

KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

Pojedyncze myśli o piękności. Ogrody. Rzeźba. Malarstwo

*

Poniższe fragmenty są częścią wykładów z estetyki wygłaszanych przez Kazimierza Brodzińskiego na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1825–1827. Kurs estetyki wydany został drukiem w 1873 roku w V tomie Pism Kazimierza Brodzińskiego wydanych przez J. Kraszewskiego w Poznaniu. Podejmują one szereg uwag szczegółowych dotyczących niektórych dziedzin sztuk pięknych, takich jak: ogrodnictwo, rzeźba, malarstwo. Stanowią one dopełnienie znanych poglądów Brodzińskiego dotyczących literatury. Warto zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, relacje, jakie zachodzą między naturą i sztuką. Sztuka nie może istnieć bez piękna natury. Świat zjawisk tak fizycznych, jak i społecznych, czy też psychologicznych, stanowi źródło inspiracji dla artysty, którego wyobraźnia byłaby bardzo uboga i bezproduktywna bez motywujących ją bodźców zewnętrznych. Brodziński jest tu kontynuatorem myśli większości klasycznych estetyków XVIII wieku. Po drugie, poniższe teksty, jako że nie stanowią w pełni samodzielnego, autorskiego wywodu Brodzińskiego, a bardziej są notatkami do wykładów, ukazują rozległą erudycję oraz dokładną znajomość pism konkretnych myślicieli będących źródłem wiedzy estetycznej Brodzińskiego.

*

Pojedyncze myśli o piękności

- Rozkosz z piękności natury pomnaża się szczególnie przez wzgląd na ich Stwórcę. Rozkosz ateisty, który tylko samymi utworami cieszyć się musi, jest zimną. Dla tego geniusz więcej nas zachwyca niż pilność najtroskliwsza.
- Tylko obojętne rzeczy wysunięte są z krainy sztuki.
- Artysty żadne wyższe cele do zboczeń nie zmuszają; dlatego prędeż idealną piękność osiągnąć może. Tak on tworzyć musi, jakby tworzył Bóg, gdy ten miał tylko [taki] zamiar co on.
- Doskonałej idealnej piękności nigdy w naturze w całości nie znajdzie, w dziełach zaś sztuki nigdy zupełnej.
- Ci, co nie mają dość geniuszu piękność idealną z natury czerpać, – więcej zyskują rozważając antyki, niżeli naturę.
- Tony natury rzadko są metodyczne.
- Znaki wyrażające przedmiot są naturalne lub dowolne, poezja ma ostatnie, inne zaś sztuki mają pierwsze¹.
- Malarstwo ma tylko kolory i formy. Muzyka melodię. Taniec ma melodię za pomocą ruchu.
- Poeci naśladują znaki wyrażające naturę przez harmonię i brzmienie, lecz łatwo wpadają w przesadę dziecinną.

Ogrody

Ktokolwiek mówi o architekturze pod względem piękności, nie może sztuki ogrodnictwa pominąć. Herder², uważając budownictwo za pierwszą wolną sztukę, po niej ogrodnictwu naznacza pierwszeństwo. Miejsce, mówi tenże, gdzie każde pole wydaje swoje najlepsze i najwłaściwsze plony, gdzie nic nie ma nieuprawnego i zaniedbanego, co by ospalstwo mieszkańców oznaczało, miejsce takie, gdzie ta piękna sztuka naturę zdobi, nie potrzebuje pomników i gmachów okazałych, żywe tam występują z darami swoimi, Po-

¹ Uszeregowanie sztuk podług „znaków naturalnych” występuje także u Addisona i Du Bos. Por.: J. Addison, *O przyjemnościach wyobraźni*, tłum. P. Parszutowicz, „Terminus”, nr 1/2004, s. 196–181 oraz J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1993, t. 1, s. 64–67.

² Herder, *Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen*, Leipzig 1800, t. 1, s. 145–146.

mona³, Cerera⁴, Sylwan⁵ i Flora. Tu sztuka naturą, natura sztuką się stała⁶. Szczęśliwy lud, który w pracy tego rodzaju smakuje. Uczyc się w naturze harmonii i dysharmonii, poznać i zastosować każdą okolicę, piękność natury urządzić, przyozdobić i połączyć, gdyby to piękną sztuką nie było, żadna by nią być nie mogła⁷.

Każdy dzieli przekonanie Herdera o powabach tej sztuki, ale nikt nie przyzna, aby ona drugą po budownictwie sztuką być miała, mimo że z nią najbliższy ma związek. Architektura u starożytnych doszła do najwyższego stopnia, którego dzisiejsza już prawie osiągnąć nie zdoła, gdy przeciwnie, ogrodnictwo w dzisiejszych dopiero czasach na tym stopniu stanęło, aby pod względem piękności uważane być mogło. Pod szczęśliwym niebem Grecji i Włoch cała natura była ogrodem i nigdzie u dawnych nie znajdziemy śladu, aby się w ogrodnictwie, tak jak dziś kochano. Były u nich ogrody uważane pod względem samego użytku, ale nigdy tak jak dziś pod względem piękności. Śmiałym powiedziałem, że sztuka ta winna swój byt północnym narodom. Na nas żywiej działa piękność natury, niżeli na południowe narody; my przez niewiele miesięcy nią się cieszymy, u nich zaś ciągle kwitnęła, u nas rzadsze piękne okolice z natury, trzeba więc było lub te jakie się zdarzyły jeszcze ozdobić, lub ile można sztuką utworzyć. Poeci, nawet starożytni, nigdy z tym czuciem co my nie pojmowali wdzięków natury; jej piękności, nawiasowo tylko opisują, gdy przeciwnie poeci terażniejsi, szczególnie północni, więcej są malarzami widoków natury, niżeli serca i zdarzeń ludzkich. Po starożytnych nie zostały nam prawie żadne ślady, aby się sztuka malarska krajobraza-

³ Pomona – etruska i italska bogini dojrzwania, sadów, ogrodów i drzew owocowych. Por. A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984, s. 200 i nast.

⁴ Cerera, Ceres – staroitalska bogini roślinnej vegetacji, wzrostu roślin, odradzania się, a także płodności ziemi i życia pozagrobowego. Utożsamiana z grecką boginią Demeter. W: <http://mitencyklopedia.w.interia.pl/ceres.html> (09.11.2014).

⁵ Sylwian (Silvanus) – pierwotnie określenie Fauna, boga lasów i dzikiej przyrody, który z czasem wyodrębnił się jako osobne bóstwo, opiekun posiadłości wiejskich. Por. A. Krawczuk, *Mitologia starożytnej Italii*, Warszawa 1984, s. 229.

⁶ Por. F. Schiller, *Odniesienie do kalendarza ogrodowego na rok 1795*, tłum. T. Kupś, [w:] tenże, *Kallias, czyli o pięknie*, Kęty 2007, s. 124 i nast.

⁷ Bardzo podobne rozważania na temat tego, w jaki sposób geniusz czerpie inspirację z natury, znajdziemy u Belloriego i u Batteux. Por.: G. P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1994, s. 218; Ch. Batteux, *Zasady literatury*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej Polskiego Oświecenia*, Gdańsk 1997, s. 237–238.

mi trudniła; gdy te dzisiaj stały się odrębną szkołą tej sztuki i gdy ogrodnictwu wiele smaku za wzór podać mogły⁸.

W listach Krasickiego o ogrodach⁹, w przypiskach Karpińskiego do poematu Delille'a o tychże, znaleźć można wyobrażenie ogrodów za najświetniejszych czasów Rzymu¹⁰; atoli te służyły jedynie okazałości, zbytkom, pyszniły się posągami, łaźniami, wytwornym owocem, – nigdy nie miały za cel ozdobienie natury. W czasach barbarzyństwa średnich wieków, bojarowie po skałach w swoich grodach zamknięci, myśleli o obronie, nie o ozdobie natury.

W zakątkach tylko szczupłych wałów, zasiać mogła więziona dziewczyna kwiaty, które tak samotnie jak ona więdniały. Później, gdy lud z dzikości nieco łagodź się począł, gdy wynalazek prochu, mury grodów czynił mniej pewnymi, rozrósł się lud swobodniejszy na doliny, uczuł przyjemne wdzięki natury i myśleć począł, jakby jej piękności przyozdobić, tak jak dotąd myślał tylko, jakby twierdzą naturalną jeszcze przez sztukę warowniejszą uczynić. Tak ogrodnictwo jest owocem zespolenia się ludzi i ułagodzenia obyczajów. We Włoszech, z odgrzebaniem wszystkich nauk i sztuk, także ogrodnictwo zakwitło, lecz bardzo dalekim było jeszcze od tych piękności, które nas dziś zachwycają w tak zwanych ogrodach angielskich.

Z Włoch przeniosła się sztuka ogrodów do innych krajów Europy; do Polski podobno dopiero przez królową Bonę zaprowadzone zostały. Te polegały prawie jedynie na prostych ulicach, strzyżonych drzewach, a po większej części na samych owocach i jarzynach, skąd do dziś dnia tego rodzaju ogrody zwiemy włoskimi, a nawet jarzyny włoszczyzną, znak jak dalecy byli przodkowie nasi od hodowania wytworniejszych płodów natury. Francja pod Ludwikiem XIV posunęła regularność włoskich ogrodów aż do śmiesznej pedanterii, która na tym prawie zależała, aby płody natury jak najmniej naturze podobnymi uczynić. Charakterem francuskich ogrodów, po dziś dzień jeszcze u nas nierzadkich, jest wymierzona regularność według praw symetrii, aby grzęda grzędzie, drzewo drzewu zupełnie odpowiadało, aby wszystkie chodniki szły w paraleli i aby jedna połowa zupełnie drugiej odpowiada-

⁸ O źródłach i o rozwoju zachwyty nad krajobrazami w XVII i XVIII wieku por. Joachim Ritter, *Krajobraz. O postawie estetycznej w nowoczesnym społeczeństwie* oraz Karol Sauerland, *Kontrowersja wokół wspinaczki Petrarki*, [w:] *Studia z filozofii niemieckiej*, t. 2: *Szkoła Rittera*, red. J. Rolewski, S. Czerniak, Toruń 1996, s. 45–65 oraz 167–179.

⁹ I. Krasicki, *Listy o ogrodach*, [w:] *Dzieła Ignacego Krasickiego*. Ed. Nowa i zupełna przez Franciszka Dmochowskiego, t. 5, Warszawa 1803, s. 357–395.

¹⁰ Por. J. Delille, *Ogrody*, tłum. F. Karpiński, [w:] *Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą*, t. 3, Warszawa 1806.

ła. Drzewa i krzewy stały ostrzyżone, często tak dziwacznie jak były dawne peruki francuskie, ani drzewo, ani gałązka nie mogła być wyższą jedna od drugiej. Kwiaty musiały oznaczać herby i cyfry; a często miejsce kwiatów zastępowały różne kamyki i porcelanowe skorupki. Zgoła w ich ogrodach tak się natura musiała wyrzec samej siebie, jak się jej wyrzekła dziwaczna moda w ubiorach i w poezji¹¹.

Mamy dosyć opisów, iż w Polsce ten fałszywy smak od pierwszej Francuzki na tronie polskim polubiono, i dowcipnie wyśmiewa go w swoich listach Krasicki. Mamy opis w Niemcewicza Pamiętnikach ogrodu Jana Kazimierza, gdzie teraz pałac uniwersytecki¹². Drzewa dziwacznie wystrzyżone, dziwniejsze jeszcze posągi, sztuczne pułapki przy wodospadach, były tam wysileniem fałszywego dowcipu. Za taką obrazę natury pierwsi ujeli się Anglicy i tym, którym głównie winni jesteśmy tak zwaną poezję romantyczną, winniśmy upowszechnione dziś angielskie ogrody.

Poeci Addison¹³ i Pope¹⁴ pierwsi upomnieli się za prawami i swobodą natury, jak zawsze poetów pierwszym być powinno obowiązkiem, do niej zwracać ród ludzki. Ten nowy rodzaj ogrodnictwa, a który się podobno na zawsze utrzyma, odrzuca wszelki pozór symetrii i regularności, w nim wzięto tylko za cel upięknąć naturę przez naśladowanie pięknych jej widoków.

Ale tym sposobem wpadli znowu Anglicy w przeciwną, Francuzom ostateczność, jak u tamtych zbytnia symetria, tak u tych dowolna i dziwaczna mieszanka raziała. Mniemano, że w ogrodnictwie angielskim, tak jak w poezji romantycznej, zbytek i nieporządek jest naturalną pięknnością. Takimi są dziwaczne budowle perskie lub chińskie, ogromne mosty bez rzeki, udane ruiny, skały i gmachy niby gotyckie, domy, grotty pustelnicze, stajnie w kształcie świątyń itp.

Wszystko w ciasnym obrębie, bez ładu obok siebie pomieszczone, świadczyć się zdaje w tych ogrodach, jakoby wszystkie dziwactwa natury chciało na jedno miejsce sprowadzić i to śmiano nazywać ogrodem naturalnym. Właśnie takie wszystkie dziwactwa znajdujemy u pełnych skądinąd geniuszu poetów romantycznych, bo dobry albo zły smak razem się we wszyst-

¹¹ Krytykę ogrodów francuskich możemy znaleźć choćby u Schillera (*Odnosnie do kalendarza ogrodowego*, wyd. cyt.) czy Addisona (J. Addison, *O przyjemnościach wyobraźni*, tłum. P. Parszutowicz, „Terminus”, nr 1/2004, s. 189 i nast.).

¹² Por. także J. U. Niemcewicza, *Podróże historyczne po ziemiach polskich między rokiem 1811 a 1828 odbyte*, Paryż, Petersburg, 1858, s. 69–70.

¹³ J. Addison, *O przyjemnościach wyobraźni*, wyd. cyt., s. 189–192.

¹⁴ Por. P. Hobhouse, *Historia ogrodów*, Warszawa 2005, s. 206.

kich sztukach i potrzebach ludzkich objawia. Francuzi dopiero nauczeni od Anglików, że ogród bez symetrycznej regularności obejść się może, nauczyli znowu Anglików, iż przesada w naturalności, lub zupełne jej naśladowanie, nie jest nawet w ogrodach prawdziwą pięknnością. Delille wdzięcznym rymem opiewał ogrody i nauczył cywilizowane narody według smaku naturę upiększać.

Nie trzymając się więc ani ściśle francusko-klasycznego, ani też dziwaczno-romantyczności smaku, zastanówmy się bliżej nad sztuką, która ogrody prawdziwie upiększyć może.

Sztuka ogrodu na tym zależy, ażeby pewną przestrzeń stosownie do potrzeby i położenia jak najprzyjemniejszą uczynić. Ogrodnik tak z obsianymi miejscami ziemi postępuje, jak poeta z obroną częścią historii, który mając zupełną wolność, potrzeby tylko i smaku się radzi, – co wyrzucić, dodać i zmienić.

W samej tylko naturze, przy rozważaniu położzeń, wzgórków, gajów i krzewów, nabywamy smaku, jak można w jednym danym obrębie podobne piękności zawrzeć.

Na tym rozsądek i smak zależy, aby z każdego położenia korzystać, każdemu nadać stosowną ozdobę, tak, iżby widoki zajmujące dla oka, okazywały razem plan myślącego człowieka. Plan ogrodu powinien być w pewnym względzie jak plan poematu, to jest taki, żeby go na pierwszy rzut oka przewidzieć nie można. Przy planie ogrodu, trzeba się wcale przeciwnie zachować, jak przy planie domu. Budowniczy stawia wszystko symetrycznie, podług linii i miary, a tego właśnie w ogrodzie chronić się trzeba. Ogrodnik bowiem naśladuje tylko naturę w jej pięknych okolicach, a ta nie zachowuje w nich symetrii, ani prostych linii.

Jednakże takie zupełnie wierne powtarzanie natury w ogrodach nie byłoby stosownym, potrzeba ażeby w ogrodzie znać było sztukę, że ogród jest tylko porządnym wyborem, wyłącznie dla piękności urządzonym. Inaczej bowiem, im ogród więcej by był zostawionym naturze, tym byłby naturalniejszym, ale przeto nie byłby piękniejszym, nie odpowiadałby celowi ogrodu, bo natura wszędzie nas otacza. Najlepszym więc ogród będzie, gdzie pewien porządek będzie widocznym, obok swobody natury¹⁵. To połączenie przez swój kontrast wiele sprawia przyjemności. Tak np. parę prostych ulic sprawiają piękn-

¹⁵ Bardzo podobną krytykę ogrodu angielskiego i ogólne założenia planowania ogrodu znaleźć można u Schillera. Por. F. Schiller, *Odnosnie do kalendarza ogrodowego na rok 1795*, wyd. cyt., s. 124–125.

ny, skutek optyczny, gdy po boku rozrzucone trawniki, klomby i pomniki zachwycają różnorodnością. Uważałem że w miejscach, gdzie natura sama jest pięknym ogrodem, tam ogród symetryczny więcej się podoba i to jest naturalną skłonnością naszą do kontrastów. Ze wzgórków gajami i winnicami zewsząd ozdobionych, miło jest widzieć regularny szpaler, lub rząd prostych topoli; widzieć sztukę spór z naturą wiodącą, dlatego może dotąd Włochy nie przyjęły jeszcze angielskich ogrodów.

Przeciwnie u nas, gdzie natura mniej ma różnorodności, gdzie aby była piękną, więcej pracy człowieka potrzebuje, ogrody angielskie, jako naśladowanie naturalnych piękności są na swoim miejscu. Jednakże zdaje mi się, iż w ogrodach można tylko piękną naśladować naturę, lecz nigdy wzniosłej. Próżne są usiłowania tych, którzy skały, ruiny, lochy podziemne i tym podobne chcą w ogrodach naśladować. Te piękności dzikiej natury, w dzikiej się tylko wzniosłe wydają; potrzeba im rozległego miejsca, aby mogły wrażenia osiągnąć.

Słusznie mówi Aikin¹⁶, że się nic bardziej nie oddala od natury, jak gdy wielkie jej dzieła w małym zakątku chcemy naśladować. –

Wszelkie ułudzenie znika na pierwszy rzut oka i ogród, który miał być wspaniałym, okazuje się tylko dziecinny. Gdzie miejsce po temu sprzyja, jak np. w Puławach, tam umie sztuka przez odsłonięcie widoków, przez stosowne ograniczenia zaciemi, okoliczne skały, pola, stare zamki, niejako do ogrodu wcielić, wtenczas widok wielkości natury z miejsca jej sztucznych powabów, jest dopiero przyjemnym i prawdziwie poetycznym. Oddalenie murów i grodzeń, widok pola zasłaniających, najwięcej się do piękności ogrodów przyczyniło, tym sposobem rzeki, pasze, bydła, drogi nawet publiczne jak w Puławach i wioski całe, stały się częścią ogrodu, które zdają mu się dawać ruchu i życia. „Ogrody, mówi Delille, zaprosiły jeszcze pola do swego towarzystwa i wzajem pola weszły w ogrody”¹⁷.

Główną sztuką dobrze urządzonego ogrodu jest, aby z każdego stanowiska miał widz widoki wolne, rozmaite i niespodziane.

Lecz tych, mówi Delille, roztropnie wzrokowi udzielać należy, niechaj je oczy szukaniem kupują. Niech je sztuka obiecuje, niech się ich oko spodziewa, tu bowiem obiecać, jest to już dać; szukać, jest to już używać. Nie nagłe

¹⁶ Lucy Aikin (1781–1864) – angielska tłumaczka i pisarka (córka słynnego wówczas popularyzatora nauki: Johna Aikina). Autorka między innymi znanych prac historycznych oraz biografii (między innymi Josepha Addisona).

¹⁷ J. Delille, *Ogrody*, wyd. cyt., s. 20.

zaślepić, ale mię zatrudnić w przyjemności potrzeba. Perspektywa, grupowanie, harmonia kolorów, przemiany światła i cieni, drzew i krzewów, wody i zieloności, wszędzie powinny wystawiać krajobrazy, w których układaniu ogrodnik jest zupełnie malarzem pejzażów. Takie widoki nie wydają tak wyraźnych pomysłów, jak np. rzeźba albo poezja, ale tak jak muzyka, czynią na nas wrażenie niepojęte i do uczuć pobudzają¹⁸.

Niechaj więc nikt mniej baczny nie sądzi, że niestosownie mówię o ogrodzie, niejako o technicznej nauce, ale jako o pięknej sztuce. Do pięknych sztuk wszystko należy, co naszą godność uzacnia i smak do piękności obudza, a cóż nas więcej na piękność tkliwymi czyni, jak widoki natury? Przez wrodzony instynkt naśladownictwa doszedł człowiek do tworców oryginalnych, dłutem dał życie kamieniom, metalom i drzewu, dał głos łyzy wyciskający, w ulotnych słowach umie wyobrazić serce i wzniosły swój umysł, a nawet samą naturę już nie naśladował, ale według swoich potrzeb i smaku przerabiał, przez sztukę chciał około swego mieszkania utworzyć sobie ów raj, o którym każda mitologia ma swoje podania. Natura tam się ozdobiła, tam jest samym ogrodem, gdzie najpierwej wydawała, i gdzie dotąd najwięcej ludzi wydaje. Widoczna jest, że mieszkańcy pięknych krain mają więcej wesołości i życia, niżeli ci, których los w mniej przyjazne strefy wypędził: za to dała im więcej przemysłu i pracy, by sobie ten brak wynagrodzili. Jak wszystkie piękne sztuki, tak w szczególności natura przez sztukę ozdobiona, łagodzi obyczaje i przywiązuje do ziemi ojczystej. W dzieciństwie objawia się w każdym ta skłonność. Hodować rośliny i kwiaty, zakładać małe ogródki, piąć się na góry, aby się nowym ucieszyć widokiem, jest najmilszą lat młodości zabawą. Delille tak uwielbia ogrody:

„Niewinna to zabawa, którą wiersz mój głosi,
Do pierwszych się dni świata starego odnosi,
Gdy człowiek pierwszą ziemię w posłuszeństwo wprawił,
Jakiegoś się jej kąta wykształceniem bawił.
Gdy Rzym światu całemu narzucał kajdany,
Zwycięzca szedł w swój ogród łupem przyodziany,
Tam składał gniew wojenny, – składał wieniec chwały, –
Dawniej ogrody mędrcom schronienie dawały,
Żywe twory natury, ludzi nauczają –
Gdy pola Elizejskie nieba cnocie dają,

¹⁸ Tamże, s. 19–20.

Nie pałace tam mieszcza, ale gaj zielony,
Gdy kwiatem, strumykami, cieniem napelniony...¹⁹

Jak natura wszędzie obok pożytku nie skąpiła miejsca dla piękności, jak wszędzie zboże i pasze bławatami ozdabia, tak każdy mieszkaniec upięknia sobie zakątek, na którym żyje. Przeto naśladowując i upiękniając naturę, uczy się ją poznawać. Jakże to wiele odkrytych tajemnic natury tej sztuce winniśmy. Każde zatrudnienie i spoczynek w ogrodzie jest dla oświeconego człowieka nauką natury. Położenie miejsca, jego wpływ na drzewa i zioła, przemiany pór, skłonności mnożenia się każdego krzewu i ziółka, przemiany, jakie przez sztukę przyjąć mogą, zgoła nauka leśnictwa, botaniki i wiadomości historii naturalnej tu biorą początek.

Mówiąc o ogrodach, nie chciałbym wspominać o owych zbytkach, które wsie pochłonęły, które rolnikowi odbierają ziemię, ażeby rozszerzyć i wspa- niale przyozdobić miejsce, w którym bogacz tylko się nudzi. Nie chciałbym mówić o owych zbytkach architektonicznych w ubogich niby chatkach, bo tych wszystkie wsie pełne i o owych domach pustelnicznych, w których biedny wieśniak często za pańszczyzną śmieszna rolę grać musi. Ale któżby za niepo- trzebną uważał sztukę uprzyjemnienia samotnych wiejskich mieszkań, przez skromną sztukę, aby i ten, kto nie ma dosyć na wydatki zbytkowne, rolni- czym budowom i potrzebom nadał postać powabną, ażeby drzewem i kwia- tami ocenił i przyozdobił miejsca swojego pobytu, ażeby z niego prócz intrat rolniczych, ciągnął jeszcze te przyjemności, w których owocu prac swoich milej będzie kosztował.

Rzeźba

Z kolei mówić będziemy o trzeciej sztuce należącej do zmysłu widzenia, to jest o rzeźbie. Pod tym wyrazem rozumiem w ogólności to, co Niemcy plastyką nazywają. Plastyka zaś jest sztuką, która z twardego lub miękkiego materiału postaci i formy wyrabia, te mogą być np. z gliny i wosku, i wtenczas w ścisłym znaczeniu zwą się plastyką od pierwotnego znaczenia greckiego wyrazu *plasso*; 2) rzeźba, która z mass twardych posągi, tworzy *ars statuaria*; 3) snycerstwo, to jest sztuka wyrzynania postaci z drzewa, po łacinie *Sculptura*. Najdoskonalszą z tych jest rzeźba, która z kamienia i marmuru, żywą

¹⁹ J. Delille, *Ogrody*, przeł. F. Karpiński, [w:] *Dzieła Franciszka Karpińskiego wierszem i prozą*, t. 3, Warszawa 1806, s. 10.

niemal postać utworzyć zdoła. Pod względem piękności, pod jakim my ją tylko uważać możemy, wszystkie rodzaje plastyki jedne zachowują przepisy, różnią się tylko w technice, która do nas nie należy.

Sztukę tę Grecy do najwyższego posunęli stopnia i ledwo nie można powiedzieć, że u nich tylko kwitła i razem z niemi upadła.

Wiele prowadzono sporów, czyli terażniejsze kunszta i poezja przewyższyła Greków lub nie, lecz co do rzeźby dotąd jest jeden głos, że antykom, jakie po Grekach pozostały, najdoskonalsi mistrze nowocześni nie zrównali. Były śmiałe genjusze w poezji, które się wydobyły z naśladowania Greków. Malarstwo, a szczególnie muzyka posunęła się daleko wyżej, ale w rzeźbie nic nam nie pozostaje, jak ściśle Greków naśladować, to jest ile można kopiować. Ciekawą jest rzeczą, co mogło Greków na tym stopniu w tej sztuce postawić, i to objaśni nam nieco dalsze nad tą sztuką uwagi. Potrzeba najprzód wiedzieć, że głównym, prawie jedynym przedmiotem rzeźby, jest cała postać ludzka lub zwierząt. U Greków też tylko wszystko tej sztuce sprzyjało. – Religia i obyczaje.

Głównym i najważniejszym z przedmiotów widzialnych, jest człowiek, przynajmniej dla człowieka. Nie dość, że postać jego najwięcej ma proporcji delikatnych i widzialnych form, i odcieni, ale szczególnie, że jest obrazem duszy, ponieważ myśli, uczucia, charakter, w postaci ciała wyobraża. Dusza zaś zdaje się być wizerunkiem najwyższej istoty. Ta zatem sztuka wystawić może zmysłom to, co człowiek najwznieślej czuć i myśleć może.

U Egipcjan i u wszystkich późniejszych narodów, nie mogła ta sztuka dojść wysokiego stopnia, u nich było ciało tajemnicą zawsze ukrytą z twarzy, tyłu, rąk i nóg widzialne.

Nie tak u Greków. U nich piękny skład ciała, był najwyższą pięknnością i chwałą. Dalecy od fałszywej i podejrzaney skromności, wolni od napaści klimatu, zachowali dla nagości ten strój w części tylko osłaniający, który do dziś dnia w malarstwie i rzeźbie jedynie ze smakiem uważanym być może. Więcej byli troskliwi o piękną budowę ciała, niż dziś kobiety o wdzięk, ta troskliwość nie czyniła ich zniewieściałymi, owszem pięknnością była czerstwość, ciało ani przez zbytki wyniszczone, ani przez lenistwo otyłe. Wszyscy młodzi Spartanie co dziesięć dni musieli się stawiać przed eforami, i ci, którzy tyć zaczęli, wskazywani byli na diety.

Pitagoras prawem przepisał, aby się strzec tuszy i młodzieńcy przed igrzyskami, mleko tylko musieli pożywać. Igrzyska owe, mocowania się, w których zręczność i siłę do najwyższego starali się stopnia posunąć, dawała sposobność do rozważania najrozmaitszych form i postaci, te były Greków najmilszą

zabawą. Co rano występowała młodzież ćwiczyć swe siły fizyczne, co dla artystów, filozofów i starców najmilszym było widokiem. Ciągłe gimnastyczne ćwiczenia nadawały im zręczność dziś niepojętą, giętkość nerwów i muskułów nadawała ciału lekkość, za którą Homer Achilla uwielbia. Chronili się wszelkiej wady w ciele. Alcybiades dlatego grać nie chciał na fletni, że usta wykrzywia, młodzież poszła za jego przykładem. Ubiór ich najmniejszego przymusu nie dawał naturze. Piękne formy nie cierpiały od cisnących sukni. Choroby dzisiejsze, nawet ospa, znane im nie były. Najtroskliwsi byli o piękne dzieci, i matki w tym celu zapatrywały się na najdoskonalsze posągi, których wszędzie było dostatkami. Częste kąpiele, smarowanie oliwą i ubiór szlachetniejszy członki osłaniający, nadały postaci ciału u Greków tę grację, tę zwinność, o której my od stóp do głowy sukniami okryci, nawet mieć wyobrażenia nie możemy. Nie dziw, że u takiego ludu rzeźba, mająca za cel kształt ciała, była ze sztuk najważniejszą. Oni w jednym czasie tylu mieli rzeźbiarzy, ile ich teraz cała Europa naliczyć może. Nie byli to w Grecy prości rzemieślnicy i płatni wykonywacze smaku jakiego Pana, lecz byli ludźmi szanowanymi w kraju, tą sztuką trudniły się pierwsze osoby, nie trudno było widzieć ich posągi obok posągu bogów i królów. Pracując zawsze tylko dla całego narodu, poświęcali całe życie swym sztukom i na wykonanie jednego dzieła, wielką lat liczbę łożyli, a wykonawszy, najwyższą chwałę osiągnęli. O Fidiaszu mówi Lucyan, że jest wielbiony w swych dziełach, że odbiera cześć razem z bogami, których zrobił. Doskonały posąg był często powodem do nowych obrządków religijnych i do wzniesienia miasta. Kupidynowi z marmuru wino miasto Tespie całą swą chwałę, Knidos zyskała głośne imię jedynie przez Wenerę Praksytelesa roboty²⁰. Sokrates mawiał, że tylko artyści są prawdziwymi mędrkami, bo są nimi bez przesady.

W miejscu, gdzie mówiłem o powinowactwie sztuk pomiędzy sobą, oznaczyłem był granice między rzeźbą i malarstwem i dałem przyczyny z natury wyprowadzone, dla czego jedna wprawa drugiej szkodzić nie może.

Te granice są: 1) że rzeźba wyrzeka się kolorów; 2) cieniowania; 3) grup, tak jak malarstwo składać nie może. Za to ma znowu rzeźba swoje przywileje, malarstwu niedostępne. Co traci na kolorach, to zyskuje przez formę i bierze do pomocy oka, zmysł dotykania. Właściwie bowiem biorąc, istotnym sędzią rzeźby jest dotykanie. Ale oko tak jest przyzwyczajone rękę zastępować i ręka

²⁰ Praksyteles – rzeźbiarz grecki przełomu V i IV w. p.n.e. Twórca między innymi *Erosa* z Tespii i *Afrodyty Knidejskiej*. Por. Z. Sztetyłło, *Sztuka grecka*, [w:] *Sztuka świata*, t. 2, Anna Lewicka-Morawska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990, s. 117 i nast.

nieoświeconych tak często bierze zmysłowość za piękność, że sztuka rzeźby tylko przez oko cenioną być może. Malarstwo, mając cienie, okazuje tylko ciało z jednego obranego punktu, za to rzeźba okazuje go z tylu punktów, ile patrzący obrać może stanowisk. Za to najglówniejszą korzyścią malarstwa przed rzeźbą jest, że tamto może wystawiać grupy, ta tylko jedną figurę, tamta może wystawiać zdarzenie lub czynność, ta tylko postać. Zatem sztuka rzeźby jest ze wszystkich najwięcej ograniczona. W tym jednak ograniczeniu i w tej prostocie tkwi najwyższa klasyczna doskonałość. Ona nie może przez jedność światła i harmonię kolorów robić grup wyraźnych, nie może z części tworzyć całości. (Obraz Michała Anioła).

Grupa w rzeźbie taka tylko może się udać, która mało figur potrzebuje, i która może w naturalny sposób te części w jedność połączyć. Tak jeden z największych pomników rzeźby starożytnej Laokoon z trzech tylko składa się figur, te wystawiają starca z dwojgiem dzieci, które wzrostem łatwo się różnią, a tak wyraźną i piękną formują grupę, ponieważ przez węża spoinie objęte i przez spoiną przyczynę boleści całość stanowią.

Dalej rzeźba nie może wystawiać czynności. Czynność wymaga wyrazu namiętności, a namiętność szpeci zawsze obraz pięknej postaci. Piękna zaś, albo charakterystyczna postać jest pierwszym celem rzeźbiarza²¹. Dlatego Grecy tak tę sztukę ograniczyli, iż jej tylko piękność formy i charakter twarzy zostawili, i w tym ta sztuka dojść może do stopnia, którego wszystkie inne nie zdołają osiągnąć. W tym duchu zapraszali każdego, aby się rozpatrywał, przynajmniej jak u nas być może, w kopiach starożytnych antyków. Rozważanie dzieł rzeźby jest jednym z najlepszych środków ukształcenia smaku wspaniałej prostoty. Najwyższego podziwiania godną jest w antykach wzniosła spokojność, w której jedynie dusza malować się może. Strzegli się Grecy wszelkiej przesady, wszelkich uniesień w rzeźbie. Herkules, ów ideał odwagi i mocy wyobrażony jest z taką spokojnością na swojej pałce spoczywający, że dziecię mogłoby się śmiało przybliżyć do niego.

Że tylko piękność postaci celem jest rzeźby, dlatego nagość jest w niej nieodzowną. Laokoon zapewne był w ubiorze kapłańskim, gdy go z dziećmi wężę porwały, ale gdzieżby się podziała sztuka artysty, gdyby w tym nieśmiertelnym posągu, owe piersi pracujące, owe trucizną nabrzmiałe żyły i natężone muskuły zakryte były²².

²¹ Por. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa 1959, s. 20–22.

²² Tamże, s. 40–41.

Filozofowie mogli być kowani w płaszczach, bo tylko wyraz ich twarzy jest głównym celem, szanując przystojność i dbając tylko o piękność w płci drugiej, kwiecie wieku, wystawiali zawsze szanowne matrony, matki bogów, w odzieniu. Niobe, skamieniała z boleści matka wielu dzieci, obrażałaby nagością nasze oczy, ale tam, gdzie nic religijnego i charakterystycznego na przeszkodzie nie było, gdzie piękność, wdzięki, młodość i siła wystawione być miały, tam Grek żadnej nie dawał osłony. Tam gdzie przy pięknej i młodej postaci charakter wymagał odzieży, mieli stosowny sposób dawania osłony niby mokrej, przez którą wydatniejsze piękności form być dla oka stracone nie mogły. Dotąd takie odzienie lub grecki ubiór jedynie stanowić mogą w rzeźbie tak zwane draperie. Nic śmieszniejszego jak widzieć nowożytnie posągi w ubiorach teraźniejszych, które i formy ciała zakrywają i same żadnej malarskiej draperii wydać nie mogą.

Żaden artysta, mający cokolwiek smaku, nie obędzie się bez naśladowania w tej mierze antyków. Owe dziś popiersia w mundurach, z chustkami na szyi, są obrazą sztuki.

W ogólności ciężkie masy, które płaszcze i jakiegokolwiek pokrycia wyobrażają, odstając od ciała, są przeciw smakowi i sztuce. Najlepszym sędzią w tym razie jest dotknięcie ręką, ona formy ciała ludzkiego rozpozna sama bez oka i osądzi, płaszcz zaś i tym podobne draperie, są dla niej tylko masą marmuru. Zgoła wszystko u Greków rachowano w rzeźbie na doskonałość samego ciała, wszelkie inne ozdoby, charaktery, były tylko rzeczą uboczną. Grecy, którym wszystkie przymioty młodzieńcze przyznajemy, jak najpiękniej od natury utworzeni byli, tak oni tylko zostawić nam mogli ślad arcydzieł natury i sztuki w postaci człowieka. Drobnym, spracowanymi i dziennymi troski zużytym wydaje nam się ród ludzki wtenczas, kiedy się napatrzymy na te idealne półbogi i bohaterów, którzy dotąd w antykach dla wszystkich są podziwieniem.

Artyści starali się bogom swoim nadać postać ludzką, ta postać powinna była być najdoskonalszą i zamiast symbolów, przez rysy charakterystyczne, okazywać własności bogom przypisywane. Do wyobrażenia bóstwa nie mogła służyć żadna postać śmiertelnika, a wystawić ich nie można było inaczej, jak nadając im postać ludzką, – przecież w piękności wyższą nad naturę. Taką więc postać musiał utworzyć w imaginacji twórczej geniusz poetyczny. Ze znamienia piękności zmysłów zebrał co może być najdoskonalsze i z nią połączył idealną piękność wzniosłych rysów, przez tamtą ludzką, przez tę boską nadał jej piękność. Tak powstał Jowisz Fidasza, Apollo i Wenus Medycejska, które niegdyś Grecy jak bóstwo czcili, którzy dziś wszyscy oświeceni czczą jako arcydzieło geniuszu, tak powstały ideały tyłu charakterów, ile Grecy

mieli bogów. Ich posągi tak były zmysłowymi, ich własności obrazami, jak te same bogi były ideałem wyobrażeń moralnych.

I to jest, co stanowi klasycyzm sztuk Greków w porównaniu z wiernym kopiowaniem natury z portretami. Tamtej zasadą jest być wiernym naturze, ale ją upięknąć; tej zasadą powtórzyć tylko naturę, jaką jest. Tak obrazy flamandzkie, które naturę jaką jest, bez wyboru malują, mają swoje zalety, trafność spostrzeżeń, ale nie mają nic twórczego. Tamtych więc dzieła są naturą uzupełnioną, są wzorem, te, są tylko materiałem do wyboru. Weźmy, mówi Winckelmann dwóch ludzi z równym talentem, niech jeden szuka wzorów w naturze, drugi w antykach, a zobaczymy, o ile ten nad pierwszego się wzniesie. Co temu dopiero szukać potrzeba, to tu już jest gotowe, tu zebrane wszystko, co w naturze jest rozproszone, tu zobaczymy jak natura śmiało, ale bacznie nad siebie samą, wynieść się może²³.

Ujmującą cechą rzeźby Greków, jest wspaniała prostota i cicha wielkość, tak w postawie, jak w wyrazie; ich posągi, mówi Winckelmann, stoją w wspanialej prostocie, spokojne, całe w sobie zawarte i wykończone, jak posągi bogów przed nami. Tak jak morze w głębi, mówi tenże, zawsze jest spokojne, chociaż powierzchnia jego się burzy; równie wyraz we wszystkich greckich posągach okazuje przy wszystkich namiętnościach wielką i spokojną duszę. Sam nawet Laokoon okazuje, że cierpienia do duszy nie doszły, cierpienie jego wzrusza nas, ale chcielibyśmy równie jak on nieszczęście znosić. Wyraz tak wielkiej duszy, przechodzi zwykłą naturę. Artysta musiał czuć w sobie moc duszy, którą w marmur swój przelał. Wszystkie figury, które nie mają tej spokojnej wielkości, nie mogą właściwie do rzeźby należeć. Im jest spokojniejszy stan ciała, tym łatwiej wyraża prawdziwy charakter duszy. We wszystkich postawach zbaczających od stanu spokojności jest dusza nie w naturalnym, ale w gwałtownym i przymuszonym stanie. Dusza jest wyraźniejszą w gwałtownych namiętnościach, ale wielką i szlachetną jest tylko w stanie jedności, w stanie pokoju. Od tego zawisła sztuka. Ta spokojność malowała się przez odznaczające rysy, żeby była spokojną, lecz razem czynną, żeby była cichą, ale nie obojętną lub śpiącą.

Jak w poezji np. tragicznej, tak w rzeźbie przeciwieństwem tej piękności jest owa postać napuszona, junacka, która w każdym posągu chciałaby wyrazić wojennego ducha Ajaxa. Pierwsze płody greckie takie były, takie są we

²³ Por.: J. J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce, 1700–1870*, red. E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 181–198.

wszystkich narodach, póki jeszcze nie dojdą do prawdziwego smaku. Ta szlachetna grecka prostota była wtedy i w sztukach, kiedy poezja, wymowa i dzieje nią się cechowały, kiedy wychodzili uczniowie Sokratesa, jednego z największych filozofów, a zatem czciciela natury i prostoty.

Grecy niezmiernie oszczędni byli w rysach, przez jedną kresę, jeden mały znak oznaczali wyraz i charakter, dalekimi byli od wszelkich drobnostek, oznaczających dziecinne i niewolnicze naśladowanie natury. Brwi ledwo oznaczali, rzęs wcale nie masz na ich posągach, ani żrenicy itd. wszystko jest według doskonałej symetrii, pozbawione przypadkowych szczegółów; imaginationsi zostawione jest resztę dorabiać.

Każdy posąg sam w sobie jest wykończony, nie połączony żadną grupą, wydany bez namiętności, jest samotny, sam dla siebie. Dlatego widok posągów działa na nas uroczyście i spokojnie, kiedy w nich wielką i spokojną znajdujemy duszę.

Malarstwo

Malarstwo jest sztuką daleko trudniejszą i śmielszą od rzeźby. Rzeźba, jako więcej ograniczona, rychlej może doskonałość osiągnąć, lecz za to malarstwo ma więcej poezji, różnorodności i więcej na dobrym pomysśle niżeli na wykonaniu polega. W porównaniu z poezją, malarstwo więcej jest ograniczone przez to, że może tylko wystawiać rzecz dziejącą się w jednym momencie, w jednym ograniczonym miejscu, gdy poezja ciągiem sytuacji i obrazów przez następstwo zajmuje. Nawzajem malarstwo w tym poezję przewyższa, że jednoczesne sytuacje, jednomiejscowe widoki może wydać z najżywszą mocą, z wszelkimi szczegółami tak, że się wszystkie razem do wydania ogólnego wrażenia wspierają; gdy tymczasem poeta bierze tylko główne najważniejsze zarysy i tylko przez umówione znaki nazwania onych, skłania imaginację, ażeby sobie obraz uzupełniała²⁴. Prawda, że od rzeźby niższe jest w tym, iż na płaszczyźnie swojej jedną tylko stronę ciała wystawić może, lecz za to przez dobór światła i cienia, przez perspektywę, tak umie oko ułudzić, że pomiedzy wszystkimi sztukami, malarstwo najwięcej ma iluzji. Nawet wyraz iluzja, ułudzenie, przenośnie tylko wzięty jest do poezji i muzyki od malarstwa, tak jak wzajem mówimy o malowanej poezji albo muzyce. –

Właściwie poezja o tyle tylko malarską być może, o ile w głównych zarysach podaje przedmiot imaginationsi czytelnika do tworzenia sobie obrazu.

²⁴ Por. G. E. Lessing, *Laokoon*, wyd. cyt., s. 21–22.

Jeżeliby zaś poeta tak chciał malować dla oka jak malarz, to jest gdyby chciał szczegółowo i spólcześnie obrazy wystawiać, przeszedłby granice poezji. Wszystkie sztuki piękne, będąc siostrami, mają osobny swój zakres, na którym jedna tylko panować może. Dlatego najniższym może z rodzajów poezji jest dziś tak zwana opisująca, która szczegółowo przedmioty samego oka chce malować. Każde poema opisujące przestaje być wolnym dziełem imaginacji, gdy nadaremnie usiłuje nadać obrazom swoim malarską widoczność, gdy szczegółowo w słowach przedmioty wylicza, które koniecznie zmysłem trzeba widzieć, przy czym nie może być poetycznej całości, a czytelnik jest tylko niewolnikiem, i gdzie jak słusznie Jean Paul mówi, scena działa, a osoby są sceną (Homer, Thomson²⁵, Voss²⁶).

Również i w muzyce można tylko malować przez analogię, przez żywe wyrażenie pewnych uczuć, ale nigdy przez dźwięki w naturze słyszalne, (jak np. śpiew ptaków i grzmoty) inaczej sztuka wpada w drobiazgi, które mogą być tylko igraszką, ale nie kunsztem.

Tym gorzej jeszcze kiedy muzyka poważa się malować rzeczy widzialne, które bezpośrednio przez tony nigdy być wyrażone nie mogą. I malarstwo, tak jak wszystkie sztuki, ma przedmioty, chociaż widzialne, których wystawiać nie może. Tak nie odważy się malować słońca, którego blasku nawet oko nie zniesie. Cudowna sztuka malarstwa może wydać powietrze i światło, niezmierność przestrzeni na łokciu płótna, ostrość i głębokość na płaszczyźnie, ale nie wyda zorzy, słońca.

Ponieważ malarstwo wystawia ciała na płaszczyźnie w perspektywicznych rysach, zatem rysunek jest zasadą każdego obrazu. Malarstwo tym tylko od rysunku się różni, że wystawia przedmioty w właściwych kolorach i przez wyraźniejsze cieniowania (*ciarobscura*). Rysunek nadaje malarstwu doskonałą ożywioną całość, charakter i pewność, farba zaś daje im duszę i życie. Koloryt ma swoją główną farbę, albo raczej ton główny, który stanowi harmonię, całość i różnorodność w jedno połączoną. – Na tym polega powinowactwo malarstwa z muzyką.

Rysunek i koloryt powinny sobie najściślej odpowiadać, gdzie rysunek jest wydatniejszy, tam styl malarski jest twardy i surowy, gdzie znowu koloryt przeważa, tam jest miękki i niewyraźny. Wielu kładą rysunek za istotę malarstwa, jednakże rysunek i koloryt tak są nierozdzielne, jak w wymowie styl

²⁵ James Thomson (1700–1748) – poeta i dramaturg angielski, jego dzieło *Pory roku* (*The Seasons*) było bardzo popularne wśród romantyków europejskich.

²⁶ Johann Heinrich Voss (1751–1826) – poeta i tłumacz niemiecki.

od rozumowania, chociaż to ostatnie jest pierwszym warunkiem. Rysunek może się ostać bez kolorów, ale kolory bez rysunku nigdy. Byli jednak artyści, którzy tylko w jednym lub w drugim celowali, jak np. Tycjan i szkoła wenecka w kolorystyce. Tak jak są pisarze, którzy więcej mocy albo w myślach, albo w wysłowieniu okazują. Doskonałość obydwie łączyć powinna.

Malarstwo dzieli się na rodzaje i na szkoły. Uważają powszechnie trzy główne rodzaje, to jest: 1) Obrazy wystawiające człowieka; 2) wystawiające zwierzęta; 3) nieżywą naturę. Pierwszy, to jest ten, który ma za cel ludzi, nazywa się powszechnie rodzajem historycznym, chociaż jego przedmiot niekoniecznie z historii jest wzięty. Należą do niego rzeczy wzięte z alegorii, mitologii, albo właściwie z dziejów, a nawet obrazy bitew, posiedzeń, charakterów i portretów. Najważniejszym więc i najobszerniejszym w malarstwie jest rodzaj historyczny, to jest ten, który ma za cel człowieka. Zobaczmy pokrótce wymienione części tego rodzaju malarstwa. O innych mniej będzie do powiedzenia, a najprzód o portretach, która to sztuka uważana jest za najmniej genialną, dlatego że całą sztukę portretu stanowi tylko proste powtórzenie natury. Jednakże powtórzyć naturę w jej najdelikatniejszym i najrozmaitszym przedmiocie, jakim jest twarz człowieka, nie jest to małą sztuką, jest ona nią równie jak w tych romansach, albo w tych pięknych komediach francuskich, które wiernie obraz społeczności wystawiają, nie wdając się w żadne ideały. Sztuka wyżej posunięta już tworzy, bo jej obowiązkiem jest idealizować jaki charakter lub namiętność, portret zaś powinien tylko dać poznać ludzi, których wystawia, i utrzymać na niejaki czas ich pamięć; malarz portretu jest zatem można by powiedzieć biografem w swojej sztuce. Dobre portrety nie są rzeczą tak łatwą. Malarz, umiejący czytać w twarzy ludzkiej, pochwycić rysy stanowiące charakter, pochwycić sytuację, w której ten charakter najwydatniej się okaże, musi posiadać głęboką znajomość ludzi. Na twarzy ludzkiej malują się niezliczone odcienie myśli i uczuć; z twarzy sądzimy o charakterze, o stanie i namiętności człowieka; na niej objawia się dusza, tak jak Bóg w świecie. Dla tych więc nawet, których wystawiona postać osobiście nie obchodzi, są portrety rzeczą wielce nauczającą. W portretach widzimy na twarzy obraz duszy wyraźniej niżeli w naturze, bo w tej on jest przemijający, w portrecie zaś jest charakter, że tak powiem schwycony. Co tam tylko na chwilę się zjawia, na to w portrecie patrzymy, a przy tym w naturze niełatwo widzieć można twarz w tak korzystnym świetle, jakie jej zręczny malarz nadaje. Zbiór portretów jest dla historycznego malarza tym, czym zbiór kronik i biografów dla historyka. Tu malarz historyczny uczy się najdokładniej śledzić charakter różnych fizjonomii, które potem do swoich utworów przenosi, stosując

je przy własnych utworach do uczuć i sytuacji, jakie za przedmiot obrazu obiera. Prócz wielkich przysług dla fizjonomii, czyni jeszcze malarz portretów jak historyk piękną przysługę, że nam wystawia naocznie ludzi, których znamy jedynie z ich charakteru i czynów. Któżby nie był ciekawy widzieć Sokratesa, Temistoklesa²⁷ i czytać w twarzy obrazu ich myśli i uczuć? Miłoś to mieć przed sobą jakby żywe osoby dawnych wieków, których fizycznie już żadnego śladu nie ma na ziemi. One, jak dzieje łączą nas bliżej z przodkami, one nieznanym ludzi dają nam sądzić i poważać. Mówią, że portrety Henryka Walezjusza, które Monluc²⁸ starając się dla niego w Polsce o koronę, rozdawał, wiele się przyczyniły do jego wyboru, ponieważ one zniszczyły podejrzenie, jakoby był sprawcą okropnej rzezi św. Bartłomieja.

Wielka więc sztuka malarza portretów na tym polega, ażeby z rozmaitych rysów twarzy uchwycił ten, który jest najwięcej charakterystyczny, ażeby umiał odłączyć, co jest tylko przypadkowe. Powinien umieć osądzić, co dla każdej fizjonomii jest stałym, a co tylko ubocznym, przemijającym. Postawa głowy i ciała powinna odpowiadać charakterowi twarzy. Ponieważ w portretach twarz główną jest rzeczą, źle czyni malarz, gdy prócz tej zwraca uwagę na tło, to jest na przypadkowe ozdoby, to jest gdy te szczególną uwagę zwracają. Powinny być tylko użyte o tyle, ażeby do poznania i wydatności twarzy nieznacznie się przyczyniały. Zalecają niektórzy malarzom nawet portrety idealizować, to jest upiękniać, wyrzucając to, co do charakteru fizjonomii mało pomaga, a co przez się nie jest pięknem, może nawet proporcję części nieco poprawić, wydatniejszymi uczynić, jeżeli tylko charakter fizjonomii na tym nie szkodzi. Tym sposobem i malarz portretów może się już szczyć wynalazkiem i utworem, że nie jest tylko prostym kopistą natury. Jeżeli nas uderzają portrety osób, których nie znamy, umiał malarz nadać im charakter ogólny i głęboko pojął naturę. Twarze Katona i Nerona same przez się, mają charakter tych przeciwnych sobie ludzi, jeden jest ideałem dowcipnego okrucieństwa, drugi nieugiętej stałości. Przez to dopiero staje malarz portretów, w rzędzie artystów, jako pierwszy niewolniczo tylko przenosi każdy drobny rys natury, jako drugi, uzupełnia w swojej imaginacji przedmiot z natury dany i z niego życie wydobywa.

Można więc przyznać, że malarz bez życia wyda portrety, które oko pospolite prędko i łatwo znajdzie podobnymi do oryginału, ale oko znawcy będzie

²⁷ Temistokles (524–459 p.n.e.) – polityk i wódz ateński, twórca potęgi morskiej Aten.

²⁸ Jean de Monluc (zm. 1579) – duchowny i dyplomata francuski. W latach 1572–1573 zaangażowany w elekcję Henryka Walezego. Dokonał konwersji na kalwinizm.

w nich widziało tylko powierzchnię twarzy nie duszę, kolory, ale nie charakter. Mówią powszechnie, że najubożsi malarze portretów prędzej pochwycą podobieństwo, niż najwięksi malarze, ale na tym też wszystko się kończy, co dla tamtego jest wszystkim, to dla artysty jeszcze jest za mało. Wielcy malarze na zalety trafiania portretów mało rachują i wcale nie dbają o sławę, która im nic więcej, jak to tylko przyznaje.

Wolałbym portret dla oka pospolitego mniej podobny, w którym by jednak był dla znawcy obraz charakteru i pomnik sztuki; bo człowiek jako moralna istota idzie do potomności, trzeba więc, ażeby w wizerunku jego malowała się dusza, o drobne przypadkowe podobieństwa mało tu idzie. Przecież są tak doskonali artyści, którzy jedno z drugim połączyć umieją, i tacy tylko mogą być w prawdziwym tego słowa znaczeniu historycznymi malarzami, to jest wystawiać nie tylko zdarzenia i sytuacje, ale charaktery i namiętności w osobach, które obrazowi, tak jak dramatyce²⁹ jedynie życie nadają. Z portretów i obrazów historycznych, jakie nam wielcy artyści zostawili, nie możemy sądzić o ich podobieństwie, bo nie znamy oryginałów, a unosimy się nad ich podobieństwem do tego lub owego charakteru lub namiętności, i to jest poezją malarstwa. Żyjący dziś artyści dowodzą nam, ile z podobieństwem łączyć się daje poetyczne uzupełnienie obrazu. Portrety naszego Brodowskiego³⁰ możemy porównywać z oryginałami, uderza nas ich podobieństwo; ale i dla tych, którzy oryginału nie znają, mają one interes, bo są charakterystyczne, bo są pędzlem mistrzowskim oddane, i taki tylko obraz zająć może. Tym sposobem śledzeniem duszy w rysach twarzy okazuje ten artysta i w historycznych utworach zadziwiająca prawdę.

Ważne by było pytanie, czy w portretach lepiej jest wystawiać osoby w czynności, to jest w pewnych sytuacjach, czy też spokojnie jak w rzeźbie. Wielu przekłada ostatnie i nazywa takie portrety historycznymi. Jednakże przeciw temu można by powiedzieć, że spokojność lepiej wyraża charakter. Bo chociaż w czynności, mało nawet ważnej, oznacza się na fizjonomii pewien przemijający stan duszy, a zatem mamy portret osoby, jaką była w tej tylko okoliczności.

Ta uwaga skłoniła zapewne starożytnych, że w rzeźbie osoby swoje zawsze w spokojnych wystawiali postaciach. Portrety więc wystawiające pewne sytuacje już by należeć powinny do obrazów historycznych, które tylko w danej okoliczności charakter człowieka malują.

²⁹ Chodzi o sztukę dramatyczną.

³⁰ Antoni Brodowski (1784–1832) – malarz, przedstawiciel klasycyzmu w malarstwie.

Drugie miejsce po właściwych portretach trzymają tak zwane portrety idealne, gdzie w jednej osobie, oczom naszym nieznaney, wystawiamy ideał jakowego charakteru. Tak wystawiamy w nich świętych, bohaterów, wielkie charaktery i bogów. Taki obraz należy już do wzniosłych poetycznych utworów, bo nie maluje rzeczy pospolitych w naturze. Tu należą jeszcze wszelkie alegoryczne obrazy, wystawiające cnoty, namiętności i wszelkie własności moralnych istot. O tych obrazach nie mam wiele do powiedzenia, po tym, co już dawniej o charakterach w poezji mówiłem.

Jak poeta w czynach i mowach wystawia ideały różnych charakterów, tak zupełnie tym samym sposobem postępuje malarz, z tą różnicą, że co się w poezji przez mowę lub działanie objawia, on na rysach twarzy i na postawie oddać jest obowiązany. Zgoła te portrety nie są portretami ludzi, ale charakterem namiętności i uczuć pod postacią człowieka. – Kogóż nie zadziwi dziewicza świętość w Madonnie Rafaela, młodzieńczy zapał w obrazach św. Jana i w tyłu idealnych malarskich utworach.

Po portretach z natury branych, i po portretach idealnych, przychodzimy naturalnie do najważniejszej części malarstwa, to jest do portretów historycznych. Tu malarz tak jest wyższym nad obydwie poprzednie rodzaje, jak jest wyższym pisarz epepei lub tragedii w porównaniu z pisarzami drobnych poezji.

Jakiegoż to geniuszu potrzeba, żeby w postaci ludzkiej przemienne i ulotne zjawiska duszy wyrazić, ażeby pewne pomysły w postaciach ludzkich wyrazić do myśli i uczucia naszego mówiły. Malarz historyczny już nam nie wystawia spokojnie obrazów człowieka, ale tylko ludzkie czyny i namiętności, w tym celu, aby widz ich uczucia podzielał. I to jest głównym przedmiotem historycznych obrazów. Gdyby obraz historyczny miał tylko właściwą doskonałość sztuki, doskonały układ i rysunek, piękny koloryt, nie byłby przeto jeszcze obrazem historycznym, gdyżby nie odpowiedział właściwemu celowi, bo obraz tego rodzaju nie powinien mówić tylko do oka, ale do umysłu i uczucia. Dlatego prócz portretów idealnych służą obrazy historyczne do wzbudzenia pobożności, patriotycznych uczuć i cnót domowych.

Różne są stopnie i rodzaje historycznych obrazów. Właściwy obraz historyczny wystawia prawdziwą czynność lub zdarzenie w chwili stanowczej, w której największy interes na tym polega, ażeby malarz wystawił, jak w tym zdarzeniu lub czynności maluje się ludzki charakter i namiętność. Tak równie w poezji dramatycznej nie tak idzie o zaszłe zdarzenie, ale o to, jak się ludzie w nim zachowują. Obrazy alegoryczne wystawiające prawdę pod przybraną

postacią tym są w malarstwie, czym w poezji epepeja i tragedia, jak obrazy wystawiające zwyczaj i obrazy towarzyskie, najczęściej prostego ludu, tym są czym komedie mające za cel obraz towarzystwa.

Takie obrazy zwane są powszechnie pod nazwiskiem flamandzkich, jako w tym rodzaju celujące. Dołączyć tu jeszcze można rodzaj tak zwanych karykatur, które zależą na powiększaniu proporcji, tak iż ich wydatność jest śmieszną. Jest to przecież zupełnie osobny rodzaj malarstwa i tym jest, czym są satyry, komedie charakterystyczne i nawet tak zwane farsy, czyli krotchwile w poezji dramatycznej.

Jak poezja idealizuje w komedii moralne wady, to jest jak wadę w jednej skupia osobie, by ją nad naturą nawet wydatną uczynił, tak malarz czyni to z postacią człowieka. Na koniec do historii obrazu należy jeszcze alegoria, która pod przybraną postacią wyraża pewny pomysł moralny. Alegoria w malarstwie, tak się stosuje do moralności, jak w poezji porównanie do przykładu.

Pomówmy najprzód nieco o właściwych historycznych obrazach, które są zwykle klasycznymi dziełami. Najważniejszą rzeczą w obrazie historycznym jest jak w poezji wybrać przedmiot, któryby w wykonaniu najżywszy mógł wzbudzić interes. „Mamy, mówi Sulzer, w obrazach mnóstwo nic nie znaczących czynności, z biblii, z przemian Owidiusza i z mitologii, które najmniej zajmować mogą i dla których widzenia, gdyby były w naturze, dziesięciu kroków nie warto zboczyć. Historyczny malarz nie pracuje nigdy dla tego, aby tylko doskonały rysunek i dobry pędzel okazał, powinien on niejako zapomnieć, że jest malarzem, i wybierać tylko taki przedmiot, który sam przez się na umyśle sprawia wrażenie. Jak są kaznodzieje, którzy każdy tekst przez proroka lub apostoła w małej okoliczności i bez pewnego zamiaru wyrzeczony, biorą za przedmiot kazania, tak czynią i malarze. Nie masz potrzeby malować rzeczy pospolitych, zwyczajnych, te wszędzie można widzieć w naturze”³¹.

Po wtóre, tytuł malarza historycznego obowiązuje go, ażeby w obrazach swoich był historykiem, w ścisłym tego słowa znaczeniu. Malarz nie jest od tego, ażeby był tak jak historyk wiernym podawcą dziejów, – to do pisarzy należy, – malarz powinien tylko wyrazić ducha rzeczy, działać na samo wrażenie³².

³¹ Por. J. G. Sulzer, *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych*, przeł. E. Golińska-Pietrzakowa, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia*, wyd. cyt., s. 542–543.

³² „Ogólna zasada przy wyborze tworzywa jest następująca: artysta wybiera przedmioty mające korzystny wpływ na siły wyobraźni i pożądania, gdyż tylko one godne są, aby nas

Znalazłszy artysta przedmiot prawdziwie interesowny, ażeby stanowcza chwila wrażenia jak najmocniej oddaną była, nadaje mu właściwy charakter, to jest albo wzniosły, tkliwy, piękny, lub pospolity, od tego bowiem zawisły w wykonaniu właściwe wyrazy charakterów, uczuć, postawy, i ton farby, zgoła tu należy to, co o właściwości stylu mówiłem. Jakże to często i malarze grzeszą niewłaściwością stylu, np. pod pędzlem myślącego artysty, obraz *Wieczery Pańskiej*, zdolnym jest do stylu i uczuć najwznioślejszych, ale ten, kto się duchem przedmiotu nie przejmie, wystawi tylko zwyczajną wieczerzę, bez jedności, bez obrania stanowczego momentu, zgoła będzie to proste powtórzenie pospolitej natury.

Wynalezienie w obrazie chwili stanowczej nieskończenie jest ważne, ponieważ każda chwila ważnego zdarzenia ma swoje szczególne okoliczności i inne wyrazy uczuć. Poeta może je wszystkie jedne po drugich wystawiać; malarz musi poprzestać na jednej.

Tak np. chcący odmalować Chrystusa Pana umierającego na krzyżu ma wiele chwil z tego zdarzenia, z których każda mieć będzie osobny styl i charakter; czyli ta, w której łagodnie z obok wiszącym złoczyńcą rozmawia, albo gdy się odzywa z uczuciem boleści, albo gdy przebacza swoim zabójcom, lub gdy mówi: „Już się stało”. Każda z tych chwil będzie stanowić osobny obraz, wzniosły lub tkliwy, każda wymaga innego grupowania postawy, wyrazów i tonu malarskiego. W wyborze tym powinien malarz postępować jak poeta, to jest wybrać to, co siłom jego lub charakterowi najwięcej przystoi, lub co na nim najwięcej wrażenia sprawiło, bo to jest znakiem, iż ten przedmiot jest mu najwłaściwszy. Przedmiot najwięcej już zużywany może przez zręczne dobranie stanowczej chwili stać się nowym i interesującym, np. Chrystus na krzyżu w chwili trzęsienia ziemi. Takim jest obraz, gdzie wszystkie twarze w trwodze i zdumieniu, zwrócone są ku zaćmionemu słońcu, gdy w tym z otwartego grobu umarły wychodzi.

Ważną dalej jest rzeczą, ażeby przedmiot obrany był dla widza zrozumiałym, ażeby równie na złych obrazach historycznych, jak na niepodobnych portretach, nie było potrzeba podpisywać, kto to jest, lub co ma znaczyć.

Ponieważ malarz tale szczupły ma zakres w miejscu i czasie, ponieważ widz wiele rzeczy w obrazie jego nie umieszczonych własną imaginacją dorabiać musi, trzeba wybierać tak przedmiot, w którym by od razu poznać i osobę główną i zdarzenie. To jest zadanie jedno z najtrudniejszych w malarstwie.

mocno poruszać i pozostawać w pamięci, wszystko inne może być przemijające.” J. G. Sulzer, *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych*, wyd. cyt., s. 547.

Można się go tylko nauczyć przez rozpatrywanie się w obrazach najlepszych mistrzów, którzy przez ubiór, wybór miejsca, przez dodanie stosownych osób i rzeczy, objaśniając swój przedmiot, nadają mu cechę prawdy.

Nadto wszystko co malarz historyczny dotąd dopełnił, czeka go jeszcze wyższa sztuka i tryumf w tym, ażeby tak jak poeta dramatyczny wybrał osoby z różnymi charakterami, mające udział w scenie i żeby te osoby w jednym zdarzeniu różne objawiały charaktery lub namiętności. Osoby próżniacze, które i nic nie działają i czuciem sytuacji nie dzielą, daremnie zajmują miejsce, równie na scenie jak na obrazie. Często malarze tak jak poeci dramatyczni, tylko dla zapelnienia sceny, dla urozmaicenia, lub dla kolorytu, stawiają osoby, które wyraz głównego przedmiotu zupełnie oziębiają.

Wszystkie osoby, albo powinny należeć do działania, albo przynajmniej dzielić je czuciem jako widzę. Ta różnaitość położeń i charakterów wieku i stanu skupiona do jednego przedmiotu, składa jedność z różnaitości złożoną, i to co czyni dzieło każde klasycznym. Obraz Wniebowstąpienia Chrystusa cudowny jest pod tym względem. Oczytany w dziejach apostoelskich z rozkoszą uważa, jak ten jeden cudowny przedmiot, stosownie do charakteru każdego z apostołów, odmienne na każdym wrażenie sprawił. Jak w każdej twarzy maluje się jej stan, charakter i sposób myślenia wszystkich. Nie potrzeba równie do obrazu wielu osób. Dobry malarz wybiera tylko te, które jedność mogą, urozmaicić. Tak przy śmierci Chrystusa było tysiące osób, malarz jednak wybiera tylko te, które więcej znane, więcej mają związku z głównym przedmiotem. Na starych monetach rzymskich cesarzów, widzimy z mównicy do ludu mówiących, ale cały naród reprezentuje tylko kilka pierwszych osób, reszta może być tylko w perspektywie wskazaną.

Te wszystkie wypełniwszy warunki, zrobił malarz dopiero to, przez co dzieło jego dla rozumu interesującym być może. Ma jak poeta i mówca wynalazek, plan i rozkład swojego dzieła, idzie więc jeszcze o to, aby je, według dawniej objawionych już zasad, uczynił równie interesownym dla czucia i imaginacji. Idzie więc o wyraz, o styl, któryby stosownie do czucia przemówił. W tym celu malarz powinien się, że tak powiem wcielić w swój przedmiot, postawić się w miejscu osób obranych, widzieć je w swojej imaginacji, z niemi działać i czuć, a wrażenie jakim jest wtenczas przejęty, rozlać na osoby, które wystawia. Powolne wykonywanie sztuki malarskiej więcej jeszcze niż pisanie poezji musi zapał ostudzić. Najlepszy artysta ledwo może w części odda to, co wewnątrz czuje i widzi, dla tego potrzebuje sędziów równie czujących, aby także sami sobie wewnątrz utwór jego dopełniali. Dla tego wielkie tylko geniusze uwielbiają się wzajem, bo te widzą nie tylko co człowiek jako

śmiertelny wykonał, ale co czuł, co chciał wykonać. W obrazie jak w żywej mowie, wszystko powinno być żywe, czynne, zajęte, wszystko powinno objawiać duszę przez ruch, postawę i rysy twarzy.

Tak pod względem interesującej jedności, przytoczyć można następujący układ obrazu Girodeta, wystawiającego Potop³³.

Człowiek w sile wieku, mając na barkach starego ojca, trzymając za rękę żonę, która ma jedno dziecko na ręku, a drugie prowadzi, dostaje się z powodzi ku skale. Już go cisną wały coraz się wznoszące, przecież on ze swoim ciężarem już bliski jest skały i przebywa przepaść, która go od niej oddziela. Przy błysku okazuje się gałązka, ze skały ku wodzie burzą pochylona, mężczyzna chwytą za nią. Starzec na plecach jego sam wyciągając ręce ku gałęzi, psuje równowagę, tymczasem gałąź zaczyna się od swego korzenia obrywać i odrzucić mężczyznę na stronę, który jedną tylko wolną ma rękę, żona za drugą trzymana, ciśniona wodą i przelękną, już ma z rąk dziecko wypuścić.

Nareszcie drugie dziecko przez instynkt trwogi, chwytą matkę za włosy i w przepaść ciągnie, a za tą całą grupą traci miejsce i równowagę. Ta chwila jest chwilą stanowczą obrazu, od urwania się ostatecznego już oderwanej gałęzi, wszystko zależy.

* * *

Pejzaże, mające za cel wystawianie piękności nieżyjącej natury, starożytnym jako takie wcale znane nie były. Smak do nich wypłynął razem z nowymi uczuciami i z poezją chrześcijańskiej religii. Tak jak uboczne i nawiasowe tylko opisy natury w ich poezjach, służyły one tylko za tło do wzmocnienia charakteru historycznego obrazu. Grecy pełni życia, uosabiali naturę we wszystkich jej tworach, a w sztukach pięknych pod ludzkimi ją tylko postaciami wyobrażali. Rzeki, całe wyspy, wiatry, nawet obłoki i gwiazdy, miały umówione swoje postacie, to naturalnie czyniło obcymi dla nich piękności pejzażów i było skutkiem innych im właściwych uczuć poetycznych. Starożytni ograniczali niezmierność i nieskończoność, późniejsi czując tęsknie to ograniczanie, ku niej się wznoszą; stąd powszechniejsze upodobanie w landszaftach, stąd późniejsi poeci tak są obfici w ma-

³³ Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767–1824) – malarz francuski. Obraz, który wspomina Brodziński (*Scène du déluge*, 1806) znajduje się w Luwrze.

lowaniu widoków natury, które najwięcej te uczucia wzbudzają. Nie są one źródłem wyższej poezji i sztuki, ale dowodzą wyższych uczuć, których sztuka jako sztuka, słabym tylko być może tłumaczem.

Poeci i pisarze romansów tegocześni, przesyłali nas szczegółowymi opisaniami widoków natury, które właśnie malarstwu zostawić należy i poezja nie może w tym względzie walczyć z tą sztuką. Widoki natury powinny być w poezji jak tło głębokie do obrazu historycznego, natomiast w malarstwie samym, są prawdziwie poetyczną i piękną w swoim rodzaju sztuką.

Trudno wyobrazić ile uczuć zajmującym widokom winni jesteście. Uroczysta wesołość, popęd do dumania, wzniesienie umysłu, zapewne powstały w nas na widok natury ożywionej, wspaniałej lub okropnej, a ile miały wpływu na religijne uczucia, tego mamy piękne ślady w Piśmie Św. a mianowicie w Psalmiście.

Sykulscy niegdyś pasterze, równie jak dotąd nasi krakowscy wieśniacy, zawsze od obrazu natury pieśni swe zaczynali, z nich dopiero wywodzili uczucie lub do nich swoje stosowali, równie do mowy poetycznej we wszystkich narodach, wyobraźnia ludzka zawsze szuka porównań w niezjącej naturze. Pomysł ludzki, ażeby miejsca, które takie czynią wrażenie, nie tylko przez sztukę powtórzyć, ale nadto utworzyć jest prawdziwie wielki i przyjemność przez tę sztukę sprawiona, mniej może zadziwi, ale zawsze rozpogodzi nasz umysł. Niech gmachy publiczne ozdobione będą historycznymi obrazami, niech sale wielkie zamożnych pyszną się szeregiem rodzinnych portretów, niech różnaitość dowcipu i smaku różnych obrazów zajmuje zmysły w salonach, ale miejsca samotnym pracom i dumaniom przeznaczone, niech będą ozdobione pejzażami, które o miejskim naszym więzieniu zapominać każą, czarując nas widokami wolnej natury. Miejsca rodzinne, ustronia drogich wspomnień, tak nam powinny być miłe, jak wizerunki kochanych osób.

Ten rodzaj dzieli się na dwa rzędy, pierwszy jest: gdy malarz ma za cel tylko proste naśladowanie natury, co wtedy właściwie zwiemy *Widokiem*, *Veduta*, drugi: gdy malarz wystawia poetyczny utwór własnego pomysłu, na co nie mamy w naszym języku osobnego wyrazu i to zwiemy pejzażem, albo landszaftem. Pierwsze porównać można do portretów, drugie do obrazów historycznych.

W widokach celem malarza jest tylko dać poznać nieznaną, albo uobecnąć znane okolice. A jak w portretach stan umysłu, ubiór, światło itd. służą artyście do wyboru, ażeby przez nie mocniej charakter wyraził, tak w wido-

kach obranie stanowiska, światła, pory dnia i roku, pogody i pochurności itd. nadają pracy jego jako artysty istotną wartość. Zadaniem jego jest, aby charakter okolicy tak umiał uchwycić, jak charakter osoby. Ma ten rodzaj swoje właściwe zasługi, często nawet odpowiednio obrazom historycznym, gdy miejsca sławne życiem wielkich osób, zdarzeniami, w których imaginacja nasza lubi się stawiać, oczom naszym otwiera. Dobry malarz portretu, wystawić umie w jednym indywiduum charakter wieku, człowieka, czasu i narodu: to samo jest obowiązkiem dobrego pejzażysty, aby za pomocą figur, światła, kolorytu, charakter wybranej okolicy odmalować umiał. Taki zbliża się do istotnego twórcy landszaftu. Połączenie przedmiotów według pomysłu, porządną wystawia całość, jaka w naturze nie jest, ale być może. Jest to już ideał nie tylko postaci, ale charakteru i namiętności, jest to obraz w swoim rodzaju historyczny. Jak malarz historyczny w dziejach, tak pejzażysta w naturze szuka takich miejsc, które by wyłącznie do pewnego uczucia, mówiły, to jest miejsc wesołych, tkliwych, okropnych, których wrażenie wzmocni poranek, noc, pogoda, burza, dodanie i połączenie szczegółów obranemu charakterowi odpowiednich. Przecież głównym i najwłaściwszym wrażeniem jakie pejzaż czynić powinien, jest spokojność. Jak po wydaleniu z niemiłych stosunków obowiązkowych i z miejskich rozrządzeń, widok pięknej wesołej okolicy, umysł nasz rozpogadza, tak widok wielkich gór, głębokich lasów, wynosi umysł nad rzeczy poziome, myśli poważne i uczucia szlachetne obudzą. Lecz w jednym i drugim razie, natura wraża w nas spokojność i jakby z czystym jej powietrzem, czyste tylko uczucia i myśli się łączą. Malarz ma tysiączne sposoby, ażeby ten cel niejako moralny, w pejzażu osiągnął; gdy przeciwnie wszelki ruch w przedmiotach, najczęściej dla sztuki jest niebezpieczny, wyjąwszy chyba ruch ciągły, w każdym poruszeniu jednaki, jak np. potok spadający ze skały, młyn wodny itp. lecz i te zwykle malarze w oddaleniu stawiają, gdy np. gładkie jezioro, odbijające światło nocne, i drzewa, widokiem spokojności zmysły nasze czaruje.

Natura ma jak twarz ludzka swoje rysy charakterystyczne w różnych strefach, w stopniach kultury, w położeniach, w porach roku i dnia odmienne, a rysy te najwięcej stosowne użycie światła wydatnymi uczyni, które tym jest dla pejzażu, czym dusza odbijająca się na twarzy ludzkiej.

Natura ma swoje chwile, które by chyba dlatego można stanem jej namiętnym nazwać, że w nas czasem namiętności ożywiają, jak świst wiatru, burzenie się morza itp., podobnie jednak sytuacje w pejzażach, słodko ma-

mią nie tylko oko, ale i inne zmysły. Zdaje się, że słyszymy szum deszczu, czujemy rzeźwość poranka, parność powietrza, że słyszymy burzę po gęstoci się drzew i gałązek ku jednej stronie.

Jaką przysługę czynią portretom i obrazom historycznym, tło pejzażowe i uboczne przydatki, taką czynią w pejzażach figury, które pospolicie zwieemy przyozdobieniem i ożywieniem okolicy: (*staffage*). Takowe dodatki są zwykle pod względem wypracowania celem bardzo ubocznym i rzadko bardzo malarz obierając przedmiot landszaftu lub obrazu historycznego, zadaje sobie pracy w wykończeniu tych rzeczy dodatkowych, często nawet w obrazach jedno i drugie innej jest ręki. Jednakże pod względem estetycznym wynalazek i wykończenie tychże równie są ważne, jak główny obrany przedmiot, z tym jednak dodatkiem, że wykończenie tych przedmiotów podrzędnych jest inne niżeli głównych. Przy najtroskliwszym wypracowaniu niech zawsze będzie widocznym to, że są tylko pomocniczymi i nie powinny przez objętość albo koloryt najpierwej oka zwracać na siebie.

Landszaft i figury tak się wzajem wspierają, jak poezja śpiewana przy muzyce. Gdzie zrozumienie wyrazów głównym jest celem, gdzie na nich najwięcej poezja polega, tam śpiew i instrumentowanie powinny tylko wspierać jej wrażenie z lekka i w głównych zarysach. Gdzie przeciwnie, jak w uczuciach namiętnych muzyka główną jest rzeczą, tam się poezja w niewielu wyrazach bez poetycznych upięknień tłumaczy.

Figury w landszaftach tę najprzód mają korzyść, że przez nie wyobrazić można historyczny charakter czasu w miejscu, które malarz wystawia; a to szczególnie ważnym jest w widokach, którym przez *staffage* tak można nadać charakter historyczny czasu, jak i portretom i co może jest jedyną poetyczną zasługą tego rodzaju malarzy³⁴.

Zwierzęta, a więcej jeszcze ludzie, ich ubiory, dzieła architektury i rolnictwa itd. oznaczyć mogą kraj i czas, w którym pejzaż jest utworzony. Nadto przez nie daje malarz pewną skalę wielkości przedmiotu. To wszystko jednak byłoby tylko małym fortem sztuki, gdyby wyższego estetycznego przeznaczenia nie miało. Człowiek albo ślady jego przemysłu i sztuki niech ożywią naturę, lub jej charakteru dodają. Zamki, chaty, okręty, sieci, wioski i miasta dalekie tak są w landszaftach potrzebne i pożądane, jak śpiew przy muzyce, który obłądnemu jej językowi wyraźne zrozumienie nadaje. Gdy wystawienie nieżyjącej natury zwykle spokojne uczucia obu-

³⁴ Przypis Brodzińskiego: „Mojżesz nad Nilem znaleziony, Wanda, Kościuszko”.

dzą, przeto i figury do krajobrazu użyte w stanie spokojnym najlepiej celowi odpowiadają. Rolnik z wprzężonymi wołami w południe spoczywający, pustelnik przy zachodzie słońca, ku kościołowi zwrócony itp. lepiej zawsze odpowiadają charakterowi krajobrazu, niżeli jeździec kłusujący itp. Nawet pies, który zwykle na brzegu lub na wzgórkach siedzący okolice przeglądać lubi, poetyczniej tak jest stawiony, niżeli czuwający przy strzelcu, do zwierza mierzącym. Tylko w czasie nawałnicy w krajobrazach naturę w ruchu widzimy. Imaginacja nasza dzieli pośpiech wędrowców i z żywszym zajęciem mierzy odległość domku lub wioski do której spieszą, niżeli gdyby te tylko dla samego widoku wystawione były. Powtarzam, że krajobraz takowy jako krajobraz, może mieć więcej sztuki i iluzji, ale mniej będzie według przeznaczenia swego poetycznym. Zakonnica patrząca zza kraty na dalekie okręty, podróżny spoczywający na ruinach gościnnego niegdyś zamku, i tym podobne zadumane i zadumanie wzbudzające figury, rozlewają wyższe umysłowe życie na cały pejzaż, i za jego powodem czytać nam pozwalają w sercu człowieka. Mogą być wystawione nadto całe grupy działające, byleby odpowiadały obranemu charakterowi krajobrazu; lecz te powinny być tylko idylliczne w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu. Nie powinny one nie tylko oka najprzód ku sobie wabić, ale nawet mieć wyższego interesu nad krajobraz, a tym bardziej interesu oddzielnego od wrażenia, jakie tenże ma czynić. Krajobraz nie może mieć obranego dramatycznego interesu, nie może wystawiać w obranych przedmiotach ludzkiej natury, zadaniem jego jest, że tak powiem poezja sielska, liryczna, podobna do mnóstwa tego rodzaju poezji w Anglii, a szczególnie w Niemczech. Tak Matthison³⁵, Salis³⁶, Szmidt, i po części Hoelty³⁷, że tu wielu nowych nie wspomnę, są podobnymi w poezji malarzami. Jednakże poezja właściwa, jako królowa sztuk pięknych, nie powinna nigdy wdawać się w te szczegóły, jakie tylko poeta pejzażysta doskonale wystawiać może. On jako liryk idylliczny, zamierza tylko przez widoki natury usposobić duszę do melancholii lub wesołości.

³⁵ Friedrich von Matthison (1761–1831) – poeta niemiecki. Jego liryka ceniona była przez wielkich klasyków (Schiller); często komponowano do niej muzykę (Beethoven, Schubert).

³⁶ Johann Gaudenzdorfer Freiherr von Salis-Buchen (1762–1834) – poeta szwajcarski. Zasłynął, podobnie jak jego przyjaciel Matthison, dzięki przedstawieniom przyrody.

³⁷ Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) – poeta niemiecki, związany z kręgiem romantyków getyngęńskich. Twórca ballad; do wielu z nich skomponowano muzykę (Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms).

Symetria, która się w architekturze rozumowi podoba, pełność życia i porządek w lasach i polach, która pod względem gospodarczym przyjemnie umysł zajmuje, w landszaftach najczęściej nie jest pięknnością i rzadko ich przedmiotem być może. Dla malaga piękniejsze są chaty zapadłe górali, niżeli najporządniejsza wieś Holendrów, piękniejsze ruiny, niż nowy pałac, a nawet drzewa mchem obrosłe, dziwacznie pokrzywione, pnie suche itp. niżeli sad owocowy. Artysta pracuje dla imaginacji, a jej potrzeby są inne, i można powiedzieć wyższe. Symetria, dobry byt fizyczny nie czynią na niej wrażenia, nie mogą być żywiołem dumania. Do niej to mówi, co przypomina przeszłość, mocowanie się przedmiotów z czasem i człowieka z naturą. Las uszkodzony od burzy, albo od czasu, wystawia walkę sił, stare mury po dawnych miastach, które niegdyś były stolicami, okazują wieczną czynną naturę, która ubóstwem lub niedbałością ludzi zwabiona, cicho i zwolna ich pracę pożera i kwitnie ciągle tam, gdzie człowiek płacze nad znikomą swoją wielkością. Ten pochód czasu, ta walka z nieprzepartymi żywiołami, jest przedmiotem prawdziwie poetycznym, godnym myślącego artysty. Nadto smak nasz w malowaniu rzeczy nieorganicznych, inny jest od smaku w indywidualach żyjących. Wystawiając człowieka lub zwierzę w jakimkolwiek stanie, wieku i położeniu, szukamy stosownego ideału, przeciwnie np. w drzewach, lubimy raczej niejaki zbieżenie natury od ideału drzewa najdoskonalszego. Skały upadkiem grożące, odłamy dziwacznie na sobie wsparte, okruchy pod ich stopami leżące, wszystko to daje nam obraz długiego czasu i przeto jest poetyczne. Przeciwnie, kwiaty, motyle itd. lubimy widzieć w postaci i porze życia najpiękniejszej, bo tak czynią na nas wrażenie krótkim swym trwaniem. Dlatego może więcej mię zajmują wielkie drzewa w jesiennym liściu lub jodła nad śniegiem rozzieleniona, a kwiaty obok owadów, jak one krótką tylko wiosną żyjące. Tak dla portretu niewiasty, właściwym jest wiek rozkwitnionej młodości dla mężczyzny zaś wiek, w którym już przeszedł swoje południe, a nawet późna starość. Tamta w rozwinięciu piękności, ten w rozwinięciu charakteru, jest zadaniem malarza.

Wszelkie dziwaczności, w których natura od zasad swych twórców wyraźnie odbiega, nie mogą być sztuki przedmiotem. Mogą one być tylko ciekawe jako osobliwość, której uczucie piękności jest obce. Tak pałka Herkulesa pod Pieskową Skałą, skały w Adersbach³⁸, które do wież domów lub

³⁸ Adršpach, obecnie znane jako „Adršpaskie Skalne Miasto”. Formacja skalna będąca czeskim fragmentem masywu Gór Stołowych o charakterystycznych, wyniosłych kształtach skalnych słupów.

osób podobieństwo mają, tak mało do poetycznego landszaftu należą, jak dziwotwory dzieci i zwierzątek, które jeżeli dla anatoma nie przynoszą korzyści, są w gabinetach naszych parodią przeciw naturze. Jak te zboczenia natury nic estetycznego nie mają tak równie nie są dla artysty te przedmioty, w których człowiek przemysł swój okazując, gwałt naturze zadaje. Drzewa dawnych ogrodów w różne kształty strzyżone, różne krzewy na jednym pniu kwitnące, kolor kwiatom przez sztukę nadany, niech będą sztuką ogrodników, z którą malarstwo nie ma nic do czynienia.

* * *

Skończyłem zeszlą lekcję na uwagach o najcelniejszym rodzaju malarstwa, o obrazach historycznych, drugą i ostatnią o tej sztuce, poświęcimy uwagom o widokach, po czym damy pokrótce wyobrażenie o różnych szkołach malarstwa³⁹.

Widoki, czyli pejzaże, niedawno szczęśliwie u nas krajobrazami nazywane, są osobną częścią malarstwa, która dopiero w nowych czasach powstała. Starożytni jak nie znali poezji opisującej, tak obce im prawie były obrazy, samym martwym widokom natury poświęcone. Grecy pełni życia uosabiali naturę we wszystkich jej tworach, a w sztukach pięknych pod ludzkimi ją tylko postaciami wyobrażali. Nie zdali się doznawać na widok pięknych okolic, tych uczuć, jakich my doznajemy. Starożytni w ogólności ograniczali niezmierność; my, niejako z ograniczenia naszego, zawsze się do niej wznosimy.

Stąd dziś powszechniejsze upodobanie w landszaftach, stąd nowsi poeci także są obfici w malowanie widoków natury. –

Można powiedzieć, że smak do piękności, najszlachetniej zaspokajają widoki natury. Nieskończona różnorodność połączy się w nich w najmilszej harmonii i napełnia zatopionego w jej rozważaniu błogim uczuciem. Pewne nawet uczucia z jej rozważania początek wzięły.

³⁹ Przypis Fr. Dmochowskiego: „Między rękopisami Brodzińskiego znalazłem drugą prelekcję o landszaftach. Jest w niej wiele tych samych, myśli co w poprzedzającej – ale są i znaczne odmiany. Z tego powodu nie sądziłem, żeby ją odrzucić można”.

Są okolice wzbudzające w nas bojaźń, pobożność, smutek, wesołość lub tęskność. Najżywsze uczucia wdzięczności w nas się obudzą na widok uprawnej wszędzie, kwitnącej okolicy, upokorzeniem przejmując widok skał ogromnych, morza itd. Okolica smutna, gdzie stopa ludzka nie powstała, obudzi w nas cześć dla niewidzialnej istoty, która tu sama zarządza. Zgoda każde uczucie obudzi się przez sceny natury. Filozof, szukając wszędzie śladów nieskończonej mądrości, przekonany jest, że te sympatyczne siły na próżno są nadane nieżyjącej naturze. One są pierwszą nauką człowieka, który jeszcze nie zna języka rozumu, one mu wrażają pojęcia, które później w sobie rozwija.

Dlatego malarstwo ma w widokach natury niewyczerpane źródło rozlicznych piękności, tym bardziej wtenczas, kiedy obok widoków natury wystawia nam oraz osoby i w takich sytuacjach, które by odpowiadały temu wrażeniu, jakie w nas pewna okolica obudzi. Natura ma swoje charakterystyczne rysy jak człowiek, w różnych porach roku i w różnym świetle odmienne. Landszaft bez osób takie czyni wrażenie, jak muzyka bez słów śpiewanych. Połączenie scen moralnego życia z nieżyjącą naturą nadaje landszaftom wartość równą obrazom historycznym. Jedna figura w landszaftcie może sprawić wrażenie najczystszej pobożności, np. Adam dziwiący się w raju piękności stworzenia, którego by postawa i rysy oznaczały, że czuje obecność Twórcy.

Jak malarz historyczny w dziejach, tak pejzaż w naturze szuka takich miejsc, któreby pewny miały charakter, któreby wyłącznie do pewnego uczucia mówiły, to jest miejsc wesołych, tkliwych, okropnych. Wszystkie sceny w naturze mogą być wzniosłe lub tkliwe, ale w każdym głównym ich charakterze jest spokojność. Jak widok pięknej okolicy odwołuje nas od miejskich roztargnień i prozaicznych towarzyskich stosunków, tak widok wielkich gór i pustyń wynosi nas nad namiętności, myśli i uczucia nasze stają się w nich poważnymi. Tak natura czy nam wesołą, czy dostojną i poważną twarz okazuje, wraża w nas swoją spokojność. Tak bogacz z pysznych gmachów i ogrodów spieszy używać miłej okolicy i tu potrzeba równa go z wyrobnikiem, który obok niego po pracy, jak tamten po nudach, rozkoszne uspokojenie znajduje.

Natura ma swoje chwile, które by można dlatego chyba jej stanem namiętym nazwać, że w nas te namiętności obudzają na przykład świst wiatru, burzenie się morza, lecz te są zawsze przemijające.

Zatem, nawet w kopiowaniu martwej natury, malarz jest myślącym artystą, czytającym w księdze natury i w sercu człowieka. Jak dobry poeta

w poematach opisujących, nie maluje tylko tego, co mu pod oczy podpada, ale uczucia, jakie ten widok na nim sprawia i razem ludzkie zdarzenia i wspomnienia obejmuje, tak powinien landszaft malarza zajmować scenę z osób złożoną.

Może być pejzażysta równie poetą, gdy stosownie do obrazu natury wynajduje sceny z życia towarzyskiego. Umieszczanie tych scen jest u niego co do objętości rzeczą niby tylko uboczną, osoby umieszczone są tylko w oddaleniu, okazuje się tylko ich postać, lecz nic rysy dokładne i charakter, które do głównego celu, do widoku natury tak się stosują, jak śpiew przy wielkiej orkiestrze. Jak w historii obrazów landszaft jest tylko rzeczą poboczną, tak u niego takimi są osoby.

Tak malarz landszaftu może łączyć wszystkie przymioty malarza historycznego.

Do warunków dokładności landszaftu, w części wszystkim utworów wspólnych należeć by powinno to jeszcze: że landszaft powinien jak małe poema liryczne mieć pewną całość, iż potrzeba miejsce wybrane tak uzupełnić, aby nic nie było za nadto i nic za mało, lecz to tylko co charakter miejsca wystawia, żeby nie było przedmiotów, do tego charakteru nie należących, tym bardziej, zupełnie obcych. Powinien zawierać w proporcji takie szczegóły, które nie tylko do ułudzenia i do zadumania się wzbudzają.

Interes cały powinien by się skupić do jednego punktu, nie zaś w taki sposób, żeby landszaft, obszerną przestrzeń zajmując, wystawiał różne jej części, wszystkie zarówno piękne i interesujące, tak, że można by w każdej części osobny mieć obraz.

Światło jest w landszafcie rzeczą najgłówniejszą. Miejsce, mówi Sulzer, które w późnej porze dnia mało jest malowane i tylko rozrzucone wystawia masy, których oko razem nie obejmuje, może w innej godzinie być zachwycające⁴⁰. Życzyć by należało, aby zręczny malarz taką okolicę dwadzieścia razy w różnych godzinach, w różnym stanie nieba wystawiał, zwracając głównie bacność na koloryt. To by dla początkujących nader było korzystne, bo tu młodzi uczyliby się poznawać wielki wpływ światła na okolice.

Dokładnie wypracowany landszaft przez iluzję dla oka mówi do innych zmysłów, patrzący nie tylko ma widzieć obraz natury, ale niejako używać takich przyjemności, jakby w tym miejscu był istotnie. Powinno się zdawać, że strumień mruczy, że drzewa lasu wiatrem ku jednej stronie po-

⁴⁰ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, t. 3, Leipzig 1793, s. 150–151.

chylone szumią, miękkość mchu, twardość i ostrość kamieni, powietrze ciężkie lub orzeźwiające, wszystko to myślący malarz nie tylko wyobraźni naszej wystawia, ale do ogólnego skutku zastosuje i znajdzie ku temu środki w szczegółach, na jakie tylko rozpatrywanie się w naturze naprowadza. – Perspektywa największych tu cudów dokazuje.

Ważniejszy niż w innych obrazach jest tu ton i charakter farby. Każda pora roku, każda pora dnia, ma swój ton osobny, osobny charakter i piękność.

Landszafty są idyllą, obrazy historyczne są dramatem, przez wrażenie, jakie czynić powinny.

Opracowała *Kinga Kaśkiewicz*