiękniejszych galerij żywych krajobrazów.

W pierwszój z tych dwóch miejscowości, położonój na wysokiój górze, przesuważ się wciąż nowe, zawsze urocze obrazy, widziane z poza ramy drzew i krzewów; wydają się w jasny dzień pogodny jakby lekką gazą pokryte, nawet błękit nieba wydaje się bledszym w ramie gałęzi i liści drzew, niż bez tego otoczenia obserwowany.

Z parku zaś Stryjskiego miasto czyni wrażenie oddalonój panoramy, niebieską gazą przysłonietój, artystycznój jak scenerya majningeńska.

Ten sam krajobraz, obserwowany w ramie okna belwederu, na dość wysokości górze wznie-  
sionego, nabiera plastyczności, jest widokiem,  
który może wzbudzić zazdrość nie tylko mie-  
szkańców innych grodów ale i artystów,  
którzy niezdolają téj pięknej naśladować  
natury.

Za pomocą więc odpowiednich ramek  
zmienić możemy nie tylko charakter malar-  
skiego, ale i żywego obrazka.

W innych do twarzy ramkach brunetkom,  
w innych znów blondynkom; widzisz więc, że  
zachodzi pewna łączność ramki z poważną  
kwestyą karnawałową—strojem.

Do twéj fotografii dobrałam ramkę  
ukształtowaną na wzór téj, która okala por-  
tret—Fornariny.

---





#### IV.

*Zastosowanie dwóch rodzajów ramek do stroju głowy.*

Przyjmij ten kwiat ode mnie. Jest to aster, pamiątka z ostatniego balu. Może ci on posłużyć za horoskop, jak niegdyś Małgosi Goethe'go, w rozwiązaniu jakiejś niecierpiącej zwłoki, palącej enigmy. . .

Kiedy już twe białe paluszki zerwą wszystkie płatki korony kwiatu, przyszyj je rzędem do jedwabnej lub aksamitnej wstążeczki, a otrzymasz w ten sposób prawdziwy typ naszyjnika.

Nie będzie to bynajmniej ani mojem, ani twojem nowem odkryciem; typ takiego naszyjnika znany od niepamiętnych czasów, a twier-

dzić można, że nasze przedhistoryczne prababki, podobnym wieńcem podnosząc swe wdzięki w rozkosznych ogrodach Edenu, podbijały serca naszych pra-pradziadów.

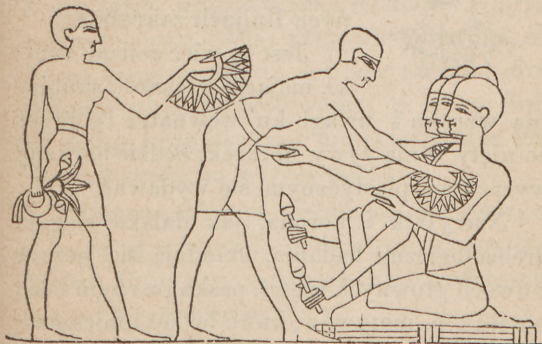
Świadczą o tém naszyjniki i inne akcesorya stroju z epoki kamiennój i bronzowój, w muzeach etnograficznych przechowane.

Motywy stroju głowy dzikich plemion Polinezyi, Nowój-Holandyi i Indyan amerykańskich, tych zakonserwowanych troglodytów, w swój zasadzie ukształtowania nie różnią się od przedhistorycznych klejnotów, i od tych, które dziś wytwarzają jubilerzy.

Wygmana z bram pierwotnej czarodziej-skiej siedziby, kobieta przenosi reminiscencye rozkoszowanego, nieskrępowanego życia na arenę karnawałowych upojeń.

Nie posądzaj mię jednak, bym chciała powyżej zaznaczony historyczny wywód stwierdzać modnym zdaniem francuzów: *pour les bals parés nos dames s'habillent en se deshabillant*. Bynajmniej. Chcę tylko przypomnieć ci starożytną płaskorzeźbę egipską, przedstawiającą trzy siedzące kobiety w stroju nie do opisania;

jedną z nich niewolnica przyozdabia naszyj-  
nikiem, złożonym z rzędu liści do taśmy przy-  
twierdzonych.



Taki naszyjnik, umieszczony na głowie  
w ten sposób, aby taśma była zwrócona ku  
twarzy, ząbczasty zaś rąbek do góry, będzie  
najprostszym typem korony, z którego wszyst-  
kie inne jej warianty później wytworzone  
zostały.

W ten sposób przystrojona głowa i szyja,  
jednym i tymże samym motywem, tylko  
w dwóch różnych położeniach, będzie istnym



żywym obrazkiem, ujętym w ramkę, której brzeg wewnętrzny w pełnych, zewnętrzny zaś w przerywanych liniach zakreślony.

Jest to więc rodzaj ramki, mającej własność skupiania wzroku i uwagi ku wewnątrz <sup>1)</sup>, przez co ujęty w nią żywy obrazek, będzie bardziej wyraźnym, plastycznym się wydawał.

Naszyjnik i korona, jak daleko sięgają archeologiczne badania, składają się zawsze z dwóch głównych części: paska i z rzędu liści, pereł i t. p. motywów, które będąc umieszczone tylko po jednej stronie taśmy, zmuszają wzrok do odszukiwania po jej drugiej stronie podobnych motywów, a w ich braku, do zestrzelenia wzroku na okolonym w ten sposób przedmiocie—na głowie w naszyjnik i koronę przystrojoną.

Częstokroć trudno oznaczyć, czy wykopalisko starożytne nazwać naszyjnikiem, czy

<sup>1)</sup> *Porówn. str. 25 i. d.*

też dyademem, do tego stopnia kształty tych dwóch akcesoryów stroju są podobne, co najlepiej potwierdza moje spostrzeżenia.

Rzecz prosta i niewymagająca dalszych komentarzy, wypływająca z dowodów w przeszłym <sup>1)</sup> mym liście przytoczonych, że im jedna ze stron taśmy, czy też ramki będzie częściej ubrana motywami, t. j. im dwie jej strony będą bardziej niesymetryczne, tém obrazek zyska na wyrazistości.

Możemy więc stosownie do życzenia, za pomocą odpowiednio dobranego naszyjnika lub też korony, uwydatniać lub łagodzić wyrazistość rysów twarzy.

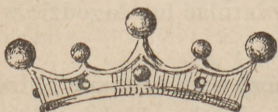
Ta zasada tłumaczy nam rozmaite rodzaje koron,—przedmiot badań heraldyków.

Korona o dziewięciu gałkach silniej zaakcentuje, zakończy głowę, w nią uwieńczoną, niż gdybyśmy z niej dwa lub cztery rzeczony motywy odjęli.

---

1) *Porówn. str. 25 i. d.*

Mężczyźni są względem nas niesprawiedliwi; zaprzeczają nam zupełnie daru twórczości, śmiało twierdzić, że nawet narzędzie, którym przeważnie kobiety posługują się— igła jest wyłącznym ich wynalazkiem!



Otóż odpałając pięknością za nadobne, śmiem twierdzić, że nawet matematyka myli tych panów, według których jedna liczba, jedna litera daje tylko jedną przemianę. Gdy tymczasem jeden

i tenże sam naszyjnik może wytworzyć aż trzy rodzaju zmian, które w matematyce *permutacjami* nazywamy.

Dwie z nich daje wieniec raz użyty jako naszyjnik, to znów jako wieńczenie głowy. Był to pierwszy rodzaj naszej ramki,

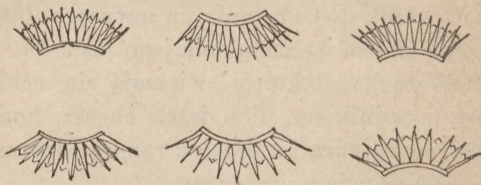
Jeżeli zaś odwrócimy naszyjnik w ten sposób, aby jego ząbczasta strona była zwrócona ku twarzy, natedy, otrzymamy, znany już, drugi rodzaj ramki, która jak wiadomo zniewoli wzrok do podążania na zewnątrz obrazu, a tem samem do zaćmienia jego jasności.

Wstążka, z której zwieszają się cekiny, jest naszyjnikiem, albo jeżeli chcesz, koroną odwróconą górą ku dołowi, ramką rozpraszającą, na głowie umieszczoną.

Czarnobrewa o wyrazistych rysach twarzy i śniadój cerze cyganki, z dalekiego wschodu i południa kobiety wiedzą, że taka ramka rozpraszając wzrok, łagodzi sam wyraz fizjonomii. Takie oblicze jest czarodziejskim napojem, przyrządzonym z dwóch pierwiastków estetycznych: ostrości wyrazu twarzy, osłodzonej dla wzroku spadającymi na czoło cekinami, które pokrywają złudzeniem mgły śniadość cery i oczy płomienne. Jest to haszysz, pod wpływem którego pan niewolnikiem się staje.

Względnie więc do charakteru fizjonomii, przez zmianę porządku w układzie ramek,

odwracając je raz ku górze to znów ku dołowi, otrzymamy nie *jedną* zmianę, jak chcą tego panowie matematycy, ale aż *trzy* permutacje.



Wybacz mi, że przy sprawozdaniu o stroju wspomniałam o matematyce, a szczególnie, nie chciéj tłumaczyć karnawałowym niewyczasem żartu, którego pozwoliłam sobie względem najszczytniejszego, najbardziéj pięknego, poetyckiego wyrazu ducha ludzkiego — względem matematyki!

Kiedy już mowa o poezyi, o pięknych objawach, nie mogłabym zamilczeć o dwóch siostrach, które poznałam na balu.

Obie zarówno szcodrze od natury obdarzone; każda z nich choć czarujący, odmienny typ przedstawia.



Ta z róż, a ta z alabastrów.

Ta ma pod rzesą węgle—ta fijołki. Pomimo tak odmiennych typów, jeden i ten sam rodzaj koronkowych mediolańskich *mantilla* służy dwóm siostróm do ubioru głowy.

Sekret cały polega na tem, że ta co ma pod rzesą węgle, żar ich łagodzi zwróceniem koronkowego brzegu fanszonika ku twarzy, tamta zaś, podnosi bladą, różową karnacyę twarzy, składając chusteczkę na krzyż, i złożonym brzegiem zwracając ją znów ku twarzy.

Nie wiem, czy tak delikatne poczucie piękna przypisać badanióm historyi kostiumu, czy też estetycznym studyóm . . w lusterku.

Dość że godne pochwały zastosowanie to jednego i tegoż samego motywu kostiumowego znajduje nawet historyczne i estetyczne usprawiedliwienie.

Pierwszeństwo jednak należy się estetycznym studyóm.

Zwracam się więc raz jeszcze do dwóch twarzątek, o których wspomniałam, wyznaję szczerze, że czynię to z niemałym zado-

wolaniem. Doprawdy, sama sobie przyznać muszę, że pod tym względem stanowią pomiędzy kobietami wyjątek: nie jestem, jak widzisz, zazdrosna.

Łagodne i nikłe rysy blondynki uwydatnia gładkie uczesanie głowy; wyrazistość cieni i rysów matowej twarzy brunetki przyćmiewa, potępiona przez purystów fryzura, grzywka pospolicie zwana. Gładkie w tył *à la Chinoise* zaczesane włosy uwydatniają nikłe rysy chinek.

Grzywka przejmuje zgrozą naszych moralistów.

Dla czegóżby śmiertelnym nie wolno było dbać o powierzchowność, kiedy sami bogowie przystosowywali układ włosów do ich wewnętrznej istoty.

Olimpijski spokój, z surowością niemal graniczące oblicze Zeusa z Otrikoli, zaakcentowane jedną pełną linią włosów, wyrastających nad czołem, jak sklepienie zaokrąglonem. Czoło małżonki króla bożyszcz Hery, jako niewieście, mniej surowe, okolone lekką falą partyi włosów skroń wieńczących.

Czułego serca Apollo, Eros i marzycielska Artemis przez rozwiane na czole, swobodnie wijące się włosy łagodniejszém okiem, niż surowa para królewskich bogów, zdają się na śmiertelnych spoglądać.

Włosy, spadające na czoło, nietylko zmniejszają jego wysokość, ale okalając przerywaną linią bezpośrednio z nią graniczącą część twarzy, skutkiem czego, nie tylko nadają oczom wyraz zamglony, ale sprawiają, że kontury powiek stają się mniej wyraźne, a zatém oko wydaje się większe. Wszystko bowiem co nieokreślone wydaje się nam większe niż jest w istocie.

Plastyka heleńska w samém już uczesaniu głowy wyrażała różnice duchowe, nie tylko pomiędzy różnemi bóstwami, ale pomiędzy jedném i témże samém, mającém jednak nieco odmienne znaczenie.

Jakkolwiek rozwiane nad czołem włosy np. u Apollina Belwederskiego są mu właściwym atrybutem, jednak nie w takim stopniu zaakcentowanym jak u tzw. Apollina Purtalès,

uważanego za szczyt marzycielstwa, co stwierdzają nie tylko świadectwa archeologów, ale przede wszystkim do szczytu sentymentalizmu posunięty wyraz oczu tego bóstwa.

Na marsowaty wyraz twarzy Ateny wpływa wprost pełna linija hełmu, twarz okalająca (*κράνος*); nie zaś, jak to jest w powszechném mniemaniu, dopiero kojarzenie myśli wojennej grozy z jęj symbolicznym znakiem—hełmem.

Z rysami twarzy Hery Praksytelesa, małżonki gromowładnego Zeusa, niezbyt sentymentalnej ani zbyt surowej, harmonizuje umiarkowana falistość linij nad czołem zarysowanych włosów.

Linija pełna wygładzonych z pedanterją włosów spotęgowałaby wyraz już samęj przez się poważnej fizionomii, rozrzucone, w grzywkę zaczesane, zatarłyby zupełnie subtelną falistość profilu, przeobrażając myślące oblicze bogini na bezmyślność pospolitej *tête moutonnière*.

Włos krótko strzyżony, wyraźnemi konturami zakreślając czoło, szczególniej nadaje

wyraz marsowaty, właściwy starożytnym rzymianom i polakom.

Po długich na czoło i ramiona spadających lokach, dwóch biustów tzw. barbarzyńców znajdujących się w Watykanie, poznajemy typy marzycielskich Giermanów.

Krótkie włosy są cechą surowej gorliwości kwakrów, jak również tzw. independentów, partyi republikańskiej za Kromwella, która nazewnątrz jeno długością włosów od stronników monarchii odróżniała się.

Podobnie jak linija hełmu Ateny wprost nadaje właściwy temu bóstwu wyraz twarzy, tak samo długie włosy, zwykły atrybut artystów i poetów, nie tylko jest wyrazem pewnego zewnętrznego zaniedbania na korzyść wewnętrznej pracy ducha, ale bezpośrednio nadaje fizjonomii wyraz duchowego życia.

Zaniedbane, długie, spadającego w kapryśnych liniach, na pastwę wiatru rzucone i przez wiatr rozsiane włosy, służą za potężny czynnik estetyczny, za pomocą którego artystki, odtwarzające postać nieszczęsnej szekspi-

rowskiej Ofelii, nadaję swym fizjonomiom wyraz obłąkanego marzycielstwa.

Przez burzę duchową rozwiane włosy przejętej skrucą Magdaleny zarówno u Corregia, Tyciana jak i u Siemiradzkiego, stanowią charakterystyczny rys jej twarzy.

Tu także wprost, na *optycznej* zasadzie *drugiego* rodzaju ramek, oblicze rzekomo powleka się mgłą melancholijnej rozpacz.

W ten sposób włosy rozsiane i wzrok i myśl widza rozpraszają; nie są więc one wyłącznie cechą zaniedbania, właściwego obłąkanym.

U Franków zaniedbane, długie włosy oznaczały nie tylko swobodę stanu ale i żalobę. <sup>1)</sup>

Zwyczaju tego nie można tłumaczyć wyłącznie przyczynami obyczajowemi, źródło jego wypływa z wyrazu fizjonomii, jaki dowolnie zmieniać możemy przez kontury włosów lub stroju głowy.

---

<sup>1)</sup> *Viollet-le-Duc. Dictionnaire du mobilier. T. III. str. 178.*

Ramka ze strzępiastym, wewnętrznym brzegiem, koronkowy brzeg chusteczki, włosy na czoło spadające w przerywanych liniach, powlekają fizjonomię, jakby lekką gazą, jakby welonem na twarz spadającym.

Welon też jest od niepamiętnych czasów i u wszystkich ras symbolem pragnień serdecznych.

Niepewność kolorytu, jakim welon twarz pokrywa, jest plastycznym wyrazem uczuć gwałtownych, jestestwem wstrząsających.

Biały welon, jakby przez mgłę poranku przeświecając całą paletę tonów, od barw różowych, błękitów oczu i brwi jak noc czarnych: jest jutrzeńką wesela.

Czarna zasłona, grobową mgłą nicości oblicze pokrywając, strąca nas w otchłanie smutku.

Nie zawsze jednak, niestety, wolno nam przybierać wyraz fizjonomii zgodny z naszym stanem duchowym. *Le savoir vivre*, ceremoniał dworski, ustrój rządowy, przeobrażają na komendę nasze fizjonomie.

Król goli brodę, poddani go naśladowają. Królowi pryszcz na twarzy wyskoczył, pokrywa go więc zarostem, a wygolone twarze dworaków, porastają saperskimi brodami.

Białogłowy w wiekach średnich niejednokrotnie chciały objawiać swe romantyczne uczucia przez zwoje spadających włosów, ale rozmaite koncylia stanęły tym zamiarom na przeszkodzie. <sup>1)</sup>

Włosy więc znikają pod kwefem, który okalając twarz pełną linią, zamiast romantycznego, nadaje surowy, ascetyczny wyraz twarzy; o czém w bardzo prosty sposób przekonać możemy się, mianowicie obserwując twarz na fotografii, przez wycięty odpowiednio, w kształcie kwefa otwór w papierze.

Podobny strój głowy, jest charakterystycznym ubiorem wdów świeckich, jak również zakonnic—mistycznych wdów chrystyanizmu.

---

<sup>1)</sup> *Konsylium Konstantynopolitańskie IV., Św. Klemens z Aleksandryi, Św. Bazyle, Św. Grzegorz z Nazianzu, Św. Chryzostom, Synezius biskup z Ptolomais (V w.) występują przeciw przepychowi strojów a szczególnie przeciw długim włosom. (V-L-D. III, 28).*



Połączenie, ściśle twarz okalającego kwe-  
fu, téj zbierającej ramki, z szeroko wokoło  
głowy wyskakującym płóciennym kornetem,  
który rzucając łagodne cienie i refleksy, na-  
daje obliczu zarazem wyraz ascetycznej suro-  
wości i niebiańskiej dobroci, przymioty sio-  
strom miłosierdzia właściwe, stanowi ich  
strój wszystkim znany.

Czasami jednak strój głowy, wypływający  
z wymienionej estetycznej zasady, staje się  
maską obłudy.

Tak np. za Restauracyi we Francyi, kobie-  
ty stroiły się w kapelusze z szerokimi ron-  
dami (dziś t. zw. *budki*) à la *Marie Stuart*; jak  
wiadomo, pobożność, surowość obyczajów  
nie wpływały naówczas z potrzeb ducha,  
jeno stanowiły niezbędne *dobrego tonu* warunki.

Jeżeli sztucznie, zapomocą odpowiednie-  
go stroju zakreślone ramki, tak znamienne  
przeobrażają fizyonomię, tém bardziej natu-  
ralne kontury twarzy wywołują niezliczone  
metamorfozy oblicza.

Wszystkie te zmiany mogą być dowolnie  
wywołane przez stosunek szerokości ramy

do ujętego w nią żywego obrazu; zupełnie tak samo jak to ma miejsce w akwareli, umieszczonej na większej lub też mniejszej karcie papieru.

Umiarkownej wysokości dyadem (στέφανος, στεφάνη, στρόφιον) na głowie Hery Ludovisi uławia poczucie delikatnej falistości profilu. Przez nieco wyższy dyadem byłby rzeźbiarz zbyt silną wywołał reakcją, przez co wyraz oblicza bogini nabrałby wyrazu surowości, zaś przez zupełne odjęcie tego wieńczenia delikatne rysy stałyby się niedostrzegalnemi.

Bardzo wysokie, średniowieczne, stożkowane ubranie głowy silnie akcentuje, uwydatnia najdrobniejszy rys, nadaje fizjonomii do przesady posunięty wyraz indywidualności, właściwy żywym, i w kamieniu wykutym obliczom średniowiecznych postaci.

Trójkątny, wysoki kaszkiet uwydatnia nos karykaturalnie zadarty, skośne oczy, podkreścone wąsiki, słowem arogancką fizys grenadyerów z przeszłego wieku, u nas znanych, nie tylko z obrazów Matejki.

Względna wysokość dyademu, stożkowego kapelusza i kaszkietu jest ramką dla całości kształtu głowy. Czoło zaś, dla najżywszego obrazka jaki natura stworzyła—dla oczu

Wysokie czoło, jak białe pole w okrąg akwareli wzrok zestrzelające, nadaje fizjonomii, a szczególnie oczom, wyraz surowości.

Nizkie czoło <sup>1)</sup> było uważane u Helenów za atrybut piękności słodkiego oblicza Afrodyty; wysokie, sklepione—olimpijskiej powagi Zeusa.

Podobnie jak pomiędzy dwoma postaciami Apollina, tak samo, w uczesaniu Afrodyty, rzeźbiarz unaoczniał właściwy charakter medycejskiej i melijskiej jej siostrzycy.

Z chłodnym wyrazem Venus melijskiej harmonizuje uczesanie podobne jak u Hery—wijące się loczki z sentymentalizmem medycejskiej Venus.

Łuk brwi jest graniczną linią pomiędzy oczami a czołem—obrazkiem a ramką. Przez

---

<sup>1)</sup> *frons minima*.

zatarcie téj granicznej linii powiększonym zostaje pole otaczające oko, przez co staje się ono wyraźniejszém, podobnie jak miniatura w szerokich ramach.

Niema, zaiste, odpowiedniejszój chwili do poważnych studyów jak karnawałowa pora, i bardziej niewyczerpanego tematu dla estetycznej analizy nad ten, którego dostarczają artystom szafirowe jak bławatki oczy!

Oczy te, przy zwykłym akompaniamencie brwi lekko zarysowanych, mieszczą w sobie całe niebo słodyczy, widziane zaś przez szparę maski, dziko na nas spoglądają.

Powieka jest także dla oka ramką, która względnie do gęstości i długości rzęsy, uwydatnia obrazek, lub mgłą go pokrywa.

Okrągłe, rybie, jak u sterletu lub siomgi oko, z tęczówką wyraziście rysunkiem i barwą oznaczoną, ocieniającój rzęsy pozbawione, jest szklanym, pozbawionym życia przedmiotem, zbyt wyraźnym, zmysłowym, by niecielesną myśl mogło wyrażać.

Obok takiego to okrągłego, chytrego, bezczelnego oka, jakby ilustracya „*Legend pół-*

*nocnych*'' Michelet'a, mistrz Matejko wskrzesza i ludowi krakowskiemu okazuje spojrzenie zamglone, jak świetlne, bezcielesne widmo.

Nie wymieniam szczegółowo strojów i osób, które przyjęły udział w kostiumowym balu. Zaznaczam tylko, że metamorfozy zaszły w fizjonomiach karnawałowej rzeszy, czarodziejski, pełen artyzmu ich wyraz, przypisują estetycznemu doborowi ramek do tych żywych obrazków.

Sama historia kostiumu, i w ogóle sztuki, stwierdza, że ludzkość odpowiednio do stylu epoki przeobrażała dowolnie wyraz fizjonomii.

Każda epoka ujawnia się charakterystyczną postacią, a szczególnie rysami twarzy.

W XII wieku była w modzie mała głowa w stosunku do reszty ciała. Później oczy podłużne, czoło niskie. W XIII w. górna powieka tworzy linię łuku, dolna zaś prostą; sfera oka nieznacznie wypukła.

Od końca XIV do XV w. wypukłe czoło u kobiet jako znamię piękności uważane.

Wydłużone i obwisłe policzki, wypukłe oczy, usta jak dwie wisienki, charakteryzują postacie XVII wieku. <sup>1)</sup>

Rzecz prosta, że charakter postaci człowieka a szczególnie fizjonomii jego, nie może od wieku do wieku podlegać tak kardynalnym przeobrażeniom; zmiany te więc należy przypisać estetycznym środkom, odpowiednio zastosowanym.

Zasada estetyczna, która tłumaczy dwa rodzaje ramek, może być zastosowane i do innych części stroju.

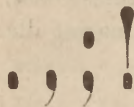
Stosownie do tego czy obszyjemy brzeg przylegający do obrazka koronką, czy też aksamitką, zmienimy charakter ramki zwanéj *décolleté en rond* lub téż *décolleté en carré*. Koronka powlecze obrazek złudzeniem lekkiej przysłaniającej *iluzji*, aksamitka uplastyczni kształty—obrazka. . .

---

<sup>1)</sup> Szczegóły te są wynikiem studyów rzeźby i malarstwa, a zarazem zgadzają się ze spostrzeżeniami Viollet-le-Duc'a, w wymienioném już dziele zawartemi.

Na tym szczególe poprzestaję. Nie chcę przekraczać granic téj części toalety, którą jakkolwiek francuzi nazywali *venez-y voir*, stary Homer jednak twierdzi, że nawet dla bogów była tajemnicą. . .

---



∇.

*Kostiumowa interpunkcja.*

Ponieważ przyznajesz w ostatnim twym liście estetyczną łączność zwykłej ramki z licznymi zmianami stroju głowy, zechciej więc przypomnieć sobie, że do tych nieoczekiwanych może wniosków posłużyły nam naukowe pojęcia kontrastu, odkrycia przyrodników, bez których wszelka estetyczna budowa znika, jak zamki na lodzie pod wpływem pierwszego, cieplejszego promienia słońca.

Nie miej mi więc za złe, że chcąc wyjaśnić inne jeszcze kostiumowe tajemnice, znów zwrócę się do przyrodników po radę.



Prawdziwie byłam olśniana widokiem klejnotów, które miałam sposobność podziwiać na ostatnim balu!

Wiele te wszystkie skarby kosztowały, zapewne dopiero po ściślejszém obrachowaniu mogliby odpowiedzieć mężowie, ojcowie i narzeczeni ochoczych tancerek. Czy jednak znaną jest tym szczęśliwym właścicielkom dzieł jubilerskiego kunsztu ich prawdziwa—bo estetyczna wartość.

Drogie kamienie nie tylko bawią oko olśniewającą czystością, blaskiem i barwą wyrzuconych promieni, ale przedewszystkiem regularnemi, ściśle symetrycznemi kryształowemi kształty.

Kształt taki częściowo przypadkiem zniszczony, lub przez samą przyrodę nie wytworzony, drażni poczucie estetyczne; pragnęlibyśmy kształt taki niedokończony, ułamywany, dopełnić do całości, jak to ma miejsce np. na widok zasłoniętej w części tarczy księżycy.

Gdzie leży źródło téj estetycznej potrzeby? Lubo ścisła teoria krystalografii, t. j. siła,

która wytwarza geometryczne kształty kryształów, dotąd nie jest dostatecznie wyświetlona, jednak w przybliżeniu możemy wytłumaczyć formowanie się kształtów drogiego kamieni.

Wyobraź sobie, że małe cząsteczki, z których później powstaną gwiazdki śniegu, czy też jakiego drogiego kamienia, że te pyłki krystaliczne, to oddzielni żołnierze biwakującej armii, bujają swobodnie na powierzchni gładkiego pola, którym jest płyn zdolny do krystalicy.

Nagle trąbka bojowa zwołuje rycerzy pod wspólny sztandar.

Karna armija cząsteczek krystalicznych grupuje się około wodza, cząsteczki przyciągając inne, szykują się w prostokąty, kwadraty, trójkąty i gwiazdy.

Ale na jedno skrzydło armii wróg naciera, lub też w pobliżu las, góra nie pozwala jednemu skrzydłu armii wytworzyć się według myśli i rozkazu wodza w symetryczne kształty kwadratów, gwiazd i trójkątów, przez co figura wbrew regulaminowi, wbrew prawu, staje się niesymetryczną.

Tak więc, każdy kształt kryształu winien być symetryczny, a brak symetrii instynktowo tłumaczymy sobie jakimś przypadkiem, pogwałceniem ogólnego prawa, które drażniąc wrodzone poczucie prawdy i sprawiedliwości, załagodzić chcemy choćby tylko dopełniając wzrokiem brakującej części kryształu.

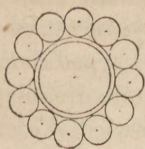
Proszę jeszcze o chwilę cierpliwości.

Pyłki kryształów, o których wspomniałam, możemy wyobrazić sobie w kształcie kulek lub też kółek, z których jedna będąc obdarzona siłą namagnesowanój stali, przyciągając do się inne cząsteczki, wytworzy figurę nakształt gwiazdy. <sup>1)</sup>

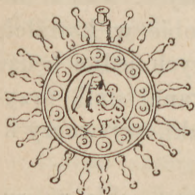
Jeżeli teraz uprzytomnimy sobie na rysunku cząstkę obdarzoną siłą przyciągania w postaci większego, a przyciągane cząsteczki za pomocą mniejszych kółek, otrzymamy wtedy obraz schematyczny, w nieco zmienionój postaci, gwiazdki śnieżnej, albo też znanego typu akcesoryum stroju, zwanego

---

<sup>1)</sup> Pozwalam sobie użyć tej hipotezy, idąc za Tyndalem (Woda). Warszawa 1874 str. 32.



*broszką*. Figura ta zarazem będzie przedstawiać ramkę zbierającą. Zatem jej upostaciowanie, zniewalając wzrok do skoncentrowania się w środku, zaakcentuje dla oka w ten sposób według upodobania, pewne miejsce stroju.



Ten pierwotny, schematyczny obraz broszki, możemy zmieniać na nieskończone warianty, pod warunkiem, aby części były ułożone na zewnątrz, t. j. aby brzeg wewnętrzny był w pełnej linii, zewnętrzny zaś, aby przedstawiał pewną różnorodność kształtów.

Ponieważ oko niechętnie wybiega po za granice takiej ramki, a raczej broszki, w ten sposób ukształtowanej, więc przez jej umieszczenie akcentujemy punkt pewien, zniewalamy wzrok do zatrzymania się dłuższego, jak przez znak pisarski, *punktem* zwany, wyrażamy zakończenie pewnej całości myśli.

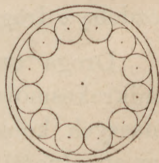
Przesuwając, zmieniając położenie w mo-  
wie będącego znaku kostiumowego, możemy  
przedłużać lub skracać zdania i okresy, któ-  
rych składowymi częściami są proporce  
głowy i szyi.

Najbardziej skończonym dla oka kształ-  
tem tego rodzaju jest gwiazda promienista,  
i dla tego służy jako kulminacyjne akceso-  
ryum stroju—zdobiąc wierzchołek głowy.

Jest to więc punkt kostiumowy.

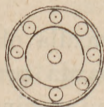
Jeżeli teraz zmienimy porządek w ukła-  
dzie kółek w pierwszym rodzaju broszki,  
otrzymamy typ ramki roz-  
praszającej, których próbki  
tu załączam.

Oko, na widok takiego  
znaku, zatrzyma się tylko na  
chwilę, na zasadach już kil-  
kakrotnie wyjaśnionych. <sup>1)</sup>



<sup>1)</sup> Patrz str. 25 i d.

Umieszczamy je tam, gdzie niezbyt wyraźnie chcemy zaakcentować proporceye ciała, jest to więc kostiumowy przecinek.



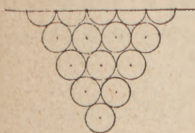
,

Pomimo całego bogactwa mowy Homarów i Hezyodów, Helenowie posiadali tylko jeden termin *kosmos* (κόσμος), który oznaczał wszechświat i zarazem ozdobę, szczególnież ozdobę z drogich kamieni.

Droga tworzenia się kryształów, tych mikrokosmów, a zarazem podobny układ naszych kobiecych (jubilerskich) klejnotów, w zupełności podwójne rzeczonoż terminu usprawiedliwia znaczenie.

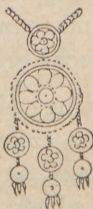
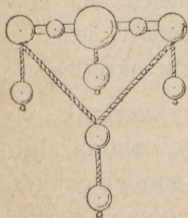
Odejmując kilka cząstek z pierwszego typu broszki, otrzymamy w ten sposób kształt

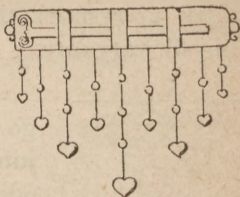
niesymetryczny, z jednej strony niedokończony, jak to rysunek tłumaczy i przedstawia tej myśli warianty.



Jeżeli więc z takiego małego swiatka, ręką jubilera wytworzonego, oderwiemy jedną połowę, rzecz prosta, że będziemy okiem tej drugiej połowy szukać, przez co i wzrok dalej przeniesiony zostanie.

Jest to więc mały swiatek z jednej tylko strony uformowany zupełnie, z drugiej zaś tylko częściowo. Trzeci ten typ, będąc przejściem pomiędzy pierwszym i drugim rodzajem broszki, gra rolę średnika.





;

Odgaduję twe myśli, chciałabys wiedzieć, czy inne znaki pisarskie mają również w kostiumowém mownictwie zastosowanie.

Spróbuję dać odpowiedź na to pytanie; proszę mi jednak wybaczyć, jeżeli powołam się na suche gramatyczne określenie.

Według niego wykrzyknik występuje w formie części mowy, zdania, lub znaku pisarskiego, a wyraża smutek czy téż radość, zawsze jednak, uczucie głębiej wzruszające.



## „Aa!!”

Jedno „Aa!!” wyrzucone z piersi wieszczą na widok Czatyrdahu, wymowniejsze niż całe strofy innych.

Jedno „ach” zdradza gwałtowność uczuć napozór zimnej, jakiejś Mis Arte, płowej córzy Albionu.

Jednym nareszcie, mimowolnym, nie wystudowanym ruchomem głowy, łatwo dać choć niemą, lecz pełną wymowy odpowiedź.

Ruchy te jednak bywają tak lekkie i subtelne, że trudno dostrzedz je okiem. Głowa, kołysana gwałtownymi myślami i uczuciami, częstokroć napozór wydaje się nam nieruchomą. A jednak, malarz potrafi zapomocą odpowiedniego nachylenia głowy, układu kostiumowych akcesoryów i włosów, wyrazić w nieruchomej, na płótnie przedstawianej głowie, ruch pełen życia, jak to uwidacznia np. głowa greczynki, której ruch poznajemy po samej już falistości wstążek (*παρρηθίδες*) przytwierdzonych do włosów.



Jak jedna głoska, wyrzucona z piersi wieszczą, jak gałązka rzucona na powierzchnię cichej wody, zdradza lekkim drganiem ukryte, gwałtowne prądy, tak samo mały w kształcie kulki lub gruszki przyczepiony do ucha, ruchomy ciężarek, zdradza nazewnątrz najsubtelniejsze myśli i uczucia wstrząsające głową.

Takim znakiem czarodziejskim jest kolczyk. Był on znany i używany dawniej niż historia zasięgnie pamięcią. Zachowały się bowiem zausznicze, które paleontologowie zaliczają do wieku brązowego.

Nawet wojownicza Atena Partenos nie pogardzała rzeczoną ozdobą.

Dla czegoż więc dziś te symboliczne znaki w części zastąpione zostały małemi, nieruchomo utkwionemi w uchu, t. zw. muszkami.

Czyżby panie chciały ściśle incognito swego charakteru zachować.

Sądzę, że ta reforma kolczykowa jest wyrazem ogólnych prądów społecznych.

Ubieramy się dziś przeważnie czarno, stronimy od osobistej charakterystycznej barwy. Dobry gust nakazuje, aby na ulicy w niczem nie uderzać uwagi przechodniów. Zapewne też i kolczyk, długi wiszący, zarzucony został w zwykłym stroju.

Uwaga ta nie jest jednak tylko rezultatem studyów, zdobytych na ulicznym bruku, ale ma swe podstawy w etnografii.

Kolczyk na dalekim wschodzie ma przeznaczenie nie tylko estetyczne, ale zarazem i praktyczne. Gra on rolę sługi kontrolującego ruchu pięknej niewolnicy.

Ażeby każdy ruch głowy jawnym uczynić kobiety w Damaszku noszą t. zw. *nazem*, t. j. kółko przez ściankę nosa przewleczone. Tego więc rodzaju kolczyk, zdradza nie tylko ruch głowy, ale nawet najniewinniejsze niezadowolenie, wyrażane najczęściej znaczącem kręceniem noska, pozostają pod ścisłą kontrolą wiernego sługi—kolczyka.

Posągowej piękności rzymianki jak Kory Erechteonu poważnie kroczące, w mistycznych marzeniach pogrążone cyganki, w niewoli hymenu podległe swym panom tureczynki i chinki, noszą wszystkie to w kształcie długich kropel to znów wielkich pierścieni kolczyki, zawsze jednak, ciężkie, odpowiednio do poważnych ruchów, cechujących duchowy nastrój tych niebianek.

Rzecz ma się tu podobnie jak z krojem sukni.

Ruchy żywe, przerywane, wydają się nam śmiesznymi i nieodpowiednimi dla osoby w długiej poważnej szacie. Do jakiego stopnia człowiek jest wrażliwy na harmonię stroju z wewnętrznym stanem duchowym, niech na to odpowie historia.

Długa szata, jest wyrazem powagi na wschodzie jak i w Europie.

Władca perski lub asyryjski, przybrany w krótki frak dzisiejszego kroju, straciłby na zewnętrznej powadze.

W Chinach tylko lud roboczy chodzi w krótkich kaftanach; długi chałat jest nieodzownym znakiem powagi mandaryna.

Długi, suty kontusz harmonizuje z poważnym uroczystym pochodem poloneza—frak z ruchliwym stajerem.

Względnie do pojęć wieku i do charakteru społecznego, akcesorya stroju, szczególnie ujawniające ruch, podobnie jak to ma miejsce z koleczykiem, podlegają zmianom udawadniającym łączność wewnętrznego stanu człowieka z jego szatą.

Według panującego pojęcia w XII wieku sądzono, że godność osobista i powaga nie licuje z ruchami gwałtownymi i silnie zaakcentowanymi, i to jest właśnie przyczyną, dla której przyjęto długie szaty.

Z początkiem zaś XIII w. *bon ton* nakazywał skracanie ubrań. Nastąpiło to wraz z podmuchem nowój wolności, satyry i swobody w obyczajach. <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> *V-L-D. Diction. IV, 422.*

Powracając do kwestyi naszego kostiumowego wykrzyknika, z przytoczonych już i wielu innych faktów, przychodzimy do wniosku, że koleczyki lekkie, łatwo poruszające się odpowiednio przystrajają główkę, swym ruchem przypominającą trzepotanie kanarka w klatce uwięzionego—ciężkie zaś, poważnym, jak wzlot orli umiarowym ruchom.

Ruchliwość, właściwa narodowi francuzkiemu, objawia się w zamiłowaniu do przyozdobiania sukien i głowy powiewnemi wstążkami, które reprodukują w delikatnych falistych liniach każdy ruch osoby, w ten sposób przyozdobionéj; znane w XVI i XVII wieku pod nazwą „*faveurs des dames*” przed kilkunastu laty, kiedy były w modzie, nazywano je „*jeune home suivez—moi. . .*”

Lekka wstążeczka, w którą, żywego z natury temperamentu, przystraja się francuzka, zamieniona podobnym, ale cięższym motywem, np. grubym warkoczem, karykaturalnie reprodukowałby jéj figlarne ruchy. Warkocz gruby i ciężki odpowiada ruchom poważnym posuwistym pani Y. królowéj balu, w błęki-

tną ułankę i takiego koloru ubiór z wylotami przystrojonej; lekka wstążeczka—szykownym ruchom pani Z., w kostiumie suberetki.

Ubrania angielek i anglików są jedną sztywną ramką nie ożywionego obrazka—plastycznym i ostatnim wyrazem (correct) sztywności ruchów jest cylindryczny kapelusz, narodowy istic pomysł anglików.

Cylindryczny kapelusz jest strojem dla syna Wielkiej Brytanii, francuz w uroczystej chwili przystraja się w trójkolorowe wstążki i kokardy.

Nawet ustrój państwowy, wolność republikańską, objawia francuz przez rozmaite warianty swobodnie powiewającej wstęgi.

Kokardy, niezliczone bandery do dziś są głównym motywem, wyrażającym uroczystość doroczną francuzką.

Za dyrektoryatu stroiły się *merveilleuses* w t. zw. *balantines*, które znikają wraz chłodnym ceremoniałem pierwszego cesarstwa.

Kształty brosz, kolczyków i t. p. wprost, bez komentarzy, przez samą estetyczną naturę naszego spostrzeżenia, właściwemi kształ-

tami wyrażają pewne pauzy i cezury kostiumowe, czego najlepszym dowodem, że kształt ich w niczem nie został zmieniony w ciągu wieków, od tryglodytów do naszych czasów—są to istne onomatopeje.

Zatem broszki, wisiorki, klamerki i kolczyki, to znaki pisarskie poematu, którego oczy, nosek i usta cudownemi strofkami.

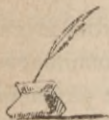
W zamian za list mój, może zbyt długi, zechciej, proszę, dopomódz mi w rozwiązaniu kwestyi, czy w naszym stroju dadzą się również odnaleźć podobieństwa z innemi pisarkami znakami.

?

.....

---





## VI.

„*Un mot à la poste.*”

Zdrada odkryta!

Przyznaj się otwarcie, *ma mignonne*, komunikujesz moje listy trzeciój osobie.

Przed chwilą odebrałam z poczty bilecik, w którym jakaś osóbka, zapewne w przypuszczeniu, że jestem jedną z uczennic pana Worth'a z Paryża, żąda odemnie rad i wskazówek dotyczących się toalety, którą na *ostatni wtorek* szykuje.

Zechciéj więc zakomunikować téj pani, że na zasadzie badań historyi kostiumu w połączeniu z historią cywilizacyi, doszłam do

wniosku, że najwymowniejszym wyrazem dobrego gustu jest—prostota.

Kobiety dzikich plemion, przesadną fryzurą, mnóstwem klejnotów i piór różnobarwnych, chcą raczej straszliwymi niż pięknymi się wydać.

Podczas gdy Herze, lub Artemidzie, wystarcza do stroju głowy jeden dyadem, boginie Syngalezów potrzebują całego arsenału świecidełek, któremi podbijają serca pięknych synów Ceylonu. Niech więc twoja strojnisia wybiera pomiędzy Europejczykiem, a mieszkańcem Ceylonu.

Nie dziwię się jednak temu zapytaniu.

Iluż to mężczyzn nie pojmując celu naukowych poszukiwań, szukając w naukowych traktatach praktycznych, gospodarskich, na każdy dzień roku przepisów, żądają od estetyki rozwiązania kwestyj wchodzących w zakres ekonomii lub etyki.

Napróżno jeden z naszych krytyków będzie szukał w studyach estetycznych przepisów ochędóstwa. Pranie firanek, mycie podłóg, i tym podobne zajęcia należy pozo-

stawić babom folwarcznym, lub téż estetykom, którzy przekładają „*ponętny kącik*”, partykularz nad wielki świat piękna.

Estetyk, artysta, przekłada zbrukany odłamek rzeźby, *poplamianą i podziurawianą wzorzystą draperyę, zatłuszczony i poplamiony zabłocnemi nogami, ale piękny dywan, nad białą anemicznój barwy, milutką, całą firankę, lśniący ceratowy chodnik; zapyłoną zaś Romę nad schludny i sztywny Berlin, a polot myśli nad — pedantyczne zrządzenie.*

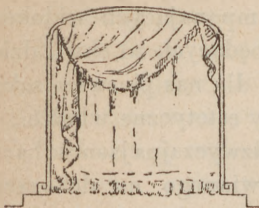
Nie mogą oni pojąć, jak ta biedaczka, twoja znajoma, niematerialnych korzyści, jakie z wiedzy wypływają.

Botanik nie poto bada florę, by później sformułować przepis na utworzenie z niczego wonnój, naturalnój róży. Estetyk nie zmierza bynajmniej do ulania formy na arcydzieło. Astronom, który za biegiem gwiazd śledzi, nie kusi się o zmienienie światów kolei.

Każda jednak gałąź wiedzy, oparta na pozytywnych zasadach, daje równiej praktyczne rezultaty.

Najszczytniejszym atoli celem umnictwa piękna, jak i całej dziedziny wiedzy, jest ogarnięcie zjawisk okiem umysłu; boską nagrodą za trudy na skalistej drodze wiedzy—rozumieć!

---



## VII.

### *Żywe obrazy.*

W połowie festynu przez ogród zimowy udali się goście do sali, w której urządzona była niewielka scena na specjalnie w tym celu zbudowanej estradzie.

Treść widowiska nie była przedtem afiszami oznajmiona zgromadzonemu; miały to być żywe obrazy.

Po chwili oczekiwania, wolno z dwóch stron rozsuwająca się kurtyna, odsłoniła oczom widzów krajobraz wielce różny od tych, często charakterystycznego wyrazu pozbawio-

nych, bezgranicznych, równin mazowieckich, lub téż wzniosłych imponujących widoków hal podtatrzańskich, będących od chwil dziecięcych stanowiących dla nas pierwszą szkołę, w której rozwijamy estetyczne władze.

Umiarkowanie, nadzwyczajna jasność barw i konturów, przedstawianego na dekoracji krajobrazu, jakby lek czarodziejski działając na widzów, nastroił ich władze duchowe do złotej równowagi, ujawnionej w fizjonomiach, których znamieniem, niczem niezamącony spokój wejrzenia, i na wpół otwarte, w łagodnych konturach zlewające się usta, jakby na obliczu Hery Praksytelesa, mające za chwilę w zwięzłej, wymierzonej formie heksametru, spokojne, olimpijskie wyrazić uznanie.

Cisza wymowna, wesola, jakby z poświęconego gaju helenckiego do sali widzów przeniesiona, zapanowała w czułym na piękne widowiska zgromadzeniu.

Nikt nie odczuwa potrzeby udzielenia sąsiadowi myśli swych w głątownym wykrzykniku; wrażliwość wszystkich uspokojona widokiem umiarkowanej wysokości i kołyszą-

cój się krzywizny gór, jakby fal umiarkowanie wzburzonego jeziora.

Nawet flora, której kapryśne, poprzerywane linie są jój właściwością, dostraja się do ogólnego tonu spokoju.

Tu i owdzie wyrosłe drzewo oliwne i pomarańczowe, przez północnych widzów za krzew jest uważane.

Wśród téj szczęśliwój, umiarkowanój przyrody, na deskach teatru przedstawionój, jakby z naturalnego gruntu, wyrasta pośrodku sceny pomnik kamienny, a rysując się wyraziście, w umiarkowanych stosunkach kształtów, czyni wrażenie dziękczynnego wotum łaskawój matce—przyrodzie wzniesionego.

Podstawy pomnika stanowią trzy prostokątne płyty kamienne, ponad sobą warstwami ułożone w kształcie gradusów, dosadnie, w liniach poziomych trzykrotnie powtórzonych, odzielają dzieło człowieka od ziemi.

Na téj podstawie uszykowane w szeregu przysadziste, cylindryczne kolumny. Na tych kolumnach wzdłuż ciągnące się pionowe bruzdy (kanelury) zniewalając wzrok do mi-

mowolnego, bez przeszkód biegu, jakby po kolejach naprzód i umyślnie wyżłobionych, przeznaczeniem których, przeniesienie spojżenia do nadślupia (epistylu) spoczywającego nad kolumnami.

Tu jednak wzrok się dłużej nie zatrzyma, bo nad belkowaniem ustawiony rząd prostokątnych, jak kolumny żłobionych słupków (tryglifów), poprzedzielanych naprzemian kwadratowymi płytami (metopami), zniewoli oko do stanowczego zatrzymania się na płaskim trójkątnym szczycie (frontonie) budowli.

Od podstaw do szczytu, po jasno w prostych liniach wytkniętych drogach, oko, jakby siłą wyższą starożytnego fatum gnane, chcąc nie chcąc nie zatrzymane nigdzie żadną przeszkodą, podąża do treści dzieła w płaskorzeźbie frontonu, zwięźle sformułowanej.

Jest to ziemską bogów siedziba.

Opis ten zbyt krótki, by w nim odtworzyć piękne doznane wrażenia, i zarazem zbyt długi w stosunku do chwili, która wystarcza na objęcie tego zjawiska jednym rzutem oka;



zresztą, widz nie ma czasu nad tą częścią przedstawienia dłużej się zastanawiać.

Bo na szczycie wdali widniejącej góry, zwolna powstaje jasność, uplastyczniając swym złocistym blaskiem krajobraz, i na niem rysującą się świątynię.

Piękny to świat być musi, kiedy oto Apollo, opuszczając swój kryształowy pałac, zstępuje z wyżyn Olimpu, by rozpromienić śmiertelnych swém słoneczném obliczem.

Za Febusem, lekko, jak przystało na siostry orędownika piękna i światła, postępują uroczyscie muzy; przypominają pochód panatenejski z partenońskiego fryzu.

Lekkie stopy olimpijskiego orszaku dotknęły już klasycznego gruntu; a raczej desek teatralnych.

Ciekawość widzów wzrasta. Wszyscy chcieliby przewidzieć układ obrazu, w jakim ugrupuje się nieśmiertelna drużyna.

W środku sceny, przed świątynią, zajmuje miejsce Apollo; po jego prawicy staje Mnemozina, za nią Euterpe. Wszystkie zaś razem postacie wytwarzają obraz, którego kon-

tury zakreślają w górnej części dwie linie pochyłe, niemal równoległe do ramion trójkątnego szczytu, na dekoracyj przedstawionj świątyni. Obraz to jakby wprost z frontonu wyjęty, tak w swym układzie przypomina płaskorzeźby partenońskie i egińskie.

Obraz staje się co chwila wyraźniejszy, myśl i oko nie ma potrzeby nateżać się; lornetki stają się zbytecznemi.

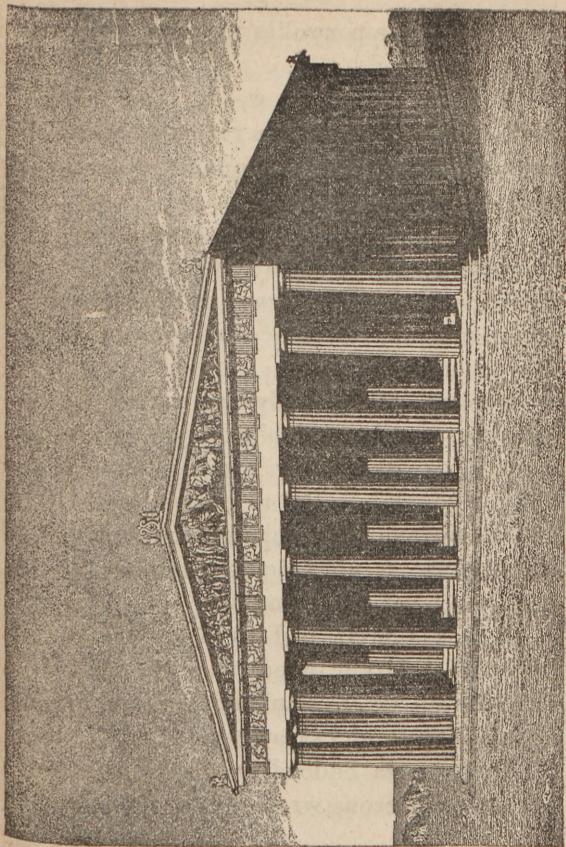
Wszystko tu ściśle określone, jasne, poczawszy od przezroczytj jak nieważki eter atmosfery, wyrazistości kształtów architektonicznych, skończywszy na obliczach bóstw, do ludzkich zbliżonych.

Szarada nie trudno do rozwiązania.

To świat klasyczny!—dały się tu i owdzie słyszeć głosy widzów.

To gmach giełdowy! — zaprzeczyły trzy podobne, jakby z jednj użytj piszczałki wydobyte głosy: Guy'a, Gontrand'a i Gaston'a, postaci żywcem z „*Journal Amusant*” wykrojonych.

Przedstawiony obraz dał powód do ożywionj dyskusyj, która jednak w jeden szmer



*Świątynia klasyczna (dorycka).*

zlewając się, nie pozwoliła mi zdań pojedynczych uchwycić.

Nim zaś zdołałam w tym przedmiocie zawiązać z mym sąsiadem rozmowę, trzykrotny klask reżysera oznajmił rozpoczęcie drugiego aktu przedstawienia.

Tym razem jasna, przezroczysta atmosfera klasycznego obrazu mgłę gęstą ustąpiła, która, rozciągając przed oczami widzów gazową oponę, nie dała rozróżnić dokładnie szczegółów dekoracyi.

Dopiero srebrzyste światło wschodzącego księżyca w walce z niebieskawym zmrokiem wydało zjawisko jakby z ciemności grobowych powstałe. Był to gmach wspaniały, majestatyczny, który stopniowo w oczach widzów rosnąc, wzniósł się do rozmiarów przerażających pozornie samą ramę otworu sceny.

Wzrok i myśl, pod świeżem wrażeniem doryckiej świątyni, napróżno szuka linii, oddzielających dzieło sztuki od tła naturalnego i granic jego części składowych.

Do wnętrza budowli wiodą trzy ostrym łukiem zakończone wrota.

Przez jedne z nich, na wpeł rozwarte, bije żółta łuna, a nad nią okrągłe, rozetowe okno płonie purpurowym ogniem.

Do tych świetlnych punktów, wśród mętnego kolorytu widowiska, podąża wzrok i myśl widzów, przyciągane do światła wrodzonym instynktem.

Hen, na dalekim planie krajobrazu, przeświecające przez okienko lichiej chatki, rozpalone ognisko, jest przez kojarzenie myśli znakiem niezagasłego życia ludzkiego.

I tu więc widzowie całą potęgą ciekawości inteligentnych istot przekroczyć pragną nawpół rozwarte, światło rzucające, wrota, aby poznać świat żyjących, ukryty pod kamienną architektoniczną osłoną. Ale oko nieposłuszne myśli, czy też myśl oku; we wzajemnej ze sobą stają kolizyi.

Myśl chce przekroczyć wrota, ale oko tu już nie ślizga się tak łatwo jak po gładkich drogach doryckiej świątyni, wrota budowli zamiast być ujęte w ramę z pełnych linii, okolone licznymi wieńcami rzeźbionych postaci świętych. Zastępy te, zakłębieniem rzeźbia-

rza z innego wywołane świata, istotnie strzegą wejścia do świętego przybytku, bo zatrzymując wzrok, i myśli samęj stawiając zaporę; zmuszają do dalszėj w górę podróży.

W téj podróży oko znęcone zamkniętym, spokojnym jak wieczność, kształtem kolistym okna, na niem chce spocząć, ale tarcza roze-ty poprzerywana koronkowemi linijami, mieniąc się barw tysiącami, nie pozwala skupić na jednym polu uwagi, jak to miało miejsce na kwadratowém polu doryckiej metopy.

Nareszcie wzrok na chwilę spoczywa na strzępiastem wieńczeniu budowli, jakby na kobierca rąbku.

Niedługi jednak odpoczynek, bo dwie pod kątem nachylone linie, poprzerywane szeregiem kwiatów, to znów kryształowych iglic, dążając ku górze, ulatniają się filigranowemi kształty w obłokach, i myśl widza gubią w sferach nadziemskich!

Widzu, naprózno byś tu w pełnych wrażeniach, dla oka i myśli odpoczynku szukał; mgła średniowieczna pokrywa dzieło gęstą zasłoną kształtów romantyzmu, które

jedynie potrącają fantazyę, jakby we śnie widzianemi zjawiskami, nie zaś nagiemi obrazami rzeczywistości klasycznej.

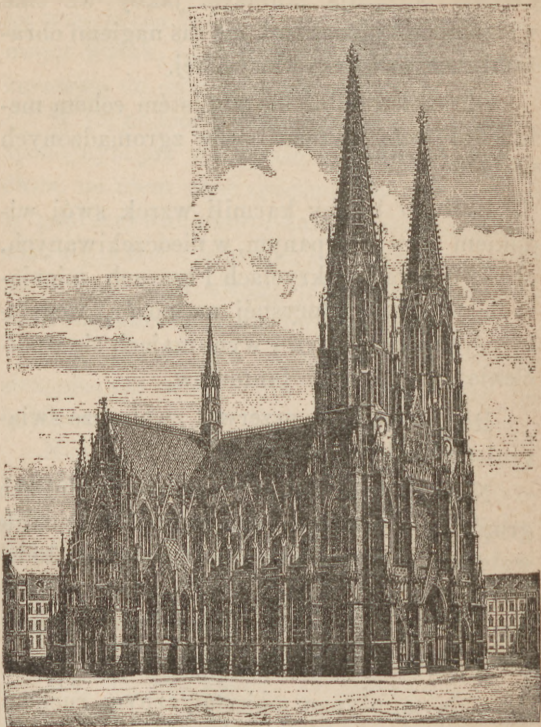
Obraz ten odbił się mglistém echem melancholijnego wyrazu oczów zgromadzonych widzów.

I długo byliby karmili wzrok swój widokiem niewyczerpanym, w nieoczekiwanych, ciągle nowych odkryciach i czarach mieniących się linii, kapryśnej na pozór, wegetacyjnej ornamentacyi, i wynurzających się z półcienia rzeźbiarskich fantomów.

Rozmyślenia te przerwał zwolna ze świątyni wychodzący orszak.

Nie był to już ten w regularnych liniach grupujący się świat słonecznego Olimpu, ale wzburzona fala zakapturzonych głów ludzkich, z której sterczą tu i owdzie w górę wzniesione chorągwie, baldachimy i gorejące pochodnie.

Fala ta, płynąc majestatycznym ruchem, zniknęła poza dekoracyą katedry wraz z ostatnim promieniem zachodzącego księżyca, jak



*Katedra gotycka.*

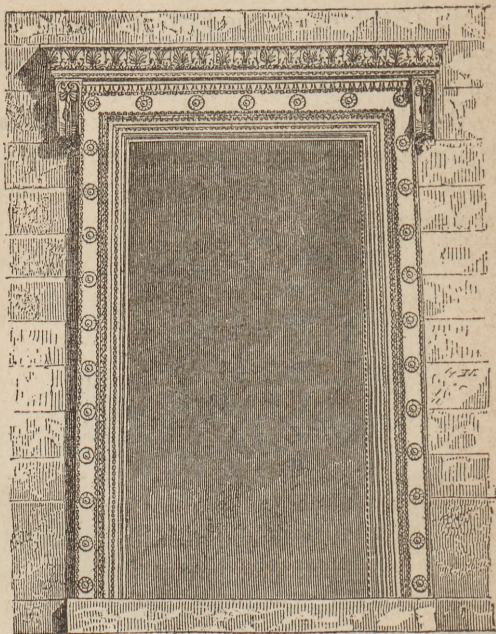


zmrok średniowiecza, przed światłem odrodzenia.

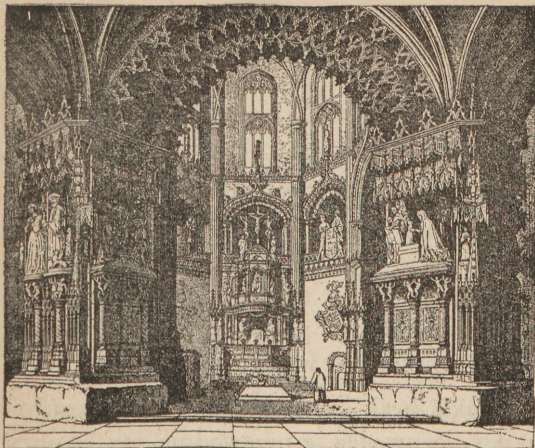
*O! c'est charmant*, nie było jedyną, zwykle na chwałę gospodarstwa, powtarzaną formułę uznania.

Banalne komplementy zastąpiły całe skarby uwag krytycznych, których streszczenie, z powodu spóźnianej pory, do następnego listu odkładam.

---



*Odrzwi klasyczne.*



Odrzwi gotyckie.

## VIII.

*Dwa rodzaje ramek jako pierwiastki dwóch rodzajów piękna: plastycznego (klasycznego) i romantycznego, którym odpowiadają rzeźba i architektura z jednej, malarstwo z drugiej strony. Świat klasyczny objawia się w rzeźbie i architekturze, romantyczny w malarstwie.*

Po wrzawie i upojeniach karnawałowych nastąpiły dni rozpamiętywań. Wielko-

postne rauty zajęły miejsce tańczących wieczorów.

Na jedném z takich zebrań, głównym przedmiotem rozmowy było przedstawienie dane na ostatnim kostiumowym balu.

Pomimo wielu trafnych uwag w tym przedmiocie wygłoszonych, nie umiano zgodzić się na jasne, treściwe, pozytywne sformułowanie istoty przedstawionych obrazów, i ztąd powstałych wrażeń.

Jakiś brak systematu dawał się uczuwać w téj pogawędce, z przewodnią myślą obranego punktu wyjścia, któryby doprowadził od faktów najprostszycych, do ogólnych wniosków.

Wprawny w tego rodzaju dyskusye gospodarz domu, spostrzegł, że chciano wznieść subtelny gmach krytyki estetycznej, zaczynając jęj budowę od szczytu, zamiast, jak to logika nakazuje, od fundamentów. Zwrócił się przeto do obecnego na zebraniu architekta, z prośbą o podłożenie niezbędnych podstaw dla krytycznej budowy.

Wniosek ten zjednał sobie ogólne uznanie. Zamiast więc własnych, podaję w streszczeniu zdania innych. Zabrał głos architekt.

— Okno, a raczej rama otworu sceny, w której ukazały się nam obrazy, zmienioną została dwukrotnie, a to stosownie do stylowej charakterystyki przedstawionych epok.

Krajobraz heleński ujęty w ramy o liniach prostych, pełnych, katedra gotycka w kordonkowe kontury odrzwi, odtworzonych na wzór średniowiecznej budowli. O ten drobny napozór szczegół, nie troszczą się dekoratorzy i reżyserowie teatru; raz na zawsze przytwierdzone kulisy, w kształcie zawieszonych draperyj, służą za ramę, bez względu na styl przedstawionego na scenie obrazu.

Podczas urządzania sceny miałem sposobność przekonać się, jakie zmiany w estetycznym kolorycie pociąga za sobą odpowiednie udekorowanie okna, przez które obraz ma być widziany.

Przez pomyłkę ustawiana ręką nieuważnego maszynisty rama gotycka przed krajobrazem klasycznym, zaćmiła właściwą mu jasność

barw i konturów, to znowu rama klasyczna rozjaśniła optycznie mglistą gotycką katedrę.

Nie ufając jednak pierwszemu wrażeniu, powróciwszy do domu, naprzemian umieszczałem sztychi przedstawiające budowle i sceny średniowieczne w renesansowe ramy; klasyczne zaś, obserwowałem w wyciętych oknach średniowiecznych budowli.

— Rozumiem teraz, dla czego, rzekł gospodarz domu, mistrz z Urbino, ukazuje Św. Sykstusowi cudowne zjawisko, jakby z poza przed chwilą rozsuniętej firanki, z pod której wynurzające się zastępy główek anielskich, w falistych nieokreślonych liniach obłoków, wytwarzając ramę dla nadziemskiego zjawiska.

Ujmując w prostokreślne ramy, byłby Rafael zatarł ze swą Madonną Sykstyńską barwę sennego, ascetycznego marzenia.

— Po co aż w drezdnieńskiej galeryi szukać przykładów, przerwała rezolutna pensyonarka, kuzynka pani domu.

Co dzień, po sto razy, mam sposobność przekonać się, że twarz nabiera wyrazistości w lustrze ujętem w renesansowe ramy, w innym zaś, zawieszonem wśród draperyi toalety, jakby mgłą się pokrywa.

Gdybyż to można, stosownie do naszych życzeń, przez odpowiednie lustro światu kazać patrzeć!

— Owszem, podchwycił młody Apelles, sąsiad rezolutnej panienki. Malarze nie tylko przez samo płótno obrazu, ale i przez jego ramę dowolnie zmieniają istotę zjawiska; nie lubią ukazywać tworów swój wyobraźni bez odpowiedniego otoczenia, podobnie, jak zalotna kobieta ukrywa się przed ukończeniem stroju.

Znane są wielce fantazyjne obrazy z czasów t. zw. baroku, sceny, w których postacie helenckiego a nawet mytycznego świata, przybrane w greckie chitony i rzymskie cassis przy spadających na ramiona fryzowanych lokach i długich harcapach, oraz, z pod peplosu widzianych cienkich nóg, przyodzianych w pończochy i pantofelki z klamrami. Tło

przedstawia niby krajobraz arkadyjski, niby świątynię Westy czy téż dorycką ruinę.

Stosownie do fantastyczności tych krea-cyj, uprawiamy je w ramy wijące się w fanta-stycznych roślinnych liniach; na sam obraz zwieszają się wieńce, kwiaty, tu i owdzie po-przyczepiane rozmaite żyjątka. Trudno by-łoby tu oznaczać granicę pomiędzy ramą a samym obrazem, jak pomiędzy rzeczywi-stością i fantastycznością samej kompozycji obrazów barokowych. <sup>1)</sup> Barok jest sui gene-ris romantyzmem.

Jakiemż dziwactwem byłaby taka rama dla Madonny della Sedia!

W panoramie nareszcie, przedmioty rze-czywiste przed obrazem ustawione niedostrze-galnie się z nimi łącząc, potęgują samo złu-dzenie.

Słowem, rama tego rodzaju odwraca oko i uwagę od samego obrazu. <sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Piękne przykłady tego rodzaju obrazów mamy w Willanowie t. zw. szpalery, w gabinetniku króla.

<sup>2)</sup> Porówn. str. 25 i. d.





*Ramka barokowa.*

Ale toż samo uskutecznić choć w części możemy jeszcze za pomocą innego na pozór rodzaju ramy.

Jeżeli samą ramę obejmujemy dwiema linijami, a pomiędzy niemi umieścimy jaki ornament, natedy na ten ostatni zwrócimy naszą uwagę.

To nam tłumaczy ogólnie i oddawna przyjętą ramę w gobalinach, których nikłość barw jest istotą stylu.

Dość przytoczyć prace, wykonane w warsztatach Gobelinów według obrazów Le Brun'a jak np. *Obleżenie w Tournay*, *Ślub Ludwika XI*, *Marszałek de Turenne*, a szczególniej *Lowy Ludwika XV* podług Oudry'a.

— Pozwólcie państwo dokończyć mi teorii ramek, upomniał się architekt.

Spostrzeżenia naszego Apellesa potwierdzają moje wywody.

Jeżeli bowiem tak ścisła łączność istnieje pomiędzy dziełem malarza a ramą, która jest jakby obrazu dalszym ciągiem, tém bardziej związek ten musi być ściślejszym względem geometrycznej architektonicznej sztuki.



*Gobelina.*

Budowla klasyczna, czy téż romantyczna, składa się zawsze z ram i pól, te ramy wypełniających, z tą tylko różnicą, że w pierwszej ramy te zakreślone pełnemi linijami, w drugiej zaś, krzywe, poprzerywane, gubią się w oczach.

Trzy pełne liniie stopni świątyni stanowią ramę, odgraniczającą budowlę od ziemi, dwie zaś pochyłe frontonu, od tła horozyntu. Strzępiaste linie strzały świątyni gotyckiej ułatwiają się w niebiosach.

Silna rama, złożona z dwóch słupków (tryglifów), nie pozwala wybiegnąć oku po za pole kwadratowej metopy, płaskorzeźbą wypełnionej ramy. Rozeta katedry średniowiecznej niepochwytna, jak pajęcza tkanina.

— Zamiast wykładu porównawczej estetyki kształtów architektonicznych, wolelibyśmy coś o samych obrazach usłyszeć, zawołał jakiś malkontent.

— Właśnie zmierzam do wyjaśnienia tej kwestyi, odparł poprzedni mówca. Im głębiej sięgnę pamięcią w daleką przeszłość malarstwa, tém silniej przekonywam się o nier-

zerwalnej jego łączności z architekturą; w jej granicach rozwinęło się malarstwo.

Właściwie, pierwotne malarstwo ograniczyło się na zabarwianiu płaskorzeźby, zapelniającej pole frontonu i metop.

Wprawdzie, z oddalonych epok heleńskiego malarstwa nie posiadamy żywych dowodów, jednak, opierając się na świadectwach historycznych, i na pozostałych malowanych naczyniach, a szczególnie na płaskorzeźbach, słusznie twierdzić można, że starożytne malarstwo nosiło na sobie wszelkie cechy płaskorzeźby, zapelniającej architektoniczną ramę.

Zgodnie zaś z ogólną zasadą architektoniczną, obraz przybierał w swych ogólnych konturach kształt ramy, w którą był ujęty. <sup>1)</sup>

Ztąd właśnie owa niewolnicza symetria układu starożytnego malarstwa, której hołowali mistrzowie aż do XIV w. naszej ery.

Na stwierdzenie mego zdania przytoczę kilka przykładów.

---

<sup>1)</sup> *Porówn. Piękno u domowego ogniska.*

Według naszego pojęcia, główną charakterystyką obrazu przedstawiającego zburzenie jakiegoś miasta, jest wielka różnorodność układu grup i tła. Tymczasem *Zburzenie Troi* Polignota, według świadectw uczonych, miało mieć charakter fryzu. <sup>1)</sup>

Obok uczonych świadectw starożytnych pisarzy, pozostały nam malowidła ściennie pompejańskie. Na jednym z nich przedstawiono *Upadek Ikaru*. Pomimo dramatycznego tematu, cały układ obrazu, a szczególnie bohaterowie tej sceny, na włos nie odstępując od starożytnego kanonu, pozują, jak aktorowie na prowincjonalnej scenie.

Taką doskonałą, a raczej niewolniczą symetrię, widzimy u późniejszych mistrzów. Dość przytoczyć Madonny Andrea del Sarto, Dosso Dossi, Bagnacavello, aż nareszcie M. Poussin'a *Znalezienie Mojżesza*, w którym głowy postaci przedstawionych zakreślają półkole archiwolty rzymskiej; lub też u Rafaela Men-

---

<sup>1)</sup> *Pausaniasz* (X. 25—3) *Bädeker. Griechenl.*  
T XXXVI.

gs'a w jego *Parnasie*, gdzie głowa Apollina w środku obrazu—wyznacza szczyt, a głowy muz—dwa ramiona frontonu. Dokładna kopia w układzie płaskorzeźb frontonów świątyń helleńskich.

Reszty historia malarstwa za mnie dopowie. <sup>1)</sup>

Tych kilka uwag, powinno usprawiedliwić układ, jaki przyjąłem w ugrupowaniu obrazu, w którym chciałem, nie przeczę, że schematycznie, pojęcia klasycznego świata w dziedzinie malarstwa przedstawić.

— Zatem nieubłagana symetria, niewola ma być według pana ideałem malarstwa i to *klasycznego!*—jak burza zerwały się głosy całego zebrania.

— Bynajmniej, nie mam zamiaru tego udowodniać. Owszem, według mego zdania,

<sup>1)</sup> *Akteon szarpany przez własne psy (Luwr). Eleusis w Agrai. Spór Ajaxa i Odyseusza o zbroję Achillesa. Śmierć Admeta (Mus. Borb.).*

jest to nawet przeciwne samemu duchowi malarstwa, istocie jego stylu, którą jest *małowniczność*. Ale zarazem dowodzi to na podstawie świadectw historycznych, że ten duch małowniczności, w bardzo małym stopniu był u starożytnych rozwinięty.

Malarstwo krajobrazowe było prawie nieznanne w głębokiej starożytności, co najwięcej uważano je za igraszkę, czego nie można przypisywać absolutnemu brakowi znajomości zasad perspektywy, która, owszem, była starożytnym znana.

Malowidła pompejańskie barwnie ilustrują tę hipotezę.

Jakkolwiek istnieją ślady krajobrazowego malarstwa w pompejańskich *casa*, jednak grają one drugorzędną rolę, a co szczególnie zastanawia uważniejszego badacza, że atmosfera, woda, roślinność, te właśnie przedmioty, które są głównymi czynnikami rzeczonoego rodzaju malarstwa, stanowią plan oddalony, tło obrazu, nie zaś jego główne czynniki. Pompejańscy pejzażyści wolą przedstawiać



określone kształty architektoniczne, niż nieokreśloną fantazyjność krajobrazów. <sup>1)</sup>)

Malarstwo, które nie wprost przemawia do widza, ale tylko ma jego fantazyję pobudzić, nie odpowiadało plastycznemu poczuciu Helenów.

Ta nieokreślność, ta malowniczość układu, od niechcienia z fantazyją zarzucona draperya, te. . .

— Te łachmany żebraka, dokończył malarz, uważane są przez nas za nieporównanie drogocenniejszy skarb, niż najwytworniejszy, obcisły, nowożytny kostium, a nawet nagość posągu, choćby dłuta Praksytelesa.

My malarze przekładamy zniszczoną działaniem czasu, ubogą, chylącą się ku upadkowi chatkę, zgliszcza pożaru, lub ruiny niegdyś świetnej budowli, nad najokazalsze, dopiero co wzniesione dzieło architektoniczne.

---

<sup>1)</sup> Porówn. freski. *Casa di Castore e Polluce*, *C. della seconda Fontana*, *C. di Musaico*, *C. della Caccia*, *C. di M. Lucrezio*.

Jakiż jednak ztąd wniosek, panie architekcie?

— Bardzo łatwy do wyprowadzenia. Oto ten, że malarstwo w naszym, nowożytném i prawdziwém pojęciu jego istoty, w starożytności nie istniało. Nie można bowiem każdego dzieła, choćby najpoprawniej narysowanego, i żywym kolorytem zabarwionego, za dzieło malarskie uważać.

Od malarza żądamy, aby pozostawił coś dla pracy fantazyi naszej.

Najdoskonalsza w swych kształtach a nawet kolorycie rzeźba, nie może być przecie za dzieło malarskie uważana, choćby nawet za dość czyniła dwóm głównym warunkom doskonałości dzieła malarskiego: poprawności rysunku i kolorytu.

Ztąd dalszy wniosek, że malarze, którzy z dokładnością lusterka pomniejszającego świat na płótno przenoszą czyli t. zw. realisci, rozmijają się z ideałami swój sztuki.

Stokroć bardziej usprawiedliwionemi być mogą najbardziej ciężkie postacie, zawieszane

w powietrzu, niż t. zw. naturalizm kompozycji i techniki malarskiej!

Właśnie taki realizm jest główną cechą malarstwa starożytnego.

Według Arystotelesa, właściwością Zeuxisa było nawet *najcudowniejsze* <sup>1)</sup> i *niezwykłe* jako *wiarogodne* <sup>2)</sup> przedstawiać. Słowem, malarstwo wtłoczyć w formę rzeźbiarską, w określone ścisłe, nie pozostawiające pola dla bujania fantazyi ramy klasycyzmu.

Nagość rzeźby, nic nie pozostawiając do myślenia, jest wyrazem klasycznego świata, draperya nieodłączna od malarstwa, należy do świata romantycznego.

Świat klasyczny stworzył rzeźbę i architekturę, w romantycznej epoce zakwitło malarstwo.

Dwa te pojęcia ideałów piękna odbiły się we wszystkich gałęziach sztuki.

1) ἀδύνατον.

2) πιθανόν.

Architektura i rzeźba helleńska jest już w swój istocie obnażona, średniowieczny marzyciel zakrywa nie tylko nagość posągów, ale zarazem dąży do zatarcia jasności konturów ram architektonicznych.

Artysta klasyczny nic nie ukrywa w swém dziele, średniowieczny wszystkiego domyślać się każe.

— Tak jest, zauważył literat, toż samo prawo twórczości widzę i w poezyi.

Jednym z najbardziej znamienitych rysów homerycznej poezyi są syllogizmy;—wyrzutnie i entymematy stanowią właściwość romantycznej literatury.

— Świątynia dorycka i katedra gotycka, to skryzalizowane obrazy dwóch najgłówniejszych epok stylowych, dokończył architekt.

— Czyż ztąd wniosek, że malarz ma pokrywać swe pomysły niebieską mgłą niepewności, zagadnął młody Apelles.

— Mgła ta, jak ją pan nazywasz, odrzekł architekt, zawsze towarzyszyć winna krea-

cyom malarza, zawsze winien on pozostawić coś widzowi do myślenia. Stopień jednak przezroczyści gazy, przed okiem widza rzuconej, zależy od istoty samej kompozycji.

— Pozwalam sobie powątpiewać, czy istnieją w kompozycji jakiegokolwiek zasady, według których moglibyśmy kierować się, lekko potrząsając głową, zaznaczył malarz.

— Zapewne, nie są to recepty, podług których nawet ślepy lub pozbawiony talentu, mógłby arcydzieła tworzyć, jednak, trudno zaprzeczyć istnienie pewnych praw ogólnych, pewnego rodzaju ugrupowania postaci obrazu, które odpowiada tej lub owej idei w kształtach ujawnionej.

Nie będę sięgał po dowody do uczonych traktatów mistrzów epoki odrodzenia, bo mógłby mię spotkać zarzut, że reguły te były stworzone *post factum*, t. j., że w pierw gieniusz był gieniuszem, pierwej arcydzieło na świat przyszło, potem doń zastosowano komentarze.

Zgodzicie się jednak państwo, że temi samemi oczyma patrzymy na jedną oddzielną gałąź sztuki, jak i na wszystkie inne.

Otóż pewne linie względnie do swego położenia, pewne figury geometryczne, wzbudzają w naszym umyśle uczucia, które naprzód artysta przewidzieć może, i przewidzieć powinien.

Przez wrodzone nam poczucie uważamy koło za symbol zamkniętej skończoności. Trójkąt zwrócony wierzchołkiem ku górze, czy też trójkątna piramida, w tym kierunku ustawiona, zamyka przestrzeń, i oznacza bezwzględną równowagę. Przeciwnie zaś, téż same figury w odwrotnym ustawiane porządku, t. j. zwrócone wierzchołkami ku dołowi, będą symbolizowały zamknięcie od dołu, a zarem rozwarcie ku górze.

Na téj saméj zasadzie kształt jajowaty, jako nie mogący własną równowagą utrzymać się w statyczném położeniu, zawsze symbolizował, jakby spadająca kropla płynu,—zawieszenie.

Nie tylko jednak kształt ale i same stosunki wymiarów pewnej figury, wzbudzają rozmaite w nas uczucia.

Linija pozioma równowagę symbolizuje, jak gładka powierzchnia jeziora.

Linija pionowa, pociągając wzrok ku górze i myśli nasze gubi w sferach, które przywykliśmy za wyższe, idealne uważać.

Tém wrodzoném nam poczuciem zwykłych geometrycznych kształtów i ich stosunków wymiarów, architekt posługuje się dla wywołania pewnych uczuć, jak w piśmiennictwie alfabetem.

Grobowiec, od niepamiętnych czasów i we wszystkich krajach, pomiędzy plemionami, które ze sobą żadnej nie mając styczności, a więc nie mogły ślepo naśladować się,—grobowiec przedstawia wszędzie kształt mniej więcej zbliżony do piramidy. Przez co architekt wyraził, w języku dla wszystkich i po wszystkie czasy dostępnym, przeznaczenie grobowca, jego artystyczną ideę, mianowicie, że ta budowla ma być statyczna, trwała, i że jest dla siebie światem umarłych w sobie zamkniętym.

Przez szeroki okap nadajemy budowli inny wyraz: otwarty, a razem staje się ona szersza w górze, niż u podstawy.

Nareszcie prostokąt, w którym bok pionowy jest dłuższy znacznie niż poziomy, stanowi właściwie wieżę. Położony zaś poziomo, jest długą budowlą, nudną, jak pospolicie nazywamy; z pewnością nie pociągnie wzroku i myśli jak to ma miejsce pod wrażeniem widoku gotyckiej wieżycy.

Bardzo szeroka, długa, ale zarazem i niska sala to jaskinia, w której dech zamiera—wśród przestrzeni wysokiej nawy kościoła, jakbyśmy sami w jednej chwili urosli.

Te architektoniczne kształty, to ogólne ramy, w których rozwija się twórczość architekta. Poza nie wyjść nie wolno, choćby jakiemu Mnesiklesowi lub Piotrowi de Montereau.

Nie wiem, czy z samowiedzą czy też bezwiednie malarze zastosowują w swych dziełach prawa, architekturą rządzące.

Malarz, ujmując np. obraz przedstawiający ocean, w ramę prostokątną, której wysokość byłaby znacznie wyższa niż szerokość, lub też zaciszny szpaler drzew w ramę niską a długą, dałby tylko dowód najzupełniejszego braku poczucia artystycznego.



— Te uwagi usprawiedliwiają, rzekł malarz, przyczynę dla której częstokroć poświęcamy historyczną prawdę na korzyść naturalnego symbolizmu w układzie kompozycji.

Tak np. na obrazie Alma Tatemy Śmierć Imperatora scena przedstawiona jakby w niskiej, przygniecionej komnacie, wysokość obrazu o połowę mniejsza niż jego długość, skutkiem czego, już rama w kształtach wydłużonego prostokątu, czyni tajemnicze wrażenie, sceny odegranej w jaskini zbójców.

Wiadomo zaś, że Juljusz Cezar został zgładzony w sali bardzo wysokiej, dobrze oświetlonej, o wysokich i bogatych kolumnach.

Przyciemniony koloryt harmonizuje z tematem, a temat z kształtem ramy.

W ogóle, sceny zawierające w sobie charakter tajemniczości, szczególnie w nowożytném malarstwie, bywają przedstawiane w ramach o podobnych stosunkach wymiarów.

Przez porównawcze badanie różnych gałęzi sztuki, przychodzę do wniosku, że estetyczne własności ramy, powtarzają się na samem płótnie, w samej kompozycji malarskiej.

Ramy są to linje  
 śmierci.

Inaczej by téż być nie mogło. Nie widzę przyczyny, dla której wyraz artystyczny miałby być ograniczony do giestu jednej postaci. Wszystkie one bowiem składając się na całość obrazu, wspólnie, jak jeden mąż winny wyrażać myśl przewodnią dzieła

Obraz, w którym choćby każda postać w ruchu i fizjonomii, ale oddzielnie wyrażała pewną myśl, czyni wrażenie sceny odegranej w teatrze, w której aktor po wypowiedzeniu swój roli, staje nieruchomy, znów swój kolei czekając.

Teatr majningeński nauczył nas, że aktorki tworzą jedno ciało, razem grać powinni, nie zaś oddzielnie każdy dla siebie.

Jak w obrazach na scenie przedstawionych, tak samo i w obrazach malarskich.

Wszystkie postacie winny w ten sposób być ugrupowane, by ogólne kontury, ta ramka zewnętrzna, odpowiadała naturze przedstawionój idei.

A więc będą ramki skupiające i rozpraszające.

Wskazywać artyście, którego z tych dwóch rodzajów ma użyć, albo co gorzej kusić się o wyliczenie wszystkich postaci, które należą do téj lub owéj kategorii, byłoby co najmniej pedantyzmem; ale nie zaszkodzi na nią zwrócić baczniejszą uwagę.

Trudno jednak zaprzeczyć, że spokojnej akcyi odpowiadają ramki, a raczej kontury zamknięte, gwałtownej, linije mniej lub więcej faliste, zawikłane.

Ogólny układ np. Św. Rodziny na obrazach dawniejszych i nowszych mistrzów, przedstawia liniję zamkniętą koła lub elipsy.

Dość przytoczyć *Madonnę della Sedia* w okrągłej ramce zawartą, lub *Świętą Rodzinę* Kaulbacha, w której główne wraz drugorzędne postaci, wytwarzają jedną grupę zakreśloną w granicach elipsy, jakkolwiek całość obrazu jest prostokątną. Trudno przypuścić, by wielki artysta-mysliciel, jakim jest Kaulbach, przypadkowo taki nadał układ rzeczonemu dziełu.

Obok w spokojnych liniach, w jasnym układzie ugrupowanej *Madonny* Rubensa, ma-

my tegoż mistrza *Furyę wojny*, której postacie wytwarzają powikłane linije, których ciągłość trudno odnaleźć.

Toż samo widzimy w *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła i w *Grunwaldzie* Matejki.

Nie tylko przez układ linij ciała i fizjonomii, ale również przez układ ogólnych konturów obrazu, zniewalamy oko widza do łatwiejszej, jaśniejszej, bardziej określonej drogi, lub téż do zawikłanej, niespokojnej na wszystkie strony rozproszonój, optycznej podróży, a w ślad za tém i myśli i uczuć naszych.

— Czemże jednak wytłumaczyć, że w krea-cyach jednych mistrzów, wyrażając się terminem architekta, przeważają kontury skupiające, w innych zaś rozpraszające, zagadnął gospodarz domu.

— Odpowiedź na to pytanie znajdujemy w architektonicznych dwóch głównych stylach, a ostateczną przyczyną ich jest klimat, odrzekł architekt.

— A to jakim sposobem, dały się słyszeć tu i owdzie głosy.

— Bardzo prostym, brzmiała odpowiedź.

Otoczająca przyroda jest pierwszą szkołą, w której kształcimy nasze estetyczne poczucie. Jasne słońce, przezroczysta atmosfera Helady, wytworzy inne pojęcia o świetle i sztuce, niż pod wpływem mgłą rozdrażnionych nerwów północnego człowieka. Dość przytoczyć dzieła architektoniczne, w których jakby w skamieniałości odcisnięte tętna życia społeczeństwa, w której spłodzone zostały. Świątynia dorycka odzwierciedla pogodę życia starożytnych, eskcentryczne i scholastyczne, jeżeli tak rzec wolno, kształty gotyku, egzaltacją średniowiecznego społeczeństwa.

— A nasz wiek nerwowy, jak się objawia w architekturze, zagadnął lekarz.

— O terażniejszości trudno z punktu widzenia historycznego wnioskować, lecz sądzę, że we współczesnej architekturze, zamiast wrażliwości nerwów, objawia się ich zupełna niemoc, narkotyzuje jak pachnidła z groszowego kramu, wyrazem jój strój architektoniczny, jakby od starój kokiety zapożyczony; próżność treściwą tych kształtów formułą.

Wracając jednak do kwestyi postawianej przez naszego gospodarza twierdzę, że przyczyny klimatyczne nie tylko na samą architekturę wpływ mają, ale i na malarstwo, a nawet na przechylenie się skłonności do uprawiania téj, lub owéj gałęzi sztuki.

Zaznaczę tylko, że Rubens człowiek północny poświęca ramę dla jéj wypełnienia t. j. jasność konturów dla światła i cieniów, w te kontury ujętych; ta uwaga szczególniejsz sstosuje się do burzliwych krajobrazów tego mistrza.

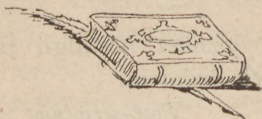
Dla oka Rubensa i Ruysdael'a świat cały pokryty chmurą. Mik. Poussin i Kl. Lorrain pogodném okiem na przyrodę patrzą, i według indywidualnego pryzmatu innym na świat patrzeć każą.

— Takimi przedstawicielami w świecie tonów, odezwał się muzyk, z pośród współczesnych nam artystów, jest Verdi i Wagner, którego burzliwy, zamglony charakter kompozycyi, tak świetnie mglistą, skandynewską, niedocieczoną mytologiję północy ilustruje.

Przynajmniej raz „*wiadomości bieżące*,” cyrk i pogoda, nie były jedynym przedmiotem towarzyskiej rozmowy!

W tym domu nie doznasz nostalgii za innym bardziej idealnym światem.

*Post-scriptum. . .*



### I-X.

*Dwa światy: słoneczny i księżycowy.*

*Post-scriptum.* Po téj rozmowie, a może téż pod wpływem wciskających się przez okno zamglonych promieni, sentymentalnego spojrzenia księżyca, sen powiek moich nie klei...

Czarujący to widok być musi, kiedy wschodzący księżyc łagodnym brzaskiem oblewa szarą, pionową ścianę Latmosu, na tle błękitnego eteru widniejącą.

Błada tarcza księżyca zwolna, drżącym krokiem zbliża się do wierzchołka wysmukłej góry, i z lubością, jak kochanka składa pocałunek na czole oblubieńca.



Smagła w swych kształtach góra Latmosu, to w pojęciu Helenów, uosobienie Endymiana, uśpionego pod wpływem księżycowych, zamglonych spojrzeń Artemis Seleny. <sup>1)</sup>

Wniesione nagle do pokoju światło, rozproszyło marzenia, podobnie jak przypadkiem, niezręczna ręka maszynisty teatralnego niweczy romantyzm sceny balkonowej z *Romea i Julii*, przez zbyt silne odkręcenie kranu gazowego.

Rzecz godna zastanowienia, że zarówno starożytni rapsodowie, jak i średniowieczni bardowie, kraszają romantyczne obrazy księżycowym blaskiem.

Febus-Apollo jest bożyszczem słońca, ale zarazem orędownikiem muz i sztuk *plastycznych*.

Jego marzycielska siostrzyca, Artemis-Selene, błądzi w niepewnym księżycowym oświetleniu, wyobraża pokonanie wszystkiego co ziemskie, zmysłowe, wyraźne, *plastyczne*.

---

<sup>1)</sup> *Myt według Welcher'a Griech. Götterel. I. 557.*

Nieodłącznym atrybutem pierwszego bożyszczka słońce, jego duchowej siostrzycy księżyc.

Może właśnie w fotometrycznej własności światła tych dwóch ciał niebieskich, tkwi istota idej mytologicznych i artystycznych, z Febem i Seleną związanych.

Spróbuję tę enigmę rozwiązać.

Światło księżycowe będąc 800000 <sup>1)</sup> razy słabszym od słonecznego, równe gorejącej świecy ustawianej w odległości 12 stóp od przedmiotu <sup>2)</sup>, a zatem działa jak *rozproszone* promienie słońca, lub też elektryczna lampa.

Z tego powodu przedmiot opromieniony blaskiem księżyca, nie odzwierciedla się w oku z całą dokładnością i *plastycznością* <sup>3)</sup> obrazu w południe widzianego.

1) *Helmholtz. Vorträge.*

2) *Według doświadczeń Wollaston'a.*

3) *Jak wiadomo wyraz plastyczność pochodzi od greckiego πλαστική (plastikē), co znaczy być dotykalnym, namacalnym.*

To porównanie dwóch źródeł światła, w połączeniu z ich mytycznymi przedstawicielami, tłumaczy już poniekąd różnicę istoty plastycznego i romantycznego stylu.

Na tych jednak faktach poprzestać nie można. Z góry bijące, południowe, skoncentrowane światło, daje wyraziste, przezroczyście, dokładnie zarysowane cienie, które w pewne kontury ujmują twory sztuki i przyrody.

Pod wpływem słonecznego oświetlenia, zarówno opromieniającego przedmioty, jak i horyzont, na którym widnieją, przedmioty te zachowają swą naturalną wielkość.

Jasność, określność jest ostatecznym wyrazem piękna, w słonecznej powstałego kąpieli.

Rzecz ma się wprost przeciwnie w księżycowym świecie.

Przedewszystkiem, słabszy nieporównanie blask księżyca sprawia, że przedmiot jaki, np. budowla oświetlona z boku, rysuje się z jednej strony czarnym, z drugiej zaś srebrzystym konturem. Oko więc naprzemian musi dopełniać do całości, kształty częściowo zarysowane.

Jeżeli zaś blask księżycyca bije wprost na przedmiot, natędy wywołuje blade, nieprzezroczyste i nieokreślone w swych konturach cienie. Nadto, w tem położeniu tarcza księżycowa opromienia tylko przedmioty, bieli je srebrzystą barwą, nie rozjaśniając bynajmniej ciemności horyzontu, na którym widnieją. Przytem zauważamy, że przedmioty jasne na tle ciemnym łądzą wielkością swych rozmiarów. <sup>1)</sup>

Wrażenia, których źródłem światło słoneczne i księżycowe, możemy sztucznie za pomocą odpowiedniego ukształtowania dzieł sztuki wywołać.

Pod tym względem, artysta jest podobny do hipnotyzera, a działalność jego jest istn<sup>ym</sup> *poddawaniem myślow<sup>ym</sup>*. <sup>2)</sup>

Takim hipnotyzерem, takim czarodziejem w krainie piękna, jest przedewszystkiem—architekt.

---

<sup>1)</sup> *Na zasadzie iradjacyi.*

<sup>2)</sup> *Suggestya.*

Nie ucieka się on do naśladownictwa natury; w nieobecności księżyca, bez ołówka i farby, wedle upodobania, każe nam patrzeć na swe dzieła to przez złocisto szkło naśladowające światło słoneczne, to znów przez niebieskawą mgłę księżycowych promieni.

Uprzytomnij sobie tylko, przed chwilą wymieniane własności dwóch głównych źródeł światła, a prawda ta stanie się oczywistą.

Wyrazistość konturów, zachowanie naturalnych rozmiarów przedmiotów—oto są skutki słonecznego oświetlenia.

Wyrazistość elementów i motywów architektonicznych, jak w syllogizmie myśli rozwijające się kształty, umiarkowany rozmiar—oto są cechy doryckiej *klasycznej* świątyni.

Niejasne, poprzerywane, osnute pajęczą koronką ramy, składające budowlę gotycką, w ten sposób umyślnie ukształtowane, aby po jednej tylko stronie konturu srebrzystą nitką świeciły, po drugiej, aby wywoływały cienie nieprzezroczyste, rozproszone, niejasne.

Na tém jednak nie koniec.

Blask księżycyca pozornie przedmioty powiększa. Więc i architekt średniowieczny takie nadaje kształty, by budowla łudziła wielkością swych rozmiarów.

W jakież to sposób uskutecznia.

Oto przedewszystkiem korzysta z wrodzonego nam optycznego złudzenia, na zasadzie którego, im drobniej płaszczyzna podzielona, tém się nam większą wydaje. Im kwadrat na drobniejsze podzielimy części, tém silniej pozornie w oczach wzrośnie. <sup>1)</sup>

Nadto, jak wiadomo, wzrost człowieka jest modłą, która daje nam wyobrażenie o rozmiarach budowli.

Ponieważ zaś drzwi i okna są zastosowane do przeciętnego wzrostu człowieka, a zatem, drzwi i okna są naturalną miarą, według której w nieobecności, a nawet i w obecności człowieka, zdajemy sobie sprawę z rozmiarów budowli.

---

<sup>1)</sup> Porównaj „Piękno.”

Z tych dwóch uwag wypływa oczywisty wniosek, że im podział budowli (podobnie jak rzecz się ma z kwadratem) będzie drobniejszy, tém i budowla większą nam się wyda.

Zwiększając rozmiary drzwi i okien, zwiększamy rzekomo wzrost istoty, dla której budowla wzniesiona, a zatem, przez porównanie z tą powiększoną jednostką miary, sama budowla będzie się mniejszą wydawać.

Zmniejszając zaś rozmiary drzwi okien, zarazem zmniejszamy modłę budowli. Miara bowiem przeniesiona większą liczbę razy, daje w rezultacie wrażenie większych rozmiarów całości.

Im więc podział budowli, za pomocą architektonicznych organów, drobniejszy, im drzwi okna mniejsze i w większej liczbie, tém budowla będzie się nam większą wydawać.

W świątyni starożytnej podział ten jest wielki i nieliczny. Kolumny dzielą jęj elewację kilkakrotnie w kierunku poziomym,

belkowanie w kierunku pionowym. Jedne drzwi, które dochodzą do samego sufitu świątyni, przy wielkich nawet rozmiarach budowli, nadają jej charakter umiarkowany. Zresztą, największe w swych rozmiarach starożytne świątynie, w porównaniu ze średniowiecznymi katedrami, mogą być za drobne cacka uważane.

Przez połączenie tych uwag, z przytoczonymi przed chwilą, łatwo wytłumaczyć sobie istotę jasności i ścisłości wrażenia, nie dającego zbyt obszernego pola dla marzycielstwa, jakiego doznajemy na widok przedmiotu w południowym skąpanego słońcu.

W średniowiecznej architekturze rzecz się ma wprost przeciwnie.

Naturę estetyczną rozpraszających ramek, z których średniowieczna złożona katedra już znamy. Pozostaje więc tylko zastanowić się nad wrażeniem wielkości, właściwej temu stylowi.

Niezależnie od olbrzymich rzeczywistych rozmiarów średniowiecznej katedry, architekt



dąży zapomocą sztucznych środków do spotęgowania wrażenia wielkości.

Obok wysokich filarów, obszernych drzwi, widzimy w katedrach gotyckich małe kolumnienki, drzwi i okna zastosowane do wzrostu człowieka, co ustawicznie uprzytamniając niski wzrost jego, wielkość samej budowli potęguje.

Do jakiego stopnia postać człowieka, lub jej przypomnienie w budowli, drzwi lub okno wpływa na wygląd architektonicznego dzieła, łatwo przekonać się przez nakreślenie obok, budowli, lub na niej, figurek i drzwi rozmaitych wymiarów.

Zapomocą odpowiedniego podziału, a szczególnie zapomocą drzwi i okien, architekt w samej budowli utrwała estetyczną skalę, istoty, dla której budowla wzniesiona.

Sama doświadczeniem stwierdziłaś tę estetyczną prawdę podczas zwiedzania kościoła Świętego Piotra w Rzymie.

Przypomnij sobie zdumienie, jakiemu oprzec się nie mogłaś, po raz pierwszy wstępując w progi téj świątyni.

Pomimo, że doskonale były ci znane olbrzymie rozmiary téj budowli, a jednak w twych oczach niewielką się wydała.

Na czem polega tak niezwykła niezgoda rzeczywistości z odebranem wrażeniem. Na bardzo prostym fakcie.

W kościele Św. Piotra nigdzie nie dopatrzysz miary, któraby wzrost człowieka przypominała.

Podziały na wielką skalę przeprowadzone.

Drzwi i okna do olbrzymich kolumn i filarów, nie zaś do nikłego wzrostu człowieka zastosowane. Nawet rzeźby świętych i dziecięce postacie aniołów, znacznie przerastają zwykły wzrost człowieka.

Przez porównanie więc z temi architektonicznymi motywami, budowla ludzi umiarkowaniem, pomimo swych olbrzymich rozmiarów.

Oświetlenie tak na zewnątrz, jak na wewnątrz, téj według klasycznego kanonu wzniesionéj budowli, daje obrazy wyraźne. Kształty gotyku wywołują mgliste, nieokreślone cienie.

Pierwszy rodzaj, t. j. klasycznych budowli, w ścisłe ramy i proporcje ujęty, wzrok łatwo całość obejmuje, w drugim, oko buja w nieskończonej dziedzinie piękna.

Blaski księżycowe zebrane zapomocą olbrzymiej soczewki dadzą czyste światło słoneczne, które, w jedném oka mgnieniu, przeobrażą nie tylko romantyczny krajobraz księżycowej nocy w plastyczne piękno południa, ale nawet zdolne ze snu zbudzić rozmrożonego spojrzeniem Seleny—Endymiona.

Rozproszone, jak odbite promienie księżycy, kształty gotyku, zebrane zapomocą soczewki, w przenośném słowa tego znaczeniu, wydałyby klasyczną architekturę.

Zredukujmy olbrzymią różnicę stosunków, zachodzącą pomiędzy szerokością i wysokością katedry średniowiecznej, na wzór świątyni doryckiej, uprośmy i zbierzmy niezliczone filigranowe ramki gotyku, wytwarzając tym sposobem szersze płaszczyzny architektonicznego szkieletu, a romantyczny gotyk, plastycznym klasykiem się stanie.

Gotyk jest płodem północnej — klasyk południowej wyobraźni; nie dla tego jednak by to lub owo ukształtowanie wpływało z fotometrycznej natury światła, lecz, że te dwa rodzaje kształtów odpowiadają pojęciom, zdobytym w pierwszej estetycznej szkole — w otaczającej przyrodzie.

Świątynia dorycka w swych rozmiarach, wyrazistości ukształtowania, odpowiada istocie dla której wzniesiona, bóstwu o ludzkiej postaci.

Katedra gotycka dąży ku niebiosom, daje wrażenia z których zwykły śmiertelnik nie łatwo sobie zdać może sprawę.

W dziedzinie znów malarstwa, południowcy M. Poussina lub K. Lorrin, wszędzie wprowadzają architektoniczne linije — człowiek północy Ruysdeal, lub Rembrant, lubuje się w burzliwej przyrodzie, zawiłanych konturach. Pustki lasów Ruysdeala dreszczem przejmują; Rubens znów we mgle przeładowania i półcieniów widzi ideały.

Stosownie do szkła, do ramki, okularów, przez jakie na świat patrzymy, świat odmienny wyraz fizjonomii przybiera.

Jeżeli widzem tym jest artysta, chce, aby świat cały patrzył przez szkła, które ze sobą na świat przyniósł.

Nastraja ~~więc~~ nerw optyczny, czy też słuchowy widza, w ten sposób, aby jego drgania, jak struny w lirze, która wydając odpowiednie dźwięki, wywoływałyaby to wesołe, to smętne obrazy—i uczucia.

Rapsod, czy też architekton starożytny, każe nam na świat sztuki patrzeć przez rozjaśniającą soczewkę syllogizmu — bard i mistrz dzieła gotyku, przez zamglone szkło wyrzutni i entymematów.

Najbardziej plastyczny przedmiot z za gęstej mgły widziany staje się romantyczném widzeniem. Wszak i wielkość bohaterów wzrasta w stosunku do grubości mgły czasu, do legendowych rozmiarów.

Nareszcie, jak wiadomo, krótkowidz widzi świat we mgle romantycznój, i śmiało twierdzić można, że dzieła artysty tego

rodzaju wzrokiem obdarzonego, bez użycia sztucznych środków, szkieł, odznaczałoby się mglistością dalekowidza zaś, wyrazistością obrazów.

Względnie do tego, czy artystyczne szkierko, stylowa ramka, w najobszerniejszym tego wyrazu znaczeniu, ma własność rozpraszania lub zbierania promieni optycznych i promieni myśli, zjawisko piękna staje się: *plastycznym* lub *romantycznym*.

Szkło czy też ramka zbierająca wysila, natęża wzrok, a zatem i myśl do ostatnich granic skończoności doprowadza.

Szkło i ramka rozpraszająca, lekko tylko drażniąc oko, i fantazyi więcej pozostawia swobody.

W tym podziale leży granica pomiędzy klasycznym i romantycznym stylem.

\*

\*

\*

Już to podobno, my kobiety, nie poprawimy się z powszechnie przypisywanej nam wady, że w naszym epistolarnym stylu dopi-

ski są dłuższe od samego listu, właściwie jego  
osnowę zawierają.

Skorzystam jednak z tego *post-scriptum*;  
na tle karnawałowych wrażeń wysnuję moją  
*pro veniam legendi* rozprawę i zapotrzą ją dewi-  
zją: *il faut féminiser la science*.

KONIEC.



*Pod kierunkiem nauczyciela J. Lenartowicza  
Skladał czcionki głuchoniemy Fr. Nowakowski.*













Biblioteka UJK Kielce

**UJK**



0472758