

# FILOZOFIA ARCHITEKTURY.

—••1833••—

**Biblioteka**  
**Salma Šlackloga**

# FILOZOFIA ARCHITEKTURY

JEJ  
TEORIA i ESTETYKA.

---

*Jan Sas Zubrzycki,*

AUTORYZOWANY I ZAPRZYSIĘGLY ARCHITEKT CYWILNY  
ORAZ INSPEKTOR URZĘDU BUDOWNICTWA MIEJSK, W KRAKOWIE,  
BYŁY ASYSTENT POLITECHNIKI LWOWSKIEJ.

biblioteka  
Biłmu Śląskiego

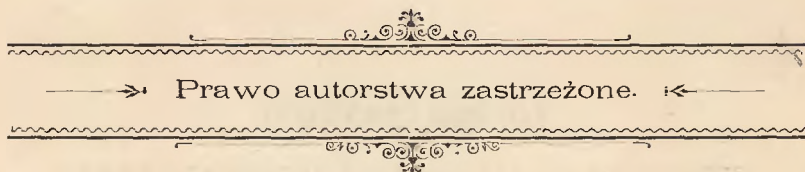
„Ze cała architektura nie z potrzeby  
pożytkowej wypłynęła, dopiero *filozofia*  
*architektury* wykaże.”

*Liebt. Umnicktwo piękne.*

KRAKÓW.  
NAKŁADEM AUTORA.  
CZCIONKAMI DRUKARNI A. KOZIAŃSKIEGO.  
1894.

15883

II.



—> Prawo autorstwa zastrzeżone. <—



X-46118	
15883	II

ZACNEJ MŁODZIEŻY  
AKADEMII POLITECHNICZNEJ  
LWOWSKIEJ

w stułetnią rocznicę powstania Koścłuszki

pracę tę poświęca

*Autor.*

„A gdy obok potęgującego się realizmu, będącego jakoby cielesnością ludzkiego rodu, spotężnieje również duchowość społeczności nam obecnej, wtedy obie strony złożą się w jedną wzniosłą całość, a zawiąże się zbawienna zgoda i sojusz dwóch odwrotnych światów“.

*Kremer — Grecja starożytna. 10.*

„Jak chmury płoną w cudnych kolorach tęczy, jak przedmioty i ludzie goreją w błękitnych ogniach bengalskich, tak świetną i blasku duchowego pełną ma się wydać przedmiotowość natury, z-apoteozowana przez sztukmistrza“.

*Libelt — Umnictwo piękne. III. 37.*





Zamierzając najpierwsze swe kroki tak skierować, by podążyć prostą drogą do celu położonego w niniejszej pracy, musimy rzecz począć prawie *ab ovo*, a to dlatego, ponieważ najpierw studjum jest samodzielne i niema jeszcze utorowanej drogi własnej, zatem jest w naszej literaturze bezwzględnie pierwszą próbą, a powtórę dlatego, że dla wyczerpania tematu i dla nawiązania go z estetyką już uprawioną, wydaje się nam koniecznością łączenie tego co mamy wykazać z tem co już wyświe-  
tlono.

By więc snadniej i składniej trafić wywodami na zamierzoną ścieżkę, należy oczywista za przewodnie myśli brać pojęcia z estetyki już zupełnie dla świadomości jasne i powszechnie znane. Zdania takie notoryczne wydadzą się może komu jako zbędne i niepotrzebne. Jednak naj-  
pewniejszy to fundament, na którym będziemy mogli wznosić nasze twierdzenia. W ten sposób nie zachwieje się podstawa naszego założenia i w ten sposób zyskujemy jeszcze jedną ważną okoliczność: oto że od początku czytelnik nas rozumie i wierzy nam z przekonania. Te

zdania notoryczne nie są niczem innym w gruncie rzeczy, tylko aksjomatami, pewnikami logicznymi, które służą za klucze do rozwiązywania tematów. Tak i matematyka opiera się na pewnikach i od nich poczyną.

Studjum nasze ma przed sobą zadanie równie przyjemne jak i trudne, gdyż w naszej literaturze nie możemy dużo prac na tem polu wykazać. Wydaje się przeto nam wielką potrzebą, aby chociaż pobieżnie wyświecić kilka najważniejszych kwestji żywotnych z dziedziny architektury.

Studjum nasze przytem niema jednak chęci przykładania do rozprawy o sztuce pięknej probetki chemicznej, aby analizować kształty architektoniczne wedle ich pierwiastków abstrakcyjnych. Uważamy, że takie kategorizowanie oderwanych pojęć w dziedzinie sztuki pięknej i swobodnej nie ma powodzenia: przecinając hazardownie łatwo dojść do idei niezrozumiałych, bo połowicznych lub pomieszanych.

Historja architektury kraju naszego, aczkolwiek nie może iść w porównanie ze zdobyczami Francji, Włoch, Niemiec i t. d., w każdym razie wykazać się już może wcale okazałemi badaniami i pracami, prowadzonemi umiejętnie i skrzętnie od lat kilkunastu. Lecz sama część filozoficzna architektury jako sztuki pięknej, sama estetyka architektury, czysto umiejętnie, że tak się wyrazimy, przedmiotowo traktowana, prawie nic nie posiada u nas do dnia dzisiejszego.

Architektura ma wszelkie prawo zaliczać się do rzędu prawdziwych sztuk pięknych. W filozofii sztuki ogólnej zajmuje ona niepoślednie stanowisko. W historii cywilizacji ludzkości odgrywa bardzo ważną rolę.

Filozof Taine w dziele swoim »*Philosophie de l'art*« daje dowody, że architektury w filozofii sztuki nie można milczkiem pomijać, bo łączą ją nader ściśle ogniwa z innymi sztukami. Jej strona artystyczna jako i techniczna obejmuje razem zjawiska, które w skutek styczności swej z cywilizacją ogólną, zasługują na głębokie rozpatrywanie.

Karty niniejsze pragniemy poświęcić niektórym zagadnieniom estetycznym z zakresu sztuki architektonicznej i sądzimy, że interesować one będą nie tylko zawodowców, techników, lecz i tych miłośników sztuki, którzy otaczając się sztuką, lubią tego rodzaju umiejętne rozwiązywanie pytań z dziedziny piękna.

Zagadnienia podobne i ich wyświechtanie powodują, że ogół znajduje potem więcej interesu w przedmiotach architektury, i zwraca więcej uwagi na wiele jej objawów formalnych, jakie zazwyczaj uchodzą zgoła z pod oka obojętnego widza. Rozglądanie takie umiejętne spraw piękna budzić musi szczere zamięłowanie w kołach społeczeństwa, zamięłowanie, które uszlachetnia i podnosi i zachęca.

To właśnie zamięłowanie, idące z przekonania wewnętrzznego, wiedzące o sobie i psychologicznie stojące się potrzebą narodu — jest podstawą macierzyńskiego pielęgnowania sztuk pięknych.

Słusznie bardzo powiedział Antoni Springer, że, aby powołanie sztuki obudzić, jej drogę utorować i skutecznie przygotować, potrzeba koniecznie przedewszystkiem głosić powszechnie estetyczne pojęcia.

Te wszystkie powody skłaniają nas do niniejszego przedsięwzięcia, to jest, aby roztrząsnąć i wyłuszczyć najistotniejsze warunki artystycznej strony architektoni-

cznej i aby z całego materiału estetyki architektonicznej wyciągnąć maxymy, które posłużą za wyjaśnienie najważniejszych pytań, spotykanych w życiu codziennem.

Pragniemy przeprowadzić to wszystko w sposób jak najmniej kombinowany, bez szukania zbyt oryginalnych tendencji i bez oglądania się za wygórowanemi sentencjami. Ośmielamy się skreślić szereg uwag i zdań zaczerpniętych bądź z własnych rozmyślań nad przedmiotem, bądź opartych na znanych już spostrzeżeniach.







## I.

# POGLĄD OGÓLNY.

---

»Ponieważ najwyższa mądrość ludu szlachetnego pochodzenia polega na tem, ażeby w swoich sprawach tak postępował, iżby z publicznych czynów jego przezierał duch mądrości i wielkoduszności, poleca się Arnolfowi, budowniczem naszego miasta, wyrobić model albo rysunek nowego kościoła o tak wielkich i wspólnych rozmiarach, ażeby sztuka i moc ludzka nic większego i piękniejszego wymyślić nie zdołały«.

Tak Florencja marzyła o budowie swej sławnej katedry. Zaiste, jakie szczęśliwe były to czasy i jakie szczęśliwe było to usposobienie tego narodu, kiedy duma jego polegała na tem, aby sztuka i moc ludzka nic większego i piękniejszego wymyślić nie zdołały nad jego katedrę.

O ileż szczęśliwszy musiał być ten mistrz Arnolfo, któremu w udziale przypadło takie zadanie?! Nieograniczone niczem pole uczucia i czynu, byle stworzyć coś największego i najpiękniejszego, jakież to warunki dla architektki... dla mistrza?... Florencja składa mu wszystko, byle on dumę jej powiększył potęgą swego uczucia i swojej fantazji?... Mistrz duszą w olbrzyma rośnie — czuje całą ważność poruczonego mu tematu — poświęca siebie

i całe swoje życie w ofierze idei wielkiej. W ten sposób zagrzany miłością swego powołania z zapalem chwyta się pracy i mozółu, a promieniejące gwiazdy jego geniusza czarodziejską siłą prowadzą go, by w natchnieniach nie zbłądził. I stworzył mistrz arcydzieło wiekopomne; żyje mistrz nieśmiertelnie i Florencja wsławiła się jak pragnęła.

Oto architekt.

W tem powołaniu i w tem zadaniu mieści się wszystko co ma służyć dla określenia, co to jest architekt i jaka jego czynność.

Technik-artysta musi mieć podobnie korzystne warunki dla spełnienia swego posłannictwa, inaczej zbyt krępujące go więzy lub nawet wprost ciasne granice, wśród których ma działać, nie pozwolą mu stanowczo być sobą i uczynią go niezdolnym.

We wszystkich innych gałęziach sztuk pięknych, każdy artysta może z łatwością działać, tworzyć i uzmysławiać swoje idee, albowiem strona zewnętrzna tych pierwszych nie wymaga nic nadzwyczajnego. Poeta potrzebuje kawałka papieru i pióra a zaspokaja swoje natchnienie, — malarz wymaga płótna i farb a odtwarza genialne obrazy, — rzeźbiarz szuka gliny, drzewa, kamienia lub marmuru a wywołuje już życie w kształtach, — muzyk zaś uderzy jeno w instrument a tony wnet unoszą ducha w sfery niebotyczne. W każdym z tych wypadków artysta może całkowicie zachować swoją wolność nieograniczoną, tworzy jak mu natchnienie szepce i działa jak mu uczucie doradza.

Architekt jeden potrzebuje do wyjawienia swych uczuć estetycznych formy zewnętrznej wcale od niego niezależnej, nie dającej się wyszukać za łada natchnieniem i potrzebą wewnętrzną. Stanowisko architekta różni się głównie tem od położenia wszystkich innych artystów, że ci ostatni do woli własnej szukają form na przyobleczenie swych idei — architekt zaś musi tylko wycze-kiwać, kiedy powołanym będzie do działania a w danym razie musi się stosować do zadania, jakie mu przedłożą. Architekt nie zdoła oblec szatą zewnętrzną swych natchnień wedle głosu własnego, gdy warunki korzystne nie otworzą mu całkiem obszernego pola do zupełnie swobodnego działania. Jeżeli wolności swej, jaka w ogóle

każdemu artyście musi być pozostawioną, architekt nie może używać w skutek paragrafów, z góry mu narzuconych, w takim razie cofa się bardzo często przed zadaniem, albo w najgorszym razie rzecz wykonywuje jakby lekarstwo podług recepty.

Florencja Arnolfowi nie postawiła właściwie warunków, bo żądając od niego, aby stworzył dzieło najpiękniejsze, przekazała mu tylko drogę najwznioślejszą, prowadzącą do ideału. W obec takiego powierzenia sprawy artysta musiał stać się wielkim, gdyż piastował w ręku berło najswobodniejszego władania kształtami, przezco w dziedzinie sztuki architektonicznej zyskał możność odzwierciedlenia swych genialnych a indywidualnych myśli.

Tak samo powierzyły Ateny Iktinosowi i Kallikratesowi zbudowanie Partenonu, tak samo Agryppa zlecił postawienie Panteonu, również tak i Justynian przekazywał Antemiosowi i Isidorosowi wystawienie kościoła Św. Zofii z nieprześcignioną wspaniałością, tak Ludwik Pobożny zlecił Piotrowi de Montereau wzniesienie precudnej »Sainte Chapelle« w Paryżu, tak stolica papieska powierzyła Bramantemu i Michałowi Aniołowi dźwignięcie najśmielszej i najgenialniejszej świątyni Św. Piotra w Rzymie.

Widać z tego jak szczytne jest w ogóle powołanie architekta i jak wiele waży sprawy architektoniczne w ciągłej cywilizacji ludzkości. Niema przecie w historii ani dziesiątka lat, któreby nie zdobyły się na własny pomnik architektoniczny, będący świadectwem doby dziejowej w jakiej powstał. Dzieła architektoniczne, jak historia poucza, należą nie tylko do swych twórców, do artystów, ale prócz tego o wiele donioślejsze mają znaczenie w skutek tego, że przez nie jako z czynów publicznych »przeziera duch mądrości i wielkoduszości«.

Architektura w tem rozumowaniu nie może być nigdy czczą grą samych form, grą, któraby miała na celu tylko układ piękny, symetryczny i równoważny. Piękność nie jest jeszcze ostatecznym celem architektury. Musi ona być koniecznie przedmiotem wielkości a nawet słusznej dumy i potęgi, jak to Florencja rozumiała — musi stanowić zwierciadło najszczytniejszych zwycięstw ducha nad światem fizycznym.



Wtedy architekt jako twórca wtajemnicza się w głębie swego natchnienia, podsłuchuje głosu czasu i narodu swego, karmi się ideą nurtującą bezwiednie w umysłach współczesnych, przejmując się zadaniem i w niem pragnie przetopić złote nicie swej fantazji. I staje tedy wyniosły pomnik chwały: piękność artystyczna wdzięczną mu formą a duch czasu ideałem, treścią i rdzeniem.

Nie inaczej tylko w ten sposób możemy pojmować genialność Iktinosa i Kallikratesa, Arnolfa, Bramantego, Michała Anioła i wiele innych mistrzów-architektów.

Wielkie i wzniosłe zadania rodzą wielkich ludzi geniuszów, jakimi ci byli. Lecz składają się na to tylko epoki i narody.

Tak możemy określić wysokie zadania architektury, jeżeli najkorzystniejsze warunki odchyłają mu czarowne podwoje dla okazania wielkich ideałów z krainy piękna.

Rzecz prosta, że względem takiego szczytnego stanowiska istnieje mnóstwo niższych szczebli, wyobrażających w zstępnym porządku coraz mniejszy zakres działania architekta i jego znaczenia. Cały obraz historii architektury okazuje wielką i nieskończoną różnorodność. Jeżeli uwzględnimy, że oprócz architektury kościelnej nader wielką doniosłość zjednała sobie z czasem architektura świecka, to zrozumiemy, jak ściśle i daleko sięgające są ogniwa sztuki architektonicznej z życiem narodów w ogóle i społeczeństwa w szczególności, kiedy najważniejsze sprawy publiczne wieńczą swe zwycięstwa pomnikami dziełami, jak nawet i życie powszednie usiłuje w sztuce architektonicznej odnaleźć szlachetne pobudki na zaspokojenie swego estetycznego pociągu i zamiłowania.

Architektura jako sztuka towarzyszy ludzkości od najpierwszych dni świtania jej rozwiniętej cywilizacji. Historia architektury przechodzi wszystkie te epoki i podaje charakterystyki właściwe każdemu narodowi w każdym okresie jego działalności.

Po wiekach pracy ludzkości całej na tem polu — historia z czasem zebrała je razem i oceniła. W historii architektury jaśniej sama sztuka jako utwór estetyczny, jako piękno same uwidocznione w formach już ustalonych.

Przechodząc dzieła architektoniczne zebrane w historii, widzimy przed sobą bogate owoce szeregu wieków i narodów, widzimy piękno już jako rezultat wysiłków tak samego uczucia jak i idei genialnych.

To jest architektura jako sztuka.

Lecz jeżeli ponadto wszystko sięgniemy myślą i zamknąwszy oczy, w pamięci będziemy studjować kalejdoskopowe obrazy, powstałe w skutek wrażeń odniesionych z wtajemniczania się w dzieła architektoniczne, wtedy architekt i ta architektura przedstawia się nam jako odrębne cele do badania. Tworzymy nowe problemata, których rozwiązanie wykrywa tajniki, tworzymy zadania, które zajmują silnie naszą wiedzę... rozbieramy wszystkie czynniki współdziałające jako sprężyny w twórczym działaniu estetycznym, usiłujemy naszym rozumowaniem przeniknąć tak sam przedmiot sztuki, jak i podmiot odnoszący wrażenia pod wpływem uczucia, a idąc dalej, przekształcamy wrażenia w pojęcia, które rozkładamy na poszczególne składniki, a w ten sposób rozdzielamy sprawy uczucia od spraw czystej myśli. Pomienione czynności naszego myślenia zajmują się obudzeniem świadomości w celu rzucenia światła na wszelkie sprawy nieświadome w nas powstające. A jakkolwiek w poznaniu mamy do czynienia z uczuciami, to uważając je za przedmiot nadajemy im charakter intelektualny.

Architektura tak pojmowana przestaje już być historią, a architekt przestaje być indywidualnością pojedynczą. Bierzemy bowiem architekturę w wszelkich jej objawach i jej odcieniach jako przedmiot wolny od szczegółowych, przypadkowych charakterystyk, do jej mierzenia przykładamy skalę najogólniejszą, aby w skutek takiej stopy mierniczej, nadającej się do wszystkich rodzajów dzieł architektonicznych, wyciągnąć cechy powszechne, istotne i niezbędnie główne, tak, że bez nich dzieła pięknego architektonicznego nie przypuszczamy, a z nimi spotykać się możemy w wszystkich arcydziełach. Tak samo architekt nie łączymy już z osobowością szczegółową, ale w badaniach zachowujemy tylko te własności, które dadzą się odszukać we wszelkich sprawach architektonicznych i bez których architekt musiałby zbłądzić albo popaść w słabości. Jednem słowem, zapatrując się tak, bierzemy archi-

teksturę jak i architekta za przedmiot, jednak z tym przydatkiem, że nie łączymy wcale tego przedmiotu ani z historją, ani z indywidualnością. Moglibyśmy tu pociągnąć linję zupełnie równoległą do kierunku, jaki przedstawia historja powszechna ludzkości i historja bohaterów i myślicieli z jednej strony, a sama mądrość ludzka t. z. filozofia z drugiej strony. Kiedy w historji powszechnej oraz w historji szczególnych faktów, rozpatrujemy działania pojedynczych mas ludów, narodów, oraz sprężyny pojedynczych bohaterów i myślicieli, to we filozofii samej, odrzucamy wszelkie rysy indywidualne, a za przedmiot bierzemy same sprawy myślenia w najogólniejszem znaczeniu. Tak samo w obec ogólnej sztuki pięknej zajmuje miejsce estetyka właściwa, dyktująca i wyciągająca prawa powszechnie do dzieł pięknych dające się zastosować.

Lecz estetyka jako taka zajmuje się przeważnie sprawami uczucia estetycznego, dlatego w sztukach pięknych ma tam najszersze zastosowanie, gdzie uczucie odgrywa najważniejszą rolę.

Architektura jednak nie polega na samej estetyce, bo bardzo ważną rolę odgrywa w niej także i technika. Wprawdzie w każdej gałęzi sztuk pięknych estetyka czystego uczucia spotyka się z budową formy zewnętrznej, lecz w architekturze forma zewnętrzna jest najznaczniejszą w porównaniu do innych sztuk pięknych. Dopiero łączenie dwóch tych czynników w jedną organiczną całość, daje całkowity wyraz formom architektonicznym.

Wiadomą jest rzeczą, że właściwa estetyka, chociaż ma swój nieznaczny początek jeszcze w epoce Platona, długo bardzo nie zdobyła dla siebie odrębnego zakresu jako samoistna nauka, szczegółowa. Wieki średnie prawie wcale nie odpowiadały warunkom, potrzebnym dla jej zgłębienia, to też estetyka jako nauka nie istniała wtedy jeszcze wcale. Dopiero w epoce odrodzenia żywsze umysły artystów prawdziwych zaczynają rozmyślać nad istotą piękna. Albrecht Dürer, Spangenberg, i Leibnitz pierwszymi byli, którzy usiłowali już gruntowniej badać piękno. Baumgarten nazwał taką naukę estetyką i od niego datuje się już rozwój nauki specjalnej o uczuciu piękna. Że daleko umiejętność ta sięga dzisiaj, nie potrzeba o tem



wspominać, estetyka zajmuje bardzo szerokie koła publiczności, które w niej szukają jednego z najszlachetniejszych zadowoleń.

W estetyce jako takiej nie pomijano nigdy architektury. Zawsze uważano, że słusznie zasługuje ona na postawienie ją w szeregu sztuk pięknych. Mimo to stanowisko architektury w ogólnej estetyce nie zjednało sobie wcale trwałych podstaw, albowiem istota architektury wysuwa się właściwie z granic tylko czysto filozoficznych i dla swego wytłumaczenia potrzebuje nauki drugiej, to jest techniki.

Zatem powstało, że przed dwoma jeszcze wiekami w różnych językach drukowano dzieła architektoniczne, które traktowały o technice. Lecz przeglądając je dzisiaj, musimy przyznać, iż architektura wówczas miała bardzo rozległe granice, tak rozległe, jak cała technika. Spotykamy się z dziełami przeszłego wieku, które nie tylko że traktują o dachach, schodach i piecach, lecz w zakres architektury wprowadzają także budowy mostów drewnianych i kamiennych, budowę młynów, tartaków, spichrzów a nawet same drogi i bruki (pawimenta). Pochodzi to stąd, że wówczas sprawy ogólnej techniki gromadzono w jedną całość.

Nie rozdzielano bynajmniej ściśle mechaniki od inżynierji, a inżynierji od architektury. Z czasem dopiero uwidoczniły się powoli pewne granice, rozdzielające je od siebie. I tak najpierw we Francji z końcem przeszłego wieku zwano już inżynierami poruczników, zajmujących się sztuką oblegania i zdobywania i dawano im nazwy: *ingénieurs géographes*, *ingénieurs des mines*. Również sławny instytut: *«corps des ingénieurs des ponts et chaussées»* założony w roku 1791, pierwszy oddzielił w zasadzie mosty i drogi od dzieł architektury, naturalnie z wyjątkiem szczegółów dotyczących mostów ozdobnych, będących pomnikami sztuki pięknej.

W dalszym rozwoju umiejętności technicznych, które w ogromnym postępie szły odtąd naprzód w ślad za doniosłymi zdobyczami na polu fizyki, matematyki, chemii i t. d., musiano niebawem wprowadzić coraz ściślejsze granice między pojedynczemi gałęziami techniki. Co więcej, w skutek kolosalnych rozmiarów tych poszczególnych

trzech głównych działów, jakimi są architektura, inżynierja i mechanika, okazała się potrzeba wprowadzenia nawet poddziałów specjalnych. Inżynierja rozpadła się na kolejnictwo, na budowę mostów i dróg, na budowę wodociągów i t. d. Architektura podzieliła się na architekturę kościelną, świecką i wojskową. Oprócz tego w skutek dokładnych badań nad historją architektury, rozklasyfikowano dzieła według stylów, epok i krajów. Równie i mechanikę pogrupowano na części oddzielne: budowę maszyn parowych — budowę telegrafów — telefonów — maszyn elektrycznych i t. d.

Te wszystkie zdobycze są owocami niemal ostatnich dziesiętek lat. Wiek wynalazków, wiek pary, zaznaczył się kolosalnym postępem w dziedzinie techniki.

Architektura, oprócz wielkich dzieł nowoczesnych, będących dalszym ciągiem historii sztuki architektonicznej, zajęła dziś ważne bardzo stanowisko i przez to, że wzbogaciła swoją literaturę takimi dziełami pomnikowemi, jakie prawie nie występują w innych gałęziach sztuki. Zwłaszcza dzieła francuskie i włoskie z przepysznemi ilustracjami, jakoteż dzieła niemieckie, są godne podziwu i stanowią cenne świadectwa, jak wielką wagę przywiązują czasy obecne wpływowi sztuki architektonicznej. Po nadto wszystko, ostatnimi laty objawiła się dążność w pracach literackich architektonicznych do stosowania w nich estetyki. Są to właściwie dopiero próby albo szkice, traktujące poszczególnie w małych rozprawach o pojedynczych zagadnieniach estetycznych, mogące posłużyć w przyszłości za temat do opracowania gruntownego. W każdym razie nieliczne te małe dzieła dowodzą, że obudza się już mimowoli potrzeba umiejętności ścisłej z dziedziny architektury, któraby rozpatrzyła wszystkie jej sprawy do rozumu i uczucia należące, w odniesieniu się do zasad estetyki z jednej strony i spekulacji czysto technicznych z drugiej strony.

Taką samą próbą literacką na polu architektury ma być niniejsze dzieło — dzieło, które nie powstało bez celu i bez zrozumienia swego zadania.

Każdemu bliżej ze sztuką piękną obeznanemu wiadomo, że kraj nasz pod względem historii sztuki własnej zajmuje poślednie stanowisko w porównaniu z innymi

narodami Europy. Do tego przyznać się musimy, bo i nie można o tem nie wiedzieć. Ze wszystkich sztuk pięknych, może architektura do dziś dnia najmniej osiągnęła samodzielności. Nie mieliśmy swojej odrębnej sztuki architektonicznej, jak i nie mieliśmy innych sztuk pięknych. Naród nasz nie miał czasu ni sposobności, aby zażywając cichego spokoju mógł oddać się pracy wewnętrznej i pracy duchowej. Dziś budzą się u nas usiłowania powolne. Lecz my стоимy dopiero prawie u progu świątyni piękna. Zaczynamy skrzętnie zbierać materiały do historii sztuki w Polsce, aby odtworzyć ją jaką była, czy naśladowaną czy zaszczepioną. I cóż dalej będzie? czy wystarczy to duchowi naszemu, który przecie doznaje chwil porywu i chciałby pogonić za postępem innych ludów już uszczęśliwionych sztuką piękną, tam od wieków pielęgnowaną?... I rozglądamy się po widnokręgu, a im bliżej wzrok nasz we formę obrazu dzisiejszego wtapiamy, tem bardziej przekonywujemy się, że my właściwie nie mamy punktu oparcia. Tak, nie mamy gdzie szukać ramienia, wszak i nie powinniśmy. Sławny archeolog francuski Quatremere de Quincy wyraził się w jednym dziele, że w sztukach pięknych jak w dziełach, które tworzy natura, niezbędną jest powolna i postępową pracę, zawisła od nader wielu przyczyn, mogących opóźnić lub przyspieszyć jej pochod (\*). My w dzisiejszem położeniu powinniśmy sobie te słowa w pamięć wpoić, aby z odmetu wszelkich wysiłków próżnych a błędnych, zejść raz na tory samodzielnej pracy. Taka praca będzie prawdziwym postępem, bo będzie opierała się na rodzimym początku. Zresztą, choćbyśmy się i zdecydowali czerpać jakie zasiłki z zachodu, to znając dzisiejsze położenie sztuki architektonicznej, czego stamtąd spodziewać się możemy? Dziś i te narody nawet, które cieszyły się najpiękniejszym w historii rozkwitem sztuki, omdlałe wyczekują ery nowej. Faza przejściowa cechuje stanowisko dzisiejszej ogólnej architektury. Od lat kilkunastu spotykamy się coraz częściej w dziełach z pytaniami: jaki styl architektoniczny przyszłość nam zesze, bo стоимy na rozdrożu, a przerabianie form da-

---

\*) Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange 1835.



wnych, ze wszelkich stylów przeżytych, nie zupełnie nas zadowalnia.

Więc chwyćmy się samodzielnej pracy, choćby bardzo powolnej. Jednak, nie wystarczy nam zbieranie samych źródeł historycznych, z najdokładniejszymi datami i cytata-  
tami, nie wystarczą foliały najrzetelniejszych zdjęć zabytków architektonicznych, nie wystarczą przeróżne materiały zbierane z lat przeszłych — to wszystko może mieć słuszny i wysoki cel w samej tylko historii sztuki naszego kraju. Lecz najgruntowniejsza znajomość tejże nie odpowie jeszcze wymaganiom czasu i postępowi! To, co raz zamarło, nie może być już wskrzeszonym i do życia drugiego powołanem, lecz nadaje się tylko do naśladowania. Zatem architektura kraju naszego, jeżeli ma zacząć pracować nad sobą i nad swoją samodzielnością, może oprzeć się na wzorach dawnych i może z nich czerpać siły, ale siły te nie będą jeszcze jej życiem. Jak każda sztuka, tak i architektura musi być wyrazem czasu, wyrazem potrzeb, dążeń i wyrazem miejscowych charakterystyk. Więc architektura wymaga zastosowania się do tych warunków, a warunkom dzisiejszym nie mogą dogodzić nigdy formy przedawnione. Postęp jest prawem wszechświata. Jeżeli u nas nie brak dzisiaj dążeń wyższych, aby w postępie skierować drogi naszej cywilizacji na tory coraz doskonalsze, to duch wspomóże nas, abyśmy pracą usilną przyszli w pomoc umiejętnościom wszelkim.

Jeżeli także zważymy, że praca ta musi być początkową, to przede wszystkim wtajemniczenie się w istotę architektury jest dziś o tyle potrzebnem i uzasadnionem, iż będą nam cele zrozumiałe i będzie zadanie jasne. Nie przesadzimy, że u nas architektura w ogóle nie cieszy się jeszcze uznaniem i znajomością. Jesteśmy we fazie przygotowywania się do ukształtowania formy architektonicznej, odpowiedniej naszej ziemi i naszemu niebu. Nie mając przytem absolutnie myśli roszczenia sobie jakiegoś poważnego wpływu na rozwój tejże, pragniemy tylko dobrymi chęciami przysłużyć się dobru. Sztuki piękne polegają na tworzeniu, a tworzenie wynika z pracy duchowej, której celem: doskonałość. Cel więc dzieła mieści się w rozwiązaniu zadania, aby nietylko ogólny proces tworzenia sztuki pięknej zrozumieć, lecz co ważniejsza,



aby wysledzić prawidłowości powstawania zjawisk pięknych w szczególnem uwzględnieniu architektury, aby zbadać porządek zasadniczy, tkwiący w organizmie architektury pod względem technicznym i estetycznym i aby w końcu wyszukać prawa i podstawy do lubowania się w piękności architektury ze strony widza, który w dziełach architektury musi dopatrzyć się stosunku i związku moralnego z artystą twórcą, a tak jednocześnie myśli tego, który tworzy z myślą tego, który patrzy, ma być we formie tem doskonalsze, im ta wyżej sięga i wyższą myśl sobie za treść obierze.

Przedmiotem naszym nie jest ani historia architektury, ani historia piękna. Zamierzamy w pewne normy ująć naturalne, nie sztuczne przepisy co do tworzenia dzieł pięknych i estetycznego w nich upodobania, a to na podstawie i psychologii i praktycznego zastosowania. Jak w wszechświecie całym i w naturze panują siły ujęte w prawa, a prawa mniej ogólne kombinują się i stwarzają ogólniejsze coraz ogólniejsze prawa, tak samo i w świecie sztuki pięknej tworzenie jest łączeniem jednych praw z drugimi, jest nawiązywaniem jednej zasady do drugiej i jest wydobywaniem na zewnątrz we formie, co i z praw i z zasad wynikło jako idea lub pojęcie.

Studjum architektury, w jej istocie samodzielnej z uwzględnieniem najogólniejszych warunków jej tworzenia przez artystę i jej działania na widzów, z określeniem bezwzględnem panującego w niej pierwiastka rozumowego i pierwiastka uczuciowego, z wzajemnem ich odnoszeniem do siebie i dopełnianiem, oraz z wzajemnem ich porównaniem: oto zadania niniejsze. Wgłębianie się w sprawy ducha, obierającego sobie za przedmiot architekturę samą jaką jest i być powinna, wydobywa na światło dzienne szereg wywodów, które mają stanowić jakby jej ustawę estetyczną i intelektualną. Uporządkowane w ten sposób myśli, sentencje i badania wraz z dowodami, stawianie pewnych prawideł, ile możliwości zbliżonych do rzeczywistego zastosowania; podanie skali mierniczej do łatwego a bezstronnego i abstrakcyjnego sądzenia o dziełach architektonicznych — wszystko to razem stawia podstawę nowej i odrębnej całkiem umiejętności filozoficznej z dziedziny architektury, czyli »filozofii architektury«.

Zatem architektura, jako czysta umiejętność jest celem naszej pracy, a ponieważ umiejętność taka ma znowu na celu wykrycie na jaw wszelkich tajników ducha i uczucia w architekturze, jako w sztuce pięknej, zawartych, przeto nazwaliśmy ją filozofią architektury, gdyż w niej i teoria co do techniki i estetyka co do formy pięknej równocześnie znajdują swe prawa najogólniejsze.





## II.

### Określenie piękna.

---

Piękno czyli piękność jest najwyższym celem sztuki. Sztuka piękna jest najszczytniejszym wyrazem duszy ludzkiej.

Piękno samo wyobraża treść, dlatego ściśle rzecz biorąc, zajmuje mniej obszerne koło, aniżeli sama sztuka piękna, która ogarnia to wszystko, co kiedykolwiek było sprawą i myśli i uczucia.

Określić istotę piękna tak, aby w słowach umieścić wszystko, co stanowi główne jej rysy, to rzecz prawie niemożliwa. Pojęcie estetyczne znajduje swój początek w uczuciach, chcąc zatem słowami je objaśnić, musimy wgłębić się w dziedzinę czuciowości \*) i instynktowe poznanie z niej idące, przejrzyć promieniem świadomości. Może się to stać tylko w ten sposób, że proces uczuć naszych poddajemy procesowi myślenia. Gdy wszakże uczucia tak estetyczne, etyczne jak i intelektualne nie dadzą się przenigdy ustalić, albowiem podstawą ich jest instynktowe poznanie, ciemne i nieokreślone, dlatego też żadna z tych umiejętności mająca za cel te trzy uczucia, nie może nigdy przyjąć do ostatecznej pewności.

---

\*) „Czuciowość“ wyraz przyjęty w dziełach Biblioteki umiejętności przyrodniczych (Masłowski).

Tu tkwi przyczyna, dla której estetyka nie zdobyła się do dziś dnia na stałą definicję piękna.

I w istocie trudno jest bardzo określić umiejętnie, czysto rozumowo, charakterystykę piękna, a to z tego powodu, że cechy jego podpadają raczej dziedzinie uczuć, aniżeli dziedzinie wiedzy. Odczuwanie piękna jest sprawą zupełnie niezależną od określania piękna. Może ktoś odczuć jak najdosadniej istotę piękna mimo tego, że określić słowami wcale go nie potrafi; inny znowu może łatwiej mówić o pięknie na podstawie zdań z estetyki zaczerpniętych, ale dla odczuwania go nie ma zdolności.

Różnica między odczuwaniem a określaniem piękna da się spostrzedz w każdej sztuce pięknej, jednak najłatwiej ją zauważyć w muzyce i w architekturze. Ten mistrz, który grywa i tworzy na podstawie wewnętrznego natchnienia, odczuwa przeważnie piękno, chociaż bezwiednie uważa i na to, by wyraz ten odpowiadał umiejętnemu składowi; drugi zaś, siłąc się naukowo nad zastosowaniem wszystkich najogólniejszych i najszczególowszych prawideł, zdradza, że pojmuje on to piękno tylko rozumowo i przeciw zasadom takim nigdy nie występując, pragnie uchodzić za mistrza, lecz bynajmniej nie trafi jego sztuka do uczucia.

Architektura podobnie zachwyca częstokroć ogół i przypada do upodobania wszystkim nawet nie znających się na niej, każdy odczuć może jej piękno i wzniosłość, ale, by określić równocześnie dlaczego i skąd pochodzi ten urok, potrzeba głębszej znajomości przedmiotu opartej na rozumowej spekulacji i na zawodowym wykształceniu.

Zresztą odczuwanie piękna i rozumowanie piękna mają się w stosunku wprost odwrotnym względem dzieła t. z., im bardziej ktośkolwiek odczuwa piękno, tem mniej go może słowami określić, a im ściślej ktoś chce go zrozumieć za pomocą myślenia nad tem pięknem, tem mniej udziału weźmie w tem samo uczucie. Wynika z tego, że za przedmiot badań właściwie możemy przyjąć najśluszniej takie tylko dzieło piękne, w którym myślenie i odczuwanie znajdują zupełnie równoważne znaczenie. Że wszakże ta równowaga jest nad wszelki wyraz subtelna i względna, przeto określenie piękna nie może znaleźć stałego wyrazu. Można śmiało powiedzieć, że absolutne



piękno w wyrazie swoim zawisło od podmiotu, zatem ile różnych podmiotów, tyle różnych zdań.

Słusznie też bardzo wyraził się jeden z wielkich myślicieli na polu estetyki, mówiąc: »że piękno jest jedną z wielkich tajemnic przyrody, której działanie my widzimy i wszyscy odczuwamy, wszakże wyraźne określenie ogólne jej istoty, należy do prawd niezbadanych.

Nastęcza się tu mimowoli zdanie również Winkelmana, który w tem samym dziele pisze, że jak Cotta u Cicerona mniema o Bogu, tak i o pięknie daleko łatwiej powiedzieć można, czem ono nie jest, aniżeli czem jest. Z pięknnością i jej przeciwieństwem ma się sprawa do pewnego stopnia, jak ze zdrowiem i słabością, — tę dobitnie odczuwamy i określić możemy, zaś tamtem choć się cieszymy, nie zdołamy go zdefiniować, chyba samem przeciwieństwem do słabości.

Że łatwiej wypowiedzieć czem piękno nie jest, aniżeli czem ono jest, to jasne, albowiem, o ile wkracza ono w dziedzinę uczucia, o tyle jest trudne w tej granicy do wytłumaczenia, a raczej trudne do sformułowania w jednym zdaniu lub nawet w kilku zdaniach. Wiedząc o tem, że w dziele pięknem treść i forma jednakowe funkcje spełniają, zrozumiemy, że rozumowo opisać często można oba współczynniki, lecz wytłumaczyć, co jest podstawą piękna w tem dziele i dlaczego ten współczynnik wywołuje takie lub owakie wyobrażenie piękna, to jest niemożliwem! To, co jest właściwością uczucia, każdy tłumaczy wedle swego upodobania: wiedząc, kto w czem ma upodobanie i jakie ma upodobanie, możnaby mu określić, jak on sobie sztukę piękną wyobraża. Lecz i w tym nawet przypadku umiejętność nic nie postawi stałego, gdyż i to upodobanie nader jest zmienne i chwiejne, wszak nie tylko że każdy człowiek inaczej je sobie przedstawia, ale nawet w jednym i tym samym człowieku zmieniają się upodobania ze zmianą wieku.

Określenie piękna wymaga czasem kilku słów, czasem kilku zdań, a nigdy wyczerpująco nie zmieści się nawet w całym dziele traktującym o estetyce. Tyle tu różnych odcieni, różnych względów i okoliczności, tyle różnych stopni, przyczyn i skutków, że ująć je w jeden stereotypowy system, jest rzeczą równą nieskończoności. Po

największej części same określenia piękna wymagają potem daleko więcej objaśnienia, aniżeli piękno jako takie tegoby wymagało.

I my tutaj nie mamy bynajmniej zamiaru silić się koniecznie na wyszukanie nowego określenia piękna. Wyznajemy, że ta nieskończenie rozmaita gra pierwiastków, składających się na piękność, jest nieuchwytna i niestała, zmienia się i w czasie i w przestrzeni. Nietylko co dziś uchodzi za piękno, jutro może być uznane jako przeciwne, ale nawet w jednym czasie różne indywidualne zapatrywania budzą różne systemata filozoficzne. Jedni np. trzymają się zdania, iż sztuki piękne mają cel same w sobie, to znaczy, że piękność stanowi ostatni ich cel, — drudzy przeciwnie twierdzą i powiadają, że to jest pięknem, co jest równocześnie pożytecznem, zatem piękność dla piękności jest dla nich niedorzecznością (n. p. Lamennais).

Krótko i ogólnikowo mówiąc, możemy powtórzyć, cośmy na wstępie rozdziału powiedzieli, że piękno jest najszczytniejszem zadaniem duszy ludzkiej, albowiem przybliża ją najbardziej do doskonałości.

Nawiązując do doskonałości, nie możemy się powstrzymać, aby nie przytoczyć tu oryginalnej definicji piękna, jaką Rafael Mengs na wstępie swego dziełka podaje. Nam, jako technikom, może ona przypaść bardzo do upodobania i dlatego, nie chcąc niczego utracić, sądzimy, że najślusniejsza będzie, jeżeli cały §. I. z jego dziełka \*) przetłumaczmy dosłownie:

»Ponieważ doskonałość z człowieczeństwem nie może się pogodzić i jedynie u Boga istnieje, zaś człowiek rzeczywiście pojmuje tylko to, co zmysłom podpada: wpoił mu przeto Wszechmądry zmysłowe wyobrażenie doskonałości i to jest, co my »pięknem« nazywamy. Twierdząc zatem: ono istnieje tedy we wszystkich stworzonych rzeczach, jeżeli pojęcie, jakie my mamy o tej rzeczy i nasze intelektualne uczucie, nie wyżej i dalej w wyobraźni sięgają, jak my materję widzimy: to da się porównać z naturą punktu: punkt powinien być niepodzielnym, zatem punkt jest w rzeczywistości po wszystkie czasy

---

\*) Raphael Mengs' Gedanken über die Schönheit u. über den Geschmack in der Malerei.

niepojętym: ponieważ my wszakże czujemy potrzebę przedstawienia sobie zmysłowego pojęcia punktu, przeto nazywamy punktem ową najmniejszą przestrzeń, w której nie możemy już wykonać dalszego podziału. Tedy przedstawmy sobie, że ta doskonałość byłaby matematycznym czyli niepodzielnym punktem. Doskonałość obejmuje w sobie wszelkie znakomite cenne przymioty. Te nie mogą się w żadnej materji znajdować, gdyż jak długo ona jest materją, musi być niedoskonałą; mamy przeto pewien rodzaj doskonałości ustanowionej podług ludzkiego pojęcia. Jest to ta mianowicie, gdy nasze zmysły jej niedoskonałości więcej pojąć nie mogą i wtedy mianujemy to podobieństwo doskonałości nazwą »piękna«. Piękno jest, jak powiedziałem, w każdej rzeczy i we wszystkich razem i jest doskonałością materji. Między tą doskonałością wszakże a boską jest właśnie ta różnica, jak między tymi obydwoma punktami. Zatem można piękno nazwać zmysłową doskonałością, jak tamten zwą punktem zmysłowym; jak wszakże w widomym punkcie niewidzialny jest rzeczywistym, tak też i w pięknie jest doskonałość, chociaż równie niewidzialna. Żadnej z tych niewidzialnych doskonałości nie widzi oko, jednak czuje to dusza, ponieważ one zarówno (mianowicie dusza i doskonałość) stworzone są przez najwyższą doskonałość i od niej pochodzą.

»Plato nazywa wrażenie piękna przypomnieniem boskiej doskonałości i uważa to za przyczynę jej porywającej siły; snadź mógłbym i ja równie tak szczęśliwie śnić, gdybym powiedział, że nasza dusza przez piękno bywa wzruszana, ponieważ ona zarówno przez piękno wprowadzona bywa w chwilową błogość, której oczekuje wiecznie u Boga, jednak przy każdej materji wnet znowu pozbawia się takowej«.

Wdzięczne to i nader trafne określenie piękności dowodzi w sposób łatwy i porównawczy, że potrzebuje ona zawsze jak i doskonałość nawet w najwyższym swem wyobrażeniu przecie jakiej materji, aby się objawić i stać się widomą.

Zatem piękno wymaga koniecznie formy, wyrazu czyli znaku, jak Libelt określa, a forma czy znak są potrzebne mu dla wyrażenia pewnej treści, bo jużcić musi być jakiś cel w tym znaku. Piękno składa się z treści



i z formy, pierwsza jest celem a druga środkiem dla celu. Nie dość na tem, gdyż twierdzenie, jakoby połączenie treści z formą dało już piękno, jest jeszcze niedostateczne, nawet fałszywe, bo albo pierwsza t.j. treść lub druga t.j. forma albo nawet obie razem nie muszą odpowiadać jeszcze warunkom naszego pojęcia o estetyce. Aby określenie stało się dobitniejszym, musimy dodać, że piękno składa się z harmonijnego złączenia treści z formą, czyli że pierwiastki te muszą sobie ściśle odpowiadać i wzajemnie się wypełniać. Tak, to już prawda, że po takim określeniu każdy domyślać się może, co stanowi piękno, lecz tylko domyślać się może, bo aby był pewnym, nie wystarcza jeszcze i ta ostatnia definicja.

Aby ją rozświetlić nieco, spróbujmy i my zaczerpnąć cokolwiek ze zdrowych a głębokich zdań myśliciela greckiego, który byстрым umysłem przeniknął prawie wszystkie sprawy ducha ludzkiego. Więc jak niemal każda umiejętność tak i estetyka oprzeć się może na zdaniach sławnego pra-filozofa, Arystotelesa, który w »poetyce« swojej zostawił nam estetyczne teorie cenne, lecz te niestety dochowały się tylko w ułamkach szczupłych. To też za podstawę naszego wywodu chcemy wziąć sobie zdanie Arystotelesa, które tak brzmi: »i forma i treść niech będą piękne«. Jeżeli połączymy je z definicją powyższą, otrzymamy objaśnienie, iż piękno jest to harmonijne zlanie formy pięknej z treścią piękną. Zatem piękność pochodzi z pierwiastków pięknych, które są dla niej, a ona szuka ich dla swego objawienia się. Pozornie wydaje się, jakobyśmy przez to określenie przyszliznęli do absurdum. Jednakowoż wnet postaramy się o wytłumaczenie racjonalności naszego zdania, które tu przyjąć musimy jako wniosek *à priori*, że piękno jest to harmonijne połączenie dwóch pierwiastków pięknych a mianowicie formy i treści. Tak jak psychologia zaczyna od myślenia i w samym początku swych wywodów nie może sobie zdać sprawy dokładnie, co to jest właściwie myślenie, tak i my w estetyce, poczynając od określenia piękna, nie możemy od razu stanowczo i jasno wypowiedzieć wprost, co to jest piękno, jak tylko przez opisanie, a to w sposób taki, że pojęcie ogólne rozkładamy na dwa

pojęcia mniej ogólne. Wprawdzie określając piękno, powiadamy, że składają się na nie dwa pierwiastki znów piękne, zatem nie podajemy rysów ścisłych na wyrażenie tego przymiotu piękna, jednak, że w tem jest racja, to zaraz wyjaśnimy. Jak w psychologii myśl sama miała definiować o myśleniu, tak tu w estetyce żądamy, aby dwa przedmiotowe pierwiastki piękne, mówiły o pięknie. Jak do myślenia nad myślą przychodzimy na podstawie kojarzenia pierwiastków z doświadczeń\*), tak do pojęcia piękna ogólnego, musimy przyjść z łączenia pierwiastków pięknych, także z doświadczeń zaczerpniętych. Liczne doświadczenia w psychologii, tworzą ciągłe myślenie, liczne doświadczenia w estetyce, tworzą ciągłe odczuwanie piękna.

Lecz ciekawość ludzka przecie nie zostanie na miejscu, bo wnet pragnienie każe nam badać istotę tych pierwiastków pięknych, składających się na piękno ogólne. Czemże więc są one? Oto pierwiastki te piękne nie są niczem innem, jak pojęciami już istniejącymi w naszym wykształconym umyśle, pojęciami po większej części wrodzonymi, albo też nabytymi w skutek doświadczeń. Jak w psychologii w ogóle, a w estetyce w szczególności, przyjmujemy, że pojęcie dobra i złego jest w naturze wrodzone, zatem pierwiastkowe, tak w estetyce musimy wziąć za podstawę studjowania zasadę, że pojęciem piękna i niepiękna dusza nasza jest już z natury obdarzona. Pojęcie piękna i niepiękna jest darem przyrodzonym i jako taka własność, tkwiąca w umyśle naszym, na razie wystarczy za fundament dla dalszego budowania wniosków. Umiejętność każda ma za cel przenikanie pojęć pierwiastkowych aż do samego początku, to też i my będziemy usiłowali je zgłębić, — lecz teraz na wstępie pozostawimy je jak są z natury. Sądzimy, że postąpimy tutaj, jak postępuje się w każdej umiejętności, która stawia podwaliny swe na wnioskach, pozbawionych w każdym razie już z góry, w dziedzinie wyłącznej spekulacji, możliwości ich wszelkiego sprawdzenia.

Jedynym na razie doradcą i tłumaczem, pozostaje dla nas doświadczenie, które w ciągu nauki i wiedzy,

---

\*) Wundt: Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej.

oraz w długim szeregu wrażeń, uczuć i wyobrażeń, zdoła wyraźnie pokategoryzować pierwiastki piękna i niepiękną.

W systemacie naukowym, opieramy wyżej przytoczone określenie na ogólnym wniosku i to wniosku ze szczegółów o ogóle. Induktywny ten wniosek wymagałby w dalszej pracy wyprowadzenia prawdy w nim utkwionej z poszczególnych faktów, jakich nam dostarcza podostatkiem doświadczenie. Udowodnić moglibyśmy także, w jaki sposób proces rozumowania przychodzi do ogólnego wniosku, który obraliśmy za podstawę umiejętnego wyводу. Jednak zaprowadziłoby nas to za daleko. Wnioskując, że piękno ogólne jest to zlanie się treści pięknej z formą piękną, postawiliśmy dopiero pierwszy syllogizm, a do niego należałoby teraz dodać jeszcze wiele innych syllogizmów w zstępnym porządku idąc do coraz szczegółowszych, aby przyjąć do wniosku najbardziej szczegółowego. Lecz my na razie poprzestajemy na ostatnim wniosku induktywnym t. j. ogólnym i wypowiadamy sąd taki, że ponieważ treść jest piękna i forma jest piękna, zatem to, co wynika z ich połączenia, musi być także pięknem. Na jakiej zaś podstawie wypowiadamy, że treść i forma są piękne, to chwilowo tu rozbierać nie będziemy, a to z tej przyczyny, że analiza ta znajdzie lepsze miejsce w innym rozdziale. Koniec końcem, przypuszczamy stanowczo, iż szczegółowe przymioty piękna w odniesieniu do dwóch pierwiastków i w zastosowaniu ich wzajemnego się łączenia, są warunkiem piękna ogólnego.

Powiadamy, że to dzieło architektoniczne jest piękne, to wniosek; a to dlatego, ponieważ pierwszy jego szczegół t. j. treść, jest dla nas wyrazem pięknym i drugi szczegół t. j. forma jego, jest także wyrazem pięknym — to są sądy, z których tamten wniosek wypływa. Dlaczego oba szczegóły są piękne, jak one mają być piękne i co stanowi ich właściwość, to podpada wywodom ściślejszym, jakie na właściwem miejscu roztoczymy. Dzisiejsi estetycy w ogólności przy podawaniu definicji piękna, zadowolniają się wprost podaniem, że piękno to jakakolwiek idea w najstosowniejszej formie. Otóż my poszliśmy nieco dalej i określiliśmy dlatego piękno dwoma pierwiastkami, koniecznie także pięknymi, albowiem w architekturze »jakakolwiek idea z najstosowniejszą



formą« nie stworzy zawsze piękna. Tak na przykład weźmy most żelazny, choćby najbardziej skomplikowany, najbardziej wymyślny i oryginalny, ogromny i śmiały, czy jest on dziełem pięknym?.. Nie, nie może uchodzić za sztukę piękną, albowiem treść jego jest taka prozaiczna i taka naturalna, że nikomu nie przyjdzie przez myśl zachwycać się nad ideą mostu — wszak służy on tylko dla wyłącznej wygody, po nad pożytek prozaiczny nie ma celu. A forma? forma nie ma także absolutnie nic wspólnego z pięknem, chociaż zastosowana jest *ad minimum* do treści. Jeżeli zaś są usiłowania gdzieniegdzie, aby mostem przyozdobić część miasta jakiegoś, w takim razie most taki stanie się dziełem pięknym już z tego samego powodu, iż forma jest piękną sama przez się, a treść przechodzi po za wyłączny pożytek, gdyż ta piękna forma jego właśnie mówi, iż do treści przydano z umysłu chęć ozdoby miasta. Jednak most kolejowy taki, jak poprzednio opisaliśmy, nie może mieć ani formy pięknej, dowolnej, bo ta forma wynika jeno z cyfry, ani nie może mieć innej treści nad powszedni pożytek. Mimo tego zatem, że w moście kolejowym treść czyli idea ma bardzo odpowiednią formę, most taki nie jest sztuką piękną, tylko genialnem dziełem inżynierskiem. Tak samo rzecz ma się z maszyną, która choćby najbardziej skomplikowane duchowe operacje w drodze mechaniki przeprowadzała, mimo najodpowiedniejszej swej formy, nie jest jeszcze dziełem pięknym. Żadne dzieło naukowe poważne, nie jest jeszcze sztuką piękną, choć idei jego forma ściśle odpowiada. Dopiero wiersz jest pięknym, gdyż treść jego jest piękna i forma piękna. Zwyczajny dom czynszowy, obliczony jeno na wyzyskanie miejsca i przestrzeni, na ściągnięcie największych korzyści, budowany ze skrajną oszczędnością, nie może być dziełem pięknym, albowiem treść jego jest znowu pozioma i powszednia, nie sięgająca jakichś wyższych dążeń, a forma przyobleka się bez wdzięku, czasami wprost wstrętne. Natomiast chata wiejska, jeżeli jest schludna i zgrabna, jeżeli ma kształty dla oka przyjemne, może już prędzej uchodzić za sztukę piękną, gdyż treść jej przedstawia ciche i spokojne ognisko domowe pewnej rodziny, nie obliczone na wyzysk, ale owszem tak urządzone, że

w niem znachodzi przybytek ciepłota familijna i serdeczność a uczciwość, zaś forma mimo największej skromności jest wdzięczna i urocza.

Treść z formą, wedle filozofii, daje podstawę bytu czyli rzeczywistości. Aby w bycie tym mieściło się piękno, musi być i treść piękna i forma piękna, przy równoczesnej harmonii. Najpiękniejszym przykładem, niech tu posłuży ta Święta Dziewica, którą Michał Anioł przedstawił na obrazie, stojącą pod krzyżem Syna Swojego — jednak w twarzy Jej nie widać ani śladu boleści! Skądże to pochodzi?... Oto mistrz wychodząc z przekonania, iż boleści boskiej nie można przedstawić tak, jak boleść ludzką, bo tamta jest dla nas niepojętą a przez to w wyrazie nieuchwytną — poprzestał na obliczu idealnie spokojnem, a to i dlatego jeszcze, iż powodował się niezawodnie myślą, by piękności boskiej nie niszczyć ziemskością, a dzieła pięknego nie oszpecić formą niepokojną, przeto mniej piękną jak spokojną. W tak harmonijnem połączeniu treści pięknej z formą piękną, (mimo, iż forma ta mogła być niepiękną przez fizyczny wyraz boleści), geniusz ten dał dowód jak prawdziwe piękno musi mieć oba pierwiastki konieczne piękne. Obraz ten jest w galerji Florenckiej.

Jak z jednej strony może zbyt odważnie śmiemy modyfikować ogólne i rozpowszechnione zdanie estetyków i filozofów dzisiejszych, przez to, iż do ich twierdzenia, jakoby piękno było tylko wprost ideą w zjawisku, dodajemy jeszcze do każdego z tych pierwiastków przymiot piękny, tak z drugiej strony, opierając się na zdaniu sławnego Arystotelesa, który już wyznawał, że forma i treść mają być piękne, stanowczo dążyć zamierzamy, aby udowodnić racjonalność twierdzenia naszego, jeżeli może nie całkiem ważnego dla ogólnej wiedzy filozoficznej, to przynajmniej, ile nam się zdaje, słusznego w stosunku do sztuki architektonicznej.

Syllogizm nasz składa się z dwóch sądów, jakie przyjmujemy za pewniki; a mianowicie powiadamy: 1<sup>o</sup> treść jest piękna; 2<sup>o</sup> forma jest piękna, a więc wniosek: złączenie harmonijne tych pierwiastków daje piękno.

Obydwa prymisy wnioskowania uchodzić mogą za pewniki dlatego, gdyż na mocy doświadczenia i wiedzy

przypuszczamy, że stanowią one już gotową zawartość umysłu, zastanawiającego się nad wnioskiem danym. Nie wchodząc jeszcze, w jaki sposób umysł ten nabrał przekonania o przymiocie piękna, zadowaliamy się w zupełności, iż na wstępie do utworzenia pojęcia, obieramy to przekonanie za wrodzone. A że we wnioskowaniu, piękno jako pojęcie, styka się z pierwiastkami takimi, które mają za przymiot szczegółową cechę piękną, więc w ostateczności przyszliśmy do tego, iż pojęcie określamy przymiotnikami, odnoszącymi się do pierwiastków, a przymiotniki te i pierwiastki te są nam już znane w wszechświecie zmysłowym, albowiem wpierw je nauczyliśmy się uważać i badać, aniżeli przyszliśmy do psychologicznego zastanowienia się nad wynikiem ich działań na nasz umysł.

Że estetykę naszą zaczniemy zresztą od tego wrodzonego upewnienia się w przymiotach piękna, to wydaje się nam całkiem prawidłowem, gdyż estetyka jako umiejętność, mająca sprawy zmysłowe wpierw na oku jak sprawy duchowe, nie może właściwie powstać na czystem pierwotnem pojęciu, lecz przeciwnie wspierać się musi początkowo zawsze na przedmiocie zjawisk zmysłowych. Tak zatem piękno jako pojęcie, określamy przymiotnikami pierwiastków, które dla zmysłu wzroku i słuchu są już całkiem zrozumiałe i jasne. Aby zaś istotę przymiotu »piękných« pierwiastków głębiej umysłowi naszemu wyświecić, potrzeba na to osobnego wywodu, którego nie omieszkamy poniżej podać, skoro wpierw przygotowujemy szersze pole dla naszych spekulacji.







### III.

## Dzieje ludzkości i historia architektury.

---

W nieprzerwanym toku rozwoju, kształcenia się i objawiania na zewnątrz ducha ludzkiego, — najważniejsze stanowisko zajmuje sztuka, ponieważ jest ona szatą zewnętrzną, oblekającą całą istotność narodów, całe wewnętrzne ich życie.

Historja ogólna narodów odnosi się do pracy ich wewnętrznej, moralnej, historia sztuki łączyć się musi koniecznie z zewnętrznem ich życiem, z pracą zewnętrzną. W dziejach ogólnych poznajemy ducha, stanowiącego wartość wewnętrzną narodów — w dziejach zaś sztuki odnajdujemy go już w zewnętrzne kształty ujętego. Historia ducha i historia uduchownionej materji uzupełniają się nawzajem, tworzą całość, dają obraz narodów zupełny, skończony, obraz złożony z ducha i formy, bo jak człowiek tak i narody mają ducha i formę — dwa pierwiastki wprost sobie przeciwne, a stanowiące życie. Tą formą dla narodów jest właśnie sztuka.

Tak dwa te pierwiastki, duch i materja, treść i forma, myśl i ciało, rządzą w wszechświecie całym, dowodzą przytem, że ze sprzeczności ich wynika podstawa bytu, który jest najściślejszym ich związkiem.

I w istocie, świat cały to wielka suma najrozmaitszych sprzeczności i podobieństw, tworzących razem cudowną



harmonię, podziwienia godną prawidłowość, niezmienny nigdy porządek i ciągle następstwo jednoczenia się dwóch pierwiastków, przeciwnych sobie a odpowiednich i uzupełniających się nawzajem.

Prawda ta jest pewnikiem — bo jak z jednej strony sprzeczność jest warunkiem bytu, życia, myśli, pojęcia, tworzenia i t. d., jak z jednej strony w całym wszechświecie spotykamy przeciwieństwa w najmniejszych rzeczach pojedynczych i w najogólniejszych — tak z drugiej strony zastanawiamy się nieraz głęboko nad wielkiem i uderzającym podobieństwem, zachodzącym między różnymi objawami bytu i życia. Analogia ta, przenikająca wszystko w świecie i stanowiąca niejako jedną myśl przesnutą przez wszystkie dzieła przyrody, przez twory człowieka i przez myśl jego, spostrzega się codziennie. Porównujemy pogodę w przyrodzie, do spokojnych dni w życiu człowieka i szczęśliwej epoki w narodzie — młodość do wiosny, a wiosnę do życia Greków i ich sztuki i t. d.

Ogólnie zatem uważając w świecie dwa pierwiastki, istniejące obok siebie, ducha i materję, jako sobie przeciwne, przez dopełnienie się ich wzajemne, zlanie w całość, utworzymy sobie pojęcie wszechświata, w którym duch i materja są nieskończone. Wieczna zmiana strony materialnej świata, dowodzi istnienia jego nieskończonego, tak samo, jak ciągła zmiana myśli, jest nieskończonością ducha.

I człowiek stworzony z dwóch pierwiastków, z ducha i materji, jest całością, jest życiem na obraz Boga w wszechświecie. Mając siłę i wolę do rozporządzenia w pewnym stopniu jednym i drugim pierwiastkiem, człowiek łączy swą myśl z nową formą i zaczyna wlewać życie w swe twory, więc tworzy, na obraz swój własny nadaje wyraz kształtom, a te kształty same dla siebie martwe, ożywiają się myślą, którą człowiek w nie przelał i tak daje on wyraz istnieniu, tworzy się znowu całość, znowu utwór, dzieło.

A dzieło to nazywamy sztuką.

Sztuka zatem jest w najogólniejszem pojęciu zespoleniem się materji (formy) z duchem (myślą).

Im więcej myśli zawierać się będzie w formie zewnętrznej, tem sztuka będzie wyraźniejszą — a im więcej

myśl ta odbiega od życia powszedniego, od celu zwykłego, tem więcej odrębną staje się ta sztuka, ściślejszą całością sama w sobie.

A jeżeli człowiek w sztuce tej przechowa myśl swą na to, aby przez utwór taki, zaspokoić jakąś wewnętrzną swą potrzebę, jakieś pragnienie i tęsknotę, więc nie dlatego, aby dzieło rąk jego służyło mu bezpośrednio do użytku i było mu narzędziem, jeno, że dusza jego pragnie objawić się na zewnątrz... wtedy powstaje sztuka piękna.

Jak owa tajemna potrzeba wyjawiania się ducha ludzkiego, jest ogólną i wspólną wszystkim ludziom, tak i sztuka piękna w różnym stopniu rozkwitu, w miarę rozwoju życia, istnieje u wszystkich narodów. Sztuka piękna towarzyszy życiu ludzkiemu nieustannie. Najdawniejsze narody, o jakich tylko historia wspomina, miały swe sztuki piękne.

Atoli w działaniu swem, długo człowiek się maził, zanim wyrobił w sobie tyle woli i siły, aby pracy swej nadać piętno nie tylko użytku i koniecznej potrzeby, ale cechę pewnej swobody.

Nadto znanem jest twierdzenie, że jak długo człowiek pracował jedynie tylko z konieczności, aby ochronić się przed wpływem przyrody i walczył z nią — tak długo, każda praca rąk jego miała jeszcze cechę wielkiego niewolnictwa ducha. W dziełach owych nie przebijało jeszcze tyle myśli, aby ona ożywiła formę, bo chociaż człowiek działał z pewnym zamiarem i celem, to zamiar ten dopiero wtedy się obudzał, gdy go zmusiła konieczność i potrzeba, więc nie wynikał z ducha, ale z chęci wygody.

Nie tu tkwi początek sztuki.

Bo to pierwiastkowe obrabianie materji i wlewanie w nią, że tak nazwiemy przeczuciowej, instynktowej myśli, która prawie bez wiedzy budziła się w człowieku, było jeszcze tak naturalne, że dzieła takiego człowiek ani cenił ani rozumiał, i dlatego nie starał się początkowo o jego przyozdobienie.

Dopiero z czasem, gdy duch ludzki wzmógł się nieco i wyswobodził z pod więzów natury, kiedy spróbował odlecieć ziemi, wtedy zaczęła już kiełkować prawdziwa sztuka piękna, bo w formie przebijał się już pierwia-

stek duchowy, wolny, wzniosły i szlachetny — zatem piękny.

Zrazu chęć ozdabiania swych narzędzi kreskami i linjami, wykształciła najniższy stopień sztuki plastycznej, to jest sztuki objawiającej się na zewnątrz w materjale stałym, w kamieniu, bronzie, drzewie, marmurze i kruszczu.

W tem rysowaniu, w tem kreskowaniu widnieje dopiero sztuka piękna; to pierwszy jej głos, to pierwsza iskierka życia duchowego, które dzieło podnosi już nad powszechność i stawia na kresie początek istoty piękna.

I odtąd zaczyna się historia sztuki — stąd pierwszy krok każdego narodu na polu rozwoju i kształcenia. W miarę więc tego, jak ta raz już przebudzona myśl, wyzwolona z pod jęctwa przyrody, coraz więcej zastanawiała się i badała przeszłość a w przyszłość wpatrywała, jak poczuciem religijnej świętości skłonią do pokory i uległości wyższej idei bóstwa, czuła nieprzepartą siłę i wolę do uczczenia go w sposób zewnętrzny, tak i sztuka, w parze z tą myślą, wykształcała się coraz więcej i coraz wyraźniej. Czczenie bóstwa i pamięć bohaterów, przodków narodu, pierwszymi i najgłówniejszymi były bodźcami w tworzeniu sztuki — bo tęsknota jakaś, unosiła myśl na skrzydłach, odrywała ją od ziemi i kazała tworzyć piękno.

Czczenie i hołdowanie idei bóstwa podtrzymywało ducha narodu w rozwoju jego w pewnym stałym kierunku i wpływało zarazem na całą wewnętrzną pracę jego, a przez istotę swą, porywając myśl i uczucie, kształtowało je zgodnie z właściwą sobie treścią. Religia zatem przede wszystkim główną rolę stanowi w historii narodów i w historii sztuki, bo ona odpowiadając potrzebom ich i wynikając z najgłębszej tajni ich ducha, opanowała życie w całości, objęła wszelkie sprawy ludzkie, skierowała wszystkie cele ku sobie — bo religia u narodów pierwotnych była prawdziwie pierwszym i ostatnim celem ich życia.

Dlategoż widzimy u wszystkich najstarszych narodów, u których szukamy początków sztuki, że ta była pierwiastkowo przeważnie, choć nie wyłącznie, religijną, a dopiero z czasem wyswobodziła się w części, z pod panującej idei bóstwa i oblokła na się szaty świeckie.



Oprócz czci religijnej, na sztukę wpływała także, jak już powiedzieliśmy i pamięć dla zmarłych, będąca z religią w najściślejszym powiązaniu. Więc jak z jednej strony duch ludzki, prowadzony bogobojnością przed tajemną siłą i potęgą możnego bóstwa, stawiać począł ołtarze, świątynie i korzył się w poświęcaniu swej najszczytniejszej pracy dla idei bogów — tak z drugiej strony, budząc w sobie wiarę w życie pośmiertne, otaczał zwłoki zmarłych cześcią, dbał o nie, nadawał pamięci o swoich bohaterach i kierownikach wyraz równie religijny, a przez to łączył życie z wiarą coraz silniej. To uczucie obowiązku względem zmarłych, tkwiące w duszy każdego narodu, przekazało sztuce wielkie posłannictwo, bo grobowce, kute na osłonę zwłok i pomniki, przemawiające wielkością otuliły u pierwszych narodów najwięcej treści historycznej doniosłego znaczenia.

W taki sposób sztuka równocześnie ze świątyń schodziła i na ofiarę ludziom.

A skoro w ciągłym postępie naród, jako duch zbiorowy, wykształcił się już o tyle, że po uznaniu pewnej idei wyższej rządzącej nim, stworzył sobie sposób czczenia tej idei, tego bóstwa i zapragnął zrozumienia swego stosunku do bóstwa i do przyrody — skoro po wydoskonaleniu wszelkich życia środków, zamierzył próbować używania swych sił do opanowania przyrodzonych potęg, skoro następnie, doszedłszy pewnych praw kierujących światem, badał je, ujmował w systemy i na podstawie ich zdobywał własne prawa, a tak rozszerzał pole swej wiedzy różnemi umiejętnościami, stanowiącemi filozofię narodów, — wtedy naród taki począł się statecznie już krystalizować, formować i tworzyć ognisko pracy, uszlachetniającej go coraz więcej. A wyrabiając się moralnie, przybierał kształty tem wyraźniejsze i charakterystyczniejsze, im więcej swych myśli powierzał formom zewnętrznym, im więcej osłaniał się sztuką piękną.

Na widownię dziejową narody wtedy dopiero występowały, gdy życie ich poczęło już całym prądem płynąć, gdy się społecznie tak ukształtowały, że przedstawiały one obraz silnie spojonej jedności, z charakterystycznym swym wyrazem religijnym i umysłowym, społecznym i obyczajowym.



W ślad za tym rozwojem ducha idzie sztuka, a łączy się ona ściśle z objawami całego życia, bo jużci wypływa z niego, więc prócz religii, w sztuce tej zaczynają się powoli inne prawdy zdobyte przekłuwac, zaczynają wydlatniać się nauki, prawa i obyczaje.

A ponieważ narody, skupiając się w sobie, a pracując oddzielnie i samodzielnie, w historii ogólnej stanowią odrębne dla siebie i różne obrazy życia — tak i sztuka razem z nimi w historii swojej wykazuje różnice, stosownie do ich odmiennych usposobień.

»Od wieków sztuki, religia i filozofia w ścisłym z sobą były związku, rosnąc na wspólny msobie gruncie prawdy. A że pojmowanie różne prawdy i różny sposób jej uzmysłowienia wynika z najgłębszej duszy świątnicy i z całej treści człowieka, więc też historia sztuki jest wiernym obrazem owej wewnętrznej historii rodu ludzkiego« \*).

Inaczej też być nie może, bo sztuka, wypływająca z treści ducha, musi być jego odbiciem, a jak w historii ducha poznajemy różnice stanowiące charaktery narodów pojedynczych, tak i w historii sztuki widzimy różnice te pomnikowo ukształtowane, widzimy świadectwa narodów jasno przemawiające do nas swem życiem skamieniałem.

Historja sztuki uwydatnia nietylko cechy ogólne narodów pojedynczych, ale i wszelkie poszczególne okresy duchowej ich pracy. W skutek ścisłej zależności sztuki od twórczej myśli, kielkującej w pewnym narodzie, uchwyca ona każdą zmianę epoki, każdy nowy pierwiastek tkwiący w niej i każde przejście, jest więc dlatego sztuka prawdziwą towarzyszką i powiernicą ludzkości. W niej przebija się każda myśl i praca człowieka, jego powołanie i charakter, a że forma jej jest materiałem trwałym, więc też w kamieniu lub w bronzie utrwała się po wieki wyraz czasu i narodu na świadectwo przeszłości dla przyszłości.

W tem krótkiem skreśleniu ogólnych cech sztuki pięknej odnośnie do historii narodów są dowody, że związek ów, zachodzący między sztuką a dziejami ludzkości, jest tak wewnętrzny, tak ścisły i nierozzerwalny, jak węzeł ciała z duszą człowieka. Bo jak dusza koniecznie na

---

\*) Kremer: Listy z Krakowa. Tom I. str. 25.

objawienie się potrzebuje ciała, tak samo życie narodów tam dopiero nabiera wyrazu i kształtu, gdzie sztuka przejmując ducha ludu i gdzie sztuka wewnętrznej pracy narodu służy za obłokę a świadectwo. Naród, który nie ma żadnej sztuki, dowodzi, iż pierwiastek duchowy w nim nie przyszedł jeszcze do zupełnej świadomości — więc jest w okresie jakby dzieciństwa; przeciwnie zaś narody najdzielniejsze, będące w pełnym rozkwicie swego bytu społecznego i politycznego, zostawiają nam sztukę wykształconą do najwyższego stopnia, sztukę doskonałą, służącą za wzory po wsze czasy.

To wszystko odnosi się do sztuki pięknej w ogóle.

Chcąc teraz przystąpić do wykazania łączności architektury z historją, należy przedewszystkiem w krótkości przypomnąć znamiona ogólne, odnoszące się do sztuk plastycznych, a w szczególności do architektury.

Sztuki piękne, objawiające się na zewnątrz za pośrednictwem wątku materialnego i przestrzennego, zawisłe są w pierwszej linii od stosunku, w jakim występuje treść do formy. Łatwo pojąć, że im więcej ducha w sztuce, tem ona będzie wyższą i wznioślejszą, a im mniej, tem niewyraźniejszą.

Ze stosunku tego wynikają zatem trzy główne gałęzie sztuki plastycznej: architektura, rzeźba i malarstwo. Pierwsza zawiera największą objętość materiału, a treścią w niej symboliczne oddanie tkwiącej myśli; druga ściśle równoważy pierwiastek zewnętrzny z myślą ukrytą, a trzecia jest przepełnieniem treści obrazu, który w formie lekkiej a nikłej chwyta myśl wielką, przeważającą zupełnie stronę zewnętrzną.

Te trzy działy w historii sztuki często razem obok siebie występują — chociaż stanowią one trzy zupełnie odrębne całości dla siebie.

Rzecz jasna, że ponieważ sztuki zależą od stosunku treści i formy w nich zawartych, najpierwszą z nich osłoną myśli była architektura, drugą rzeźba, a trzecią malarstwo. W miarę coraz doskonalszego rozwoju ducha twórczego, jedna sztuka uzupełniała się drugą, a wreszcie i trzecią.

Te trzy działy sztuki odpowiadają także trzem wielkim epokom, a mianowicie: 1) starożytności najodleglejszej,

2) klasyczności i 3) wiekom średnim, wraz czasem nowożytnym więc romantyczności. W epoce starożytnej przedgreckiej, architektura przeważnie i jedynie spotężniała, obejmując w sobie rzeźbę i malarstwo, jako budzące się dopiero do życia, — w epoce klasycznej prócz architektury już i rzeźba stanęła na stopniu doskonałości, malarstwo było jeszcze tylko częścią dekoracyjną, dopiero w romantycznym okresie architektura, rzeźba i malarstwo razem występują; bądź wspólnie, bądź oddzielnie dla siebie, każda z tych gałęzi dorosła szczytu i rozkwitłego wyrazu.

Jest to konieczny wynik istoty samej sztuki, bo skoro w starożytności praszczurów przed Grekami, duch ludzki był jeszcze w wielkiem niewolnictwie, to przygniała go przyroda tak, że jakkolwiek budził się on do życia, przecie praca jego równała się szamotaniu skrzępowanego, podobną była do snu gorączkowego, w którym coś się przewiduje, ale wszystko straszne ogromem i potęgą. Z tego powodu w czasach owych rozbudziła się jedynie sztuka architektoniczna, wypełniająca wszelkie strony życia religijnego, narodowego i społecznego, sztuka architektoniczna, przemawiająca symboliką, więc pojedynczemi zgłoskami, odpowiadająca najzupełniej usposobieniu wewnętrznemu narodów, które powoli poznając świat, przeczuwały tylko prawdy, nim rządzące, ale nie miały jeszcze pojęć jasnych i wyraźnych. Z architekturą równie rzeźba i malarstwo łączą się w tej pierwszej epoce — architektura obejmuje je zupełnie, a one jej służą, bo przeważnie stanowią całą symbolikę. Zatem u narodów przedgreckich jedyną najważniejszą sztuką jest architektura, która dała im wyraz tak zupełny, że po tysiącu latach czytający w pomnikach owych, rozpatrujący się w nich, odtwarza sobie na podstawie tych dokumentów całą pierwiastkową historję ludzkości.

W okresie drugim t. j. klasyczności, wyłącznie u Greków i u Rzymian, historja sztuki rozleglejsze zajęła pole w narodowym życiu. Narody te o wiele wyżej stoją intelektualnie od narodów wschodnich, — u nich widzimy już pewną potęgę duchową obok fizycznej, podczas gdy u tamtych narodów mieliśmy zawsze obraz siły materjalnej ogromnej w porównaniu do moralnej.



U Greków i u Rzymian dwa pierwiastki, stanowiące życie narodowe i życie sztuki, promieniejące z pierwszego, są już w harmonii ze sobą, bo duch wzmógł się i dorównał materji. Życie ziemskie równało się u nich z życiem pozaświatowem, ich bohaterowie prawie równi byli bogom, a bogowie z ludźmi społem żyli. Narody te w całym swem istnieniu, okazały najzupełniejszą zgodę między potrzebami ducha, między pragnieniami a rzeczywistością świata. Zwłaszcza Grecy zajęli stanowisko jedyne na drodze wzmoczenia się ducha ludzkiego, bo oni byli na tym szczególnym punkcie równowagi, przez który ludzkość przechodziła w postępie swego rozwoju. To miejsce równowagi, na którym u Greków równo przeważały się dwie strony życia: moralna i materialna — jest tem więcej godne podziwu, że w całym pochodzie ludzkości od jej kolebki, stanowi ono jakby krótkie wypocznienie wśród zwycięstwa duchowej treści nad materją. Po tych cudnych dniach szczęścia, swobody i wesela Greków, ludzkość znowu ruszyła w pochód dalszy i jak przed nimi, tak i po nich znowu rzuciła się w bojowanie; odtąd idzie wyżej i wyżej wśród wiecznie nienasyconej tęsknoty i pragnienia ducha chrześcijańskiego.

Ta zgoda, to zupełne zlewanie się dwóch pierwiastków, było jedynym najszczęśliwszym warunkiem sztuki plastycznej... więc dlatego klasyczna sztuka jest wzorem po wsze czasy dla wszystkich narodów. Wykształciła się tu w pierwszej linii architektura, a ponieważ ona ogólną swą mową nie mogła wszystkim warunkom odpowiedzieć, dlatego prócz niej obudziła się rzeźba klasyczna, jako dziedzina ducha, nowa, osobna a piękniejsza, przenikająca już głębsze prawdy i wyrażająca się na zewnątrz jaśniej i dobitniej.

W trzecim okresie, z dobą objawienia się ducha chrześcijańskiego, co to zrywać począł z wszelką światowością, a w skupieniu się swojem ulatywać zapragnął w niebiańskie wyżyny — sztuka zaczęła budować całkiem nowe tory. W pierwszej linii uderza wielkie podobieństwo między ówczesnem usposobieniem ludów a kierunkiem sztuki, bo jak świat chrześcijański najzupełniej odwrócił się od wzorów pogańskich i klasycznych, starał się otrząść ze wszystkiego, co choćby pyłkiem pogańskich idei przy-



prószone było, postawił całkiem nowe myśli i cele, poniżył materję a podniósł ducha, począł więc sam nową drogę dla siebie obierać; tak i sztuka równie z temi dążnościami wzięła stanowczy rozbrat z klasycznością i przestała być dla ludu chrześcijańskiego szatą odpowiednią, bo patrzył on już na świat innemi oczyma.

Dla zaokrąglenia dopowiedzieć należy, że i w tej epoce przedewszystkiem ważne miejsce zajęła architektura, bo w niej jednej znaleźć mogła myśl nowa wyraz stosowny. Architektura, jako sztuka symboliczna, ogólna, przypadła tendencjom chrześcijańskim najbardziej dlatego, że w niej one z lekka tylko ziemi dotykały, pojawiały się zewnętrznie zagadkowo, symbolicznie i nieśmiało, nie chcąc zbyt z materją się bratać. Więc też początkowo nie spotykamy się tu wcale ani z rzeźbą, ani z malarstwem, dusza przejęta na wskrósć czcią Stwórcy Nieskończonego, nawet nie kusila się wyciągnąć rękę po dłuto i pędzel, aby ową wieczystą Niepojętość ujmować w kształty ludzkie. Dopiero znacznie później, w epoce gorliwej wiary w czasach średniowiecznych, wykwitła rzeźba chrześcijańska, ale całkiem inaczej pojęta jak klasyczna. Przytem stanowiła ona ciągle ścisły węzeł z architekturą, tak, że utkwiała w niej, zrosła się z nią najwewnętrzniej i sama dla siebie przez to jeszcze nie istniała. Malarstwo także równocześnie z rzeźbą poszło w usługi architektury, której było tylko za ozdobę. Tak obie te sztuki nie osiągnęły swego wybitnego wyrazu, aż w czasach epoki nowożytnej — wtedy dopiero, gdy fantazja twórcza dorosła myśli chrześcijańskiej i potrafiła oddać te myśli wieczyste w kształtach zewnętrznych.

Stało się zatem, że w epoce nowożytnej obok architektury i obok rzeźby, wielkie znaczenie nabrała także sztuka malarstwa, przerosła tamte w końcu i stworzyła sobie świat osobny, w którym dusza pod wpływem fantazji artystycznej ujęła kolory, światło i cienie, aby w tak słabej a błahej formie zewnętrznej, pomieścić wieczne prawdy i nieskończone cele.

Z pobieżnego tego zarysu, wykazującego znaczenie sztuki pięknej, ogólnej do historii ducha narodów, widać naocznie, że bezwątpienia najważniejsze miejsce w pracy około ich rozwoju zajmuje: *Architektura*.

Zadaniem naszym będzie teraz wykazać prawdziwość tego twierdzenia i udowodnić rzeczywistość takiego wpływu narodów na architekturę.

Już ze zdań dopiero co wypowiedzianych o sztuce, ze względu na trzy historyczne okresy, uwydatnia się rys pierwszy najcharakterystyczniejszy, że architektura od pierwszego wystąpienia ludzkości na arenę światową, dziejową, razem z historją postępuje i towarzyszy całemu pochodowi narodów przez wszystkie wieki. Ta okoliczność, że architektura występuje u wszystkich wykształconych narodów, począwszy od tych z zamierzchłych wieków aż do dzisiejszych, jest dowodem pierwszym, iż ona musi być warunkiem bytu, i że z istnieniem ludzkości ma tak silne pojęcie, jak ciało ludzkie z duszą, z myślą... bo czem dla duszy człowieka ciało, oblicze i wyraz, tem dla narodu architektura.

Rzeźba i malarstwo, jako osobne gałęzie sztuki obrazowej, dają nam jedynie wyobrażenie o stopniu rozwoju samego ducha, samej fantazji twórczej, artystycznej, więc przedstawiając pojedyncze szczegóły z życia, prawdy, pojęcia i allegorje, świadczą o pewnym kierunku wykształcenia zmysłu estetycznego, odnoszą się więcej do życia moralnego i stanowią tylko część obrazu narodu.

Tymczasem z architekturą rzecz ma się inaczej. Sztuka ta, przez swą symboliczność, obszerność i łączność z rzeźbą i malarstwem, styka się z całym prądem rozwoju ludzkiego — zakreśla obszerniejsze koło, jak właściwe rzeźbiarstwo i malarstwo, co więcej, obejmuje je do pewnego stopnia w sobie i roztacza skrzydła nad życiem tak duchowem, jak fizycznym, przez to ożywia się wszelkimi natchnieniami człowieka i odbija wiernie wszystkie sprawy, jakimi szlachetnieje dusza narodu.

Dodać trzeba w uzupełnieniu, że jak w historii starożytnej, przedklasycznej, architektura sama wyłącznym stała się obrazem ducha ówczesnego, tak w epoce klasycznej musiała połączyć się z rzeźbą, a w epoce romantycznej i z malarstwem. Nie wynika jednak z tego, aby sama przestała być całością dla siebie, owszem tak u Greków jak i u Rzymian, tak w średniowiecznych jak i w nowożytnych stylach, zawsze ona najważniejsze tło sztuki

przedstawia, jest piastą, około której wszelkie inne sztuki się obracają i którą te ostatnie otaczają.

Powiedzieliśmy, że architektura występuje u wszystkich narodów i jest to prawdą, bo choć są i dziś narody, nie mające jej jeszcze, to przecie należy uwzględnić, że one żadnej, pierwiastkowej nawet sztuki nie posiadają, są zatem w przededniu dziejowego ruchu, i jak długo nie wyrobią w sobie jakichś prawd, jakichś pojęć i społecznie nie wytworzą się w ciało wykształcone, tak długo sztuka u nich nie wyda żadnego nasienia, a nawet nie zakiełkuje (tak u narodów w Afryce, w południowej Ameryce i t. d.).

Z drugiej strony, choć są narody, które mimo życia dziejowego, wiekami już przełożonego, mimo wykształconego u nich pierwiastka społecznego, nie mają jeszcze architektury swej własnej, charakterystycznej, odrębnej, to rzecz innego znaczenia — inne powody składały się tu na ten przypadek i inne warunki niekorzystne były tu na przeszkodzie, co właśnie wypada ze stosunku sztuki do historii ogólnej.

Architektura jest po części koniecznym warunkiem intelektualnego bytu ludzkości, a to z powodów następujących: ponieważ na pierwszym miejscu architektura zostaje w najwewnętrzniejszym zjednoczeniu się z religią całą, a że nie ma i nie było narodu bez religii, dlatego nie ma i nie było narodu bez architektury — w drugiej linii architektura przez stosunek z prawami, obyczajami i potrzebami staje się osłoną w życiu prywatnem, codziennem i publicznem, a w dalszym ciągu z tego wynika i trzeci powód, że architektura, łącząc religię z życiem narodowem, stoi na straży grobowców i pomników, przekazuje przyszłości wszelkie ślady najdalszej przeszłości. W ten sposób jest ona świadectwem wiecznem, niezmiennem, — wytrwałem w obec czasu.

Przychodzi teraz sposobność określenia przedwstępnie a w krótkości, czym jest w istocie rzeczy architektura? a to z punktu widzenia estetycznego, techniczno-rozumnego i historycznego.

Estetyka nazywa architekturę, jak już wzmiankowaliśmy, sztuką symboliczną, bo celem jej nie jest wyjawienie wprost jakiejś prawdy lub myśli — ale zadaniem jej jest



upiększenie przybytku pewnego tak, aby on dla siebie był wyrazem sztuki pięknej, łączącej ideę z formą, pożyteczne z nadobnem, idealne z praktycznem, cel ze środkiem. Symbolika ta tkwi w kształtach i w sposobie rozumienia wielu środków dążących do celu jednego, a tym celem: użytek czyli potrzeba i piękno a idea.

Architektura więc jest sztuką piękną, służącą ludzkości przedewszystkiem na wyrażenie miejsca przeznaczonego dla czci religijnej i miejsca poświęconego cześci dla zmarłych. W upiększaniu tych dwóch przybytków — Boga i pamięci — jest mistrzynią. Prócz tego w życiu codziennem, świeckiem i publicznem umila domy, budynki prywatne i publiczne, podnosi je wszystkie z rzędu użytecznych dzieł człowieka do rzędu sztuki pięknej, służącej ludziom na uszlachetnienie i udoskonalenie.

Zaczynając od świątyni i grobowca, a kończąc na zwykłym mieszkaniu człowieka, architektura wszędzie jest sztuką piękną.

Pod względem techniczno-rozumowym, architektura, objawia się za pomocą linii, płaszczyzn, powierzchni i kątów w masach i przestrzeniach wolnych, a to wszystko ułożone w pewien ład i porządek, odpowiedni celowi czyli użytkowi, a prócz tego zgodny z prawami piękności i smaku.

Architektura, jako sztuka najbardziej przestrzenna, pozostawione ma najrozleglejsze pole wolności i samowoli, a skutkiem tego staje się najróżnorodniejszą w objawach zewnętrznych, jest najoryginalniejszą ze wszystkich sztuk, a w każdym razie zawisłą od pewnych prawideł, organicznie w niej występujących.

A prawidłami temi przedewszystkiem jest geometria, to jest ład w kształtach, następnie matematyka, wnikająca tajemnie w masy, tworząca równowagę, czyli zgodę części pojedynczych tak w sobie jak w całości. Tak geometria miarą, a matematyka ilością czynią formę zewnętrzną architektury przyjemną i miłą oku; sprawiają zaś przy równoczesnem wypełnieniu jakiejś symboliki smak czyli gust.

Ponieważ główną formą objawienia się architektury jest przestrzeń, dlatego najważniejszym także czynnikiem zewnętrznym w tej sztuce jest światło i cień, albowiem



należą one do wyglądu każdej formy i z tej przyczyny jedną z najtrudniejszych własności architektury, jako sztuki plastycznej jest rozłożenie płaszczyzn, mas i brył w taki sposób, aby działając na się wzajemnie, skutkiem gry światła i cienia, sprawiały harmonię stopniowania i piękne ukształtowanie, zgodne z wewnętrzną treścią.

I w tem leży trudność stosowania własności estetycznej architektury; dlatego w niej musi przeglądać poczucie już naturalne, wrodzone, które nie da się w prawidła ująć i tu jest pole twórcze dla architekta i tu jest sposób wcielenia swej duszy, swej myśli.

Z dzieła architektonicznego musi przeglądać zatem zrozumienie stosunku mas wzajemne, musi wykluwać się tajemny logiczny szyk, nadający pojedynczym częściom wyraz mniej lub więcej silny, wyraz, który jest tu tem, czem w muzyce ton.

Dalszym wynikiem zaś tego, jest grupowanie części pojedynczych; a to grupowanie przyrównać się da do akordu muzycznego, do rytmu poetycznego. Jak w poezji pojedyncze wiersze składają zwrotki, a te zwrotki następując po sobie w równych odstępach czasu, każda dla siebie będąc odrębną, razem tworzą na koniec myśl i cel wiersza — jak w muzyce tony w takcie po sobie idące, razem w akordzie miły dźwięk sprawiają, tak i w architekturze części składowe, pojedyncze, muszą się porządkować w grupy całkowite dla siebie, a te grupy jakby akordami, jakby zwrotekami muszą odnosić się do ogólnej całości, do ogólnego kształtu.

Zatem w kształtach pojedynczych architektury zastosowanie linii i płaszczyzn, brył i przestrzeni, musi być z jednej strony po części wyrozumowane, wymierzone, obliczone i uporządkowane co do wielkości i ważności, a z drugiej strony musi być odczute co do stosunku wzajemnego. Pierwsze odnosi się więcej do celu i użytku dzieła, a drugie do upiększenia go i uszlachetnienia.

Obydwa te warunki użyteczności i piękności muszą się wypełniać nawzajem i muszą zgadzać się z prawdą, zatem odpowiadać ściśle koniecznym celom czyli racjonalności.

W taki sposób stworzone dzieło, musi posiadać wdzięk, który nas ujmuje mniej lub więcej.

A zgoda wspólna, wzajemne uskutecznienie się na zewnątrz tak użyteczności jak i piękności, stanowi tak zwaną czystość dzieła albo stylu.

Więc znowu i w tym względzie architektura, jako sztuka plastyczna, złożona z dwóch wątków, to jest z użyteczności i piękności, jest tem doskonalszą, im ściślej one sobie odpowiadają i im są wyższe, im mniej powszednie, mniej do życia zwykłego służące.

Z tego powodu architektura rozpada się na trzy główne działy: na architekturę religijną, świecką i na wojenną.

Pierwsza przewyższa drugą, bo w tamtej pierwiastki są potężniej zastosowane i więcej do nieba, jak do ziemi, należą, druga zaś służy człowiekowi tylko w życiu tutecznem, powszedniem, dla umilenia go, trzecia zaś jest wynikiem konieczności i siły.

Architektura jest nie tylko sztuką budowania, ale sztuką pięknego budowania podług ogólnych praw estetycznych, różnie pojętych przez różne epoki i różne narody. Sztuka pospolitego budowania ma na widoku tylko pożytek i korzyści naturalne, materialne, zaś architektura prócz pożytku, wystawia zasady piękne i jest ozdobą narodów. Tu różnica między budownictwem a architekturą. Budownictwo w zasadzie musi opierać się na rzemiośle, architektura zaś prócz tego wciela w materję istotę piękną, nazywa się przeto sztuką piękną, bo wypływa z duszy, ze swobodnej myśli mistrza.

Rozumowanie takie prowadzi nas dalej do wysnucia ważnych objaśnień architektury co do jej stanowiska w historii twórczej myśli ludzkiej.

Ponieważ bowiem sztuka budownicza bez szukania pierwiastku duchowego i objawiania tendencji ozdobnej, ma istotnie wyraźne cechy tylko zaspokojenia wygody człowieka, zmuszającej go do koniecznego działania — przeto graniczy z rzemiosłem i jako taka musi bezwarunkowo objawiać się wszędzie, u wszystkich plemion, choćby najmniej ukształtowanych społecznie. Do historii pierwiastkowej kultury i budownictwa, należą przeto wszelkie wzory najpojedynczych schronisk ludzkich, jak owe budowle palowe i jaskinie w skałach lub glinie zakładane, jakie n. p. dziś jeszcze występują w Hiszpanii koło

Grenady w Guadix, stawiane przez cyganów i afrykańskich ludów.

Lecz te prace bynajmniej nie rozpoczynają historii architektury, która tam dopiero się pojawia, gdzie duch i uczucie piękna, na mocy wydoskonalonego rzemiosła, stawiać poczyną dzieła według form konstrukcyjnych i estetycznych, tłumaczących cel i przeznaczenie budynku. Sztuka zwykłego budowania budzi się z najpierwszą myślą człowieka i stanowi podstawę kultury rodu ludzkiego — przeciwnie architektura nie może być policzona do pierwotnych myśli twórczości ludzkiej, bo w każdym społeczeństwie wprawdzie muszą być wszelkie środki i sposoby techniczne tak wykształcone, aby właściwe budownictwo dało podstawę swobodnego używania form na wyrażenie piękności i ozdób — dopiero potem architektura wschodzi i promieniując z niej pięknem, służy dalej ludzkości, jako czynnik uszlachetniający.

Gdy naród zaczyna być już po części świadom swych potrzeb nie tylko materialnych ale i moralnych, gdy osiągnie już pewnego stopnia cywilizacyjnego, a w rozwijaniu swego przemysłu, odpowie tym potrzebom w sposób najwłaściwszy, przytem wykształci środki techniczne w opanowaniu sił przyrodzonych i praw fizycznych — wtedy mistrz sztuki poczuwszy się panem materji i kierownikiem prawideł równowagi materialnej, przykładą swą rękę artystyczną, aby ożywić i uszlachetnić dzieło na wyraz czasu, narodu i kultury swojskiej.

Jak więc w praktyce architekt musi być biegłym w budownictwie — tak architektura musi opierać się na racjonalności konstrukcyjnej i technicznej.

Architektura w słowniku technicznym jest przeto budownictwem upięknionem — a historia architektury poucza nie o podwalinach budownictwa, ale o zasadach piękna, okazującego się w przeróżnych formach stylowych. Z tej przyczyny, że treścią architektury jest uczucie piękna przechowanego w kształtach budowli religijnych, publicznych i prywatnych, historia architektury przenika najgłębiej ducha narodu i ze wszystkich sztuk jedynie przedstawia cały obraz życia, nawet w najlżejszych jego odcieniach.

Ani rzeźba, ani malarstwo, jak już wspominaliśmy, nie obejmują tak rozciągniętego zakresu, jak architektura, pojawiają się one dopiero wśród wyższego wykształcenia ducha i odnoszą się więcej do moralnej pracy narodu; tak jak ceramika, tektonika i inne sztuki pomocnicze cechują przeciwnie raczej przemysł artystyczny, jak właściwą sztukę piękną.

Architektura jest podstawą rozwoju wszelkich innych sztuk plastycznych, ona je ogarnia w sobie, daje im życie i dlatego jest najpierwszą plastyczną sztuką piękną ludzkości, najogólniejszą i najcharakterystyczniejszą.

To też historję architektury uważać można jako elementarz do nauczania się historii powszechnej — bez sztuki historia jest martwym zestawieniem i cytowaniem faktów. Jednakowoż architektura zanadto mało ma jeszcze u nas zrozumienia, aby przypisywano jej takie znaczenie.

Początek architektury zaznacza się tam, gdzie idea czczenia bóstwa nabrała już wyrazu stałego, gdzie wiara w nie urosła już w moc i siłę czynną, a w połączeniu z poezją prawiącą o bohaterach, o wojnach i czynach wielkich, budziła tęsknotę jakowąś, która szukać musiała dla siebie obleczenia, a tą obłoką była sztuka piękna.

Nie jest ona jedną z najpierwszych sztuk, zamieszkałych między ludźmi, bo zanim ludzkość zupełnie ukształtowała się pod względem moralnym i fizycznym, mogły się wyrażać tylko pewne początki sztuki, jako podstawy architektury, a ta wtenczas dopiero przyjęła się i wykwitła, gdy warunki bytu społecznego i politycznego wydały już pewną samodzielność i trwałość. Naród silny w sobie, pewny, spokojny i swobodny, po trudach wojennych, po pasowaniu się z życiem powszednim, zapragnął oddać się tęsknocie ducha, szukać pokoju i pociechy w sztuce, która swym wdziękiem otulała go, koła jego bole i zaspakajała wewnętrzne pragnienia.

Dopiero teraz, gdy poczucie prawdy i piękna rozbudziło już duszę, gdy religia nabrała wyrazu, a wgłębianie się w tajemnice wszechświata wyłoniło pojęcie porządku, prawidłowości i niezmiennego następstwa po sobie, gdy zatem pierwiastkowe zasady geometrii i matematyki wnikły już w dzieła człowieka, a następnie obrabianie materiałów,



jak kamienia, żelaza, kruszcu i drzewa, wydoskonalilo się już do pewnego stopnia — i gdy sztuka piękna ogólna, pielęgnowana na ołtarzach bóstw czczonych i przy grobowcach bohaterów, przodowników, nabrała mocy i ducha, tak, że rozporządzała już swą mową i wyrażać się potrafiła na zewnątrz jasno, z łatwością — dopiero wtedy duch ludzki nasamprzód zamarzył o wzniesieniu świątyni, tego przybytku, w którymby bóstwo jego znalazło godną siebie osłonę.

Architektura zatem nie znajduje swego początku w mieszkaniu człowieka — w schronisku jego przed wpływem przyrody. Mniemanie takie jest bezpodstawne, bo jużćie sztuka piękna nigdy tam zaszcześcić się nie może, gdzie konieczność zmusza człowieka do działania.

A matką sztuki jest wolność ducha, jest potrzeba wewnętrzna, nie wymuszona zewnętrznymi wpływami, ale owszem, wynikająca z duszy, z tęsknoty, z uczucia względem idei jakiejś, przed którą myśl się korzy i modli.

Konieczność budzi przemysł, bo wtedy człowiek jeno zmysłami kierowany, dogadza zmysłom swoim i pracuje na wygodę swoją. Lecz sztuka inne ma zamiary i cele, ona jest powiernicą ducha a nie zmysłów.

Więc architektura początek swój wieździe od świątyń, grobów i grobowców. Zda się, że założenie to nie potrzebuje tłumaczenia... wszak historia najlepszym dowodem. Kaźdy naród wpiery religię tworzył jak społeczne wieździe, wieźcie najpiery zdoził świątynie, a dopiero potem wpro-wadził architekturę w świeckie progi, na ozdobę pałaców i domów — pierywej architektura bogom jedyńie służyła, zanim w pojęciu narodów mogła zejść na użytek ludziom bez ujmy godności bóstwa.

I tu zaznacza się pierywszy najwaźniejszy rys charakterystyczny architektury w obec stanowiska u narodów, bo architektura zależna od ich religii, musiała się odpowiednio do niej kształtować, zaczem wynika, że jak różne narody, rozmaite miały religie, tak architektura rozmaicie się wyrażała — i czem religia dla nich była, tem i architektura początkowo. Ponieważ zaś na religię wpływało usposobienie ludu, otoczenie zewnętrzne jak klimat i przyroda, wieźcie też i architektura musiała wszystkim tym okolicznościom odpowiedzieć. Na wytworzenie jej znamion miały

wpływ podniosły nietylko potrzeby wewnętrzne narodu, ale także zewnętrzne powody, jak materiał, w którym ona szukała dla siebie osłony, kamień, marmur lub drzewo, a dalej klimat i ogólny charakter kraju. Te wszystkie przyczyny, towarzyszące religii, występują tak wyraźnie w formie zewnętrznej architektury, że ona staje się jej tłumaczem, świadectwem i pomnikiem, tem wyraźniejszym, gdy od świątyń i grobów zstąpi już i w życie publiczne, społeczne, prywatne i domowe.

Znaczenie tedy architektury w historii narodów staje się wielkiej bardzo wagi, bo w niej krystalizują się już wszelkie odcienia myśli i charakterów, w niej przechowują się najskrytsze narodu tajemnice, przemawiające do nas potężnie, w niej kamienieją prawdy odwieczne dla przesłania ich w najdalszą przyszłość. W architekturze zapisują się potrzeby, obyczaje, wymogi i dążności narodów, rysuje się całe życie tak domowe, jak publiczne i religijne — w niej symbolizują się pojęcia i zasady, wszelkie ruchy życia umysłowego, dobrobyt, sława i potęga narodu, jego walki, niewola i wszelkie ciosy, słowem, wszechstronne objawy życia ogólnego... A tak naród stawia sobie sam pomnik za życia i stroi go własną myślą i duszą, a choć zejdzie z dziejowej kolei świata, choć niby zaniknie w odległej przeszłości — przecie żyje i przemawia swymi pomnikami, które świadczą o nim, — przecie zamieniając się w posagowy obraz swej myśli i epoki czasu, staje się jakby wskazówką w dziejach powszechnych i testamentem dla ludzkości — a tak skończoność idzie w nieskończoność i tworzy obraz wieczności w świecie.

Takie jest znaczenie architektury z punktu widzenia historycznego.

Na poparcie tych zapatrywań naszych, przytoczymy zdanie wyjęte z poważnego dzieła:

*»Si l'Architecture est le plus noble et le plus difficile de tous les arts, elle exerce aussi une influence et une action bien plus directes sur la vie que ne le font les autres... a dalej*

*»L'Architecture est l'expression la plus vraie du caractère des peuples«* \*).

---

\*) „Histoire générale de l'architecture par D. Ramée. — Tom I. str. 79, 82.

»Architektura jest najszlachetniejszą, a najtrudniejszą ze wszystkich sztuk, ona wywiera wpływ i oddziaływa na życie o wiele bezpośredniej, aniżeli inne sztuki... a dalej powiada: Architektura jest najprawdziwszym wyrazem charakteru narodów«.

W pierwotnych czasach, jak w ogóle wszystkie umiejętności, tak i architektura była w ręku kapłanów, uważano ją za rzecz świętą, ponieważ podług jej praw budowano świątynie. U narodów starożytnych, miano bogów samych jako architektów, przyznawano im władzę budowania, a wszechświat cały ze sklepieniem niebieskiem był w ich pojęciach domem bożym, który bóstwo samo sobie postawiło. Było to najistotniejszą przyczyną, dla jakiej przyznawano cechy świętości sztuce architektonicznej, którą godnie piastować mogli jeno kapłani-poeci. Ci kapłani, mając na wzór świątyni wszechświata budować świątynie dla bóstwa, musieli przedewszystkiem badać porządek ogólny, rządzący w świecie, poznawać niebo i ziemię, przeglądać się w tworach boskich — więc poznawali matematykę i astronomię, a łącząc je z nauką teologii, dochodzili prawd ogólnych, którym hoładowali wraz z narodem.

Na podobieństwo świata, jako domu bożego, dawano w świątyniach strop malowany lazururowo, zasiany gwiazdami i figurami, przedstawiającemi niebo — a strop ten podpierano za pomocą ogromnych słupów, zwieńczonych głowicami, malowanemi różnokolorowo a zwłaszcza zielono, i w taki to sposób n. p. egipska świątynia symbolicznie wyobrażała niebo, rozciągające się nad ziemią.

Indjanie uważali Brahma, boga swego, jako architekta, stwórcę wszech rzeczy \*). Wyobrażony on jest jako taki w figurze »Visvakarma«, a w świątyni jego przedstawione było słońce, księżyc, gwiazdy i niebo, morze i góry, Ganges, rośliny i zwierzęta, — i wszystko to miało odnosić się do wszechświata; tak to opisuje świątynię indyjską Nonnus, poeta grecki (410 r. po Chrystusie).

W świątyni Elora, przedstawiony jest Brahma w postaci siedzącej na krześle, u nóg dwa lwy, siła i moc —

---

\*) Ramée str. 83.

z obydwóch stron po jednemu słuździe — jeden trzyma miarę i kwiat lotusu, symbol tworzenia; drugi kładzie śródwagę, w kształcie trójkąta, na kolumnę. Nad Visvakarma jest oko, znak przenikliwości i wszechwiedzy, nad okiem pionik, dotykający linii poziomej — w ten sposób tworzą się dwa kąty proste, symbol regularnego porządku i prawidłowości.

W Egipcie przypisywano wynalazek architektury bożkowi Osiris. Na dowód tego, służą nam hieroglify, w których przedstawiano go jako oko, symbol życia, tworzenia; topór kamienny, znak obrabiania ciosów — i świątynię, znak budowania.

W innych hieroglifach, zamiast toporu, spotykamy się z postacią ludzką, siedzącą i przychyłoną — znak to mieszkań i domów, które tak były niskie w pierwotnych czasach, że musiano w nich tylko siedzieć\*). A że łączono tak hieroglify, to przekonywa nas, iż Osirisa uważano jako bożka architektury religijnej i świeckiej.

Babilończycy i Assyryjczycy czcili zaś boga Oannes\*\*), jako twórcę ich miast i ich świątyni, a Bérose, pisarz grecki z III. wieku przed Chr., wspomina o Babilończykach jako narodzie barbarzyńskim, mającym boga Oannes napół człowieka, pół ryby, który, wyszedłszy z perskiej zatoki, nauczył pierwotnych Babilończyków pisać, rachować, geometrii, architektury i innych sztuk. U Greków Westa, bogini, była mistrzynią budowania świątyni i domów, a i Merkury także pielegnował sztuki; za złotych czasów Peryklesa, nauczyła Greków architektury Pallas Athena, której poświęcono Parthenon na Akropolis, jako ostatni wyraz szczytnej doskonałości, świetności i przepychu sztuki greckiej.

Starożytni Persowie czcili Zoroastra, dając mu w świątyni jego za symbole słońce, księżyc, dwanaście znaków zodiakalnych i t. d.

Nakoniec można jeszcze dodać, że i później architektura była w ręku kapłanów i zakonników, aż do czasów średniowiecznych. Dopiero z odrodzeniem się sztuki klasycznej, właściwie wstąpiła w pałace i budynki publiczne.

\*) „Illustrirte Culturgeschichte von K. Faulmann“. Str. 47. 70 i 385.

\*\*) Ramée D. Histoire générale de l'architecture.



Rozważywszy bliżej, stało się to zupełnie naturalnie. Duch starożytny, rozpatrując się po świecie, szukając czegoś pewnego i stałego, na czym oparłby swe badania, w całym ogromie i tym misternym układzie, najbardziej zastanawiał się nad porządkiem przyrodzonym, wedle którego świat się rządzi. W podziwieniu owej symetrii i prawidłowości, przypisał je bóstwu i przez symbolikę złożył mu je u stóp w ofierze. Ilość i wielkość stały się symbolami tego porządku i składu wszechświata, były przymiotami twórczości bóstwa, zauważyli bowiem starożytni, że bogowie rządzą światem według praw arytmetyki i geometrii, podług stale powtarzającego się systemu regularnego. Dlatego więc u wszystkich narodów starożytnych, nawet u Greków i Rzymian, bogowie mieli symbole miary\*).

Takie to źródło architektury — a przekonuje nas ono, że sztuka ta wzięła swój początek z najwewnętrzniejszej głębi ducha narodowego, bo wzrosła razem z religią na jednym gruncie, a skutkiem tego, zasilając się i naukami zdobytemi przez pracę około swego rozwoju, kształciła się coraz więcej, a tem samem, wnikała coraz głębiej w dzieje ludzkości.

Od czasu, kiedy oblokła się już w szaty świąteczne i w świątyniach bogom przybytki gotowała, architektura zaczęła się od narodu do narodu wszczepiać, i odtąd postępuje krok w krok z historją ogólną ludzkości, towarzysząc jej w każdej epoce podniesienia lub upadku.

Kiedy zatem istnieje taka łączność architektury z historją, postawmy jeszcze pytanie, jak to ogniwo się objawia, na czym ten związek polega, na jakim stanowisku kładzie on architekturę i czem ona ostatecznie staje się w tym stosunku?

Chcąc pobieżnie określić rozwiązanie tego pytania, trudno nie powołać się w tem miejscu na filozofa naszego, Józefa Kremiera, który tak pięknie pojął filozofię sztuki.

Ten więc miłośnik historii sztuki, przy końcu tomu I. »Podróży do Włoch« tak wspomina: »Więc niechaj się nie ekliwi czytelnikowi wśród tych opisów architektonicznych dzieł. Opisy te z istoty swojej zaprawdę suche

---

\*) Ramée D. Histoire générale de l'architecture.

i postne, nabiorą znaczenia, nabiorą duszy, zadrgają życiem, gdy je później pojmimy w związku z sobą, gdy się nauczymy patrzeć na nie, jako na konieczny wykwit swojej epoki, gdy odgadniemy tych epok wzajemny stosunek i wątek; bo wtedy iście dosłuchamy się szeptów, którymi duchy stuleciów powierzały sobie tęsknoty swoje, odgadniemy o czem marzyły serca ludów w dziejach świata« \*),

Ze słów tych wyświeca się już dobitnie określenie zależności architektury od historii narodów, bo istotnie z dzieł jej nauczyć się możemy poznawać dusze ich, a jak po obliczu i rysach człowieka możemy odgadnąć charakter jego, tak z historii architektury potrafimy stworzyć sobie obraz ducha narodu, z wszelkimi tegoż właściwościami.

Architektura jest jakby wielkiem zwierciadłem, w którym odbija się życie narodowe najwierniej. Gdy w opisie historii ogólnej, dziejopisarz zawsze musi nieco podmiotowo rzecz przedstawiać i mimo najbezbstronnejszego oceniania, mimo bezwzględного zapatrywania się, przecie objawia własne zdania, a więc ubiera treść w swoją myśl, zatem podaje obraz wedle swego widzenia i rozumienia, to w architekturze inaczej rzecz się przedstawia, bo tu dzieła same się tłumaczą, tu przemawiają one same do widza, świadczą własną mową i przechowaniem uczuciem. Historia architektury jest przeto połączeniem tych objawów sztuki z dziejowymi faktami.

We wspomnianem dziele naszego filozofa, znajdujemy jeszcze następujący śliczny ustęp, który na poparcie swych zapatrywań, przytaczamy:

»Wszak prawda, że w dziejach państw i ludów, także się dopatrzeć możemy potęg pracujących w duchu ludzkim, ale ten wizerunek nigdy nie będzie dostatecznym a wiernym. Bo choć lud każdy przedzie z miłością tę nić swoich dziejów, i zwilża ją łzami swojemi i skrapia krwią serdeczną milionów swoich synów, lubo dniem i nocą wirem pędzi kołowrot onej nigdy nie znękaney prządk, którą historją zowiemy, przecież nie braknie przeszkód

---

\*) Tom I. str. 485.

ze zewnątrz, matwających a psujących te prace krwawe. Czasem nawet parka zawistna przedwcześnie utnie żywota nić. Gdy atoli już dzieje żadnego narodu nie wystarczą, by były jego ducha wiernem odbiciem, tem mniej dzieje powszechne świata zdołają być wizerunkiem ogólnym ducha ludzkiego. Bo historia świata oddana jest ustawom przestrzeni i czasu. Jej sceną są kraje, — jej aktorami są stulecia i lat tysiące. Lecz scena rozszerza się bez końca, ciągle a ciągle zmieniają się dekoracje, a akta dramatu mnożą się bez końca; ten dramat nigdy nie ukończony, w nim nigdy nie spada zasłona. Tak i wizerunek, który nam podają dzieje, będzie wizerunkiem nigdy nieskończonym. I dlatego człowiek tęskni do sztuki pięknej; bo on w jej dziełach widzi, choć w zmysłowych formach, duchową swoją istotę. W swoich tradycjach, legendach, w swojej poezji, muzyce, w swoich budowlaniach, rzeźbach i malowanych obrazach naród każdy głębiej samego siebie pozna, niż we własnych dziejach swoich« \*).

Jak więc historyk na udowodnienie faktów historycznych, szuka pomników sztuki i nimi tłumaczy cały proces wyzwolenia się myśli ludzkiej z pętów materialnych i tym sposobem dodaje swym opisom istotnej prawdziwości i życia, — tak naodwrot architekt, podając dzieła architektury, musi łączyć je, jakby nasilać na nitkę przewodnią, która jest właśnie historją powszechną ludzkości, duchową i wewnętrzną.

Jest to dowód, że działy te uzupełniają się nawzajem, że wnikają w siebie, i inaczej być nie może, bo gdy życie narodu objawia się pracą wewnętrzną i zewnętrzną, więc też historia jego musi się składać z historii pierwszej i drugiej, zatem z historii ducha, myśli czyli treści — i z historii formy, którą jest przedewszystkiem architektura, a nie inna sztuka.

Gdy więc takie ścisłe połączenie istnieje między historją ducha a historją sztuki, w takim razie jest już widoczne i łatwe do zrozumienia, że wszelkie objawy sztuki architektonicznej zawisłe są od ducha. Przeto znając

---

\*) Tom I. str. 280, 281.



historję wewnętrzną narodu, rozumie się jasno całą pracę jego około sztuki, odczuwa się jej wpływ na jego kształcenie się i jego charakter. W przeciwnym zaś razie, ktoś uczący się dzieł sztuki, a nie znający historii narodu, nie pojmie nigdy tajemnic ukrytych, nie wglębi się, nie trafi ani uczuciem ani rozumem do wnętrza i treści, a dlatego architektura wyda się jemu czczą, nudną i oschłą.

Zatem stosunek historii architektury do historii narodów objawia się głównie w tej zależności obopólnej, w której leży podstawa rozumienia tak jednej jak i drugiej.

To uzupełnianie się ich wzajemne, to jednoczenie polega zaś na studjowaniu dzieł architektury i na dochodzeniu ich przeznaczenia, ich celu, ich warunków tworzenia i czasu powstania, przy równorzędnem śledzeniu czynników historycznych i filozoficznych. Z tego wynika, że najdonośniejsze i najprzedniejsze znaczenie mają te dzieła, które podają nam najwięcej pewników dziejowych i które w rozumowaniu najdobitniej tłumaczą przeznaczenie i związek z potrzebą narodu i z jego charakterem.

Stanowisko architektury w obec życia narodów jest wielostronne, i tak: 1) najpierw jest ona związana z epokami czasu; 2) powtórę zależy od samego narodu, więc od właściwości jego moralnych i fizycznych; 3) wreszcie, jak już powiedzieliśmy, jest zespolona z charakterem kraju, w którym naród mieszka.

Z tej przyczyny podział historii sztuki musi mieć zupełnie takie same ramy, jak historia ogólna — pierwsza po tych samych stopniach kroczy co i druga; zatem nasamprzód rozpada się na trzy części: 1) sztuka starożytna i klasyczna; 2) sztuka średniowieczna i 3) sztuka nowożytna.

Podział ów w historii sztuki nie jest dowolny, nie jest wyznaczony tak, jakoby tylko ze względu na łatwiejsze traktowanie sprawy wypadał — owszem, wiąże się on jak najsilniej z przyczynami moralnymi, tkwiącymi w sztuce, z czego wynika, że odgrywa tu ważną rolę wykształcenie ducha narodowego, mniej lub więcej niezawisłego od materji, mniej lub więcej wyzwolonego z pod więzów przyrody.



Historja sztuki w dalszym ciągu dzieli się na pojedyncze gałęzie, przypadające na każdy naród z osobna, ponieważ, jak już mówiliśmy, sztuka jest szczególnie odrębną własnością każdego narodu, więc ma właściwe cechy należące do niego. Jak zatem pierwszy podział co do chronologii, tak ten drugi co do etnologii i etologii, łączy się całkiem z historją powszechną.

Trzecim czynnikiem, wpływającym na klasyfikowanie, jest geografia i etnografia, których wielkie znaczenie tłumaczy Ramée w dziele swem na wstępie bardzo obszernie, dowodząc w ten sposób na przykład, gwałtowną różnicę i odrębność sztuki arabskiej, rasy semickiej, względem sztuki wszystkich narodów aryjskich.

Wziąwszy ostatecznie na uwagę tę okoliczność, że historja architektury bez łączenia się i bratania wprost przy każdym opisie z historją narodów, byłaby rzeczywiście spisem suchym, inwentarzem chyba, bez treści i spoju wewnętrznego, — przekonujemy się, iż podziały wszelkie muszą się trzymać zwięźle historii powszechnej koniecznie, choćby z tego jednego powodu, że zawsze i wszędzie między pracą tą wewnętrzną a zewnętrzną ludów jest takie ogniwo, jak między powołaniem i usposobieniem człowieka a dziełami całego życia jego.

Z tego wszystkiego wynika, że historja architektury, jako krynica obfita w dowody i ślady historyczne, zajmuje równorzędne stanowisko z historją uniwersalną, a na doniosłość jej składa się okoliczność, że dla niektórych ludów z pomroczonej starożytności jest ona nawet jedyną i wyłączną historją.

Studjowanie architektury wraz z historją jest pożytkiem nie tylko dla technika, ale i dla każdego miłośnika sztuki, i jeżeli gdzie, to właśnie w historii architektury można odnaleźć najwięcej rysów życia narodowego. Architektura bowiem — to obszerna kronika obrazowa, w której czytać można jak w księdze, bo tłumaczy się ona w niej trwale i wiecześnie, zostawiając jakby granitowe i spiżowe głoski mowy, ducha i uczucia ludzkiego.

Architektura jest jakby najbogatszym archiwum ludzkości, w którym zapisują się dokumentami sztuki wszelkie sprawy ludów, przechowują na wieczyste lata i służą za naukę, a przykłady idącym czasem. Jest ona istotnym

kluczem do skarbca historii narodów — rozświeca domysły, świadczy o usiłowaniach ducha i staje się najwierniejszym wizerunkiem kroczenia jego po drodze cywilizacji. Jest to powłoka ducha, którą narody przystrajają się świątecznie i przemawiają społem, — a tak w połączeniu z historją, architektura skupiając w sobie wszelkie promienie życia i światła, okazuje nam ogólną widownię żywota ludzkiego w całym blasku jego wielkości.





#### IV.

### Architektura w gronie sztuk pięknych.

---

Wiadomo, że jak każde dzieło w wszechświecie, tak i sztuka piękna w ogóle, musi mieć znak, czyli wyraz zewnętrzny, materialny, który za pośrednictwem naszych zmysłów, podnieca w nas wrażenia i przez nie daje nam o niej pojęcie. Bo też treść bez formy, a forma bez treści istnieć nie mogą, warunek istnienia obojga równocześnie jest podstawą rzeczywistości i wiedzy.

Wyraz zewnętrzny w sztuce pięknej, czyli jak Rafael Mengs objaśnił, owa widoma doskonałość sztuki, prawdopodobna i przybliżona, może objawiać się w rozmaity sposób, zależąc od wątku materialnego, którym się posługuje.

Nie mamy tu bynajmniej zamiaru roztaczać czytelnikowi dokładnego obrazu podziału sztuk pięknych na rozmaite grupy. W tym względzie znajdzie on w każdej estetyce dostateczne wskazówki, a w naszej literaturze Libelt i Trentowski w dziełach swoich wyczerpujące podają wywody odnośne.

Wiemy z estetyki, iż różni myśliciele różnie przeprowadzali podział sztuk pięknych. Tak n. p. Kant obiera trzy grupy: 1) sztuka mówiąca t. j. wymowa i poezja; 2) sztuka obrazująca t. j. rzeźba, budownictwo, malarstwo i ogrodnictwo; 3) sztuka pięknej gry uczuć t. j. muzyka

i sztuka barw. Zatem architekturę Kant nazwał sztuką obrazującą, a szczegółowo jeszcze dodał jej cechę, wspólną ze rzeźbą, tę mianowicie, iż jest plastyką, czyli sztuką zmysłowej prawdy.

Hegel rozdzielił sztuki wedle wzroku, słuchu i wyobrażenia, a oprócz tego rozgatunkował je na: 1) symboliczne, 2) klasyczne i 3) romantyczne. Architektura u niego należy do sztuki symbolicznej.

Herbart w systemie rozdziału, oparł się na trzech pierwiastkach: 1) ton, 2) słowo i 3) obraz. Według niego architektura jest znowu sztuką obrazującą.

Zeising podobnie uważa: 1) sztuki tonów, 2) sztuki obrazów i 3) sztuki gościów.

Vischer znowu nazywa sztuki: 1) podmiotowe, 2) przedmiotowe i 3) przedmiotowo-podmiotowe.

Przyznać musimy, że dla nas żaden z tych podziałów nie zawiera takiej trafności, jakaby się sama przez się wyłaniała.

Już podział sztuk pięknych wedle formy zewnętrznej racjonalniejszym nam się wydaje, albowiem przemawia on wprost do pojęcia jasnego. — I tak: 1) jeżeli przede wszystkim osnowa zewnętrzna, za pomocą której sztuka trafia do naszego pojęcia, jest nieuchwytną czyli niedotykającą, a zatem można ją jeno w myśli, za pomocą pojęć z rzeczywistości przedstawiać, wtedy forma taka idealna stwarza pierwszą grupę sztuk pięknych, idealnych.

Do sztuk idealnych należy najpierw muzyka i śpiew, a następnie poezja ze wszelkimi odcieniami swymi (wiersz, dramat, komedia, powieść i t. d.), wreszcie teatr t. j. wymowa, taniec, giestykulacja itd.

2) Jeżeli wszakże piękne dzieło człowieka oblecze się formą zewnętrzną wprost materialną, dotykającą i dostrzegającą, czyli, jeżeli forma ta będzie przedmiotem o pewnych rozmiarach przestrzennych, wtedy takie dzieło zaliczymy do drugiej grupy sztuk pięknych, noszących oddzielną nazwę sztuk plastycznych.

Do sztuk plastycznych, które szukają wyrazu w przestrzeni za pomocą kształtów, gry światła i cieni, za pomocą kolorów lub układu wzajemnego części pojedynczych względem siebie, należą: architektura, rzeźba i malarstwo.



Podział ten ma dla nas nawet dość znaczną zaletę, albowiem zestawiamy przezeń taki system:

I.) Sztuki idealne:

a) muzyka, b) poezja, c) wymowa (teatr);

II.) Sztuki plastyczne:

a) architektura, b) rzeźba, c) malarstwo.

System ten jednak sam przez się podaje nam jeszcze inne cechy, a mianowicie, zastanowiwszy się bliżej poznamy, że sztuki idealne mają swój wyraz w czasie, sztuki zaś plastyczne w przestrzeni. Charakterystyka bardzo dobitna.

Sztuki idealne obrazują się za pomocą słowa, albo głosu, jak muzyka, zatem odnoszą się do słuchu, zaś sztuki plastyczne wszystkie odwołują się wprost do oka. Zresztą podział ten o tyle jest uzasadniony i niezmienny, że w nim porządek zastosowany jest do faktycznego następstwa sztuk pięknych w historii cywilizacji. Pierwszą i najbliższą uczucia jest muzyka, drugą poezja, trzecią taniec i giestykulacja, dopiero po tych sztukach idą sztuki plastyczne, z których nasamprzód pojawia się architektura, dalej rzeźba, a w końcu malarstwo. Obydwie grupy mają nadto jeszcze pewne pokrewieństwo co do działu ich na trzy części, gdyż znowu dokładniej je badając, spostrzeżemy, że I.) muzyka kształtuje ideał piękna, poezja ideał prawdy, zaś wymowa ideał dobra, tak samo II.) architektura kształtuje ideał piękna, rzeźba ideał prawdy, a malarstwo ideał dobra \*). Okazuje się przeto mimowiedna paralela między a) architekturą a muzyką, b) rzeźbą a poezją i γ) malarstwem i wymową.

Lecz nie dość na tem. Weźmy bowiem jeszcze pod uwagę, iż w sztukach idealnych osnowa jako taka jest mniej występująca; gdy zatem w nich przeważa zwykle pierwiastek treściwy, słusznie nazwać je możemy sztukami treściwymi (jak Libelt nazywa). W przeciwieństwie do nich, sztuki plastyczne wpierw uderzają na nasze zmysły i działają za pośrednictwem form zewnętrznych, dlatego sztuki te trafnie także formalnemi mienić można.

---

\*) Libelt: Umnictwo piękne. Część ogólna.

Jeżeli przeto za równoległe rzedne obieramy:  $\alpha$ ) architekturę z muzyką,  $\beta$ ) rzeźbę z poezją, a  $\gamma$ ) malarstwo z wymową, to przeto dobitnie możemy ściśle między niemi wykazać pokrewieństwo. A mianowicie po pierwsze: architektura powinowatą jest z muzyką dlatego, albowiem obydwie kształtują ideał piękna. Rzeźba przypomina poezję, gdyż obie sztuki obrazują prawdę. Malarstwo i wymowa zbliżają się przez to do siebie, iż obie idealizują pierwiastek dobra.

Powtóre: Architektura z muzyką stanowi grupę sztuk o wątku najbardziej estetycznym. Rzeźba z poezją stwarzają grupę sztuk pięknych z wyrazem najbardziej intelektualnym, a malarstwo z wymową najsilniej na duszę działają przez osnowę etyczną. Po trzecie: Gdy w obydwóch szeregach postępowych ogólnych sztuk pięknych, to znaczy, tak w sztukach formalnych jak idealnych, widzimy w skutek powyższych węzłów takie następstwo, że najpierwszą jest architektura, drugą rzeźba, trzeciem malarstwo i najpierwszą jest muzyka, drugą poezja, trzecią wymowa (teatr), przeto łatwo okazać przyczynę takiego po sobie następstwa. Oto w sztukach formalnych na czele stoi architektura, z powodu, że w niej wątek materialny zawsze przeważa, jest więc najznaczniejszy. Środkowe miejsce otrzymuje rzeźba, mniej formy wymagająca, a ostatniem jest malarstwo, które potrzebuje stosunkowo najmniej formy zewnętrznej. Nie zapominajmy jednak, że sztuka piękna opiera się także i na treści, która we formie się uwydatnia. Treść ta jest w rzeźbie zupełnie równająca się formie, stąd rzeźba piastuje pośrednie stanowisko między architekturą a malarstwem. Architektura w rzędzie sztuk formalnych najpierwsza, ma w stosunku do swej formy w przestrzeni największej, najmniejszą treść moralną, natomiast malarstwo w tym samym rzędzie posiada najmniejszą zawartość formalną, przy największej treści moralnej. W sztukach idealnych, widzimy zaś wprost przeciwne uszykowanie. Chociaż bowiem poezja zestawia także na równi treść z formą, to muzyka składa się z treści bardzo idealnej w porównaniu do wątlej swej formy, a wymowa (teatr) jako ostatnia sztuka w tym szeregu przedstawia najmniej treści a najwięcej formy ze wszystkich sztuk idealnych.

Jeżeli teraz porównania te, które dotychczas uskutecznialiśmy między sztukami pięknymi, idąc w kierunku podłużnym szeregów obydwóch, zmienimy o tyle, że połączymy paralele poprzeczne, w takim razie otrzymamy wyniki następujące:

1) Architektura ma powinowactwo z muzyką nie tylko przez to, że obie kształtują ideał piękna, jak to już wspomnieliśmy, ale nadto powinowactwo to wynika przez wzajemną kompensatę pierwiastków. Architektura, odnośnie do swego stosunkowo małego pierwiastka idealnego, ma przeważającą wielkość formy zewnętrznej, zaś muzyka, wprost przeciwnie, w obec treści idealnej bardzo rozległej, rozporządza formą zewnętrzną nadzwyczaj małą. Im architektura ma mniejszy pierwiastek idealny, a większy pierwiastek formalny, tem muzyka ma pierwszy większy, a drugi mniejszy. Stosunek ten wprost odwrotny tłumaczy, skąd pochodzi ta wielka trafność porównania jednej sztuki z drugą, gdyż w porównaniu takim, zawsze logicznie odpowie większy pierwiastek formalny większemu pierwiastkowi idealnemu i mniejszy pierwiastek idealny, mniejszemu pierwiastkowi formalnemu. Powiadamy zatem, że architektura jest zewnętrznym obrazem muzyki, a muzyka jest idealnym obrazem architektoniki.

2) Rzeźba z poezją jest spowinowaconą przez to, iż, w jednej i drugiej znajduje się równomierny podział treści i formy.

3) Malarstwo i wymowa (teatr) mają znowu taki sam stosunek odwrotny względem siebie, jak architektura z muzyką, z tą małą różnicą, że w malarstwie forma mniejsza a treść większa odpowiada formie większej, a treści mniejszej wymowy.

Wynika z tego poprzecznego związania obydwóch szeregów znowu podział nowy, obrazujący ściśle wzajemne stosunki między niemi. Oto najpierw architektura i muzyka należą do sztuk, w których bądź przeważna forma nie wypełnia się ściśle treścią stosunkowo małą, bądź przeważna idea nie znachodzi należytego wyrazu, w każdym razie w jednej i drugiej sztuce nie następuje ściśle wypełnienie i wyrównanie pierwiastków, zostaje jakaś część niedokładnie jeszcze o sobie świadcząca, a że część ta ma za cel przedstawienie pewnej idei, przeto sztuki te nazywamy

symbolicznemi. Powtórę — rzeźba i poezja mają zawsze do rozporządzenia w równej mierze tak formą, jak i treścią, więc tak się w sobie każda z nich wypełnia co do joty, że już nic nie pozostaje w nadmiarze. To całkowite wynagradzanie się jednego pierwiastka drugim, tak że nic we formie nie jest bez treści, a w treści nic nie pozostaje bez formy, jest doskonałością w sztuce, zatem sztuki obie nazywamy klasycznymi. Po trzecie: w malarstwie pierwiastek etyczny, rozległy i przepelniający treść nadmiernie, nie jest zupełnie wyczerpany pierwiastkiem estetycznym, pozostaje zatem w nadmiarze ideał, który raczej jest w głębi obrazu i poza jego ramami, jak w samym płótnie. Wymowa zaś czyli taniec, deklamacja i giestykulacja, wyszukują więcej formy lekkiej, aniżeli treści głębszej, ubiegają się przeto zawsze za urokiem, który polega raczej na wyrazie zewnętrznym jak na treści. Obie sztuki mają nierównowagę pierwiastków, a że idealizują dobro jako etyczny wątek, przeto nazywamy je sztukami romantycznymi.

I jakież z tego wyniki: oto spostrzegamy prawdziwe węzły, jakie sztuki te między sobą wiążą, bo przecież α) możemy architekturę uważać za muzykę form, a muzykę możemy uważać za architektonikę tonów; β) możemy formy rzeźby traktować poetycznie, a poezję wyobrażać sobie jako rzeźbiarkę myśli; w końcu zaś γ) malarstwo nazwiemy poetyczną wymową form historycznych, a wymowę nazwiemy malowniczym kształtowaniem myśli naszych.

My technicy przyzwyczajeni jesteśmy zwykle do wykreślnego przedstawiania sobie wszelkich szeregów i procesów. Nie będzie może to oryginalnością nadzwyczajną, jeżeli tu posłużymy się także rysunkowem wyobrażeniem tego wywodu, który dopiero co w myśli roztoczyliśmy. Oto przyjmując jakąkolwiek linię prostą, krzywą lub łamaną, na oznaczenie śladu wzrostu i ubytku każdego z dwóch pierwiastków sztuki pięknej, otrzymamy dla każdej grupy osobną figurę, uważając przytem rzędne pionowe jako zmysłowe przedstawienie ich wielkości względnej.



## SZEREG I.

Sztuki idealne. W czasie.

(Dla słuchu).

idea ( <i>Piękno</i> )	ideał-wyraz ( <i>Prawda</i> )	wyraz ( <i>Dobro</i> )
wyraz		ideał
Symboliczna	Klasyczna	Romantyczna
Muzyka	Poezja	Wymowa

## SZEREG II.

Sztuki formalne. W przestrzeni.

(Dla oka).

forma ( <i>Piękno</i> )	forma-treść ( <i>Prawda</i> )	treść ( <i>Dobro</i> )
treść		forma
Symboliczna	Klasyczna	Romantyczna
Architektura	Rzeźba	Malarstwo

Jak z rysunków widzimy w szeregu I. linja graficzna wyrazu najmniejszą rzędnę posiada w dziale muzyki, podnosi się ku poezji, aż do najwyższego punktu sięga w wymowie — w linji zaś idei spostrzega się odwrotny stosunek. — Szereg II. podobny zresztą w zupełności do I., tem się różni, iż linja treści ma kierunek taki, jaki w szeregu I. zaznaczamy linją wyrazu, a linja formy posiada kierunek, jaki tam wyobraża linja idei. Określając graficzne wzory, możemy powiedzieć, że: I. Muzyka jest ideą wyrażoną, poezja ideą z wyrazem, wymowa wyrazem idealnym. II. Architektura jest for-

ma treściwą, rzeźba treścią z formą, a malarstwo treścią formalną.

Gdybyśmy teraz obróciwszy rysunek II. z prawej strony ku lewej, położyli tak go na rysunku I., to okaże się ścisła identyczność obydwóch. Wtedy znowu poezja i rzeźba zostałyby na stosunku niezmiennym, a architekturze odpowiedziałyby wymowa, zaś malarstwu muzyka. Idąc tak dalej, wywodami osiągniemy znowu następne węzły konsekwentne jakie się okazują i w tym razie. Bo jak muzyka maluje wszystkimi barwami dźwięków uczucia ludzkie, tak malarstwo wszystkimi tonami kolorów oddaje grę tych uczuć. Jak w architekturze kształty są wymownymi wyrazami uczuć i myśli, tak w deklamacji, w tańcu, giestach i t. d. głos i ruch są technicznymi kształtami tychże.

Widzimy z tego, jak podział niniejszy: 1) muzyka, poezja i wymowa, oraz 2) architektura, rzeźba i malarstwo — stwarzają dwa szeregi sztuk pięknych, które są sobie właściwie przeciwstawieniem, ale głębiej się jeszcze rozpatrując, są podstawą dalszego następnego rozkładu. Gdy bowiem architektura harmonizuje z muzyką, jak to dopiero udowodniliśmy, a rzeźba z poezją i malarstwo z wymową, to mimowiednie znowu łączymy te piękna w grupy mieszane. Lecz grupy te wykażą niebawem, iż będą one ostatecznym wynikiem, nie dającym się już bardziej rozdzielić.

Zważmy bowiem, że niektóre z tych sztuk pięknych mają za cel, przy obrazowaniu jakiegoś istotnego charakteru, odtwarzać i naśladować w pewnych granicach podobieństwo rzeczywistości, w wyrazie tak materialnym, jak i moralnym. Poezja i wymowa (t. j. deklamacja, teatr, giestykulacja i t. d.), rzeźba i malarstwo, czyli obie sztuki środkowe i sztuki ostatnie z obu szeregów czerpać muszą wzory z życia prawdziwego. Grupę tych sztuk pięknych nazwiemy sztukami naśladowującemi czyli imitacyjnymi, rozumiejąc rzecz prosta, że naśladownictwo to mieści się w pewnych granicach estetyką określonych\*).

---

\*) Taine-Philosophie de l'art str. 17. Tom I. Zowie on je: „des arts d'imitation“.

Forma ich zewnętrzna odpowiada przedmiotom realnym, zaczerpniętym ze świata zewnętrznego, a forma ta pod ręką artysty, służy za wyraz istotnego charakteru moralnego, jaki stanowi najwyższy cel sztuki. Poezja i wymowa (taniec, deklamacja i t. d.), rzeźba i malarstwo muszą posługiwać się naśladowaniem postaci ludzkich i natury, bowiem tylko przez te utwory może się w nich objawić nam zmysłowo ta doskonałość widoma, którą pragniemy uwielbić w ten sposób.

Gdy jednak sztuka piękna, za obłokę swoją zewnętrzną, obiera nietylko naśladowanie form z przyrody, ale także poprzestaje wprost na formie zewnętrznej, wcale nie pochodzącej z natury i w niczem jej nie naśladowącej, przeto grupę sztuk takich w przeciwieństwie do poprzedniej, nazwaćby należało sztukami nienaśladującymi. Ponieważ w takim tworzeniu, ta właściwa okrywka zewnętrzna czerpie swe kształty przeważnie z wyobraźni, zatem duch ludzki wyzwala się w zupełności od wzorów przyrody, dlatego możemy sztuki te nazwać wyzwolonymi, wolnymi\*). Należy tu architektura i muzyka, pierwsza jest pierwszą z szeregu sztuk plastycznych, druga jest pierwszą z szeregu sztuk idealnych. Grupa sztuk naśladowujących, zalicza w sobie sztuki tak idealne jako i formalne, i mimo tego, że w nich wyraz zewnętrzny, działający na zmysły, posługuje się tworamiz pewnymi oznakami naśladownictwa ze świata, są one przebogate w treść duchową. Grupa zaś ostatnia, grupa sztuk wolnych, wyzwolonych, zupełnie tak samo obejmuje sztukę idealną jak i formalną, a przytem różni się od sztuk naśladowujących tem, że w nich oprócz wątku moralnego, także znacznego, występuje zmysłowo forma zewnętrzna o takich kształtach, jakie właściwie bezpośrednio nie przypominają nam żadnego naśladownictwa

---

\*) Żeśmy tu użyli wyrazu „sztuki wyzwolone“ to bynajmniej nie nawiązujemy tego znaczenia do dawniej używanego określenia, którem chrzczono w ogóle raz sztuki techniczne, drugi raz sztuki duchowe. Przyznać musimy, że dotychczas zauważyliśmy bardzo niepewne zastosowanie wyrazu „sztuki wyzwolone“. W szeregu cechowych określeń nie znalazł ten wyraz stałego znaczenia. My zaś użyliśmy go dlatego, że on najlepiej charakteryzuje przeciwstawienie do sztuk naśladowujących, a powtóre, że wyzwolenie sztuk z naśladownictwa bezpośredniego natury jest tłumaczem nadto dobitnym ich charakteru, aby nie użyć tu tego wysłowienia.

natury. Jeżeli nazywamy niekiedy, że ton tak silnie i głęboko działa jak żywe słowo człowieka, albo jeżeli powiadamy, że formy architektoniczne śmiało i energicznie wypowiadają uczucia ludzkie, to bynajmniej w porównaniu tem poetycznem nie znachodzimy nic istotnie do tworów natury podobnego, lecz tylko przypomnienie daje podstawę do alluzji umysłowej lub czuciowej.

Sztuki wyzwolone są wolne, albowiem artysta w ich tworzeniu nie wiąże się bezpośrednio przyrodą i w kształtach swoich nie stosuje nic takiego, co by można wziąć wprost z natury — zatem wyobraźnia jego w tych razach znachodzi tak nieskończenie rozległe pole twórczości, iż ono jest prawdziwie niewyczerpanem nigdy, bez końca. Są zresztą one i dlatego wolnemi, wyzwolonemi, albowiem w nich intelligencja ludzka najbardziej jest czynną przez tworzenie nieskończenie rozmaitej formy, pochodzącej wprost z wyobraźni wedle tego, co fantazja może przekazać uczuciu w danej chwili jednego natchnienia.

Ostatecznie wyłania się jeszcze jedna nić powinowata między sztukami wyzwolonemi. Wspominaliśmy już bowiem, że architektura i muzyka, jako obie sztuki najpierwsze w szeregach typowych, mają to za wspólne, iż w skutek nadmiaru bądź formalnego, bądź idealnego pierwiastku, są najbardziej odpowiednie do wyrażenia symbolu. Zatem, jako sztuki symboliczne, muszą wyobrażać formę, nadającą się do oddania tegoż. A że symbol, jak to później dobitniej jeszcze wyłuszczymy, jest obrazem jakiegoś pojęcia niezupełnie dokładnie uświadomionego, pojęcia raczej niepewnie odczutego jak ujawnionego, przeto dla takiej istoty wewnętrznej potrzebna jest istota zewnętrzna równie nie jasno do duszy przemawiająca, zaledwie dotykająca duszy swemi skrzydłami. Symboliczne znaczenie muzyki jak i architektury jest nadzwyczaj przydatne do przyjmowania idei, bo jak niezgłębione wody pod swą powierzchnią pomieścić w sobie mogą przeróżne kształty naszej wyobraźni, tak głębokie kompozycje muzyczne i architektoniczne zdolne są odzwierciedlić wszelkie prądy czuciowe i moralne ludzkości w lekkiej mgłę swej symboliczności. Posługiwanie się symbolem w muzyce i architekturze rozumie się samo przez się; zaś



symbol ten nie jest pierwiastkowego ogólnego znaczenia, lecz nadaje się mu pewne cechy właściwe, jakie artyście w danym wypadku poddyktuje fantazja.

Otóż przyszedłszy ostatecznie do rezultatu, iż ze wszystkich szeregów, grup i podziałów, została nam jedna para sztuk pięknych, które my nazwaliśmy w swoim sposobie traktowania rzeczy wolnemi czyli wyzwolonemi.

Architektura z muzyką, jak to dopiero co udowodnić pragnęliśmy, chociaż tylko ogólnie, są to sztuki ściśle ze sobą spokrewnione. Dotychczas pokrewieństwo owo widzieliśmy w skutek ciągłego ich grupowania się obok siebie.

Wynika z tego wszystkiego, że to, co czasami tłumaczono sobie tylko poetycznie, stało się zresztą racjonalne i przez zbadanie istoty. Bo jeżeli za Fryderykiem Schleglem powtarzano do dziś, iż architektura jest skrzeplą i stęglą muzyką, a muzyka jest rozplynioną w tony architekturą, to porównania te w wywodach naszych znalazły podstawę swego bytu.

Wierząc zaś w to, iż z odkrycia wewnętrznego stosunku, zachodzącego między architekturą a muzyką, wypadną dla nas nader ciekawe i ważne wyniki, nie zadowolamy się stanowczo temi uwagami co do wykrycia ogólnych węzłów obopólnych, ale przeciwnie, będziemy się starali w następnym rozdziale zgłębić istotę jednej i drugiej sztuki, tak, aby przez to uwydatnić dobitniej nie tylko powinowactwo muzyki z architekturą, ale cechy nawet samej architektury.





## V.

### Muzyka — Architektura.

---

Weźmy pobieżnie na uwagę muzykę, która składa się z tonów, a te powstają w skutek bardzo szybkiego drgania. Drgania zaś owe pojedynczych tonów, przedstawiają stosunek matematyczny. Znajomość tonów i biegłość a pewnośc w ich użyciu, stanowią podstawę formy zewnętrznej w sztuce muzycznej. Artysta, będąc panem we władaniu tonami, posiada wolność kombinowania ich wedle indywidualnego swego uczucia. Składa tony razem, przebiera je z całej skali i uważa zawsze, aby dwa względy sumiennie były dochowane, a mianowicie: względ matematyczny i estetyczny. Obydwa względy zależne są od następstwa tonów po sobie idących i od związku tonów współcześnie drgających — następstwo tonów podaje melodję, współczesne ich brzmienie stwarza harmonję. Tony po sobie idące, jakoteż tony współczesne, ugruntowane są na stosunku matematycznym, niezależnym od artysty i na stosunku estetycznym, który artysta ma pozostawiony swej woli, aby nim kierować, kombinować i przekładać. Lecz stosunek matematyczny po części zawisł także od artysty, gdyż ten może tonom udzielić względnego trwania dłuższego lub krótszego, zatem w następstwie kolejnem mogą tony objawiać się albo w całości

szybko lub powoli, albo też na przemian jedne brzmienia mogą być krótkotrwałe, inne długotrwałe. Zresztą między pojedynczymi tonami może artysta samo następstwo albo nieprzerwanie utrzymać, lub wreszcie dzielić pojedyncze części muzyki tak zwanymi pauzami. Wszystkie te warunki stoją na gruncie matematycznym. Oprócz tego wszakże artysta ma sposobność w muzyce, jako w melodji, czyli we właściwym i indywidualnym charakterze jej oddania na zewnątrz, przedstawić nam swe uczucia w najdelikatniejszy nawet sposób, tak, że muzyka może najsłabsze odcienia usymbolizować przez podobieństwo. To cechowanie wszelkich uczuć właściwymi tonami i oddanie ich na zewnątrz, uchodzi słusznie za przyczynę wyższości muzyki względem innych sztuk idealnych, gdyż czego najpiękniejsza poezja wyrazić nie zdoła, co wysuwa się już z jej okręgu, to wkracza w dziedzinę muzyki, mogącej odmalować najsubtelniej takie uczucia, które są już nieuchwytnie w słowach. Można powiedzieć, że to wyłączna kraina czarowna tonów, w której one mogą tylko nieznacznie dotykać ziemskości, zawsze unoszą się w sferach niedosięgniętych już naszymi pojęciami. To też symbolizm w muzyce rozumiały tylko do pewnego stopnia, bliżej i dokładniej nie umie się on tłumaczyć, bo tu znowu zaczyna się granica, na której poezja występuje.

Wiemy, że usiłowano tu i owdzie w muzyce niejednokrotnie symbolizować nawet całe epizody. Tak pewien kompozytor obrał sobie za przedmiot w muzyce przedstawić Tankreda, jako bohatera i cały ustęp z Jerozolimy Wyzwolonej\*). Przyznać trzeba, że choćby kompozycja najgenialniej wypadła, to nie będzie ona jeszcze bez słów zrozumiałą. Symbolizm muzyczny na to nie wystarcza.

W każdym razie muzyka musi być zrozumiałą dla uczuć przynajmniej w pewnych granicach, inaczej jest tylko sztuczną, matematyczną a ślepą kompilacją tonów i akordów. Najlepszym dowodem pięknej i do duszy przemawiającej muzyki — jest to, iż utwory natchnione, można na słowa przetłumaczyć, a treść ich toniczną krasomownie odmalować.

---

\*) Libelt: Umnictwo piękne, str. 329.



Przekonywujemy się z tego, że muzyka w ogóle biorąc, jest to całość złożona z pojedynczych części, dających się uszykować na dwie główne partje: po pierwsze: muszą tony być powiązane ze sobą względami matematycznymi, a powtóre: muszą one być jasnym wyrazem naszych uczuć, czyli pewnego stanu wewnętrznego naszej duszy.

Pierwszy warunek jest czysto zewnętrznym wyrazem sztuki, polegającym na dokładnej i czulej znajomości zewnętrznego charakteru wszystkich tonów i na wielkiej biegłości w używaniu ich, tak jednocześnie, jak i w następstwie po sobie, — to forma muzyki. Drugi warunek nadaje muzyce charakter wewnętrzny, nastęrcza artyście możność wyrażenia swego indywidualnego uczucia wewnętrznego, choćby najskrytszego, — to treść muzyki. Każdemu artyście pozostaje niezmierzone pole do kombinacji i warjacji tych dwóch warunków sztuki, a pewien właściwy sposób układania tychże, będący jakąś pokrewną nicią we wszystkich dziełach jednego artysty, stanowi charakter istotny jego muzyki.

Pierwszy warunek nazwać słusznie można techniką muzyki, bo ogranicza się na uzyskaniu biegłości w używaniu tonów; drugi warunek stanowi właściwe piękno muzyki, bo jest łąčeniem uczuć, jakie artysta wcielił w melodję, z uczuciami, jakie ta melodja wywołuje u słuchaczy.

Łatwo nam teraz dojrzeć, jakie podobieństwo zachodzi między architekturą a muzyką — między tą pierwszą, która działa na zmysł wzroku, a tą ostatnią, działającą na nas za pośrednictwem słuchu. Niezawodnie, podobieństwo owo nie da się wprost odczuć, ale po bliższem a dokładniejszym rozpatrzeniu ich istotnych właściwości, uderzą nas ściśle pokrewne rysy.

Jakoż przedewszystkiem uważmy, że czem w muzyce tony, tem w architekturze, rzecz prosta, formy. Formy geometryczne, zawisłe właściwie od względów prawidłowych odległości między różnymi punktami zarysu, jaki wyobraża pewną powierzchnię, formy te odpowiadają stałym prawom matematycznym, albowiem kształty: kwadratu, sześcianu, kuli, walca lub stożka i t. d. mają wyrazy w cyfrach, odpowiadających im jak najściślej. Te pier-



wiastkowe kształty regularne w obrazie zewnętrznym sztuki architektonicznej odgrywają taką samą rolę, jak pojedyncze zasadnicze tony w każdej muzyce. Jak ton nieczysty i nieodpowiadający skali razi nasze ucho fałszywym brzmieniem, tak i w architekturze forma niekształtna, odbiegająca od prawideł regularnego układu, nie podlegająca łatwo dostrzegalnym związkom matematycznym, razi oko brakiem porządku i ładu. Pierwszym warunkiem muzyki artystycznej są tony czyste i pełne — pierwszym warunkiem strony artystycznej architektury, są kształty prawdziwie piękne, szlachetne, wydatne, symetryczne i podpadające zrozumiałym prawom matematycznym i geometrycznym.

W muzyce oprócz tonów następujących po sobie, mamy tony współcześnie brzmiące. Zatem i w architekturze, oprócz form pojedynczo występujących po sobie, obok siebie lub nad sobą, mamy formy powiązane ze sobą w jedną całość, działające wspólnie w skutek stosunku jednych części do drugich, w skutek łączności jednych kształtów z drugimi, w skutek odpowiadającego uzupełnienia jednych rozmiarów za pomocą innych bezpośrednio do nich należących, a nareszcie, co najważniejsza, w skutek wymaganego zabezpieczenia praw równowagi i grawitacji. Aby w muzyce naśladować pewne wyrazy uczuć, służą akordy to jest potęgowanie tonów za pomocą użycia jednoczesnego kilku głosów. Tak samo, aby w architekturze grupować formy w partje, odpowiadające wyrazom ogólnej całości, służą organicznie powiązane i skombinowane kształtowania, jasno tłumaczące cel i powód użycia takiego. Jak akord jest wprawdzie częścią utworu muzycznego, ale mimo to sam dla siebie uchodzić może za szczegół odrębny, w sobie skończony — tak i w architekturze, jakkolwiek grupy kształtowań są tylko składowymi partjami budynku, przecie mimo tego, same dla siebie stanowić muszą szczegóły skończone, w sobie się uzupełniające.

Umiejętne zastosowanie form w architekturze, oraz dokładne ich poznanie, racjonalne ich użycie zgodne z całym przeznaczeniem, kombinowanie ich rozmiarów przestrzennych w miarę koniecznej potrzeby, wiązanie wzajemne pojedynczych części, ich sytuowanie — wszystko

to stanowi podstawę wykształcenia architekta, wszystko to opiera się na umiejętności, którą nazywamy konstrukcją, a w szerszym znaczeniu ogólnikowo techniką.

Z drugiej strony, uważanie tych samych form z punktu widzenia estetycznego, poczucie wrodzone w proporcjonowaniu części składowych, upiększanie form dodatkami stanowiącymi pierwiastki nie należące już wprost do niezbędnej konstrukcji, czyli do techniki i harmonja w rozdzielaniu mas przestrzennych, sprawiająca uczucie, bądź przyjemności, bądź nawet zachwyty; nadanie formom wyrazu i charakteru istotnego, uwydatnienie celu przez sztuczną a piękną symbolikę; w ogóle działanie na zmysł wzroku za pomocą wszelkich spotęgowanych efektów racjonalnego piękna, będącego pięknem samem dla siebie, stykającem się z techniką czyli konstrukcją, tylko na punkcie odpowiedniego stosowania, zgodnego z przeznaczeniem rzeczy i istoty, — wszystko to razem tworzy właściwą estetykę architektury, polegającą na czystem poczuciu samego piękna.

Wynika z tego, że architektura, tak samo jak muzyka w ścisłym określeniu, składa się z dwóch istotnych części, a mianowicie: 1) z techniki czyli konstrukcji, i 2) z estetyki czyli ozdobienia artystycznego, będącego właściwym wyrazem zatem kształtem dzieła architektonicznego.

Jak muzyka uwydatnia uczucia wyższe, nie dające się ująć w jasne pojęcia, któremi przepełnia się treść poezji, tak w architekturze spotykamy formy ogólniejsze, jakich rzeźba nie używa. Muzyka z jednej strony uzupełnia to, czego poezja nieopowie, z drugiej strony często nią popiera swą symboliczność — architektura tak samo rozprzestrzenia piękno formalne samej rzeźby jako takiej i używa jej na wzmoczenie swych wyrazów estetycznych. I symbolistyka form przychodzi w architekturze do życia, jak symbolistyka tonów w muzyce. Gdy wszakże o symbolizmie architektonicznym będziemy później osobno traktować, więc poprzestajemy na tych uwagach.

Zamierzamy jednak zarysować jeszcze w krótkich zdaniach faktyczną zgodność, istniejącą między harmonją tonów i harmonją form, czyli kształtów.

Każdy z nas przyzna, iż pierwsza podstawowa analogia tkwi w nieskończonej zmienności jednych i drugich.

Jak więc w całym szeregu tonów, podnoszących się i zniżających, umiejętność, bądź na podstawie słuchu praktycznego, bądź na podstawie matematycznych stosunków, ustaliła te tony, których jakość jest ujęta ściśle granicami, tak i w całym aparacie form architektonicznych, umiejętność, bądź na podstawie wzroku, bądź na podstawie matematycznych zatem i geometrycznych stosunków, ustaliła owe formy, których prawidłowość jest ustanowiona niezmiennymi granicami.

W muzyce za podstawę do mierzenia wysokości dźwięku, służy ton zasadniczy, z którego wyprowadzić można całą skalę tonów wyższych. Doświadczenie uczy, że pobudziwszy strunę do drgania takiego, aby wydała ona dźwięk, usłyszymy oprócz tonu głównego, jakim cała struna odbrzmiwa, wiele jeszcze innych współdźwięków, z których właściwie tylko te wyraźniej się zauważyć dają, które tworzą tak zwany trójjęgłos. Nadto wiadomo, że w każdej strunie i w każdym instrumencie ton zasadniczy nigdy nie jest samoistny, lecz towarzyszą mu górne tony o całą oktawę od tonu zasadniczego wyższe, co stąd pochodzi, że gdy struna drga w całej długości swojej, to drgają prócz tego obie jej połówki, następnie  $\frac{1}{4}$  części i t. d. Badania trójdźwięków wykryły, iż przyłączywszy do tonu zasadniczego tercję względem toniki (t. z. tonu podstawego) i drugą tercję względem pierwszej tercji, zatem kwintę względem tonu pierwszego, to otrzymamy trygłosowy akord. Uzupełniwszy ten ostatni jeszcze jedną wyższą tercją, czyli septymą względem toniki, dostaniemy czterogłos, zwany akordem septymowym. Idąc dalej, przez dodanie znowu tercji następnej, wyższej, czyli nony względem toniki, powstanie pięciogłos, zwany akordem »nonowym«; przez dodanie jeszcze wyższej tercji, wytworzy się sześciogłos, czyli akord »undecymowy«, aż ostatecznie, przez złączenie ostatniego akordu z tercją najwyższą, otrzymamy siedmiodźwięk zwany akordem »terdecymowym«. Wyższych tercji dodawać już nie można, albowiem byłyby one powtórzeniem istniejących. Zatem pięć głównych mamy akordów, z tych najczęściej używanymi są: trójdźwięk, akord septymowy i nonowy. Lecz każdy z tych akordów ma jeszcze pewne odmiany, i tak: trójdźwięk istnieje w 4 alteracjach, akord septymowy



ma 7 odmian, zaś akord nonowy właściwie aż na 10 odmian się rozpada.

Jakież stąd możemy wyciągnąć wnioski? Oto śmiało nasamprzód twierdzić możemy, iż czem w muzyce ton zasadniczy, tem w architekturze forma zasadnicza. Lecz cóż rozumieć należy przez formę zasadniczą?... Przypomnijmy jeszcze sobie, że każda kompozycja muzyczna, polega na pewnym tonie, który nadaje jej wyraz dźwięku ogólnego. Od tonu tego zawisły są w pierwszej linii wszelkie półtony, jakie nadają utworowi albo miękkość, albo twardość, stąd pochodzą tonacje mol i dur, występujące w różnych wyż przytoczonych akordach i głównych i pochodnych. Tonacje owe są podstawą jedności dźwięku i wyrazu melodyjnego, dlatego ton główny, zasadniczy, jest rodzajem jednolitym dźwięczności albo całego utworu muzycznego, albo pewnej jego części. Jeżeli utwór taki składa się z kilku partji, to przejścia muszą być także harmonijnie zastosowane, aby ton zasadniczy jednego ustępu nie był dysharmonijny z tonem zasadniczym drugiego ustępu. Na podstawie tego możemy wywnioskować, iż w każdym zasadniczym tonie utworu muzycznego spoczywa najpierw jego oktawa, następnie spoczywa jego trójdźwięk i dalej tkwią wszystkie akordy, należące do niego w skutek akustycznego prawidła, któreto akordy jak wspomnieliśmy, podlegają także harmonijnym prawidłom łączenia i stosowania tonu głównego z tonami jego trójdźwięku.

Wiemy, że oktawa względem tonu zasadniczego ma dwukrotną ilość drgnień tegoż, zatem stosunek toniki do oktawy jest 1 : 2.

Dodawszy do tego stosunku liczby, wyrażające wprost liczebny porządek tonów pierwszego akordu głównego, zatem trójdźwięku głównego, składającego się z tercji i kwinty względem tonu podstawowego, otrzymamy porządek liczb taki 1 : 2 : 3 : 5.

Oktawa, jako taka przedstawiona już w stosunku matematycznym 1 : 2, jest w porządku następowym ósmym tonem względem toniki, stąd wynika układ cyfr 1 : 2 : 3 : 5 : 8.

Wprawdzie nie ma między temi liczbami ścisłego takiego stosunku matematycznego, jaki istnieje w prawidłach drgań, lecz pozwalamy sobie zestawić tutaj ten szereg



w sposób obrazowy, aby później do niego nawiązać podobieństwo takiego samego układu cyfr, należących do stosunku linii.

Wracając przeto do architektury, możemy już teraz śmiało wypowiedzieć, iż zasadnicza forma architektoniczna to taka, od której zależne są wszelkie inne formy pochodne, i która także stanowi jednolitość utworu architektonicznego. Zupełnie tak samo jak ton zasadniczy podaje skalę tonów, mających stanowić harmonję melodji, zarówno i forma architektoniczna zasadnicza następuje architekcie skalę do wytworzenia całego systemu form mniej ogólnych, szczegółowych i najszczegółowszych, należących do jednego dzieła architektonicznego.

Tonacje mól znachodzą ścisłą analogię we formacjach architektonicznych lekkich i wdzięcznych, tonacje dur w kształtowaniach ciężkich i poważnych. Tak w jednych jak i w drugich zachodzić musi ogólne powinowactwo form, nie dążących bynajmniej do monotoności, lecz stwarzających szeregi, grupy, działy i poddziały kształtów, które do siebie ściśle należeć mają i które na pierwszy rzut oka świadczyć mogą, że wyszły z pod ręki nietylko jednego artysty, ale nawet jednego jego natchnienia. Każde dobre dzieło architektoniczne musi mieć najpierw piękną sylwetę ogólną, albowiem architektura działa przede wszystkim ogółem form przestrzennych, a nie w płaszczyźnie. Ten zarys ogólny, obejmujący całość utworu, wytwarza formę zasadniczą. Tak n. p. projektując dzieło z architektury kościelnej, architekt będzie się starał w pierwszej linii nadać mu formę lekką, unoszącą się w górę, zrywającą ze ziemią, a to dlatego, bowiem tendencja kościoła jest religijną, a religia podnosi ducha. Zatem forma podstawowa architektury kościelnej musi być lekką i lotną. Z tej formy ogólnej wynikną i wyniknąć muszą wszelkie inne formy pochodne, także lekkie i lotne, a jeżeli budowa ma uchodzić za arcydzieło, musi być na wskrós jednolitą. Całkiem inną formę obierze architekt, jeżeli dadzą mu za zadanie projektowanie budowli fortecznej, choćby bardzo nawet ozdobnej. Tutaj forma zasadnicza musi się zbliżać do tendencji mocy i siły, zatem wyrazem jej jest powaga i ciężkość. I znowu po przyjęciu ogólnej formy zasadniczej dla budowli fortecznej, architekt zarówno

skalą traktuje większe szczegóły, potem mniejsze i najmniejsze. Portal forteczny w ten sposób zaprojektowany, wypadnie, rzecz prosta, o całkiem innym zakroju, jak portal kościelny lub pałacowy; przyczyna tej różnicy tkwi we formie zasadniczej.

I inaczej być nie może. Wszak trudno przypuścić, aby na budowlach, przedstawiających kościoły lub pałace, architekt mógł zastosować formy należące do architektoniki koszarowej, albo też odwrotnie.

Forma zasadnicza dzieła architektonicznego, jest to zakrój, wynikający z ogólnego zarysu, w jakim przedstawia się dzieło w swej całości.

W jakim stosunku do tonu zasadniczego pozostaje pierwsza, druga, trzecia i dalsze oktawy, w takim samym stosunku do formy zasadniczej odnoszą się pierwsze, drugie, trzecie, drobne i najdrobniejsze szczegóły architektoniczne.

Lecz przy drganiu struny prócz tonów oktaowych, powstaje jeszcze trójdźwięk, złożony z tonu zasadniczego, tercji i kwinty. Zachodzi pytanie, czy nie istnieje coś podobnego i w dziedzinie form architektonicznych?

Każdy z techników przekonał się już niejednokrotnie na przykładach naocznych, że często budynek jakiś architektoniczny, mimo bardzo przyjemnych stosunków i zupełnie prawidłowych kształtów razi jakąś dysharmonją, której przyczyna na pozór niezbadana, ale która po głębszem zauważeniu, tkwić może albo w jednej lub drugiej drobnostce szczegółowej. Gdy n. p. cały budynek architektoniczny stanie na cokóle stosunkowo dość niskim i nie w harmonji pozostającym do całości, wówczas piękność jego przez tę drobnostkę utraci więcej, aniżeli by utracił nawet przez jakiś może ważniejszy błąd innego szczegółu. Albo jeżeli by ktoś w kolumnach gotyckich chciał utrzymać ściśle co do joty takie stosunki, jakie panują w słupach klasycznych, czy przy najpiękniejszym traktowaniu szczegółów, czy przy zrozumieniu najlepszem cechy średniowiecznej, takie proporcje wydadzą rzecz smaczną i doskonałą? Albo, gdyby kto w kształtowaniu gżemsu jedne członki dał za drobne, inne za duże, przeciwnie to wyprowadził, jak wypada i nie umieścił w całości ładu pożądanego, czyby gżems taki nie uszedł za brzydki a rażący?

Skądże to wszystko pochodzi?

Oto, zastanowiwszy się z całą dokładnością nad owymi formami, odkryjemy w nich jedną prawdę, niezmiernie ważną dla każdego tworzącego dzieła architektoniczne. Jest nią ta właśnie troistość formy, polegająca na podziale formy ogólnej i form szczegółowych na trzy części, pozostających do siebie w pewnym stosunku prawidłowym, który to stosunek zależny jest znowu od formy zasadniczej, jak trójdźwięk zależy od tonu podstawowego.

Patrząc na budynek piękny, spostrzegamy przede wszystkim, że fasada jego składa się z cokołu odpowiedniego, z właściwej fasady i z gzem su koronującego. I ten cokół i ta powierzchnia fasady właściwej i ten gzem muszą być w pewnym stosunku zależnym od formy zasadniczej budynku, czyli od zarysu jego. Cokół będzie bardzo wysokim i lekko traktowanym, jeżeli to budowa lekka; będzie zaś niskim i ciężkim, jeżeli ona wyobraża treść potężną i mocną. Gzem podobnie zależy od budynku wyższego lub niższego i t. d.

Wziąwszy na uwagę słup klasyczny i słup gotycki, przyznamy na pierwsze mgnienie oka, iż obydwaj mają stopy, mają trzony i głowice. Jednak o ileż różne są stosunki tych trzech części i względem siebie i względem całości. Wszak słup gotycki może być niekiedy bardzo niski, niekiedy bardzo wysoki, wyładowanie jego członków stopy jest śmiało i energiczne, bo czasami wynosi nawet połowę modułu (t. j. połowy średnicy słupa), tak i głowica wieńczy trzon szeroko się kształtując. Natomiast słup klasyczny, delikatnie obchodząc się z członkowaniem każdej z trzech części, poucza nas, że stopa wystaje od linii trzonu mniej jak o  $\frac{1}{4}$  część średnicy słupa, i że trzon całkiem inaczej jest ustosunkowany jak tamten gotycki.

To utwierdza nas naocznie, że uproporcjonowanie trzech części słupa, a podobnie i każdego innego szczegółu architektonicznego, jest troistością form zależną od formy zasadniczej. Więc w słupie gotyckim, choć on ma takie same części składowe jak klasyczny, inaczej wypadnie troisty podział formy, albowiem w gotycyzmie szczegół inny ma z akrój jak w klasycyzmie, a z akrój ten powstał z ogólnego zarysu podstawowego.



Wziąwszy bliżej pod rozwagę dzieła architektoniczne, nabierzemy przekonania, iż zawsze i wszędzie, tak w ogólnym ich zarysie jak i we wszelkich szczegółach, da się wykryć troistość form. Porządki architektoniczne składają się: 1) z podstawy, 2) ze słupów i 3) z belkowania. 1) Podstawa ma: podnózek, piedestał i gzems; 2) słup ma: stopę, trzon i głowicę; 3) belkowanie ma: architrav, fryz i gzems. Stopa słupa ma płytę, wałek i wklęsł. Słup dzieli się na trzy równe części; do  $\frac{1}{3}$  jest on jako walec, w dwóch trzecich częściach objawia się entazis. Głowica dzieli się na szyjkę, na właściwy kapitel (czyli dzwon) i na abakus (czyli wieko). Architrav składa się z górnej większej płytki wraz z gzemsiem, środkowej i dolnej małej płytki. Gzems zaś składa się z części podpierającej, chroniącej i koronującej. Świątynie greckie w ogólnym widoku składały się: naprzód ze stylobatu, powtórę z kolumnady i celli, po trzecie z belkowania wraz ze szczytami (fastigium). W Parthenonie stylobat ma trzy stopnie. Łuk tryumfalny Septyma Sewera ma kolumny także na wysokich stylobatach, czyli piedestałach, ponieważ jednak wcielone są w całość organiczną ze słupami, więc troistość objawia się: 1) słupy ze stylobatami, 2) belkowanie i 3) górna attyka z grupą posągów i koni. Oprócz tego widzimy troistość i w kierunku poziomym, bo łuk środkowy ma dwa łuki mniejsze po bokach, a posągi na górze dzielą się także na trzy grupy. Obramienie drzwi z Erechtejonu ma również mały stylobat, właściwe otoczenie otworu i zwieńczenie. W architekturze kościelnej mamy trzy nawy, trzy portale frontowe, trzy apsydy prezbiterjalne. Portal gotycki składa się: 1) z szeregu kolumn po bokach, 2) z szeregu obłęków gotyckich i 3) z tympanonu. Kopuła renesansowa składa się: 1) z sklepień dolnych t. z. czterech żagielek, albo też z walca czyli bębna, 2) z właściwego sklepienia półkulistego i 3) z latarni. Każdy budynek znaczniejszy posiada albo jeden rezalit środkowy stanowiący z bocznymi częściami fasady także troistość, albo też ma dwa skrajne rezality, będące znowu ze środkową częścią fasady w troistości. Jednym słowem, bez wielkiego wysiłku oko nasze potrafi w każdym lepszym dziele architektonicznym dopatrzeć się troistości podziału formy. Że spotykamy się z nią można powiedzieć



najwięcej w arcydziełach klasycznych, greckich i rzymskich, może być to dowodem, jak Grecy i Rzymianie, a szczególnie ci pierwsi, nadawali jej ważne znaczenie bądź przez samą intuicję, bądź przez głębokie i jasne poczucie estetyczne.

Troisty podział kształtów da się zauważyć nietylko na dziełach architektonicznych, lecz spotykamy się z nim prawie we wszystkich doskonalszych utworach natury. Wszak nawet roślina każda ma korzeń, pień, czyli łodygę i koronę, czyli liście. Postać ludzka, jako najdoskonalsza między stworzeniami, oczywiście najlepszym będzie w tej mierze przykładem. I w samej rzeczy widzimy, że cała budowa człowieka składa się z trzech głównych części, t. j. z głowy, tułowiu i nóg. Noga złożona jest z trzech części, również jak i ręka cała, nadto palce u rąk mają także trzy członki. Głowa ludzka w profilu dzieli się na trzy partie: czoło, nos i usta z brodą.

W ogólności zastanawiać nas może, jak w wszechświecie istotnie często bardzo troistość w ścisłej zostaje łączności z doskonałością. Grecy na wyobrażenie piękności ogólnej, potrzebowali także troistości, bo nie mogli piękna w jednej bogini upersonifikować. Mieli więc trzy boginie: 1) Junona była u nich boginią piękności przez potęgę i okazałość; 2) Wenus była boginią piękności przez samą piękność, a 3) Minerva takąż przez mądrość. Stąd wybór Parysa, któremu Wenus jako »piękność piękna« wydała się najpoważniejszą.

W rzeźbie, jako sztuce przestrzennej, a nie w płaszczyźnie (bas-relief), może występować w najwyższej doskonałości najwięcej trzy osoby — tak grupa Laokona (Polydoros), porwanie Prozerpiny (Girardon), tak porwanie Sabinek (Giovanni da Bologna) i t. d. Zresztą znane przysłowie: »*omne trinum perfectum*«, wymownie świadczy, iż troistość jest zasadniczym warunkiem doskonałości, a więc zarazem piękności. A że architektura dążyć musi do »piękności« chcąc być sztuką piękną, więc też troistość w podziale jej form musi opierać się na warunkach bardzo trudnych, albowiem podział taki nie zna absolutnie matematycznej formuły, lecz przeważnie opiera się na względnym poczuciu.

Na końcu chcemy jeszcze dodać, iż troistość podziału form, bardzo jest zbliżoną do prawideł, jakie dadzą się wykreślić na podstawie stosunku złotego cięcia. Poniżej, gdy będziemy mówić o proporcjonowaniu, obszerniej to roztoczymy, na razie poprzestaniemy, wykazując, że tu właśnie zastosowanie praw złotego cięcia, polegającego na stosunku przybliżonych cyfr  $1 : 2 : 3 : 5 : 8$ , jest przypomnieniem tego obrazowego szeregu cyfr, jaki ułożyliśmy powyżej.

Przekonywujemy się zatem, że harmonja tonów i harmonja form polegają na prawidłowości. Wiemy, że w muzyce tony oddają melodję przez współczesne i po sobie następujące dźwięki; w architekturze odszukać można i do tego analogię, gdyż kształty muszą się grupować ustawicznie, aby nie powstał chaos, a w pomieszaniu nie okazał się zamęt, któryby oko nużył. Więc troistość podziału formy, jest warunkiem porządkowania kształtów, a tak każda troistość, występując dla oka harmonijnie w jednoczesnem działaniu, podobną jest do współczesnych dźwięków trójgłosu. Następujące po sobie kształtowanie form w kierunku poziomym i pionowym jest w związku z następstwem tonów — gdy to ostatnie stwarza melodję, tamto powołuje do życia masy, płaszczyzny i linje i grą harmonijną trafia do naszego oka.

Dodać musimy, że nasze oko ma dane jeszcze sobie z natury warunki odmiennej troistości. Na myśli mamy twierdzenie, zdobyte naukowo i doświadczalnie, iż barwy nie są to wcale przedmiotowe własności, lecz zawisły one od różnicy w optycznych zjawiskach, istniejących w nas samych i noszących na sobie cechę indywidualizmu. Gdy więc nasza czuciowość wzrokowa, jak to już udowodniono, składa się jeno z trzech zasadniczych wrażeń, czyli, gdy nasz zmysł wzroku posiada jedynie tylko trzy określone formy pierwiastkowej wrażliwości, mocą których utwarza sobie trzy zasadnicze barwy (czerwoną, zieloną i fioletową), wypada, iż ta troistość podstawowa, co do barw w istocie tylko podmiotowych, wymaga pewnie i w sprawach poznawania kształtów uporządkowania form w troiste podziały zasadnicze.

Zanim przejdziemy do następnego rozdziału, skorzystamy na tem miejscu ze sposobności i powrócimy jeszcze

raz do istoty tonów i istoty form. Pierwiastkiem dźwięku jest drganie cząstek w kierunkach liniowych—pierwiastkiem formy jest linja, która właściwie nasamprzód podpada uwadze estetyka, gdyż punkt, chociaż już nie matematyczny, nie ma żadnego dla nas znaczenia. Linja jako pierwiastek kształtów stanowi wątek, od którego forma architektoniczna poczyną swe kroki. Pytamy się zatem, czy w linji, jako takiej, tkwią warunki do rozwinięcia piękna przestrzennego, jakim architektura włada?... Odpowiedzieć możemy z góry, że w teorii architektury i w jej estetyce, linja jako pierwiastek estetyczny, odgrywa znaczną rolę. Słusznie więc będzie, gdy rozwiniemy jej znaczenie zarówno pod względem teoretycznym jak i estetycznym, opierając się w obydwóch wypadkach na faktach z historii sztuki pięknej.

Wiadomo, że człowiek »piękno« nauczył się i przyzwyczaił pielegnować od mogiły, usypanej nad urną popielną. Zawiązek sztuki pięknej począł od najłatwiejszej formy, bo takiej, która potrzebowała tylko jednej pracy człowieka, to znaczy, potrzebowała tylko, aby ręka ziemię sypała na jedno miejsce — figura sama przez się powstawała, w skutek ciągłego usypywania się ziemi od wierchołka dookoła. Koło, zakreślone podstawą mogiły o wierchołku, stworzyło figurę geometryczną zwaną ostrokregiem albo stożkiem. Długie wieki człęk nie badał tej figury, bo oczywista, nie miał wyobrażenia dostatecznego. Lecz z czasem myśl zaczęła się wgłębiać i szukać najpierwszej prawidłowości utajonej. Przekopawszy przez środek mogiłę, otrzymał człowiek po bokach rozkopu dwa obrazy trójkątów. Zaczęła się budzić w myśli ludzkiej chęć prawidłowego objawienia swego uczucia, wychodząc z kombinowania linji prostych. Na podstawie pojęcia linji prostej i obrazu jej złożenia w trójkąt, stworzyła ręka ludzka pierwsze dzieło architektoniczne, owe kolosy gigantyczne, piramidy odwieczne, szarą mgłą wieków okryte, a przecież patrzące na nas, jakby na świadectwo i na udokumentowanie początku »ładnego« tworzenia dzieł pierwszych.

Jak trójkąt jest w pojęciach wykreślonych pierwszą możliwą figurą geometryczną, tak też i w teorii musi nią pozostać. Wszak wiemy, że w przestrzeni może istnieć



taka rzecz dopiero, która posiada trzy wymiary przestrzenne. Trójkąt nie jest niczem innym, jak pierwiastkową formą przestrzennego istnienia wszechrzeczy świata zmysłowego. Po nadto wszystko widzimy przeto, że i historia architektury za punkt wyjścia obrała sobie formę trójkąta.

Nie jestże więc uwagi godną owa powtarzająca się ciągle troistość? Trójkąt jest pierwszą formą względem linii prostej, wynika zatem, że w znaczeniu wykreślnem czyli geometrycznem i teoretycznem musi on stanowić pierwszą troistość. W znaczeniu estetycznem, trójkąt jest figurą najbardziej pierwiastkową, w której objawia się ład i porządek — to druga troistość, jako początek kształtów architektonicznych. Istnieje dalej jeszcze trzecia troistość, a jest nią znaczenie symboliczne. Tak przeto treść geometryczna, architektoniczna i symboliczna, stwarzają znowu ogólniejszą troistość, idącą w porządku syntetycznym.

Zgłębnijmy teraz treść symboliczną trójkąta, jako pierwiastkowej formy architektonicznej.

Myliłby się bardzo, ktoby sądził, że występowanie trójkąta w najpierwszych dziełach historii architektury jest przypadkowem, bez znaczenia. Głębsza uwaga nastroczy nam dość sposobności do przekonania się, że tak nie jest.

Przypatrzmy się najpierw bliżej ogólnemu usytuowaniu piramid względem siebie i względem Nilu. Nil, jak wiadomo, był dla Egipcjan rzeką świętą, do której oni stosowali całe swoje życie, a której prawidłowość i życiodajność stanowiły początek rozwoju całej ich cywilizacji. I w tym przypadku obrali sobie Egipcjanie Nil za podstawę do ugrupowania swoich dzieł wielkich. Wszystkie piramidy stoją po lewym, czyli zachodnim brzegu tej rzeki, ani jedna z nich nie znachodzi się po przeciwnej stronie czczonej wody. Wszystkie obeliski zaś rozmieszczono po prawym, czyli wschodnim brzegu Nilu, ani jeden obelisk nie znajduje się z drugiej strony. Prisse d'Avennes, autor dzieła poważnego \*), słusznie czyni te spostrzeżenia i twierdzi, że takie rozłożenie piramid i obe-

---

\*) Histoire de l'Art égyptien d'après les monuments depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine.



lisków nie było wcale przypadkowem, lecz polegało na głębokiej myśli. Obeliski poświęcane były słońcu, jako przedstawicielowi siły twórczej — więc powstawały one na wschodnim brzegu Nilu, aby »pozdrawieniem witać wschód jego«. Piramidy, przeciwnie miały wyobrażać siłę bierną, więc rozsiadły się one w głębokiej tajemniczej zadumie od strony zachodu, aby z każdym schyłkiem dnia słonecznego przypominać narodowi noc umarłych, życie umarłych.

Już Plutark wspomina, że Egipcjanie wyobrażali sobie naturę wszechświata we figurze pewnego najpiękniejszego trójkąta. Przytacza on następnie formę jego i określa, że wysokość prostopadła trójkąta tego wynosi 3 części, podstawa czyli przyprostokątnia 4 części, a przeciwprostokątnia czyli hypotenuza 5 części. Kwadrat wysokości trójkąta, więcej kwadrat podstawy równa się ściśle kwadratowi hypotenuzy, to znaczy:  $3^2 + 4^2 = 5^2$ , albo  $9 + 16 = 25$ . Jeżeli weźmiemy na uwagę, iż ogólna liczba bogów przyjęta przez teologię egipską wynosiła cyfrę 25, zaś z nich 9 było męskich a 16 żeńskich, to zastanowić nas musi ta ścisłość i ten związek. I rzeczywiście, Plutark przypisał prostopadłą linję pierwiastkowi męskiemu, poziomą pierwiastkowi żeńskiemu — a hypotenuzę wynikowi obydwóch pierwiastków. Osiris to początek, ojciec, Isis to poczęcie, matka, a Horus to pochodzenie, ród.

Wracając do pierwotnego tematu, znachodzimy zupełną analogię, gdyż obelisk poświęcony słońcu, jako ojcu, piramidy poświęcone ziemi, matce, a Nil, to błogosławieństwo boże, życiodajne.

Nie mając zamiaru rozwlekać się zbyt nad dalszymi wywodami i nad wykreśleniem egipskiego trójkąta wedle trójkąta Plutarka, zadowolimy się tylko tem, że w ogólnych liczbach podamy stosunki trójkąta z piramidy Cheopsa. Podstawa jego do skośnej wysokości ma się jak 4:5, wysokość piramidy do tej podstawy jak 5:8 (cyfry święte u Egipcjan).

Przejdźmy teraz dalej.

Piramida, to pierwsze dzieło architektoniczne, prawnikowe, przyjęła jako figurę zasadniczą trójkąt, który mieścił się w pierwotnym wzorze, t. j. w stożku mogły, jak to już zauważyliśmy. Nie zawadzi teraz rozwiązać pytanie,

dlaczego w pierwszym dziele architektonicznym nie wystąpiło w podstawie koło, lecz kwadrat. Odpowiedź zda się być nie trudna, bowiem elementarna figura geometryczna, następująca bezpośrednio po trójkącie nie może być figurą okrągłą, lecz taką, któraby się składała dalej z linii prostych. Koło wymaga wcale innych prawideł geometrycznych, jak figury prostolinijne. Koło zresztą oznacza ściśle linię ciągłą i zależną stale od jednego, jedyne go tylko punktu, zwraca się ono ustawicznie ku sobie i w swym punkcie środkowym znajduje jedyną zawisłość. Przyznać trzeba, że taka linja nie mogła jeszcze w niczem odpowiedzieć warunkom ducha egipskiego, utopionego zawsze raczej w abstrakcji jakiejś, jak w zamknięciu ograniczonem.

Zauważmy, iż kwadrat wyobraża całkiem inne pojęcia. W pierwszej linii kwadrat zaznacza wyraźnie cztery kierunki na zewnątrz dążące. Służąc za podstawę piramidzie, rzecz prosta, że przedewszystkiem wskazał jej cztery kierunki świata, wedle których faktycznie wszystkie piramidy były ściśle usytuowane.

Oprócz tego, w egipskiej teologii bóstwo ogólne uważano jako jedność pierwiastkową, jeden wszechgół, składający się z czterech elementów, które, wypełniając treść idei »wszystkiego«, stwarzają napowrót jedność. Te cztery żywioły, to ziemia, woda, ogień i powietrze. Tak zatem, mierząc okiem piramidę, spostrzegamy, że z jednego wierzchołka rozchodzą się cztery płaszczyzny trójkątne, spoczywające na kwadracie, czyli naodwrot, cztery te płaszczyzny schodzą się i jednoczą w najwyższym punkcie; oto symbol życia naturalnego w bóstwie i panowania bóstwa w wszechświecie.

Piramida, jako taka, zawiera także w kształtach swoich obraz cyfr, stwarzających szereg podobny do stosunku złotego cięcia. Jeżeli bowiem liczbę cztery rozczłonkujemy na pierwiastkowe, czyli na dwie dwójki, to wtedy wraz z cyframi, należącemi do stosunku wysokości piramidy względem jej podstawy, znajdziemy liczby  $1 : 2 : 3 : 5 : 8$ .

Historja architektury poucza, iż w Egipcie forma geometryczna właściwie nie znalazła innego wyrazu nad trójkąt i kwadrat. W ogóle gigantyczne rozmiary wszystkich

dział egipskich wymagały bezwzględnej i nieruchomej stałości, a ta objawiała się tylko w poziomie i w liniach prostych.

Stożek, którego pierwowzór podaliśmy w mogile, (kopcu), jako figura geometryczna mieści w sobie oprócz trójkąta inne jeszcze formy. Podstawa jego jest kołem, a z koła za pomocą rzędnych ku płaszczyźnie pochyłej poprowadzonych, otrzymamy elipsę. Przecinając stożek ścięty prostopadłe, dostaniemy trapez. Przekrój zaś w kierunku równoległym do boku stożka, poda nam parabolę.

Przekonywujemy się więc, że stożek, czyli kopiec, występujący jako pra-forma dzieła pięknego, daje sam bezpośrednio i pośrednio przez piramidę wszystkie linie geometryczne i figury podstawowe, jakie kolejno w historii architektury występowały na dziełach coraz bardziej ukształtowanych. Znana rzecz, iż w Grecji linja prosta panującą była w dziełach architektury, jakkolwiek koło i elipsa znane tam były dobrze. Lecz architektura wtedy dopiero organicznie zwiąże w sobie nową linję, kiedy ta wniknie już w konstrukcję techniczną. Pierwszymi byli Rzymianie, którzy zrozumieli dobrze linję koła i zastosowali ją do sklepień swoich. Odtąd w dalszym rozwoju, architektura wyprowadza kombinacje coraz nowsze i wydoskonalania coraz lepsze. Ścisłe i gruntowne określenie tego wywodu znajdzie miejsce w późniejszym rozdziale.

Cośmy dotychczas powiedzieli, byłoby to w przybliżeniu wytłumaczeniem znaczenia linji prostej i krzywej, jako formalnego pierwiastka estetycznego w rozwoju architektury. Teraz w krótkości skierujemy jeszcze baczną uwagę czytelnika na pewną właściwość linji estetycznych, właściwość, która zaraz w przykładach da się lepiej uwidocznic. Mamy zamiar położyć nacisk na takie ich kształtowania, jakie bynajmniej nie znają żadnego prawidła i nie dadzą się nigdy z precyzją ująć w stałe formy linji geometrycznych. Im więcej takie linje wysuwają się z pod reguły geometrycznej, tem więcej muszą odbiegać od matematycznej prawidłowości, zatem muszą polegać na samem uczuciu. Uczucie kieruje takimi linjami i uczucie je sobie wytwarza, stąd nazwać je słusznie możemy »linjami czuciowemi«. Mają one poniekąd przewagę nad linjami geometrycznemi, i często nawet wkraczają



w ich sferę, korygując kierunki, a to dlatego, aby głównie oko zadowolić i sprawić mu wrażenie przyjemne, jakiego się z góry pożąda. Przy projektowaniu ogólnem, jak i szczegółowem, architekt bardzo często, gwoli swego uczucia wrodzonego, odstępuje od linii prawidłowej, by posłużyć się jedynie linią czuciową. W tym względzie Grecy mogą być prawdziwymi nauczycielami, bowiem w badaniu ich arcydzieł odnajdujemy co chwila zachwycający sposób optycznego łudzenia linii geometrycznych, które to łudzenie wynika nie z czego innego, jak tylko z zastosowania właśnie owych »linii czuciowych«.

Niepodobna istotnie zanadto szczegółowo wdawać się nam w ten przedmiot, ponieważ obawiamy się rozwlekłości, to też kilkoma tylko przykładami objaśnimy sprawę. Spojrzmy przedewszystkiem na trzon słupa klasycznego, którego entazis, zaczynając się w  $\frac{1}{3}$  wysokości jego, ze szerokości 2 modułów przez  $\frac{2}{3}$  wysokości schodzi do 1 modułu i  $\frac{2}{3}$ . Przyznać musimy, że linia owa tak wdzięcznie i ledziuchno a złudnie niby się wyginająca, po prawdzie zaś zbiegająca ku osi kolumny, jest wynikiem tylko wysoce delikatnego poczucia Greków. Z drugiej strony czy można sobie wyobrazić inną piękniejszą linię? Jak trzon słupa o jednej grubości byłby niemiłym, jak w kształcie ściętego stożka, którego dolna podstawa miałaby 2 moduły, górna zaś 1 moduł i  $\frac{2}{3}$ , byłby wstrętnym, tak słup skombinowany z linią czuciową w kształcie entazis jest istotnie pięknym. Linia entazis jest w tym wypadku tylko linią czucia, gdyż, jakkolwiek my dziś nauczyliśmy się już wprost od Greków jej wykreślania, to musimy uznać, iż Grecy wprawdzie musieli ją odczuć a potem wykreślić zastosowywać.

Sam Parthenon, ten najcudniejszy utwór geniuszu greckiego, nastrecza nam wiele przykładów użycia linii czuciowych. Dokładne i umiejętne badania wykryły bowiem, że n. p. ściany właściwej świątyni, dłuższe, nie miały zewnątrz w rzucie poziomym ściśle prostoliniowej podstawy, lecz, że założone one były w linii krzywej, której wklęsłość skierowaną była ku wnętrzu świątyni. Wierzchnia płaszczyzna stylobatu pod słupami nie była w linii ściśle poziomej, lecz stanowiła ją linia krzywa lekko wypukła; belkowanie nad kolumnami oczywiście



naśladowało ową krzywiznę nieznaczną. Stylobat zaś nie jest doskonałym prostokątem, lecz boki jego wszystkie mają kształt linii wklęsłej ku środkowi budynku, przez co w narożnikach nie ma właściwie kątów prostych, ale są to bardzo nieznaczące kąty ostre. Wszystkie słupy nie stoją w dokładnym pionie, ale przychylają się nieco ku środkowi świątyni, a słupy narożne w skutek tego otrzymują podwójne nachylenie. Oprócz tego wszystkiego, osie tych słupów, jak i wszelkie węgły pionowe budynku szły w ślad za linjami, które, idąc od ich spodka, w przedłużeniu trafiały na jeden punkt wspólny i stały, przyjęty na prostopadłej wykreślonej w samym środku budynku. Przytem jeszcze to jest uwagi godnem, że wklęsłość stylobatu w rzucie poziomym na bokach krótszych jest stosunkowo większa, jak na bokach dłuższych, a wypukłość w rzucie pionowym w gżemsach jest mniejszą, jak na powierzchni stylobatu. Dla uprzytomnienia wykażemy liczbami, w jakiej to proporcji pozostają te odstępiania od linii prostych, i tak:

długość stylobatu boczna ma	228·1	stóp ang.		
wys. wypukłości	0·355	»	»	
długość stylobatu frontowa ma	101·3	»	»	
wys. wypukłości	0·228	»	»	
Gzems z boku długi . . .	227·0	»	»	
wys. wypukłości	0·307	»	»	
Gzems z frontu długi . . .	100·2	»	»	
wys. wypukłości	0·171	»	»	

Zapytamy teraz, czy na owe zmiany w prawidłowem trzymaniu się linii prostej mogło co innego wpłynąć, jak nie subtelne uczucie piękna. Przypuszczają niektórzy, że Grecy nachylali słupy gwoili bezpieczeństwa budynku i trwałości wobec trzęsienia ziemi — może być, że reflektowali oni w końcu i na tę okoliczność, lecz trudno sądzić, aby jedynie dla niej z tak wielkiem czuciem od prawidłowości odstępowali. Musieli oni raczej naprzód mieć wzgląd estetyczny na oku, a potem bezpieczeństwo. Wtopiwszy się myślą głębiej w te arcydzieła, musimy genialność ich podziwiać nawet i w takich rzeczach.

Co do linii czucia, przypomniemy jeszcze i na krzywą linję w głowicy doryckiej lub na krzywiznę woluty jońskie. Obie muszą raczej na uczuciu polegać, jak na cyrklu.

Linje czucia w rozumieniu ogólnem i w zastosowaniu do wszystkich stylów, występują, rzecz można, w każdym najprostszym zadaniu architektonicznym. Są to one właśnie, które pozostawiają architekcie możność wcielenia w dzieło swego indywidualizmu. Polegają one zaś na tem, iż architekt w pewnych razach odstępuje wprost od prawideł linii geometrycznych — odstępuje zaś nie zawsze dobrowolnie, bo niekiedy zmusza go do tego wyższa konieczność, która się zowie stosunkiem lub proporcją. Cucie takich linii musi być głębokie i musi być w każdym razie uzasadnione. W dzisiejszem zastosowaniu, znachodzą linje czucia mniej wagi, jak to było u Greków, ale to właśnie jest chyba dowodem naszego niedostatecznego wnikania w istotę uczucia, bowiem ślepo naśladować i tworząc niewolniczo, nie wyrabiamy w sobie energii samodzielnej.

Jak muzyk każdemu tonowi swej melodji nadaje siłę i czucie odpowiednio do swego usposobienia, tak architekt każdą linję czucia w architekturze, powinien zastosować do przeznaczenia dzieła.

Jeżeli Grecy, nie mając właściwie wcale w zastosowaniu linii krzywych, tak subtelnie dla linii prostych używali złudzeń, przeczco linje czucia podnosili i uszlachetniali, o ileż więcej te ostatnie zaważyć miały w stylach, jakie oparły się i na liniach łukowych?... A już szczytu swojej piękności dosięgły linje czucia w szlachetnym stylu barokowym i rokokowym, w których giętkość i wdzięczność formy przepełniona jest uczuciem gracji. Żaden styl nie włada tak po mistrzowsku linjami czucia, jak styl barokowy i rokokowy, stąd i dzieła takie wychodzą pięknie tylko z pod mistrzowskiej ręki, bowiem nieudolny naśladowca może z nich tylko kompilować a nie tworzyć.

W stylu bizantyńskim występujące linje półkoliste są jeszcze tak ściśle złączone z konstrukcją, iż w dziełach ówczesnych konstrukcja sama przeważała, a linje czucia nie mogły nawet znaleźć zastosowania, bowiem trzymano się zanadto wiernie szkieletu organicznego. Dowodem tego są owoczesne kopuły półkuliste, płaskie, bo choć niekiedy w zarysie ich przedstawia się nawet zupełne półkoło, to mimo tego sprawiają one dla oka wrażenie zbyt jeszcze przygnięcione i ciężkie.

W romańskim stylu, dla ulżenia masy na zewnątrz, zastosowywano w kopułach sklepienia tylko od wewnątrz, na zewnątrz zaś przykrywano je po największej części dachami w kształcie piramidy ośmiobocznej.

Gotycyzm zaniedbał kształtu kopuły, albowiem forma tej była dla niego w każdym razie za ciężką — bardzo mało przynajmniej nadawał jej wagi. Zresztą duch stylowy, gotycki, nie sprzyjał budowie kopuł i z tego powodu, że ostry łuk faktycznie z tendencją sklepienia kopulastego wcale się nie zgadzał.

W sztuce odrodzenia natomiast powrócono znowu chętnie do kopuł, kształtujących się i wewnątrz i zewnątrz na podstawie linii łukowych. Te kopuły wszakże różnią się od bizantyńskich na pierwszy rzut oka tem, iż zarys ich opiera się na zakroju podnioslejszym, to znaczy, że kształt ich zarysu dąży więcej ku górze i staje się lotniejszym. W kształtowaniu kopuły, jako estetycznej części budowli, architekci epoki renesansowej silili się szczególnie na piękną linię sylwety zewnętrznej, a ponieważ piękny zarys kopuły zawisł od podniesienia jej łuku, wynikało stąd, że budowę tejże rozdzielono na dwie główne części, zależne od dwóch jej linii konturowych. Kopuła zatem renesansowa nie jest już, jak bizantyńska, na zewnątrz i wewnątrz równoległą linią półkolistą, lecz przeciwnie, jej linia wewnętrzna zaznacza jedną formę dla siebie oddzielną, a linia zewnętrzna drugą formę także dla siebie oddzielną, czyli wewnętrzna linia zarysu odpowiada właściwej linii sklepienia kopulastego, zaś zewnętrzna linia zarysu dyktuje kształt pokrycia dachowego, niezależnego od samego sklepienia. Potrzeba wywyższenia łuku zewnętrznego, wpływająca z poczucia samego piękna, spowodowała w rezultacie, że zarys kopuły przybrał w widoku na zewnątrz albo kształt elipsoidu wdzięcznie uporocjonowanego, albo kształt bryły obrotowej, której rodzającą była bądź linia przybliżona do części łuku kolistego, bądź nawet krzywa wygięta nie prawidłowo, tylko na podstawie samego poczucia. W ten sposób powstała linia kopuły zewnętrznej, linia, jakiej przykładów dość mamy na dziełach architektury renesansu włoskiego i francuskiego; jest ona istotnie wcale lekką i śmiałą, lecz bynajmniej nie mogła na żaden sposób odpowiedzieć



potrzebie wewnętrznej linii kopuły, która pożąda nie wyniesienia, ale odwrotnie zniżenia. Wiadomo, że sklepienia kopulaste pokrywano prawie zawsze malowidłami o całym blasku piękności i świetności, z tej też przyczyny wypadało zniżać linię sklepienia, dla dogodniejszego ujmowania wzrokiem arcydzieł malarstwa dekoracyjnego. Jakiż więc »*modus vivendi*« okazał się koniecznym, gdy konstrukcja sklepienia nie mogła być w zgodzie z linią »czucia« zewnętrznego zarysu kopuły? Oto artyści nie mieli innego punktu wyjścia, jak konstruować sklepienie niezależnie od formy dachowej — i tak też faktycznie postępowano: sklepienie zostało niżej w półkołu, aby malowidłu na nim roztoczonemu, nie przeszkadzała zbytnio perspektywa sferoidalna — a kopuła zewnętrzna miała oddzielną konstrukcję podniesioną, zdążającą ku temu, aby linja widoku zewnętrznego przybrała lekki kształt, odpowiedni swemu zadaniu. Formowanie kopuły renesansowej jest dziełem bardzo trudnem do objęcia go w normy, bo też piękność linii zarysowej zależy tylko od pocucia artysty. Jest to więc przykład, jak i tu linja czucia ma swoje panowanie. Kształtu kopuły na zewnątrz nikt nie ujmie w przepisy geometryczne, artysta musi odczuć stopień lekkości lub ciężkości kopuły, rodzaj wygięcia krzywej rodzącej i to wygięcie od dołu i to zaokrąglenie u góry, które nadają cechę kopule a przez nią i budynkowi.

Tak pojawił już zadanie sławny Filip Brunellesco (1377—1446), na którego zdawała się czekać Florencja ze swoim tumem rozpoczętym. Genjusz tego architekta wzmógł się po nad wszystkie siły i dokonał tego, z czego nie mogli się wywikłać architekci owego czasu. Jego kopuła uchodzi za pierwsze dzieło tak śmiałe, że dziś ono jeszcze przedstawia temat do badania. Jest tu pierwszy ślad zastosowania dwóch kopuł, jednej wewnętrznej, drugiej zewnętrznej. Ta ostatnia ma w zarysie formę przybliżoną do części łuku kołowego. W roku 1502 Bramante buduje przesławny kościółek Św. Piotra w Montorio, zwany »świątynią Bramantego«. Tu podobnie kopuła występuje w podwójnej linii. Antonio da San-Gallo przebudowuje w tym duchu następnie kopułę w kościele Panny Marji w Loreto. Wreszcie po tych próbach zaszczytnych nadeszła doba, w której duch ludzki chciał zamanifestować

największą swoją zdobycz nad światem materialnym i postanowił wznieść ogromną, największą kopułę w kościele Św. Piotra w Rzymie. Michał-Anioł poszedł za przykładem architektów wyż podanych, ale genjusz jego nie poprzestał na naśladownictwie. W projekcie swoim i modelu, jaki zostawił, wprowadził on także dwie kopuły, lecz tu piękność linii zewnętrznej stwierdza istotnie prawdziwe a genialne poczucie piękna, którego nikt nie zdoła ująć w cyfry lub w formy geometryczne. Kopuła dzisiejsza, wykonana w rzeczywistości, czy to ona zasługą wyłączną Michała-Anioła, jako twórcy pomysłu, lub Giacoma della Porta i Domenika Fontana, którzy budowę kopuły ukończyli po śmierci Michała-Anioła — bądź co bądź, jest dziełem skończone pięknie, a kształt jej daje nam najlepszy przykład, jakie znaczenie w architekturze odgrywa czysta linja czucia, nie dająca się ująć w żadne normy, bowiem zakrój kopuły nie jest ani częścią łuku kołowego, ani częścią elipsy, lecz wznosi się ku górze jedynie na podstawie czucia. Oto co Karol Garnier wypowiada o pięknie tej kopuły:

»Założenie, które służy za podstawę kopuły jest dobrze pojęte, słupy są dobrze rozmieszczone, przeźrocza (okna) w miarę zastosowane, a części występujące pięknie zestrojone; lecz ponadto wszystko sama kopuła panuje swym kształtem nad całością; ta linja krzywa, »rodząca« kopuły, ujmuje wdziękiem, zachwyca i sprawia, że takie zwieńczenie, jedyne w świecie, jest dziełem prawie bez współzawodnictwa, jest utworem majestatycznej harmonji; krzywa ta »rodząca« była nadto często studjowaną, zwano ją bądź to linją łańcuszkową, bądź parabolą, elipsą, ona jednak, choć przybliża się do nich, jest tylko w istocie **linją krzywą samego uczucia**, jako pobłysk wywołany genjuszem« \*).

---

„L'ordonnance, qui sert de base au dôme est bien comprise, les colonnes sont bien plantées, les jours bien percés et les saillies bien agencées; mais c'est surtout le dôme lui-même qui forme la dominante de l'ensemble; c'est la courbe donnée à la coupole qui charme, séduit et fait de ce couronnement, unique au monde, une oeuvre à peu près sans rivale, une création d'une majestueuse harmonie; c'est cette courbe, qui a été bien souvent étudiée, que l'on a appelée chaînette, parabole, ellipse, qui tient de tout cela, pour n'être en somme qu'une courbe de sentiment, qu'un éclair enfanté par le génie“.

Kopuła, jako część budowy nastrocza nam przykład linii czuciowej wprowadzie bardzo dobitnie, lecz w niej istnieje ona tylko pojedynczo, bez kombinowania. Ażeby przez uzupełnienie wywodu poprzeć nasze twierdzenie jeszcze silniej, skierujemy uwagę czytelnika na owe zwieńczenia wież dachami renesansowymi, zwłaszcza z czasów barokowych. Jeżeli gdzie, to na tych wieżach znajdujemy wcale wystarczające a może i najpiękniejsze przykłady, jak ważne znaczenie w architekturze odgrywają linie czucia. Wszak te liczne wygięcia, wybrzuszenia i wcinania form, te przerozmaite linie spadające i podnoszące się, te spływy lekkie i zacięcia łagodne, ta gra linii najswobodniejszych, stwarzających razem sylwetę, która jest przepełniona delikatnością poczucia estetycznego — wszystko to razem sprawia, iż styl barokowy, szlachetny i umiarkowany, doprowadza linie architektoniczne czuciowe do najwyższego wyrazu. Każdy przyzna, że projektujący podobny dach nad wieżą, jeżeli nie posiada w sobie wrodzonego daru i jeżeli nie włada doskonałą biegłością, wtedy nie stworzy pięknego dzieła — choćby cyrklem najsubtelniejsze chciał uchwycić przegięcia, jeszcze nic nie zrobi; dla rzucenia zarysu takiego potrzeba koniecznie mistrza we władaniu linjami, co posłuszne głosowi jego uderzą jakby w akordy kształtowe.

Rysując kontur barokowego zwieńczenia wieży, łatwo się przekonać, że linie owe nie dadzą się sformułować na kształty prawidłowo geometryczne — stąd pochodzi, że w tym względzie jedyną szkołą jest ćwiczenie oka i uczucia na doskonałych wzorach przez obserwowanie i optyczne studjowanie.

Szczegóły architektoniczne wymagają bardzo często linii czuciowych. Kształtowanie wazy opiera się głównie na uczuciu estetycznem; w wyższym stopniu trzeba mieć wykształcone poczucie przy projektowaniu amfory, przebogatej w formy lekkie i wdzięczne, jakie odbiegają od wszelkiej prawidłowości. Kandelaber architektoniczny polega na linjach czuciowych, jakie wychodzą z pod ręki artysty jedynie w skutek wewnętrznego poczucia piękna, cyrklem nikt tu nie pomoże sobie, owszem każda linja taka może nieraz oszpecić dzieło.



Ślimacznica głowicy jońskiej wymaga także linii czuciowej, równie jak wszelkie woluty, któremi sztuka odrodzenia lubi się tak często posługiwać.

Linje czuciowe w ogóle muszą być głęboko i doskonale odczute, aby dziełu architektonicznemu użyczyły prawdziwego piękna. To też w architekturze stanowią one o artyście. Im śmielsze są linje takie, im wdzięczniej nadają się kształtom architektonicznym, tem chlubniej świadczą one o artyście.

Jeżeli w czem mistrz zdoła wytworność dzieła objawić, jeżeli w czem umie szlachetność form zachować, to tylko w genialnem odczuciu tych linii.

W liniach czuciowych jednak nie jest dozwoloną zupełną swoboda, bo jak we wszystkim, tak i w tem musi być umiarkowanie. Umiarkowanie zaś polega na ścisłej dokładności w ich zastosowaniu, na zwięźle ich ukształtowaniu wedle potrzeby, tak, aby śmiało osądzić można, iż dla dzieła ta linja jest najodpowiedniejszą, bowiem ona stwarza jedynie najpiękniejszy kształt. Precyzja w ukształtowaniu linii czuciowych jest niezmiernej doniosłości, albowiem sprawia, że one tchną życiem i wdziękiem.

*» Si la précision est le nerf de ce qui est fort, elle est aussi la grâce de ce qui est délicat«. (La délicatesse dans l'art — Constant Martha).*

Tak linje czuciowe w architekturze znaczą tyle, ile w muzyce uczuciowe władanie tonami.





## VI.

### Architektura jako sztuka.

---

„Jouer, c'est créer; comprendre, c'est évaluer; l'amour de la beauté est un génie véritable“.

*G. Séailles.*

Dotychczas wykazaliśmy, jakie architektura zajmuje miejsce w gronie sztuk pięknych i jakie zachodzi podobieństwo między nią a muzyką. Obecnie czeka nas nowe zadanie, mianowicie, by wgłębić się ostatecznie a gruntownie myślą w samą istotę architektury.

Wszystkie systemata estetyczne, do dziś postawione przez różnych filozofów-estetyków, wyprowadzone i roztozione niekiedy bardzo obszernie, po większej części rozwodzą się w spekulacjach nad samą istotą piękna, tak samo przeważnie traktują o rzeźbie, muzyce, poezji, wymowie i malarstwie (o tem ostatniem bodaj czy nie najwięcej) — natomiast architektura w tych dziełach zawsze znajduje najmniej tematu. Zazwyczaj kończy się na tem, że filozof-estetyk jakieś skromne miejsce jej przeznacza, a zadowolniejszy się ogólnie rzuconemi zdaniem, ani nie zgłębia jej istoty, ani przeto nie uważa za potrzebne zwrócenia baczniejszej na nią uwagi. Skąd to pochodzi, że pozbywa się on debaty nad nią — łatwo bardzo wyjaśnić.

Wiadomo, że architektura ze wszystkich sztuk plastycznych stosunkowo największą rozporządza formą. — Forma ta bynajmniej nie jest bezpośredniem naśladownictwem dzieł natury. Posługuje się ona prawami naturalnemi, stwarza dla siebie całkiem odrębny świat kształtów, które stanowią nieskończoną grę formalnych wyrazów, jakich sztuka architektoniczna używa w miarę swych środków i w miarę swych celów.

Więc architektury nie można tak samo zgłębić, jak rzeźbę i malarstwo. Obie sztuki ostatnie odtwarzają życie ludzkie bezpośrednio, używając form, jakie spotykamy obok siebie. Zasady czysto estetyczne i wiadomości z historii wystarczą zupełnie, aby zrozumieć dzieła rzeźby i malarstwa. Lecz z architekturą sprawa inna. Tu nie wystarcza sama estetyka i historia, bo chociażbyśmy najgłębiej je zbadali, jeszcze dzieła architektury nie będą dla nas zupełnie zrozumiałe. Wszak ta forma zewnętrzna, która w rzeźbie i malarstwie całkiem była pojętną, tutaj w architekturze przy ogromie swoim nie da się tak łatwo objąć, tem bardziej, że ogrom jej materiału fizycznego wymaga swej własnej hierarchji dla porządku, układu i jednolitej a stałej całości. Ta hierarchja form architektonicznych ma swoje prawa własne, któremi się rządzi. Poznanie ich wymaga oddzielnych wiadomości, a wiadomości te nie polegają na zdobyczach ducha w badaniach nad samym sobą i nad istotą ludzką, lecz wypływają one z badań przyrody, i z badań jej praw fizycznych. Rzecz jasna, że filozof obznajomiony tylko ze sprawami samego ducha, zatopiony w głębiach własnej myśli, snuć może jeno ze siebie prawa i stwarzać z nich systemata. W obec dzieł architektury niemo staje, bo najogólniejsze i najbardziej szczegółowe jego prawa nie podadzą mu jeszcze żadnej nici, po której idąc, doszedłby do zrozumienia ich organizmu fizycznego. Nauki przyrodnicze dopiero naprowadziły filozofa na drogę poznania praw przyrody. Ponieważ jednak w naukach tych myśl ludzka nie siebie za przedmiot uważała, lecz samą przyrodę, więc natrafiwszy na liczne zagadnienia, musiała rozległe studia przeprowadzać. Studja takie nie mogły postępować rażno, albowiem zależne były od sumy doświadczeń fizycznych. Im większe pole tych ostatnich, tem szersze



koło studjów. Powstał materiał przebogaty, którego już nie mógł filozof, zajęty samym sobą, przywłaszczyć sobie. Zresztą nauki matematyczne i techniczne stały długi czas po przeciwieństwie nauk czysto filozoficznych, po części jako wzgardzone nieco, po części niedokładne jeszcze; a także i dlatego, że istotnie były one kontrastem względem samej filozofii spekulacyjnej. — Ta ostatnia obraca się w kole abstrakcyjnych idei, zaś wiadomości przyrodnicze czerpią zasilenie z doświadczeń i z spostrzeżeń fizycznych.

O ile do dziś dnia estetykę przydzielano zawsze do filozofii, o tyle istotnie architektura nie mogła znaleźć jeszcze u filozofów gruntownego zbadania swej istoty. Filozof-estetyk patrzy na dzieła architektury tylko z punktu widzenia estetyczno-historycznego. Forma zewnętrzna architektury jako taka, rządząca się prawidłami fizycznej własności, nie trafia mu całkowicie do zrozumienia, ale bo też uważa ją w tym względzie niegodną wiadomości umiejętnej. Tłumaczy on, że forma zewnętrzna architektury, to tylko prozaiczna osłona najpowszedniejszej potrzeby człowieka, t. j. aby ochronić go przed niekorzystnymi okolicznościami klimatu i atmosfery, a zatem forma, stykająca się z prostymi rzemiosłami, nie ma nic godnego, aby ją także można uważać, jako warunek istotnego piękna. Stało się przeto, że we wszystkich dziełach, traktujących o estetyce, z małymi bardzo wyjątkami, architektura nie ma należytego ocenienia i bywa jednostronnie obserwowana. Stało się też, że architektura dotychczas w dziełach estetycznych żywiła się tylko okruszynami skromnemi, jakie jej litośnie rzucono tu i owdzie ze stołu ogólnej estetyki, ba, nawet nie otoczono jej starannością, aby wykryć jej pochodzenie i wartość; to też architekturę mieszano i mieszają jeszcze z budownictwem, budownictwo z architekturą. Architektura jako taka wlokła się ciężko za ideałami innych sztuk, bo nie umiano jej zgłębiać.

Ogrom materiału fizycznego, składającego się na formę zewnętrzną architektury, żąda nie tylko swojej własnej hierarchii w celu ustalenia równowagi sił przyrodzonych, lecz wymaga także trwałości dla ostania się w obec sił nieprzyjaźnie występujących. Jednem słowem, dla zrozumienia pierwiastka formalnego w architekturze, potrzeba

posiadać wiadomości nietylko techniczne, ale i przyrodzone. Zaś dla przeniknięcia jej pierwiastka estetycznego, potrzeba filozofa-estetyka. Do dziś dnia zajmowali się filozofowie-estetycy treścią architektury bez żadnego związku z jej formą, — to dobitnie wyłuszcza powód, dla czego architektura w ich systematach nie znalazła dla siebie godnego miejsca.

Idąc dalej, przez samo dokładniejsze rozpatrzenie się w charakterystyce obu pierwiastków zasadniczych sztuki architektonicznej, uzyskamy jeszcze lepsze wyjaśnienie w tym względzie.

Architektura, jako sztuka piękna, musi posiadać dwa pierwiastki, to jest, musi jej forma piękna odpowiadać treści pięknej. Jeżeli forma jest piękną a treść nie-stosowną, powstaje dysharmonja, jako i odwrotnie.

Forma piękna — to sama budowa; treść piękna, to idea, służąca formie za tło.

Lecz czy każda budowa może wykazać się pewną ideą, któraby jej formę wypełniała? Są bowiem budynki, których treścią jest tylko cel zwykłego pożytku, nie sięgający wyżej nad bezpośrednią wygodę człowieka. Budowy takie mają formę w organizmie materialnym, a treść ich to ten cel ekonomiczny, który schodzi na podrzędne przeznaczenie. Zwykły dom gospodarczy, spichrz, młyn, magazyn i t. d., choćby nawet zbudowane wedle zasad najlepszego konstruowania, będą dla mało znaczącego celu uchodzić za proste budynki.

Aby takie budowle postawić, nie potrzeba absolutnie żadnego wyższego zadania nad dobre i praktyczne wykonanie t. j. zbudowanie. A że wzniesienie budynku jest czynnością techniczną, czynnością, zmierzającą tylko do stosownego i dobrego powiązania materiałów, zatem w tym przypadku zbudowanie budynku jest jednym i jedynym zadaniem technika. Czynność projektowania takich budynków jak i wykonanie ich podpada pod dział nauki specjalnej i praktycznej, którą nazywamy budownictwem. Budownictwo obejmuje w sobie wszystkie takie budowle, które są przeznaczone wyłącznie dla pożytku podrzędnego, a chociaż i ono ma poniekąd zadania bardzo skomplikowane i wiąże się czasami z konstrukcją śmiałą a energiczną, to mimo to nie jest ono jeszcze żadną sztuką

piękną. Budownictwo, jako takie, polegające jedynie na technicznem wykonaniu budowli, jest znajomością praktyka i technika, nie styka się w niczem z prawdziwą estetyką umiejętną.

Dla dobrego budowania potrzebną jest koniecznie dokładna znajomość praw rządzących światem nieorganicznym, prawideł dążących do wzmożenia jednych sił tkwiących w materiale i do pokonania drugich; dalej konieczną jest znajomość wiązania ze sobą materiałów pojedynczych w całość organiczną, a także poznanie wszystkich własności fizycznych każdego materiału, aby nimi odpowiednio rozporządzać wedle ich mocy i wytrzymałości. Wszystko to razem składa się na wykształcenie techniczne, które ma na celu poznanie nas z warunkami panowania nad światem nieorganicznym.

Jeżeli zatem wszelkie budowle, należące wprost do zakresu budownictwa, nie mają na sobie żadnej cechy piękności, czyż to jest dowodem, że dlatego nie są one jeszcze dziełami architektury? Bynajmniej. Wyobraźmy sobie magazyn o architekturze klasycznej ze słupami kamiennymi, w proporcjach najszlachetniejszych — czy magazyn taki będzie już dziełem pięknem?... Będzie on istotnie piękną miał obłokę, ale ona, choć architektoniczna, wcale z budynkiem się nie zwiąże, a tak powiemy tylko, że magazyn ma architektoniczną dekorację, lecz nie, że magazyn sam jest dziełem architektonicznym. Widać z tego, że nawet samo piękno jako takie, nie wystarcza dziełu, aby było architektonicznym. Dodać wszakże jeszcze wypada, że i w tym razie, jeżelibyśmy rzeczywiście udekorowali ów magazyn fasadą klasyczną, to w tej dekoracji musi być nie zachcianka albo bezmyślne marnotrawstwo pracy i materiału, lecz faktyczna idea, wynikająca z wyższej potrzeby szlachetnej i wolnej od kapryśków. Tak też, każdy zrozumie wielką słuszość, jeżeli miasto ze względów estetycznych przybierze magazyn, stojący w środku jego placu, osłoną architektoniczną, ale też komicznem by było, gdyby komu przyszła chętka budować taki magazyn na wsi w otoczeniu gospodarczych zabudowań. Wynika, że nie tylko sama piękność podnosi dzieło, lecz razem z pięknością połączona pewna racja; zatem idea nadaje budynkowi znamię sztuki pięknej, w przeci-



wnym bowiem razie, piękno bez racji użyte staje się śmiesznością.

Okazuje się z powyższego, że dzieło architektoniczne, jak już powiedzieliśmy, istotnie musi mieć i formę piękną i treść piękną, czyli niepodrzedną.

Forma zewnętrzna, jako organizm budowy, odpowiada technicznym warunkom dzieła, a treść czyli idea stronie estetycznej. Technika z estetyką nawzajem pojednane, dają dzieło architektoniczne.

Technika więc, jako wiedza rozporządzania światem zewnętrznym, jest przyczyną, w której tkwi brak głębszego poglądu na samą architekturę u wszystkich filozofów-estetyków.

Technika, odgrywająca tak znaczne zadanie w dziełach architektury, po wszystkie czasy była przedmiotem prawie wyłącznej praktyki. Dawniej nie zdawano sobie sprawy z jej bytu, nie przenikano duchowo jej praw, którymi się rządziła, nie przemysliwano nad odkryciem zasłony, po za którą dla człowieka w prawdach przyrodzonych znajdowało się na wpół tajemnicze pole. Technika jużćić znaną być musiała ludziom od chwili, kiedy zaczęto budować. Jednak co w początku stanowiło ślepe zastosowanie najpierwszych i najprostszych praw, nabytych tylko z dotychczasowego doświadczenia i praktyki, to w miarę postępu cywilizacji nastroczało coraz nowszego tematu dla przyłożenia go do następnych nowych praw kolejno przecuciowo zdobywanych. Ale zdobywanie takie praw przyrodzonych odbywało się krokiem bardzo, bardzo powolnym, a to dlatego, gdyż siłą jedyną postępową była praktyka i doświadczenie. Doświadczenie zaś samo bez przejrzystości ducha stapało po omacku; nieraz pogrążone nawet w nieświadomych błędach, sprowadzało upadek nieunikniony. Z upadku takiego wydzwignięte, na podstawie dalszych prawd zdobytych, znowu z wolna kierowało swe kroki naprzód — lecz ciągle jeszcze bez jasnej świadomości o sobie samem. W ten sposób tylko przez praktykowanie i przez doświadczenie zgłębiane i zdobyte prawa, stanowiły zasób wiedzy każdego technika w dawnych wiekach. Były to prawdy głęboko odczute i o swojej nieomyślności częstokroć bardzo dobrze przeświadczone, ale zawsze były one znajome raczej w objawach

zewnątrznych, jak w przyczynach, tkwiących w nich w formie sił przyrodzonych.

Historja architektury snadno nas poucza, jak część techniczna dzieł architektonicznych z wolna się kształciła; zrazu poczyniała od najłatwiejszych i najprymitywniejszych sposobów, później, wzmagając się przez eksperymentację, przydawała do istniejących nowe sposoby, które z pierwotnymi, w skutek połączenia, stanowiły oczywisty postęp. Wszelakoż wiedzieć należy, iż ludzkość dla zdobycia sobie jednego sposobu przez odszukanie pewnej prawdy, tkwiącej w naturze, potrzebowała poniekąd długiego okresu czasu. Nieraz wieki stanowiły o jednym kroku. Bo też inaczej dzieć się nie mogło, skoro nauczycielem w technice miało być samo jedno doświadczenie.

Dlaczego jednak dotychczas rządono się prawami naturalnemi, bez przeniknięcia ich jasną świadomością ducha, panującego nad materją?...

Oto w czasach owych nie znano jeszcze nauk technicznych, opartych na wiadomościach przyrodniczych.

Nauki techniczne są najświeższą zdobyczą cywilizacji ludzkości. Nieomal dziesiątki lat ostatnich złożyły się na to, iż dziś stanęły one na wyżynie prawdziwych umiejętności. Nagły ich wzrost, olśniewający ducha jasnem rozwidnieniem wszelkich prawd natury, potężny ich rozwój, oparty na wszechstronnem zgłębieniu wszystkich gałęzi wiedzy przyrodniczej i ugruntowane ich stanowisko w pośród nauk dotychczas zdobytych — wszystko to, to owoce lat ostatnich.

Jak zatem uniwersytety od dawna pielegnowały już wszechnauki, dociekające głównie spraw ducha ludzkiego, tak nauki techniczne świeżo dopiero zdobyły sobie dziedzinę wiedzy, mającej na celu rozpatrzenie się w prawach przyrody.

Owe *universitates magistrorum et scholarium* — to życie duchowe wyłącznie. Dążeniem jego było, by pojąć i zrozumieć prawa swego własnego ducha, swoich myśli i aby zastanowić się nad stosunkiem człowieka względem przyrody.

Nauki zaś techniczne wyszły z łona świata fizycznego, który stał się przedmiotem usilnych badań człowieka. Wiadomości spekulacyjne zwracały myśl ludzką do wną-

trza istoty człowieka, a wiadomości techniczne obrały sobie za cel drogę dociekania idei postawionych w wszechświecie zewnątrz istoty ludzkiej. Gdy tamte nauki wyłaniały się z myśli własnych i powracały do wnętrza, skrytego w życiu duchowem, to te powstawały z zastanawiania się nad światem zewnętrznym i w zastosowywaniu odkrytych badań do panowania nad nim samym, napowrót szukały zewnętrznego swego zadowolenia.

Tak zatem techniczne wiadomości zajmują istotnie odrębne, bo samoistne pole. A choć nie łączą się one bezpośrednio z naukami spekulacyjnymi, to przecież nie są one dzisiaj przeciwnymi sobie, lecz owszem dążeniem ich jest, aby jednoczyć razem wysiłki ducha w pracy nad samym sobą ze zdobyczami tegoż nad światem materialnym.

To spajanie się nauk uniwersyteckich z naukami technicznymi, nie ma jeszcze zastosowania rzeczywistego, ale bodaj czy w niedalekiej przyszłości nie podążą one śmiało ku temu.

Sądzymy, że to, cośmy dotychczas powiedzieli, wyjaśnia już dokładnie, dlaczego filozofowie w estetykach swoich nie mogli należycie wgłębiać się w formy architektoniczne. Aby te ostatnie dobrze osądzić, potrzeba zrozumienia technicznego przy znajomościach estetycznych i historycznych.

Widzimy więc, że technik istotnie musi inaczej zapatrywać się na dzieło architektoniczne, jak sam filozof-estetyk. Ten może oceniać je tylko jednostronnie, tamten usiłuje zbadać architekturę na wskrós, z jednej strony przenikając ją rozumem i biorąc na wzgląd prawa matematyczne i geometryczne, a z drugiej strony przyjmując za kryterjum, prócz zasad ogólnej estetyki, także znajomość specjalną, zdobytą na podstawie studjów zawodowych.

\*

\*

\*

Forma i treść, technika i estetyka, jak już wspomnieliśmy, są to konieczne a niezbędne warunki, stanowiące każdą sztukę piękną w ogóle, a w szczególności muzykę i architekturę. Technika we wszystkich innych sztukach



jest mało znaczną i opiera się na wprawnym zastosowaniu ich formy; w architekturze zaś przeciwnie jest ona bardzo znaczną.

Architektura przeto różni się od budownictwa samostannego tem, że to ostatnie nie posiada właściwie godnej treści. Budownictwu też należy się słusznie niższe stanowisko, tak, że ono nie pomieszcza się absolutnie w gronie sztuk pięknych. Lecz budownictwo, jako sztuka budowania, stanowi warunek sztuki architektonicznej w tem, iż pierwsza użycza drugiego wyrazu czyli formy.

**Budownictwo jest podstawą architektury, a architektura jest upięknieniem budownictwa**, albowiem pierwiastki techniczne tegoż dążą koniecznie nawet bezwiednie do uszlachetnienia form, aby niemi w należytem zastosowaniu przyjść w pomoc sztuce pięknej.

Architektura, w ścisłym znaczeniu naukowem, różni się także od budownictwa i tem, że ona uważa w istocie swojej za cel przeważny właściwe piękno, podczas gdy prawidłowe wykonanie budowli samej i jej szkieletu, oraz ten umiejętny skład pojedynczych części organizmu, jaki nazywamy konstrukcją, jest w architekturze tylko środkiem dla celu — czyli podstawą do rozwinięcia motywów artystycznych.

Budownictwo stwarza obraz samego konstruowania budynku, bez zaznaczenia wyrazu estetycznego. Architektura zaś przemawia za sobą formą artystyczną, rozwiniętą na podstawie techniki, a ta technika jest w obec tamtej stroną drugorzędną, bo dostarczającą architekturze tła do kreślenia jej obrazów.

Można powiedzieć, że architektura to forma estetyczna każdej budowli, będącej godną jej co do przeznaczenia. Ta forma estetyczna w oczach architekta góruje nad konstrukcją, przeważa swoim wyrazem i staje się osobnym przedmiotem, tak dla tego, co dzieło tworzy, jak i dla tego, który jako miłośnik chwytą ją oczyma.

Z tej też przyczyny, nie łącząc pojęcia architektury nierozdzielnie z budownictwem, możemy architekturę uważać jako sztukę piękną, swobodną i poddającą się twórczości fantazji, nie wyzwalającej jednak w tym razie form z pod matematycznej ich zawisłości od prawideł równowagi i grawitacji.

Jakkolwiek architektura jest osobną, bo tylko estetyczną częścią budowli, nie wynika wszakże z tego, aby architekt mógł zapomnąć o konstrukcji i nie brał jej pod uwagę lub zaniedbał zupełnie. Wcale nie! Za to artystyczne zadanie ozdobienia budynku i rozwinięcia w nim piękna przestrzennego, pozwala kombinować konstrukcję w sposób umiętny, tak, aby architekt, poddając z jednej strony konstrukcję pod formy estetyczne, a z drugiej strony formy estetyczne zastosowując do konstrukcji, rzecz traktował i **z uczuciem i z rozumem**.

Każde dzieło architektoniczne zawiera w sobie w ten sposób dwa czynniki, ściśle powiązane z życiem ludzkim. Uczucia przeto krystalizują się w pięknościach architektury a rozum, wzbogacony zwycięstwem nad przyrodą, wciela w nią swoje piętno.

Technika, to sprawa rozumu — estetyka, to sprawa uczucia. Jedno i drugie: dwa obszernie pola, wymagające uprawy ciągłej, nieustannej i sumiennej. Bez wykształcenia technicznego, nie będzie architekt marzył o fantazjach estetycznych — i naodwrot, bez zgłębienia prawideł piękna ogólnego, nie zdoła on ożywić masy zimnej, kamiennej, tak, aby zadrgała uczuciem serdecznem.

Architektura musi polegać na dwóch sprawach istoty ludzkiej: rozumu i uczucia. Jedna znajduje początek w łonie wewnętrznem samego artysty, druga opiera się na doświadczeniach zewnętrznych. Te doświadczenia ujarzmiają w swoje panowanie prawa natury, rządzące światem nieorganicznym, stąd powstało, że człowiek ze wszystkich sztuk plastycznych nasamprzód wykształcił architekturę, gdyż jej forma czerpała wzory i przykłady z otoczenia, które przedewszystkiem zastanawiało uwagę człowieka. Architektura w historii cywilizacji faktycznie występuje przed rzeźbą i malarstwem. Zdobywanie doświadczeń jest przyczyną, dla której ona nie mogła być najpierwszą sztuką piękną w cywilizacji ogólnej. Powolne gromadzenie tychże dopiero z czasem wytworzyło formę techniczną architektury. Natomiast z łatwością można dopatrzeć się w śladach postępu kultury ludzkiej, iż najpierw muzykę

pielegnowano\*), później poezja zakwitła, a na koniec wymowa, taniec i giestykulacja towarzyszyły jednej i drugiej.

»Architektura nie jest jednym z najpierwszych materialnych objawów pierwotnych duszy ludzkiej. Jej pojęcie w duchu i uczuciu powstało w następstwie poezji śpiewanej, której towarzyszyła muzyka i taniec. Wymaga ona w swym pierwiastku pewnych znajomości nauk przyrodniczych, a szczególnie nauk matematycznych, jakie są najbardziej pomocnicze w architekturze« \*\*).

W ten sposób udowodniamy raz jeszcze pewną racjonalność w podziale sztuk pięknych, jaki powyżej przytoczyliśmy. Sztuki idealne w pierw byłby potrzebą ducha i uczucia ludzkiego, jak sztuki plastyczne. Architektura, jako najpierwsza w szeregu ostatnich, tak była początkiem rozwoju rzeźby i malarstwa, jak muzyka pobudziła ducha do poetycznego nastroju i wyrażania uczuć swych w zewnętrznych ruchach estetycznych, bądź w tańcu, bądź w giestykulacji. Homer w Grecji układał poezję, już dla śpiewu, ale Kallikrates i Iktinos, Fidjasz i Apelles po nim dopiero sztuki plastyczne wykołysali z ducha i fantazji. I w dobie chrześcijańskiej Dante poprzedza Michała-Anioła i Rafaela.

Architektura zresztą w pełnym rozkwicie swoim uważaną być może słusznie za matkę wszystkich sztuk pięknych, bo jak jedne przygarnia do siebie, tak drugie wyrastają z jej łona. Muzyka, poezja, taniec, rzeźba i malarstwo, wszystkie one, jużto przez analogię, jużto w istocie, mieszczą się w architekturze i w niej znajdują piękne dla siebie przybytki.

Przepyszna świątynia Pańska, dumnie i lotnie unosząca się nad przestrzenią wielką, jakaż to wspaniała i wzniosła architektura gotycka?... Piętrzą się masy nad masami, coraz wznioślej i śmielej, a wszystkie uporczywie wzgłędem siebie i całości w harmonii majestatycznej. Ta harmonia to **muzyka** form.

Prócz tego idea szczytna, religijnie uzasadniona, wniknęła tak silnie w te mury i kamienie, że badając

---

\*) Libelt powiada: Śpiew jest pierwszą i naturalną muzyką człowieka, bo materiał ku temu jest mu bezpośrednio dany.

\*\*) D. Ramée. Histoire générale de l'architecture. I. str. 77.



okiem przestrzenie i masy, światła i cienie, odczuwamy w duszy **poezję** czasu, jaki wznioł pomnik swojej epoce, a poezja owa przemawia tajemnie, głęboko i do historyka i do estetyka.

W układzie ciężkiej materji, jaką jest każdy wątek budowlany, podziwiamy wdzięczne i uroczne unoszenie się kształtów nad otwartymi przestrzeniami. — Jedne z nich rytmicznie się powtarzają, drugie od miejsca do miejsca różniej występują — jedne się zniżają, inne podwyższają, jedne dążą ku środkowi, inne na zewnątrz, a tak razem ruch w całości i w szczegółach. Wszystko żyje i przemawia kształtami, a bogactwo tych wprawia wzrok nasz w podziwienie, bo masy owe uszykowane względem siebie z **wymową**, przenikającą do duszy widza, z ruchem pobudzającym fantazję i z wdziękiem a gracją, jaka się maluje w kształtach niby tanecznych.

Nie dość na tem, bo oko uderza i na formy, co wyszły z pod dłuta: **rzeźba** całym orszakiem przesuwają obrazy przed nami. — Stoimy przed pomnikiem architektury, a rzeźba wywołuje prawdziwe życie z niego tryskające. Zda się, że to senne widziadła, że zamarte wieki w żywych obrazach snują nic swego żywota przed pokoleniami. Wyobraźnia tak pobudzona uderza uczucie i w niemym zachwycie stajemy z zadumą. Utopiwszy myśl w głębiach piersi, wzrok nasz staje się osłupiałym i wtedy zaczarowanym kołem kręci się wszystko przed nami.

Lecz wstąpmy po progach do bożego domu. Jakaś smętna cisza. W pomroku lekkim myśl się rozprzestrzenia, przebiega światy i dąży w górę pod wyżyny niebieskie. Złoto, srebro, barwy i **malowidło** całe, przypominają jakby nieziemski przybytek. Strojność, wykuintność, bogactwo i przepych, nastroją duszę uroczystą a świętobliwą myślą. Malowidła kolorami swymi wznecają to weselsze, to smutniejsze uczucia. Myśl za progiem świątyni odczuwa dziwną potęgę, zda się jej, że stąd na skrzydłach musi ulecieć w kraje pozaziemskie.

Aż kiedy śpiewny głos rozleje się dźwiękami po przestrzeni i łamiąc się niezliczenie pod przestworami łuków i sklepień, to się gubi, to echem powtarza, — aż kiedy **muzyka** rozbrzmieje chórem tonów, zlewających się z głosem duszy, wtedy już ekstaza nie ma wyrazu

i człek jeno w przeczuciu tajnem chyli pokornie czoło przed Bóstwem i Jego Pięknością.

Muzyka, poezja, wymowa, rzeźba i malarstwo łączą się i potęgują wzajemnie w dziele architektury wspaniałej. Pierwsze trzy sztuki, odzwierciedlające nieskończone wewnętrzne życie człowieka, inne dwie, odnoszące się do nieskończonej różnorodności zewnętrznego naszego bytu, te wszystkie dziedziny ducha twórczego znajdują uwięczenie w dziełach architektury, które są im orędownikami i które z nimi razem tworzą najwznioślejszą aureolę piękna ziemskiego.

Architektura przeto to obraz jedności wewnętrznego i zewnętrznego życia ludzkiego. Jedność owa jest zawisłą w swych wyrazach od stosunku, w jakim wewnętrzne życie zostaje do zewnętrznego. Rzecz prosta, że w dziedzinie religii, pierwiastek wewnętrzny moralny przeważa, tu zatem obrazem jedności jest **świątynia**. W życiu naszym tutejszem, pierwiastek zewnętrzny silniej nas wiąże, więc drugim obrazem takiej jedności jest **dom**.

W jakim stosunku i w jakim podobieństwie **muzyka** pozostaje do architektury, wywieśliśmy to już poprzednio. Możemy jeszcze nadmienić, że idea muzyki rozwija się na dziełach architektury w tem, co nazywamy stosunkiem jednych części do drugich i do całości. Ton w muzyce udziela się przestrzeni w drganiach cząsteczek, polega zaś na czasie, gdyż jakość jego zawisła od przedszego lub powolniejszego następstwa względu matematycznego. Stosunek form architektonicznych tak samo rozporządza materiałem i w przestrzeni i w czasie, a czas ten jest rytmem metrycznym, planimetrycznym lub stereometrycznym (t. z. w długości, w płaszczyźnie i w przestrzeni). Melodja, jak już była o tem mowa, jest to rytmicznie uporządkowane i połączone następstwo tonów pewnej pojedynczej myśli muzycznej. Harmonją zaś w muzyce zwiemy współczesne jednoczenie rozmaitych tonów, tak, aby w skutek idealnie występującego zgodnego zlewania się tychże, powstało bogactwo myśli i uczucia. Melodji w architekturze odpowiada rytmiczne następstwo obok siebie i nad sobą pojedynczych wyrazów formalnych (łuków, słupów, pilastrów, gzemśów, okien i t. d.); harmonji zaś, stosunek sumaryczny wszystkich grup pojedynczych,

które razem i wspólnie dążą do prawdziwego wyjawienia na zewnątrz idei, jaką otchniona ma być cała budowa architektoniczna.

Melodja i harmonja jeszcze w starożytności znachodziły zastosowanie przy obrazowaniu ogólnego ładu i porządku. Wiemy n. p. że Grecy muzyką nazywali w ogólności ideę prawidłowo uregulowanego porządku, podług którego bóstwo świat stworzyło. Plato utrzymywał, że wszechświat opiera się na harmonji. Grecy muzyką zwali wszelkie sztuki piękne, których forma opierała się na ruchu wymierzonym miarą i stosunkiem — stąd muzyka dla oka, tańca i dla słuchu. Zresztą przyroda w ogólności życia swoje zasadza także na prawidłach rytmicznego ruchu — dlatego to starożytni wyrażali się, iż wszelkie ciała niebieskie poruszają się na prawach podobnych, w skutek czego tworzą muzykalną harmonję zwaną »harmonją sfer«.

Powiedzieliśmy wyżej, że w architekturze **poezja** także ma swoje pewne dziedzictwo. Przedewszystkiem występująca tu idea budynku, o ile ona mieści się w ramach odnośnego przeznaczenia jego, służy za tło, na którem skreśla się pewna treść z prawdy życiowej. Swojemu celowi odpowiednie dzieło architektoniczne musi być w zgodzie z myślą, objawiającą jego stronę i wartość moralną. Libelt powiada: »Architektura jest mieszkaniem dla idealności, jest niejako łupiną, w której prawda jest jądrem. W świątyniach mieszka bóstwo, wiara, religia, kościół; pałace zamieszkuje władza, znaczenie, państwo; w gmachach naukowych, lub publicznych, przebywa umiejętność, sztuka, sprawiedliwość; grobowce są mieszkaniem umarłych, a w odleglejszem znaczeniu mieszkaniem duchów nieśmiertelnych; domy nareszcie mieszkalne są przybytkami tychże duchów, wśród ich doczesnego żywota. To, co nazywamy pustkami, i co nas dziwnem, ograżającym uczuciem przejmuje, jest wrażenie owej osłony, obranej z przytomności ducha. Te cztery ściany były mieszkaniem duchów ludzkich, co tu były, a których już nie masz. Dom pusty jest jak trup, z którego życie wyszło i to samo wrażenie co trup sprawuje. W niedostatku żywotnych ludzi, człowiek mimowolnie opustoszałe



budowie niewidzialnymi duchami zapełnia, i to jest, co go ograża« \*).

Skąd wypływa ta tęsknota tajemna w obec ruin, pozostałych po świetności i przepychu, skąd jakaś nieokreślona żalność na widok opustoszałych komnat, zostawionych na igraszkę niszczącego czasu? Oto w ruinach i szczątkach przeraża nas kontrast: forma bezduszna i zaniedbana uraga pustce — idea architektoniczna uszła, zostawiając tylko pomnikowe ślady swego przebywania w murach.

Ta idea, czyli jak Libelt mówi, ta idealność, wynikająca z wyższej potrzeby ludzkości, osłonięta formą architektoniczną, łączy się ściśle z życiem naszym — z życiem jednostek, społeczeństw i narodów, a jak to zmienia się nieskończenie i rozmaitym okolicznościom podpada, tak i myśli nasze rzucają się raz w jedną, drugi raz w drugą stronę.

Architektura, osłaniając sobą wszelkie sprawy ducha ludzkiego, nabiera od nich pewnego światła i blasku, ale nie wprost, tylko za pośrednictwem idei, które tu niejasno, symbolicznie przemieszkują. W skutek tego, że idea przypomina nieznacznie sprawy wyższe, duchowe, architektura pośrednio przystraja je poezją, wziętą wprost z życia. Poezja ogarnia przestrzenie, formy i szczegóły, wszystko myślą się okrywa, wszędzie jakaś zwrotka do szlachetnych uczuć naszych.

Architektura, w skutek idei w niej utajonej, jest sztuką symboliczną. Świątynia, jako dom boży, nie inaczej ukształtowała swój wyraz architektoniczny, jak tylko przez odtworzenie idei w wyrazie zewnętrznym za pomocą symbolu. Świątynia jest właściwie pierwszem dziełem architektury u wszystkich narodów po wszystkie czasy. Jej symbol, to idea wielkości Boga, to wiara silna, z jaką człowiek pojmuje obecność Boga w życiu swoim, to jednanie się z Bogiem. Budowa świątyni, wydobyta z gorącego pragnienia wiary, jest jakoby małym obrazem budowy świata, który Bóg stworzył ludziom. Świątynia, jako miniatura tworzenia na wzór boski, jest hołdem dla

---

\*) Libelt. Estetyka, 152.

Idei Bóstwa. W świecie duch z naturą wszędy kiełkuje. W dziele architektury, w świątyni, ten sam duch, budząc poetyczne życie z martwej natury, chce wzniośle służyć Bogu w skromnej szacie zewnętrznej.

Cherbuliez powiada, że »natura to wielki architekt«, a następnie, że »architektura to świat odtworzony przez człowieka« \*).

I w rzeczy samej, świątynia jest ofiarą Bogu uczynioną z wszystkich wysiłków pracy ludzkiej, a praca ta, z wzorów budowy świata. W świątyni czyta się poezję wieków, jaką ludy przystrajały cały wszechświat i z jaką niosły Bogu ofiary swoje.

Dom (jako przybytek człowieka, t. z. dom mieszkalny, pałac, gmach publiczny i t. d.), w przeciwieństwie do świątyni, ma za symbol znowu ideę szczytnego posłannictwa i egzystencji człowieka na ziemi, jego wielkości i potęgi choć znikomej, przecie genialnej. Dom, pałac i gmach publiczny, zamykają w swoich przestrzeniach całą poezję ludzkiego życia, w nich ognisko serdeczne i rodzinne węzły — w nich wspaniałość i siła moralna, w ogóle wszelkie sprawy ziemskie, zacne i szlachetne.

Architektura kościelna z jednej strony, a świecka z drugiej, łączą się wzajemnie w grobowcu, którego symbolem jest życie pozagrobowe, jako ludzkości dalszy byt nadziemski, należący już do Boga, któremu cześć wznosi osobne dzieła, łącząc w nich pamięć życia skończonego, z pamięcią o wieczności nieskończonej.

Świątynia ma za symbol ideę przybytku Bóstwa, które w wszechświecie zewnętrznym znajduje swój obraz zewnętrzny. Dom mieszkalny ma za symbol ideę przybytku człowieka, który zbudował go, nauczawszy się sztuki pięknej od świątyni. Gdy zatem źródło wykształcenia przybytku ludzkiego jest w świątyni, przeto dom mieszkalny symbolem swoim naprowadza myśl na świątynię, której idea wskazuje nam, że w ostateczności przybytkiem bożym to cała rzeczywistość światowa. Tak wzajemnie dopełniając się, symbole tworzą koło zamknięte, którego środkiem główna symbolika, jako je-

---

\*) L'art et la nature. 216.

дноść, wynikająca z obydwóch pierwiastków naszego życia, to znaczy: wewnętrznego i zewnętrznego.

Więc te idee, służące za wątek symbolom, idee głęboko i rozlegle sięgające w życie nasze, są dopiero pierwszymi warunkami sztuki architektonicznej. To poezja w szczegółach, którą obrazują nam kamienie i rzeźby. Od tej poezji zaczyna się pochod architektury, a nie od najpierwszych budowli gwoili wyłącznego bezpieczeństwa ludzkiego. Idea, a z niej płynąca poezja życiowa, są warunkami obrazowania wnętrza duchowego w zewnętrznych kształtach. Idea i jej poezja wydzwignęła uroczę a majestatyczne świątynie — idea też i poezja, która stanowi najszlachetniejszą sprężynę działalności ludzkiej, dała człowiekowi dom mieszkalny we wszelkich jego objawach, tak skromnych, jak i majestatycznych.

**Wymowa** architektury objawia się również jak poezja symbolicznie i od tej ostatniej bierze poniekąd swoją egzystencję. Poezja obrazuje ideały przez myśli i uczucia, szukające wzniosłych podobieństw, aby tem snadniej symbolami idealnymi trafić do duszy. W wymowie występują już pojęcia jasne, ograniczone i społeczne. W poezji idea ogólna odgrywa rolę — w wymowie zdania, słowa, zatem budowa okresów. Poezja kształtuje dzieła w przestrzeni myśli — zaś wymowa rozacza je na powierzchni. Libelt wspomina, że: »co poezja kształtuje w posągowe, treściwe obrazy, to wymowa kreśli na powierzchni, rozprowadza szeroko sztucznym rysunkiem zdań i perjodów; napuszcza malowniczym kolorytem obrazów; stawia krasomówskie przeciwieństwa i czaruje nimi, jak malarz zestawą cieni i światła« \*).

Wymowa zatem, jak to już widzieliśmy, (rozdział IV. str. 69), polega w większej połowie na swej formie jak na treści, która u niej wziętą być może nawet z życia powszedniego. W Libelcie czytamy: »Krasomówca ma przed sobą samą prozę, obraną z idealności, patrzy się na rzeczywistość, na istne i powszednie stosunki życia ludzkiego, ma przytym cel, daleko od swobody poetycznej odbiegający, bo ma publiczność przed sobą, którą chce

\*) Umnictwo piękne. 166.



przekonać. Aby więc mowa jego zasłużyła na miano dzieła sztuki, musi tak pod względem treści, jak pod względem formy, rzeczywistość obrobić; musi odgadnąć i odsłonić w niej te wszystkie strony, których pięknym przedstawieniem da się w dzieło krasomówskie światło idealne wprowadzić, któregooby blaskiem i sam przedmiot prozaiczny, jakby blaskiem księżycowym, poświecił\*).

Co przeto stanowi prozaiczną część wymowy, to w architekturze da się przyrównać do samej struktury, która, z wątku materialnego, surowego i nieobrobionego, stwarza przez pracę i sztuczne kombinowanie, szczegóły obliczone miarą i wagą, uproporcjonowane linjami geometrycznymi tak, że one przemawiają do nas swemi głoskami o zadaniu konstrukcji. Łuk sklepienny n. p. powstaje nie ze zwykłych ciosów, lecz z pojedynczych kamieni klinowych (t. z. klinów), obrobionych wyłącznie dla niego. Każdy kamień leżący w łuku, przemawia jasno za tendencją swego działania konstrukcyjnego. Łuk ten, z pojedynczych części złożony, ma znowu swoją odrębną tendencję, a jest nią przemożenie siły z góry ciężącej w sposób taki, aby siły pionowe przenieść na boki. Z łukiem takim muszą się jednoczyć wszelkie inne części konstrukcyjne, pomagające mu w zadaniu i jasno obrazujące pojedyncze środki działania dla ogólnego celu. Tak z jednej tendencji konstrukcja schodzi w drugą, z pierwszej pierwiastkowej do drugiej złożonej, z tej do trzeciej skombinowanej, z tej do czwartej jeszcze bardziej skomplikowanej i t. d., i t. d.

Szereg łuków sklepiennych stwarza sklepienie. To sklepienie dla stałości potrzebuje opornego działania przeciw jego sile cisnącej, skośnej, stąd użycie podpór i filarów. Każdy filar wymaga podstawy, stąd łączność z organizmem budowy; nadto dla upewnienia równowagi, przeciwdziałaniu pomaga się obciążeniem pionowem, stąd pinakle gotyckie. Lecz sklepienie zwieszone w powietrzu wymaga konstrukcji dolnej, na której się opiera, stąd słupy z arkadami. Słup dźwigający przemawia do nas inaczej, jak filar podpierający — tamten opiera się sile pionowej,

---

\*) Umniectwo piękne. 168.

ten dąży do przeżycia siły skośnej. Fiala gotycka nie dźwiga i nie podpira, ona jeno przemawia tendencją ciśnienia, a funkcję tę spełnia tak pewnie, śmiało i lekko, że unosząc się kształtem w górze, świadczy nam o zwycięstwie ducha nad naturą.

Dobre dzieło architektoniczne musi składać się ze szczegółów konstrukcyjnych i dekoracyjnych na wskrós zrozumiałych dla widza, zatem mówiących o sobie, o swoich środkach i o celu, dla którego służą. Każda część architektoniczna musi koniecznie być wymowną, inaczej przypisaćby jej można albo brak potrzeby, albo brak słuszności. Cała architektura kościelna zdradza wymowę kształtów, które na zewnątrz tłumaczą wewnątrz i wewnątrz wynikają z zewnątrz. W sztuce średniowiecznej, zwłaszcza gotyckiej, logika owa jest arcymistrzowska. Architektura świecka podlega także prawidłom wymowy, wszak w gmachach publicznych dominują części, mówiące o godności przybytku, wszak i tu masy, okna, słupy i t. p. świadczą o skali wielkości.

Powiadamy, że w dobrem dziele architektonicznym każdy, nawet najmniejszy szczegół, musi do nas przemawiać. Jest to konieczny warunek istotnie, albowiem w śmieszność popadłaby budowa, która miałaby n. p. słupy bez tendencji dźwigania, ot dla upiększenia, któraby także miała attyki bez potrzeby wyraźnej, któraby posługiwała się oknami t. z. ślepami i któraby we wszystkim zdradzała kaprys i swawolę, a nie słuszną potrzebę.

Patrząc na piękny gmach publiczny, czytać można, gdzie jest centrum przeznaczenia budynku, gdzie okazałość i świetność, a gdzie mierność i podrzędne części. Tu okna kolosalne mówią o sali wspaniałej, tam okna małe mówią o mezzaninie, ówdzie gęste i wielkie przeźroczka zdradzają założenie logii, ówdzie okna skośno idące ku górze, tłumaczą założenie klatki schodowej i t. d.

Każda pojedyncza figura konstrukcyjna i estetyczna, stanowi jakby zdanie osobne, do nas przemawiające. Łączenie ich w części do siebie należące przedstawia jakby okresy ze zdań ułożone. Całość konstrukcyjna, zestrojona sztucznie w jedność, to istna wymowa techniczna dzieła architektonicznego. Jak poezja odpowiada raczej idei, treści jego, tak wymowa odpowiada bardziej formie, formie

uporządkowanej w ład techniczny, za pomocą sztuki technicznej. **Rysunek form geometrycznych, o pewnym wyrazie estetycznym, wspólnym wszystkim częściom konstrukcyjnym i całemu organizmowi technicznemu, jest to rodzaj wymowy, z jaką dzieło architektoniczne staje przed nami.** Konstrukcja przemawia do nas przez kształty metryczne, planimetryczne i stereometryczne. Po nich poznajemy treść budynku i one z dala uderzają w oczy, tak, że nie potrzebujemy wstępować do wnętrza, by zrozumieć treść i przeznaczenie budynku. Konstrukcja techniczna w rozwoju swoim po wszystkie czasy starała się bardzo gorliwie o wyraźną i jasną wymowę formalną. Wszak historia architektury poucza nas snadnie, jak już w najpierwszych okresach sztuki, technika jakby bezwiednie przemawiała na zewnątrz wyrazami sobie właściwymi. Weźmy znowu pod uwagę świątynię i dom. Świątynia, od najrańszej doby cywilizacji naszej, miała swoją własną konstrukcję, tak odrębną i wymowną, iż nigdy nikt nie potrzebował i nie potrzebuje uczyć się poznawać ją zewnątrz. Technika architektury religijnej ma swoje oddzielne głoski, słowa i zdania, a te w kształtach liniowych, planimetrycznych i stereometrycznych wyjawiają na zewnątrz, co znaczą i jaki ich cel tutejszy. We wszystkich epokach rozwoju kultury, we wszystkich stylach, we wszystkich krajach, architektura świątyni ma swoją właściwą wymowę techniczną, przemawiającą dobitnie do widza, tak, iż po niej zrozumie on niemal całą treść dzieła, nawet wiek i losy jego. Wymowa techniczna świątyni ma przytem wzniosłość i powagę jej odpowiednią, taką, z jaką nie występuje w domu. W świątyni zatem okresy są wspaniałe, kształty majestatyczne i wielkie.

Dom zaś przeciwnie innego wyrazu pożąda. I tutaj historia upewnia nas, że ludzkość w technice tegoż pragnęła uzewnętrznić po wszystkie czasy przeznaczenie jego, jemu tylko właściwe. Zatem wymowa konstrukcyjna domu zdradza budynek przeznaczony dla spraw ziemskich, więc i głoski, zdania i okresy jego, choć poważne i wielkie, są zawsze mniej lotne, jak w architekturze religijnej. Kształty architektury świeckiej, liniowe, planimetryczne i stereometryczne są o mniejszym zakroju, przybliżają się zawsze więcej ku ziemi, jak ku górze. Wymowa tutaj



jest równie tak przejrzysta, iż konstrukcja domu, z punktu widzenia zewnętrznego, ujawnia już z dala, co taki budynek przeznacza i jakie jego zadanie.

Wymowa konstrukcyjna ma swoje nawet tak pewne charakterystyczne znamiona, że niektóre jej słowa, zdania i okresy nie dadzą się nawet w żaden sposób zastosować inaczej, jak przeznaczenie dyktuje, bo n. p. któż w architekturze świeckiej zastosuje linię ostrołukową wydłużoną, jaka występuje na wzorach architektury religijnej?... kto tam użyje takiego szczytu gotyckiego, jaki na kościołach dominuje, ktoby tam założył taką wieżycę niebotyczną, jaka katedrze najlepiej odpowiada? I naodwrot, komu zdawałoby się racjonalnem użycie w świątyni okien prostolinijnych, komu przyjdzie myśl pokrycia kościoła tak płaskim dachem, jaki tylko w architekturze świeckiej występuje, i komu wydałoby się to odpowiedniem, aby n. p. konstrukcja sklepień kościelnych oparła się na poziomych linjach dźwigarów żelaznych, użytych do przerzucenia sklepień nad nawami?

W ten sposób pragnęliśmy wywodami uprzytomnić, jakto architektura w swej teorji opiera się na pierwotnych trzech sztukach plastycznych, t. j. na muzyce, poezji i wymowie.

Lecz architektura tak ukształtowana, jeszcze siebie nie zadowalnia — jeszcze duch ludzkości pragnie wyżej ją podnieść, bardziej ją uszlachetnić.

Jako pierwsza ze sztuk plastycznych, w miarę rozwoju i wykształcenia dwóch innych t. j. rzeźby i malarstwa, bierze je sobie ku pomocy i w ich szatach uzupełnia swoje szaty piękne.

Architektura nie jest siostrą innych sztuk plastycznych, lecz, jak powiedzieliśmy, matką tychże — bowiem w jej łonie one się rodzą i rozwijają. Nic więc dziwnego, że przygarniają się do niej, aby jej siły wspomódz blaskiem i świetnością.

Architektura, jako sztuka symboliczna, już dlatego samego pożąda rozszerzenia swych granic zewnętrznych przez przybranie rzeźby i malarstwa, ile że symboliczność jej tajemniczemi głoskami wypisana, zawsze ogarnia w sobie jakąś nieokreśloność, pozostawiającą w duszy echo bez odgłosu. Myśl ludzka, dążąca wiecznie do jasności,

rychło poczyną nieokreśloność ową przykrywać i osłaniać, a w tej pracy najwdzięczniej nadają się jej dwie sztuki piękne, które jako pokrewne, zawsze się z nią kojarzą bratnim węzłem.

Pierwszą jest **rzeźba**, która architekturze oddaje swoje usługi, aby dziełu architektonicznemu — skończonemu w swej idei, wyobrażającemu w sobie obraz jedności życiowej, jednak tylko w sposób symboliczny — użyć pewnej różnorodności form, zaczerpniętych już nie jako dotąd ze świata nieorganicznego, ale ze świata organicznego, żyjącego pełną treścią, ruchliwą i przerozmaitą. Rzeźba, przez indywidualne wprowadzenie swych kształtów, przyozdabia architekturę wyraźną prawdą, więc dziełu przysparza się znaczna poeńska piękna. Bo uważmy, że architektura sama w sobie ograniczona, choćby i najlepiej objawiała swą analogię ze sztukami idealnymi, (o czem dopiero co była mowa), to jednak mimo to, ta potężna idealna wielkość jej, ten wzniosły duch i powaga symbolu, przenoszą dzieło w jakieś odleglejsze światy, nie podpadające wprost pojęciom i w krainy oddzielone mytem od bezpośredniej rzeczywistości. Rzeźba zaś ożywym tchem ogarnia jej symbole, już dla oka samego podaje obrazy życiem grające, przez to rzeźba staje się pośredniczką w tłumaczeniu symbolów. Jej to sprawa, że poezja ukryta w przymroczu osłania się prawdą, a prawda ta trafia wprost do duszy przekonywująco. Z doświadczenia wiemy to, iż w obserwowaniu architektury najbardziej w pamięci utkwia nam te jej części, które, rzeźbą poparte, przemówią do nas jakąś prawdą głęboką. Jak około idei religijnej gromadzą się wszelkie prawdy światowe, tak i na dziele architektury religijnej skupiają się posągi i plastyka różną formą ustrojona. Już w Egipcie ów sławny i kolosalny sfinks zamieszkał między piramidami, aby obok ich symbolu głuchego, postawić przypomnienie żywych prawd w świecie rządzących. Na partenonie rzeźby w szczytach się rozprzestrzeniające, ile uroku całości dodają? W Erechtejonie karjatydy przyjęły na się służbę dźwigania zamiast słupów. Rzym to samo ozdobił posągami swoje dzieła architektoniczne (łuk Konstantyna, Septyma Sewera i t. d.). W sztuce średniowiecznej, zwłaszcza w stylu gotyckim, jakżeż to licznie rzeźba występuje. Tum medjolański, ile

ma posągów niżej i wyżej?... W portalach gotyckich wspaniałych, jak pięknie grupuje się drużyna świętych postaci, obok siebie i nad sobą. Wszędzie nieskończona obfitość motywów, nie tylko postaci świętych i ludzkich, ale nawet z życia zwierzęcego i roślinnego. Wszystko w przerozmaitej pełni przeplata się nawzajem, życie wre w szczegółach najmniejszych — co więcej, zdarza się czasami, że w pośród rozkwitu obfitego, wykluwają się gdzieś, jakby z przypadku pewnej swawoli i ochoty, żartobliwe groteski i śmieszne dziwadełka. Czy można uważać to za niegodne lub obrażające? Nie. Wszak nikogo to nie razi, jeżeli w pośród całej czeladki figur, rzeźb i motywów, oko natrafi i na roślinny motyw i na zwierzęcą głowę, a że mistrz średniowieczny dla ciekawych ukrył tam gdzieś pod listkiem lub pod kwiatonem komичną figurkę, głowę ośłą, baranią lub figlującą małpę, to nie psuje nastroju, bo to tylko widocznem jest dla ciekawego widza, szukającego różnaitości.

Architektura tak rzeźbą na wskrós przedzierzgnięta, podobną jest do mikrokosmu, w którym kołysze się we fantazji artystycznej cała nieprzebrana różnaitość idei od najbardziej maluczkieli do najwyższeli i najszczytniejszeli. Tak ręka i duch ludzki pospieszają w pracy artystycznej Bogu wszystko dać na ofiarę, aby *uniwersum*, począwszy od jednostki maluczkiej aż do ogromnej całości, znalazło swój wyraz w jednej ogólnej idei. Tak architektura piętrzy się w górę, a choć poczyina od największeli mas, staje się u góry coraz lżejszą i przeźrocystszą, aż w końcu szczyt cały zbiega się w jednym kwiatonie, co unosząc się, strzela w niebo.

A teraz kolej przysła już na **malarstwo**, jako na sztukę plastyczną, trzecią z rzędu. Malarstwo, to ostatnie dotknięcie artystyczne na dziełach architektury. Co wszystko dotychczas było już przygotowanem, teraz pod wpływem kolorów i złota, nabrało najwyższego namaszczenia, godnego idei. Malarstwo ideę podniosło do najszczytniejszeli wyżyn religijnyeli, a architektura pod wpływem jej świećności, zajaśniała blaskiem tak promiennym, że co ludzkość najwyższego zdołała stworzyć, to w malowaneli obrazach pomnikom przekazała. Malarstwo dopełnia tego wszystkiego, co ani muzyka, ani poezja, ani wymowa, ani



rzeźba nie podołały jeszcze wytworzyć. Wszystko, co tylko pozostało do objaśnienia, to malarstwo bierze na siebie, a władając pierwiastkiem najidealniejszym, uduchowia ściany i sklepienia, roztacza całą historję, mówi o wiekach, o dziejach i słowo do życia pobudza. I na sklepieniach rozsiane gwiazdy po jasnym lazurze i całe bogactwo wzorów ornamentacyjnych, porozrzucanych po przestrzeni rytmicznej i chóry aniołów, wyśpiewujących hymny harmonijne i całe Pismo Święte w obrazach — jednym słowem wszystko, to malowniczość skończona, doskonała, oko chwytająca. Kolory żywe a głębokie i tła złote a srebrne, nastrajają umysł świątecznością niezrównaną.

Ste Chapelle w Paryżu, jakkolwiek jest arcydziełem sztuki architektonicznej pod każdym względem, to przecie przyznać każdy musi, że najwięcej uroku i piękności użycza jej wspaniała i cudowna polichromia, jaka ubarwia sklepienia, ściany, słupy i okna. Przez te malowania, kaplica ta — to najkosztowniejszy klejnot architektury gotyckiej. A kaplica Syxtyńska?... Owe freski przesłiczne i ten Sąd ostateczny Michała-Anioła, czyż to nie czarodziejskie siły, wspierające architekturę?... Zresztą i Kraków nasz naocznie przekonał się, jak niezmierną potęgą jest malowidło architektoniczne, bo kiedy świeżo wewnątrz kościoła P. Marji odarto ze szpecących go części renesansowych, a na ścianach jego rozpostarto to litanję M. Boskiej w obrazach, to szeregi innych motywów, zaś na sklepieniach rozsiano gwiazdy złote, tedy świątynia boża jakby świąteczną szatę przybrała, a tak jej ona stosowna i odpowiedna, że dopiero teraz architektura kościoła P. Marji święci tryumf bogaty.

Malowidła architektoniczne wywołują na budowlach nadzwyczajne efekta, tem ważniejsze, że farbami uderzają one w oczy, choć nie zwraca się na nie szczególnej uwagi. Wstąpiwszy do takiej świątyni, zmysł piękna zachwyconym jest przez sam wzrok, mimo to, że pod wpływem uroku myśl uniesie się już nad sklepienia.

Tym sposobem pragnęliśmy w ogólności wykazać, jak architektura, w skutek analogii i symbolów, łączy się ze wszystkimi trzema sztukami idealnymi i jak ona granice swojego panowania powiększa w skutek zasilania się dwiema pozostałymi sztukami formalnymi. Sztuki idealne zmierzają raczej ku treści jak ku formie — sztuki

formalne przeciwnie. Architektura, która polega w swej sztuce na tem, aby wewnątrz przeglądało się w zewnątrz, a zewnątrz aby było wymową wnętrza, do tego celu używa w różnych stopniach wszystkich sztuk razem. Pojednanie ich harmonijne sprawia krystaliczną jedność wewnątrz z zewnątrz, w czem też osiągniętą bywa najwyższa piękność.

Przekonywujemy się z tego wszystkiego, że architektury zadaniem jest istotnie wcielać samą ideę piękności, jak to już wspomnieliśmy poprzednio w rozdziale IV. Bo też treść jej to nie owo przeznaczenie utylitarne, jakie niektórzy jej fałszywie za tło dają. **Świątynie i pałace nie wynikają z samego pożytku, lecz pożytek jest w nich udziałem.** Jeżeliby zaś takie obrała sobie zadanie, aby stać się służebnicą korzyści, wtedy rychło przestanie być sztuką piękną. Tylko przez idealizowanie piękna, architektura spełnia swe posłannictwo wysokie. Służąc Bogu na ofiarę, ludziom na chlubę, staje się szlachetną.

Schnaase powiedział: »Architektura, kształtując nieorganiczną naturę, która sama w rzeczywistości sprawia najmniejsze wrażenie piękności, jest zmuszoną i powołaną, wypracowywać prawa sztuki pięknej najdokładniej i z największą ścisłością«.





## VII.

### Technika — Estetyka.

---

„Pour être un grand artiste, il faut  
être un grand penseur“.

*Chatrian.*

Wychodząc z założenia tego, że architektura jest wynikiem ścisłego, umiejętnego i pięknego połączenia konstrukcji z artystyczną osłoną, dojść możemy do wiele innych stosunków i określeń, będących faktyczną syntezą, zarazem ciągłą analogią dwóch tych pierwiastków, o jakich już mówiliśmy, to jest: techniki i estetyki.

Jak już wiadomo, konstrukcja budynku to sprawa wykształconej rozwagi i namysłu, zatem rozumu, a osłona artystyczna pochodzi z wykształconego i wrodzonego poczucia piękna i stosunków, zatem jest to rzecz uczucia. Naprowadza nas to na twierdzenie, że tak konstrukcja jak i piękno samo, czyli rzecz rozumu i rzecz uczucia, nawzajem opierają się na znajomości przedmiotu zakresłonego, zaczem wynika, że wykształcenie jednego i drugiego pierwiastka, staje się niezbędnem. Wykształcenie rozumowe stanowi w tym wypadku gruntowne poznanie wiadomości technicznych, obznajomienie się z materiałami i fizyczną ich własnością, a w dalszym ciągu polega na znajomości ducha i czasu, aby konstrukcję swoją kształtować wedle



zdobyczy nauk przyrodniczych, będących w ciągłym postępie w skutek nieustannych wynalazków. Wychowanie zaś uczucia opiera się na odpowiednim wychowaniu i na pielęgnowaniu wrodzonego poczucia piękna, odczuwającego skłonniej i łatwiej te własności, jakie je wywołują. W architekturze, jak w muzyce, część estetyczna jest tak potężną, że jej nie zawsze przyswoić sobie można wprost przez samą tylko naukę. Muzyk artysta, chcąc oddać się i poświęcić swej sztuce, musi przede wszystkim posiadać choć nieco wrodzonego talentu; wtedy nauka i ćwiczenia są tylko wykształceniem pierwiastka już w embryonie tkwiącego, wtedy pielęgnowanie muzyki jest doskonaleniem coraz większym tego, co już z natury darem człowiekowi przypadło. Mamy aż nadto dowodów, jak czasami muzyka jest męczoną formalnie, jeżeli ktoś gwałtem chce być artystą, a nie ma poczucia wrodzonego.

*»Remarquons que le fond de ce sentiment (du beau) est bien instinctif; il faut être capable d'aimer et de haïr pour trouver une chose belle ou laide, mais de plus il faut être capable de comparer, de formuler un jugement«.*

*«...le sentiment du beau a pour point de départ l'instinct\*).*

Zdolność odtwarzania piękna i poznawania jego, musi być w początku z natury dana człowiekowi. Podobna do iskierki, pod wpływem zapału i natchnienia, przy pracy sumiennej, da się rozniecić tak silnie, że płomienie jej ogarną całą istotę i blaskiem swym olśnią otoczenie. Bez tej iskry nie masz zdolności prawdziwej, nie masz artyzmu. Poezja, wymowa, rzeźba i malarstwo obrazują formy życiowe, więc tu poniekąd praca wytrwała może wynagrodzić mniejszy lub większy brak iskry z natury danej; ucząc się naśladować i kształtować można przecie choć nieco w sztukach tych (zwanych, jak już wspominaliśmy naśladowującymi), nauczyć się tworzyć piękno wedle wzorów i przykładów. Lecz muzyka i architektura nie naśladowują niczego wprost z życia.

»Architektura jest to sztuka objawiania materialnie idei przedmiotów, które nie istnieją, które się nie zdarzają i które występują w rzeczywistości jedynie tylko za

---

\* L'art et les grands idéalistes. Erckmann-Chatrian (7, 16).

pośrednictwem sztuki i których ujawnienie ma za przedmiot nie naturę, lecz cel określony i dowolny, podporządkowując wszelako objawienie zewnętrzne tego celu prawidłom piękna i harmonji. Architektura ogranicza się naturą nieorganiczną; wolność przeto i swoboda w jej istocie czynią ją najmniej zależną i najbardziej oryginalną ze wszystkich sztuk« \*).

Wynika z tego, iż pierwiastek estetyczny, tkwiący w sztuce architektonicznej, nie da się zupełnie nabyć przez samą pracę i przez samo doświadczenie. Musimy przypuścić, iż on jest tą samą iskrą, o której dopiero była mowa i którą pod wpływem wychowania a pielęgnowania można rozżarzyć i rozdmuchnąć w płomień ogarniający całą duszę. Wszak i w architekturze na nic się nie przyda najusilniejsza gorliwość a skrzętność, na nic kopjowanie dzieł i stosunków, na nic mierzenie cyrklem i metrem, bo przez wyłączne rozumowanie w tworzeniu, nie powstanie jeszcze piękno. Dopiero w miarę silniejszego lub słabszego odczucia stosunków, proporcji i eurytmii, w miarę więcej lub mniej wdzięcznego zastosowania linii i kształtów, w miarę głębszego lub mniej głębokiego zrozumienia treści i wyrazu estetycznego, dodaje się dziełu więcej lub mniej tego uroku, jakiego nikt nie zdoła ani sformułować, ani słowami ująć.

*» Quand nous sommes saisis d'admiration à la vue d'un objet, et que ce sentiment, par sa spontanéité, nous paraît instinctif, c'est que, depuis longtemps, tous les éléments de la comparaison étaient en nous, et qu'à première vue la comparaison s'est établie et nous a fait dire: c'est beau!« \*\*)*

Więc wykształcenie estetyczne architekta nie zasadza się jak techniczne, rozumowe, na elementarnem poznaniu przyrody i na wzbogaceniu tego poznania przez przywłaszczanie sobie coraz to nowszych zdobyczy ręki ludzkiej, lecz wymaga ono tylko wychowania i wypielęgnowania daru z natury jemu użyczonego.

Wykształcenie techniczne sprowadza nabytek umysłu ze świata zewnętrznego i stosuje się do praw,

\*) Ramée 77.

\*\*) L'art et les grands idéalistes. Erckmann-Chatrian.

rzządzających światem nieorganicznym niezależnie od nas. Z odkrytych prawd stwarza ono dla siebie możliwość panowania nad fizyczną stroną materji. Wykształcenie techniczne ma na celu ujawnienie wszelkich zasad i praw wspólnych wszystkim twórcom nieżyjącym, ma na oku wyciągnięcie z nich nauki powszechnej, ogólnej, któraby dała się zastosować, tak do ogółu jak i do szczegółu wszechbytu nieorganicznego.

W technice architekt jest ściśle skrupowany, daną i przepisaną możliwością, której przekroczyć mu nie wolno, chyba przez użycie niewłaściwych sposobów; to stanowi zależność techniki od materji. W skutek tego koniecznego stosowania się jej do świata zewnętrznego, musi on badać go nieustannie i trzymać się ściśle jego nieodzownych warunków fizycznych. Technika z jednej strony podaje mu znajomość wszelkich praw przyrodzonych, z drugiej, na zasadzie tychże naprowadza go na genialne zwycięstwa nad naturą. Jakkolwiek zatem technik musi się bezwarunkowo poddać wymogom koniecznym, które przyroda nam dyktuje, to przecie na mocy zgłębienia prawd naturalnych, dzierży on berło władania materją nieorganiczną. W każdym razie podstawą techniki jest poznanie tych prawd, aby uzyskać pewność działania. W tym względzie wykształcenie techniczne jest uniwersalne. My technicy wszyscy bez wyjątku, w jednakim stopniu, potrzebujemy go dla siebie i ono dla nas wszystkich zawsze jest jednakowem, albowiem prawa świata organicznego są niezienne. Nauki techniczne, ujęte w stałe prawidła, jedno pouczają nas wszystkich; różnica może być chyba w tem tylko, że jeden technik nabędzie więcej studjów, drugi mniej.

Inaczej z wykształceniem estetycznem, które w architekturze równie jest ważne, jak i techniczne. Często bywa, że jeden adept sztuki z łatwością przyswaja sobie studia i wnet czuciem ogarniając piękno, toruje sobie samodzielnie ścieżkę pewną i szczytną; drugi przeciwnie, choć się mozoli i biedzi, zawsze zostaje w dole i nie zdoła piękna ani odczuć, ani oddać.

Wykształcenie estetyczne zatem, w przeciwieństwie do technicznego, chociażby jednakim sposobem udzielane, wyda w każdym uczniu zupełnie różne owoce, jednak nie tak różne, jak w nauce rozumowej. W wykształceniu



technicznym, rzecz prosta i jasna, iż każdy więcej studiujący, więcej będzie obznajomiony z wiadomościami technicznymi — zatem praca i studjum jest w stosunku prostym do owoców i skutków. Przeciwnie dzieje się z wykształceniem estetycznym; w jednym nie znajdzie ono dla siebie pola uprawnego, w drugim zaś skoro zarzuci nasienie, wnet wydaje owoce. Im rychlej rozwija się twórczość i im mniej okazuje ona równocześnie zapobiegliwości, tem silniej nas upewnia ta oznaka, że tu grunt żyzniejszy i urodzajniejszy.

Wykształcenie estetyczne wymaga koniecznie korzystnych warunków do uprawy jego, a warunki te leżą w naszym uzdolnieniu naturalnem. Oczywista więc, iż zawisło ono nie tyle od zewnętrznych przyczyn, ile od nas samych. Potrzebuje ono uprawy dla tego, gdyż inaczej przypuszczalny dar zmarniałby bez życia i postępu. Wykształcenie to bierze początek z naszego wnętrza i zależy, jak już wspomnieliśmy, od naszego wewnętrznego uzdolnienia. A początek ten to zapal boży, który trzeba ochraniać, aby nie ostygł i który dalej trzeba umiejętnie rozgrzewać, aby stał się ogniskiem, co wnet zajaśnieje genialnem natchnieniem.

Sumując to wszystko, możemy powiedzieć, że wykształcenie techniczne zwraca naszą istotę na obiektywny stosunek jej względem świata; wykształcenie zaś estetyczne posiada stosunek subiektywny. Technika więc, to rozum nasz, to stosunek do przedmiotu, a estetyka, to uczucie nasze, to stosunek do podmiotu. Technika zależną jest od przedmiotu zewnętrznego, od praw przyrodzonych, które są stałe niezienne i **konieczne**; estetyka zawisłą jest od naszego podmiotu wewnętrznego, od naszych uczuć, które są przypadkowe, zmienne i **dowolne**.

Zatem w dziele architektonicznym, z jednej strony technika koniecznie zmusza nas do trzymania się prawideł, gospodarujących w naturze — estetyka przeciwnie, pozostawia nam przypadkową wolność podmiotową. Technika wiąże nas koniecznie z danymi warunkami materiału co do przestrzeni i czasu — estetyka rozwiązuje nam pęta niewolnicze trzymania się dyktat. Technika wciąga nas w matematyczną i konieczną równowagę

fizyczną — estetyka wlewa w dzieło swoje własne i upodobane formy piękne, przez co nadaje mu wyraz indywidualny. Technika krępuje nas w działaniach konieczną bacznością na jej normy, przepisy i paragrafy, na jej miary, wagi i liczby — estetyka wyposaża dzieło wyrazami wedle swego własnego sądu i smaku. Technika zniewala nas do ścisłych granic, koniecznych i niezbędnych — estetyka puszcza nam wodze dla poddania się twórczej fantazji i działalności, aby unieść ducha w sfery wolne a nieskończone. Technika jako jedna część architektoniki, należy do koniecznych warunków zewnętrznych, krępujących architekta — estetyka należy do swobodnego wewnętrznego i wolnego działania artysty.

Jeżeli zatem architekt, dla skonstruowania osnowy budynku, potrzebuje koniecznie gruntownej znajomości stosowania się do ścisłości i konieczności zewnętrznej i materialnej — to dla estetycznego udekorowania go pozostawioną ma dowolność i przypadkowość, jaka właściwie nie jest zawisłą od niczego, jeno od ogólnych prawideł samego piękna.

Konieczność przypada formie udziałem, dowolnością cieszy się upięknienie treści. Konieczność i stałość wynikają z rozumu, a przypadkowość i dowolność powstają z uczucia; tamte rządzą techniką, te przebijają się w stronie estetycznej dzieła architektonicznego.

Mówiliśmy już o tem, że wiadomości techniczne, oparte na naukach przyrodniczych, dążą do odkrycia i wyświeślenia prawd naturalnych, rządzących materją. Składają się na nie badania matematyczne wraz z fizycznymi; a tak razem odsłaniają nam żądania materialne: 1) takie, jakim musimy koniecznie zadość uczynić, 2) które musimy zmodyfikować a przez to na inną formę przenieść i 3) które jako nam niepotrzebne, musimy zniszczyć lub stłumić. Pierwszemu żądaniu odpowiada: ogólna równowaga sił czyli statyka; drugiemu: układ sił skośnych, działających w sklepieniach, których parcie przenosimy na konstrukcję przeciwdziałającą; trzeciemu: siła ciężkości, którą staramy się zredukować ad minimum, przez użycie wstęgu materialnego we formie ograniczonej konieczną potrzebą. Z pomiędzy tych wymogów materji, pierwsze: przywłaszczamy

na swoją korzyść; drugie: rektyfikujemy i odwracamy; a ostatnie: całkiem tłumimy. Tak więc 1) wytrzymałość materiałów i ich stała równowaga, oraz tarcie wzajemne i chemiczne działanie ich na siebie, są siłą pożądaną, którą wyzyskujemy w miarę potrzeby i celu; 2) siłę parcia skośnego zużywamy przy łukach i sklepieniach; a 3) działanie sił elementarnych wprost oddalamy przez rozmaite zabezpieczenia stałości i pewności. Te i im podobne prawa są konieczne, nieodzowne. Ominąć ich nie wolno nikomu. One dyktują nam sposoby, jakich używając, zapewniamy dziełu prawo bytu. A poznanie praw tych, którym musi się uczynić zadość, jak i poznanie sposobów, którymi w danych razach należy nam zabezpieczyć w dziele architektonicznym stałość i równowagę, jedno i drugie jest przedmiotem osobnej wiedzy. Umiejętność konstruowania, ze znajomością stosunków wzajemnego działania jednych części na drugie, pod względem wypełnienia przepisów matematycznej równowagi i uwzględnienia fizycznego ich charakteru (n. p. wytrzymałości, praktyczności i t. d.), ta umiejętność budowania w gruncie rzeczy jest zbiorem reguł, przepisów i praw koniecznych na pokonanie konieczności, która rządzi w naturze całej i jest podstawą jej ciągłego istnienia. Umiejętność budowania poucza nas o tajemniczym działaniu konieczności w materiałach (jak n. p. o prawidłach ciężkości, mocy, oporu i t. d.). Naprowadza ona nas na wyszukanie najsluszniejszych środków dla zadośćuczynienia tym prawom koniecznym, jakie rozmaicie się przedstawiają w różnych zadaniach technicznych, zależnie od tego, jak one się kombinują, uzupełniają lub nawzajem pokonują. Lecz technika, na spełnienie koniecznych żądań ze strony materji, posługuje się licznymi środkami, które mają różne stopnie racjonalności i różne stopnie korzyści. Rozumowanie przychodzi tu w pomoc i na podstawie sądów orzeka o większej racjonalności tego lub owego sposobu. To rozumowanie jest podstawą konstruowania, a w czynności jego, matematyka oddaje mu nie małe usługi. Konstrukcja zatem jest to forma zewnętrzna budowy zastosowana do konieczności wyrozumowanej.

Konstrukcja wyobraża nam sumę najwłaściwiej użytych sposobów technicznych dla



przemoczenia sumy konieczności, tkwiących w budowie.

Dodać trzeba, że rozumowanie w tym razie bierze pod uwagę i mechaniczne działanie sił, wraz z ich rozkładem, w czym znowu matematyka jest pomocniczą. Chemia wyświeca własności materjałów, a fizyka bada ich wzajemne oddziaływanie zewnętrzne na siebie za pomocą sił zewnętrznych. Matematyka, mechanika, chemia i fizyka razem podają nam swe jedne prawa konieczne, tkwiące w świecie materjalnym, abyśmy z nich stworzyli nasze drugie prawa konieczne, mające na celu zadośćuczynienie tamtym lub ich pokonanie. Obie konieczności nawzajem się sztucznie uzupełniając i dokładnie znosząc, są warunkiem potencji a nawet genialności dzieła technicznego.

W przeciwieństwie do konieczności, tkwiącej podstawnie w technicznej części architektury, występuje swobodnie ta dowolność, z jaką architekt zabiera się do upiększenia budynku. Bo też, kiedy spełnił on już zadanie konstrukcyjne, rozumowe i konieczne a jedyne dla pewnego dzieła architektonicznego, z przyczyn najodpowiedniejszego stosowania się do celu — wtedy dopiero otwiera się mu pole indywidualne, artystyczne, na którym zaczynają używać swobody jego popędy twórcze, idące wprost z uczucia i fantazji. Co strona czysto rozumowa, techniczna i formalna w konstrukcji wyraża jako niezbędną konieczność, to strona uczuciowa, idealna, estetyczna podnosi dzieło architektoniczne do godności wolnej sztuki pięknej. I ta część estetyczna przy każdej budowie jest właściwem polem architektoniki. W tej to funkcji, wolnej od wszelkich matematycznych prawideł i od więzów, krępujących fantazję artysty, tętni prawdziwe piękności znamię, zmieniające się tak w miarę różnic indywidualnych, jak i co do czasu i warunków miejscowych lub społecznych. Jednak i tutaj dowolność ma pewne granice. Nie może być ona bez wytkniętych danych, inaczej popadnie w swawolę i dziwactwo. Więc dla osłonięcia konstrukcji budowli formą piękną, artysta musi czuć wewnętrznie potrzebę zastosowania takich wyrazów formalnych, jakie nietylko wydają mu się najodpowiedniejszymi, ale są takimi rzeczywicie ze względu na przepisy ogólno-estetyczne.

Potrzeba większego lub mniejszego bogactwa formalnego piękna, stosującego się do konieczności, danej już w wyrozumowanym zestawieniu struktury budowy, oraz odpowiednia jakość tegoż, wypływają z głębokiego poczucia artystycznego, słuchającego i swego wolnego głosu natchnienia i trzymającego się granic zakreślonych estetyką ogólną. Artysta w tworzeniu piękna idzie za głosem wewnętrznym, kształtuje wedle swego widzenia i rozbudza swą fantazję w miarę potrzeby. Ciągłe z wyobraźni wysnuwa swe kształty, sam efekta ocenia, czasem jedno poprawi, drugie spotęguje, trzecie odrzuci i tak postępując rzeczywiście dowolnie i przypadkowo tworzy z natchnienia.

Lecz wróćmy jeszcze do techniki.

Ponieważ konieczność i jej niezmiennie prawa są treścią prawd przyrodniczych, a te prawdy dają materiał umiejętności, wynika, że przedewszystkiem celem pracy technika jest zebranie tego materiału dla swojej umiejętności. Bo też to, co jest koniecznem, czyli prawa fizyczne, chemiczne, mechaniczne i matematyczne, razem wzięte jako własności materiałów w stosunku ich zewnętrznego i wewnętrznego na się działania (stosunek sił cisnących i odpierających, siła ciężkości, równowaga, warunki klimatyczne it.d.) pobudzają myśl człowieka, jak już mówiliśmy, do wynalezienia środków na przeżycie jednych, jakie są szkodliwe i na zabezpieczenie drugich, jakie są pożądane. Dla zapobieżenia temu wszystkiemu, rozum przychodzi do przeświadczenia, że należy wpierw ową konieczność doskonale zrozumieć. Aby zaś ją zrozumieć, trzeba poznać wszystkie prawdy nią rządzące, których zebranie, przyswojenie i wyjaśnienie daje podwalinę umiejętności, wiedzy. Umiejętność jest zasobem prawd, a że one tutaj obrazują konieczność w naturze, przeto umiejętność, jako taka, staje się statutem przyrody.

Rzecz jasna, że umiejętność owa będzie tem doskonalsza, im więcej prawd wyświeci i im głębiej prawdy te będą ugruntowane, przez co kapitał wiedzy bywa pomnożony. Ugruntowanie prawd zasadza się na pewnikach, które już nie potrzebują żadnych dowodów.

Aby z koniecznością, czyli ze stroną techniczną dzieła architektonicznego być w zupełnej zgodzie i aby

z pewnością a ze zrozumieniem używać środków na zabezpieczenie warunków statyki, potrzebną jest znajomość całego statutu przyrody, czyli niezbędną jest ta umiejętność, o której mówimy. W niej mają miejsce uzasadnienia wszelkich sposobów budowania dla organicznego łączenia pojedynczych części w całość konstrukcyjną jednolitą, stałą i pewną, tak, aby w konstrukcji konieczność znalazła swój zupełny wyraz. Umiejętność tę nazywamy nauką budownictwa, którą, jak każdą umiejętność nabywamy rozumowo. Zatem: strona techniczna dzieła architektonicznego jest dlatego owocem pracy rozumu, ponieważ opiera się na wiadomości, jaka jest także wynikiem badań rozumowych.

Ale ta praca rozumowa i te badania rozumowe nie mogą postępować nagle, bez związku wewnętrznego. Jużciż widoczna to, że rozwój jej zależy od wzrostu badań. Im te badania rańniej postępują, tem też i praca techniczna człowieka zakreśla szybsze a szersze koła. W historii wszakże widzimy, jak jest ona rozłożona między ludy i między wieki. W początkach kultury, im bardziej mgła tajemniczą okryte były badania, im więcej cudownemi, jak zrozumieliśmy były prawdy natury, tem też powolniej je wyświetlano. Dziesiątki wieków zrazu potrzebne były człowiekowi, aby pojął jakąś jedną prawdę\*). To też historia budownictwa, jako techniki, idzie trop w trop za zdobyczami cywilizacji, rozszerzającej widnokrąg swej wiedzy ogólnej badaniami i doświadczeniami. Nauka budownictwa udowadnia naocznie, jak powoli odbywało się pokonanie jednych czynników, przeciwdziałających dobrej i pożytecznej pracy ręki ludzkiej, i naodwrot, jak powoli rozum potęgował drugie czynniki, które pomagały mu i sprzyjały w tej pracy. To też starożytność najodleglejsza mocowała się i walczyła z materją, jednak bezskutecznie, bo prawie zupełnie była jej poddana. Nieznajomość zupełna prawd

---

\*) Siła ciężkości znaną była ludzkości od prawników — jednak prawdy w niej ukrytej nie znano długo bardzo. Zjawisko ciężenia było więc dla człowieka zawsze prawem, lecz prawdą wtedy dopiero się okazało, kiedy Galilei w XVII w. a zwłaszcza później i Newton (1642—1727) dowiedli, iż siła ciężkości to dążenie ku środkowi ziemi.

Tyle wieków ludzkość walczyła ślepo z tym prawem, aż „jabłko Newtona“ w umyśle genjusza zagadkę rozwiązało.



rzządzających światem, oraz czczenie w nich sił bóstwa swojego, powodowało, że materji poddawano się na ślepo, przeczuwając tylko pewien ład i porządek. Dlatego w sztuce najstarożytniejszej materja zgłusza pracę człowieka i sama jedna swoją bezwładnością panuje w dziele. Owe kolosy, piramidy, to nic innego, jak obraz przygniecenia ducha ciężką materją fizyczną. Rozum ludzki, umiając jeno władzie i porządku kłaść jeden głąz obok drugiego, następnie jeden nad drugim, świadczy o wielkiem niewolnictwie swojem względem przyrody. Toż konieczność, wynikająca z sił przyrodzonych, zapanowała tu w całości, rozum zaś ograniczył się chyba na ładzie i porządku i na olbrzymiej pracy fizycznej.

W dalszym ciągu rozwoju techniki, widzimy coraz usilniejszą pracę ducha ludzkiego nad pomniejszeniem materji. W miarę zdobywania i odkrywania prawd przyrodzonych, rozum zaczął coraz więcej nad nią panować, aż ograniczył ją do tego stopnia, że daną konieczność sił fizycznych, zrównoważyła już konieczność pracy rozumowej, skierowana na ich utrwalenie, t. z. zużytkowanie lub przemożenie. Ograniczając materję na drodze rozumowania, duch przyszedł do świadomości i pewności, iż w dziele technicznem musi być tyle materji fizycznej, ile jej potrzeba na konieczną osnowę. Konieczność fizyczna zgodziła się w ten sposób z koniecznością rozumową. Sztuka grecka jest obrazem takiej równowagi. Chociaż jej technika jeszcze nie jest skomplikowaną, chociaż ogranicza się ona na konstrukcji tylko prosto-linijnej, to mimo tego zachwyca nas ta ściśle wymierzona materja, odpowiadająca najbardziej wyrozumowanej konieczności. Jest to rzecz zarówno i dościgłej już znajomości pewnych praw przyrodzonych, jak i nadzwyczaj subtelnego poczucia form estetycznych.

W dalszym toku historii, przesuwają się nam dzieła rzymskiej architektury, co już zastosowały łuki sklepienne, bizantyńskie z kopułami, potem romańskie i gotyckie. Z każdym stylem przybywają nowe pierwiastki konstrukcyjne, zdobyte w skutek badań i doświadczeń. Więc rozum materję ciągle przekształca i stosuje do nowej formy, zawsze postępując w stałym kierunku, i opierając się na tem, co przekazała mu przeszłość. Sztuki średniowieczne

są doskonale wymownem świadectwem, co stanowi wyrozumowaną konieczność w konstrukcji, która posuniętą bywa niekiedy do wielkiej śmiałości, tak, że konieczność materji jest opanowaną i zredukowaną *ad minimum*. Pozornie wydaje się to nadnaturalnem, ale w istocie konstrukcja średniowieczna jest konsekwencją bardzo logiczną. Średniowieczna technika przedstawia wątek materialny nadzwyczaj niepomierne w stosunku do swego zadania. Jest ona tematem prawie niezgłębionym na pierwszy rzut oka, gdyż materja w niej urąga naturze i z przedziwną lekkością piętrzy się, unosi i wzlatuje w górę, aż kończąc się tam jednym kwiatonem, stwierdza przewagę rozumu i ducha nad ciężką ziemskością. W tumach gotyckich technika święci swój tryumf. Kamień zawisł tam w powietrzu i duch mu przekazał równowagę niezachwianą, a choć kamień jest doprowadzony do filigranowych kształtów, to przecie moc i trwałość dzieła ostaje się wiekom. W konstrukcji tumów gotyckich zda się niewidoma konieczność, bo okrywa ją nader sztuczna i genialna kombinacja sił wyzwolonych z materji, a materja lekka i nieduża zda się być za wątłą w obec kolosu mas w górze zwieszonych. Techniczna konstrukcja tutaj przeogromna, a zasób materiału tak mały, że uczucie nieraz wzdryga się z obawy. Rozumowanie sztuczne i genialne, konieczność materiału słaba i nikła. Duch tutaj zapanował i stłumił formę — on urósł, a ta skarłowaciała.

Widzimy z tego, że technika zawisła jest od stopnia rozwoju ducha wtajemniczonego w prawa przyrodzone.

Prawa zaś owe są niezmiennie, zatem wykształcenie techniczne nie zmienia się, lecz wzrasta — im więcej praw posiędzie, tem bogatszy jego zasób. Prawa przyrodzone wymagają niezmiennych warunków, więc i skutki ich są też same i podobne. Tendencja n. p. sklepienia i ogólne jego właściwości zostają zawsze te same, choć forma łuków i sposób wykonania się zmieniają.

Wiedząc o tem, iż to co rozum raz nabył, jest niezachwiane i niezbite, przypuścić musimy, że zostaje to na zawsze prawdziwem. Więc zmienność jest tu nieprzypuszczalną, gdyż porządek przyrody nie zmienia swych praw. Duch ludzki może tylko do jednej prawdy dodać drugą, a tak łącząc je nawzajem, posuwa się naprzód: jest to **postęp**.

Ograniczenie przestrzeni we wszystkich trzech kierunkach jest ciągle zadaniem konstrukcji. Charakter, treść i cel konstrukcji opierają się zawsze na jednych, zasadniczych prawach. Postęp w niej polega na odkrywaniu coraz nowszych sposobów pokonania jednych sił a wzmoczenia drugich. Słup architektoniczny, od najpierwszych początków sztuki, nie zmienił swej koniecznej i jedynej tendencji dźwigania i zawsze musi mieć cechę opierania się sile pionowej, ciężącej. Sklepienie zawsze ma cel odgraniczenia przestrzeni w kierunku poziomym. Wykonanie jednego i drugiego przechodzi rozmaite stopnie, zależne od tego, czy więcej lub mniej znano środków konstruowania w każdym danym razie. To tłumaczy nam, jak w gruncie rzeczy z konieczności wynikające zewnętrzne formy konstrukcyjne trwają niezmiennie. Wiadomości techniczne przydają ciągle nowe sposoby kombinowania tych samych sił, a to z dążeniem ku coraz łatwiejszemu pokonaniu danych trudności. Sposoby konstrukcji ułatwiają zadanie, lecz go nie zmieniają. Sposób wykonania ściany, słupa, sklepienia i kopuły jest bardzo rozmaity, ale istota ich ciągle ta sama.

Praca ducha czyli rozumu, w wyszukiwaniu sposobów, rozszerza swój widnokrąg działania — i to zwiemy **postępem**, a cechą jego coraz bardziej roztoczone panowanie nad światem fizycznym.

Mówiliśmy, że sztuka gotycka w wysokim stopniu wykształciła swoje sposoby konstrukcyjne, kiedy przy najśmielszych dziełach używała materji bardzo lotnej i lekkiej. Lecz jeżeli ostatecznie obejmujemy myślą postęp rozumu ludzkiego, jaki dziś się objawia w sprawie panowania nad materją, to zauważymy nietylko śmiałość, lecz nawet skrajną oszczędność. Wszak w dzisiejszych dziełach inżynierskich matematyka wszystko rozstrzyga, nawet co do kształtu, nietylko co do wytrzymałości. Inżynierja, w zastosowaniu żelaza do swych olbrzymich obiektów, nastęrcza dobitne przykłady, czem jest sama konstrukcja w dzisiejszej technice i do jakich ona może dojść ścisłych dokładności. Wiadomość mechaniki, matematyki, fizyki i t. d. sprawia, że technik zdoła przewidzieć w dziele wszelkie siły, jakie mają działać. Projektując, bierze zatem



wszystko w rachubę, wszystko uwzględnia i z najściślejszych obliczeń wyprowadza gotowe dzieło, w którym materiału jest tylko tyle, ile go potrzeba koniecznie, ani mniej ani więcej. Zbytek żelaza spowodowałby obciążenie własne niepotrzebne, niedostatek żelaza zniszczyłby wytrzymałość konstrukcji. Matematyczna ilość żelaza, konieczna jeno dla pokonania koniecznych sił, jest ostatnim wyrazem konstrukcji, która przytem rządzi mądrze rozkładem sił w niej działających.

Warunkiem coraz większego panowania ducha nad formą jest postęp, zasadzający się na wzbogaceniu wiedzy prawami przyrodzonemi. **Technika w każdej epoce wyobraża stosunek rozumu ludzkiego do materji, zatem poddaje nam taką ograniczoną konieczność materji, na jaką zdobywa się duch pewnej epoki.**

Raz nabyte prawdy, dlatego, iż są już prawdami, pozostają niezmiennie. Zatem zbiór prawd musi być także stałym, skoro pojedyncze prawdy są takimi. Więc stałość ich da się ująć w przepisy i prawidła, a te tworzą stałą umiejętność zwaną, jak już mówiliśmy, budownictwem.

Historja budownictwa jest obrazem postępu ciągłego. W każdej epoce sztuki przedstawia ona właściwe formy konstrukcyjne, które w następnej epoce bywają użyte za podstawę dla zdobycia nowych, doskonalszych i lżejszych, aby je coraz więcej pozbawiać niepotrzebnej ilości wątku fizycznego. Nauka budownictwa stanowi przedmiot rozważań nad koniecznością coraz ściślejszą. Cel nauki tej polega na wykazaniu związku, jaki panuje w prawach natury niezależnych od rozumu, a podlegających rozumowi. Wszystkie wiadomości przyrodnicze są tutaj niezbędnie potrzebne, a to dlatego, aby technik, tworząc dzieło i jego konstrukcję, umiał je sobie najpierw w myśli z całą wiernością przedstawić i aby przewidział wszelkie skutki. Przewidzenie sił, jakie mają działać w pewnej budowie, jest podstawą dla dokładności w obliczeniu jej równowagi. Za pomocą matematyki, rozum zdoła przewidziane siły zabezpieczyć tak, aby materia odpowiedziała im z całą konsekwencją — jest to sprawa matematycznego względu sił ciężących i oddziaływujących. W przewidzeniu rozum przyjmuje tylko akcję konieczności, dla tej

samej przyczyny, że ścisła umiejętność może jeno konieczność brać za przedmiot swej uwagi. Co nie jest koniecznem, to jest przypadkowem, a co jest przypadkowem, tego przewidzieć nie można i to wysuwa się już z ramy ścisłej umiejętności.

Jak wszystkie nauki przyrodnicze, matematyczne i techniczne są ścisłemi, tak i umiejętność budownictwa musi być ścisłą, bowiem jest owocem rozumu, myślenia.

Kształcenie się wiedzy technicznej przedstawia obraz ciągłego postępu rozumu, gdyż myśl nigdy nie poprzestaje na tem, co dla niej jest już zrozumiałem — wnet na podstawie odkrytego wynalazku, dąży do dalszych badań i tak ze szczebla niższego, wspina się na szczebel coraz wyższy.

Konstrukcja ze względu na środki techniczne, zastosowane właściwie do wiatku materialnego, poddaje stałe cechy wszystkim stylom. Jest ona ustawą powszechną w dziedzinie techniki ogólnej.

Tyle co do techniki, która objawiła się nam w ten sposób, jako rzecz rozumu, myślenia, zastosowana do konieczności. Konieczność jest stałą i niezmienną, tylko sposoby jej pokonania poddają się kombinacjom.

Wcale inaczej ma się rzecz z estetyką, zatem z tą formą artystyczną, która, jak już powiedzieliśmy, podlega swobodzie i indywidualności uczucia. Tych wyrazów piękna formalnego nie ujmuje nic w normy tak ścisłe, aby nie mogły one podlegać różnym przemianom. Owszem poczucie piękna i smaku dyktuje każdemu artyście odrębne i właściwe jemu przedstawienie piękna. Dla indywidualności jest to najkorzystniejsze pole, bo żadnego artysty nie wiążą już przepisy takie, aby podług nich musiał tworzyć. Jego dowolny wybór pięknych linii, jego szczególne upodobanie w pewnych właściwych mu rysach artystycznych, jego przywyknienie do form jednych a unikanie drugich — wszystko to razem cechuje osobiste uzdolnienie mające podwaliny swoje we własnem poczuciu piękna.

W rozdziale II. niniejszego dzieła, mówiliśmy już o przyczynach nieokreśloności piękna. Opierając się na tych zdaniach, znajdziemy wytłumaczenie, skąd początek bierze ruchliwość jego. Już sam ten wzgląd, że piękność,

jak Plato powiedział, jest przypomnieniem boskiej doskonałości, naprowadza nas na twierdzenie, iż sprawa przypominania sobie na nią jako nieskończoną, musi mieć źródło swoje w czemś takim, co także ma pewną część nieskończoności. Człowiek jest częstką podobieństwa bożego — Bóg zaś, to sama piękność absolutna, — zatem i w człowieku musi być częśćka tej piękności w formie skończonej, dążąca wiecznie do swego ogniska, do nieskończoności. Piękność w nas złożona jako znicz boski, łączy się z boską pięknością w skutek przypominania, a przypominanie to odbywa się tylko przez zgłębianie siebie samego. Początek piękna tkwi zatem we wnętrzu łona naszego, tutaj rodzi się ono w ukryciu, w cichości, z uczucia tajemnego, rozświetlonego jasnowidzeniem po za rzeczywistością.

Idea, jako boskości częśćka, w nas obudzona, nie mająca zrazu żadnej jeszcze szaty, ni żadnego obrazu, choć w sobie doskonała, jest przecie niezupełnie jeszcze dla nas widoma; więc skoro ona błyskiem myśli przejdzie, wnet już potrzebuje oblec na się kształty ziemskie. To przeznaczenie człowieka, że on poznaje i widzi tylko to, co pojąć może za pomocą zmysłów. Przypominając sobie na doskonałość, artysta obiera formy, lecz wybór ten nieskończony, bo cały wszechświat stoi mu otworem, zewsząd może czerpać i wszystko mu na usługi. W funkcji »przypomnienia« artysta przykłada wyraz do tej głębokiej idei, która powstała w jego piersi. Więc własną ideę, jako atom powierzonej mu od Boga doskonałości, przybiera on w znaki, jakie jemu samemu wydają się najodpowiedniejsze. Rzecz jasna, iż w takiej procedurze, to uzewnętrznianie się idei napotyka nieskończoną rozmaitość, zależną od przypadku, bowiem artysta dzierży zupełnie nieograniczoną wolność w wyborze formy zewnętrznej.

W przyrównaniu zatem strony estetycznej do technicznej, uderza nas wprost przeciwna różnica.

Postępowanie rozumu na drodze zdobywania wiedzy jest tego rodzaju, że myśl wywodzi prawa z rzeczywistości, poczynając od niej swe kroki przez badania tajemnic, ukrytych w przyrodzie. Na podstawie wyświetlonych prawd, jakie rozum wyciągnął ze świata zewnętrznego, układa on systemata swoje, będące pracą myśli. Powstaje wiadomość,



której funkcją jest praca wewnętrzna, czysto rozumowa. W dalszym ciągu, zastosowanie i praktyka objawiają dążenie, ku zużytkowaniu owoców pracy wewnętrznej napowrót dla formy zewnętrznej. **Wiedza techniczna, to za pośrednictwem myśli zbadany i uporządkowany absolutyzm idealnego prawa, rządzącego światem zewnętrznym, w zastosowaniu go naodwrot do świata zewnętrznego.**

Estetyka inaczej postępuje. Wszak artysta tworząc, czerpie natchnienie w toni własnej duszy. Praca tu poczyną się od świata wewnętrznego. Idea przyodziwia się zaraz myślą i kształtami: tak piękno staje się pracą zewnętrzną, a to w tym celu, by za pomocą swych znaków uderzyć na zmysły nasze, które znowu naodwrot przenoszą wrażenia do wnętrza widza.

Aby artysta mógł tworzyć, nie potrzebuje studjów nad światem zewnętrznym, lecz podsłuchuje głosu swego wewnętrznego. Z odkrycia tajemnic, jakie służą za normę do oblekania się idei wewnętrznych kształtami zewnętrznymi powstaje estetyka. **Umiejętność estetyki, to za pośrednictwem uczucia uporządkowany i zbadany absolutyzm zewnętrznej formy, objawiającej ideę wewnętrzną. w zastosowaniu jej naodwrot do świata wewnętrznego.**

Szematycznie da się to tak zestawić:

I) W technice: myśl wgłębia się w świat zewnętrzny skończony, rzeczywisty, — układa naukę, wyświetlającą istotę jego — stosuje ją napowrót do rzeczywistości skończonej. II) W estetyce: uczucie wgłębia się w świat wewnętrzny własny, nieskończony, idealny — myśl układa naukę, wyświetlającą istotę w połączeniu z formą zewnętrzną — stosuje ją napowrót do idealności, wewnętrznej, nieskończonej.

Technika, to zjawisko w myśli — estetyka, to idea w zjawisku. Technika polega na pytaniu »dla czego« i myśl rozwiązuje je. Estetyka zaś bada »jak« i uczucie odpowiada. Artysta, w uprzytomnieniu sobie jakiejś formy najodpowiedniejszej dla pewnej idei, zastanawia się »jak« ją ukształtować, aby w niej ta idea była zrozumiałą i dla myśli i dla uczucia. »Dla czego« dąży z nieskończonej różnaitości do centrum, do wnętrza; »jak« wypływa z centrum, z wnętrza duszy i promienieje w nieskończenie licznych kierunkach w stronę fizycznego bytu.

Technika, to rzeczywistość zmysłowa — estetyka, to idealna fantazja. Tamta podaje środki dla celu, sposoby dla skutku, służy więc niewolniczo i słucho — ta niewiedomo jak i skąd przychodzi, rodzi się w eterycznej krainie idei i daje impuls nieprzeciętny. Technika polega na boju i na trudach — estetyka na lekkiej twórczości i inspiracji. Technika, to byt zwyciężony i skończony — estetyka, to zapożyczona poświata nieskończoności.

Architekt, mając ubrać dzieło formą piękną, pyta się naprzód w głębi swej myśli, jakie to dzieło być powinno, aby w niem harmonja zapanowała. Na pytanie »jak« znajduje odpowiedź sam w sobie, lecz jest ona tak różna, jak różne kierunki pytania. Rozwiązanie zależy więc od kierunku, w którym architekt siebie pyta. Dzieło może on różnie upięknąć, bogato, skromnie, poważnie, lekko, w tym lub owym stylu i t. d. Architekt staje w obec kombinacji zagadnień. Wielka tu dowolność, jak już powiedzieliśmy, lecz nie bezładna, gdyż porządek i miara, to dusza wszechrzeczy.

Jakiż wzgląd jest »ładem« w tych razach?

Oto artysta uwzględnia bezwiednie i wyłącznie ten tylko dar, jaki jest mu wrodzony, więc idzie posłusznie za głosem wewnętrznym. Tworząc i ład w kształtach wprowadzając na mocy wrodzonego poczucia, ubiera on ideę »ładnie«. To stanowi podstawę pięknego oddania idei na zewnątrz. H. Bischof powiada: »Idea Piękności jest człowiekowi wrodzona, ponieważ dla jej odczuwania i samoistnego wyobrażenia każdy z nas bez wyjątku ma czucie i skłonność, tak jak i wszystkie narody« \*). Twierdzi zatem on, że wszyscy ludzie mają dar wrodzony dla piękna. Widoczna, że zaniedbują go całkowicie niektórzy ludzie i niektóre narody, kiedy nie u wszystkich jednakowo w skutkach się objawia.

Nie ulega zatem wątpliwości, iż wykształcenie estetyczne, jako wydoskonalenie wrodzonego talentu, uchodzi za konieczny a słuszny warunek rozwoju sztuki pięknej.

Bo, że ważnym czynnikiem dla sztuki pięknej jest wychowanie odpowiednie, jak we wszystkim prawie, tak

---

\*) Westermanns illustrierte Monatsheft 1859, str. 429.

i w tem poucza nas sławna Grecja. U Greków zwracano nadzwyczajną uwagę na kształcenie poczucia piękna. Mieszkańcy Arkadii zmuszeni byli najdawniejszymi prawami uczyć się muzyki aż do 30-go roku życia. W gimnazjach greckich uczono oprócz gramatyki, także muzykę, rysunki i gimnastykę. Ta ostatnia pod względem estetycznym miała wielkie skutki, bowiem przez nią budowa ciała stawała się śliczną, a Grek kochał się w postaci ludzkiej. Dla uczczenia największych zasług, Ateńczycy stawiali piękne posągi mężów znakomitych.

Poszanowanie pierwiastka pięknego tak było zresztą u Greków silnie wpojone w życie, że Spartanki, jak Oppianus twierdzi, w sypialniach swych przechowywały piękne posągi Bachusa, Hyacynthususa, Kastora i Polluxa i t. d., aby patrząc ciągle na nie, piękne dzieci miały (Winkelmann). Wiemy także, że każdy zwycięzca Olimpijski w nagrodę otrzymywał statuetę, jako arcydzieło.

Przepisy Greków otaczały pieczę nawet i sztuki piękne, a to w tym celu, aby rozwojowi ich zapewnić zdrowy kierunek przez zabronienie wybryków. Tak n. p. u Tebańczyków istniało prawo, nakazujące artystom naśladowanie piękna, a zabraniające pod karą naśladowania brzydoty\*).

Wykształcenie piękna wymaga koniecznie ćwiczenia, a ćwiczenie to zwrócone jest ku naszemu wnętrzu, abyśmy nauczyli się poznawać ideę w najodpowiedniejszej formie, która potrafi zadowolnić nasze zmysły, nasze uczucia i nasze wyobrażenia. »Zdolność odczuwania piękna w sztuce, pobudza się przez dobre wychowanie i wczesnie rozwija« tak powiada Winkelmann — a dalej: »ona wykształca się raczej przez obcowanie, jak przez nauczanie: gdyż Grecy mówili, że samo »posiadanie wielu wiadomości, nie objawia jeszcze zdrowego rozumu«\*\*).

To wszystko składa się na twierdzenie, iż jak rozum, stając przed światem zewnętrznym, dopatruje się w nim prawdy, idei, tak uczucie piękna przeciwnie, w obec idei powołanej z nicestwa do życia, stawia sobie zadanie, aby

\*) Lessing. Laokoon str. 12.

\*\*) Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. 10.



wyszukać dla niej obłoki formalnej i pięknej. Rozum dąży od skończoności zewnętrznej do idei wewnętrznej absolutnej, zaś uczucie piękna od idei ku światu zewnętrznemu absolutnemu. W tem dążeniu idei, pragnącej siebie obaczyć w zwierciadle piękna, uczucie szuka go i błąkałoby się pewnie, gdyby w błakaniu wychowanie nie było mu dobrym przewodnikiem, wskazującym na piękna, już uznane, już odczute. Wykształcenie estetyczne może jednak poddać nam tylko bardzo ogólne pojęcia, bo jak już wiemy, piękno samo nie da się pod względem uczucia tak szczegółowo scharakteryzować, aby ono jednako przypadło do każdego upodobania.

Tak zatem, wychowanie estetyczne podobnem się staje do powiewu wiatru, rozdmuchującego iskrę w naszym łonie świecąca.

Nieskończoność, idąca od idei w sztuce ku światu fizycznemu, powoduje nieskończoną rozmaitość — chwiejność, zmiennność i dowolność. Rozum w technice dąży do jedności, — jednością ową, to prawda rządząca światem materialnym. Uczucie piękna dąży ku rozmaitości — rozmaitością ową to cały piękny świat kształtów formalnych, czekających, aż ręka artysty ocknie je swem życiem, swą ideą, aż ona wybierze sobie raz ten, drugi raz inny przedmiot za łupinę dla pewnej myśli.

Funkcja artystyczna dzieła architektonicznego polega na kształtowaniu piękna nie wedle prawideł stałych, ale wedle każdorazowej potrzeby wewnętrznej, jaka w tej lub w owej chwili obudzi się w uczuciu artysty. Kształtowanie piękna musi być w całym słowa znaczeniu wolnem od krępowania. Siła twórcza lekka, powiewna i unosząca się na skrzydłach wyobraźni, nie zna paragrafów, jest bowiem zależną od przypadku, stanowiącego doraźną potrzebę wyjawienia uczucia, tak, aby uczucie to nie zaznało niewoli, owszem, by działało z właściwą sobie swobodą. Swoboda jest przyczyną kierowania kształtami wedle woli, zatem wolność zupełna staje się najpierwszym warunkiem piękna. Rozum w technice, to tylko uważa za pewne, co jest niezachwianem, a więc koniecznem. Uczucie całkiem przeciwnie, to uważa za odpowiednie, co na skrzydłach wolności przylatuje pod wpływem głosu

wewnętrznego. Artysta, mając przed sobą zadanie jakiegokolwiek z dziedziny estetyki, wymaga przede wszystkim dla siebie wolności działania. W sobie ma on swój własny czar, który w migocących blaskach fantazji czerpie poezję z eterycznych światów. Kształtowanie piękna, opierając się tym sposobem na uczuciu wolnem, odzwierciedla bezwiednie osobę, która je wciela w formy zmysłowe. Ilu artystów, tyle odrębnych dzieł pięknych — ile dzieł pięknych, tyle różnych wyrazów piękna.

Rezultat ostateczny przedstawia się, iż piękno, zależąc od indywidualności artysty, zależy tem samem od wszystkich tych okoliczności, jakim podlega istota jego. Istota ludzka jest słabą i wiotką w obec potęg światem kierujących, ale wzmagając się duchowo, staje się wyższą i silniejszą ponad wszelkie uciski. I piękno podobnie w przeźroczu idei genialnych urąga złośliwości świata. Piękne dzieło nie przestaje być pięknem. choć potęgi, pastwiąc się nad niem, uszczerbiają jego całość. Parthenon jest przykładem, jak ślepotą ludzka potrafi wprowadzić znicestwić i największe dzieło, nie zdoła przecie unicestwić idei, która i w uszczerbanej części promienieje pięknnością. Otto Wilhelm von Königsmark kazał bez wahania wymierzyć bombę w sam środek Parthenonu i wysadziła go w powietrze — zostały tylko szczątki. On też kazał siepaczom odłamywać rzeźby. Padły pod toporami skarby światowe, gruchocąc się w łamy. Mimo to wielki duch, wiejący od tych okrucich, nie uleciał, piękno sztuki greckiej żyje nieśmiertelnie, a żyje nietylko formą samą, lecz i tą ideą, jaka w niej snem otulona trwa przez wieki i która przebija się nietylko z całości, ale i z każdej odrobiny nią uduchowionej.

Stając w obec ruin nietylko Parthenonu, ale każdej innej świątyni greckiej lub rzymskiej, ogarnia nas niewysłowiona żałość, że forma zewnętrzna idei runęła już w gruzy — ale też idea ta garnie się do nas i świeci nam z każdego miejsca. Te słupy, stojące jeszcze prosto i urągające wiatrom, wśród gruchotu i zatraconego ładu, podobnie działają na nas, jak świadkowie tryumfu i katastrofy, opowiadające nam cuda pierwszego i nieszczęścia drugiego. Zda się także, że za podniesieniem każdej okruszyny kamiennej, idea, wiekami pod głazem przytrzymana, zaraz

się ocuci i swem zmartwychwstaniem wywoła zachwyt. Tak działają w ogóle ruiny architektoniczne, których nikt nie ogląda bez tęsknoty za ideą uśnioną.

Jak indywidualność, to jest osoba każda wzrasta pod wpływem okoliczności, tak i piękno, z tej samej przyczyny, różnie życie swe objawia. Dzieło piękne jest nie tylko obrazem indywidualizmu, ale równocześnie obrazem i tych okoliczności, jakie nań się składają. Piękno zatem idzie tym samym szlakiem co życie jednostki — stąd ruchliwość, zmienność, kształcenie się i upadanie — w przeciwieństwie do stałości w postępie i niezmienności raz zdobytych prawd, jakie są cechą rozumu. Zmienność, różnorodność i ruchliwość są także przyczyną, że wiedza czyli umiejętność piękna nie może być nigdy ścisłą umiejętnością. Ścisłość wynika z praw matematycznych, zaś udziałem uczucia jest wolność i swoboda. Estetyka wyświetla widnokrąg spraw ludzkich w odniesieniu ich do piękności, ale prawideł na tworzenie nie zdoła ułożyć. Dlatego nie może być ona nigdy prawdziwym systematem, za to celem jej przejrzenie pierwiastków, składających się na ludzką doskonałość.

Umiejętność piękna nigdy nie może być tak ścisłą i zamkniętą, jak umiejętność techniczna, matematyczna. Gdy ta ostatnia poczyną od rzeczy szczegółowych i skończonych, zatem od różnaitości objawów, a dochodzi do jedności prawd rozumowych, ograniczonych ściśle cyfrą, miarą i wagą — to pierwsza poczyną wprost przeciwnie od idei nieskończonej, we wnętrzu ducha przeczutej, zatem od jedności do różnaitości, bo idea, oblekając się szatą zmysłową, rozpryska w tysiączne kształty i odcienia. Strona architektoniczna pewnego dzieła może być nieskończenie różną w pojedynczych szczegółach, choć ogół ich, jako idea, zmierza zawsze do jednego zadania. Technika, to obraz ciągłego łączenia, jednoczenia i wiązania tego, co stały postęp przynosi — a wszystko zbiera się przy jedności prawd. Estetyka, to obraz rozłączania, rozczłonkowania tego, co jest dowolnem i lotnem, co wolność obrazowania idei podsuwa artyście. W technice od najszczególowszych zadań przychodzi się do jedności, do absolutyzmu materji — w estetyce od ogółności wyrazu, od absolutyzmu idei, przychodzi się do szczególności.



Technik, przystępując do tworzenia, zaczyna od szczegółów, a łącząc je i stawiając kamień na kamieniu, stwarza całość, jedność. Estetyk, przystępując do tworzenia, zaczyna od idei, od ogólnego jej obrazu zewnętrznego, który rozczłonkowując na kształty szczegółowe, jakie mają ją uzmysławiać, stwarza coraz drobniejszy wyraz. Na każdym szczególe przekonywuje się wszakże, ile tej idei jeszcze brakuje we formie dla dokładnego jej objawienia. I tak ciągle uczucie pracuje, ciągle szuka, ciągle przebiera, próbuje i uzupełnia się. W każdym dziele idea widzi się niezupełną, bo ona idzie ze światów nieskończonych, forma zaś za ciasna dla niej.

Technika, to porządek wyrozumowany, — Estetyka, to wolność odczuta, — Architektura, to wolność odczuta w porządku wyrozumowanym.

Hogarth słusznie zauważył, że pierwiastkiem piękności jest linja falista. My chętnie przyjmujemy to twierdzenie, bo istotnie jest ono przyrównaniem bardzo trafnem. Technik, opierając się na postępie, spieszy choć z niejednakową chyżością, ale stale po linii prostej do ideału prawd przyrodzonych. Estetyk, korzystając z wolności i swobody, szuka i przebiera w kształtach, tu zwycięży, tam ugrzęźnie, tu w obrazowaniu idei dosięgnie szczytów genialnej doskonałości, tam zadaleko posunąwszy swobodę popadnie w przesadę — tu zachwyci prześlicznymi kształtami, tchnącymi świeżością uczucia, tam nie zapanuje nad materją i idea ledwie się z niej wykluje: jednym słowem, artysta idzie przez życie linją falistą, to wyższą, to niższą.

**Linja prosta jest faktycznym symbolem postępu — linja falista to doskonały symbol ruchliwości i zmienności fantazji artystycznej\*).**

Technika nie burzy raz postawionych pewników, lecz biorąc je za podwaliny, idzie naprzód. Estetyka zaś w historii tak artyści, jak i narodów przedstawia nieskończony ruch chwiejny, zmienny i niestały. Ten ruch da się wszakże objąć w pewne lekko ograniczone formy, jakby

---

\*) Względę owę tłumaczą nam dobitnie, dlaczego w szematycznych figurach (w rozdziale IV. str. 69) przyjęliśmy linję prostą na oznaczenie formy, a linję falistą na oznaczenie idei, czyli piękna, w każdej sztuce pięknej.

koła. Wiedząc o tem, że ruch powoduje nienasycone i niezaspokojone nigdy obieranie najwłaściwszej formy dla idei, przypuścić możemy trzy okresy, w których stanowczo różny jest stosunek idei do formy.

I). Oto nasamprzód duch, w skutek przeczutej idei ogląda się za wyrazem i przebiera w kształtach. Proces to wyraźnego szukania, skromnego zadowolenia się formami odpowiednio charakterystycznymi, obraz niepewnego tworzenia, w którym widoczne niezadowolenie jeszcze z wyrazu zewnętrznego, bo idea w tym ostatnim znajduje siebie najmniej dokładnie. Jest to początek kształtowania, idea ledwie o sobie przemawia. Forma skromna i poważna, czasem nawet ciężka, idea nie przenika jej, a choć pierwsza duża i ogromna, przecie nie wystarcza tej ostatniej. Jest to okres pierwszy — okres **rozwoju** każdej sztuki i każdego stylu.

II). W następnym porządku forma zewnętrzna wyrabia się i doskonali tak, że w głównych i szczegółowych kształtach odpowiada ściśle idei i przypomina ją dosadnie. Zresztą w kształtowaniu nie znać już szukania, bowiem formy ustalają się, a przez to ustalenie stwarzają symbole. Kształty nie są już skromne, lecz owszem w miernem bogactwie występują grupami i uświetniają dzieło. W liniach pewna śmiałość, świadoma siebie, powaga, godność i wzniosłość, a we wszystkim złota mierność, nie popadająca ani w pretensjonalną przesadę, ani w rażące ubóstwo. Kształty jasno się tłumaczą — ujmują nas szlachetnością i czystą tendencją. Piękno święci tutaj swój majestat. Jest ono nie tylko dla idei, ale dla samego piękna. Okazałość motywów wynika z dojrzałej pewności rozporządzania formami — wszędzie jasność celu i ścisła a odpowiednia harmonja. To okres drugi, środkowy, okres **rozkwitu**, w stylach niektórych zwany nawet okresem złotym. Technika odpowiada estetyce, a treść znajduje wyraz we formie. — oto równowaga!

III). Nareszcie po czasie zużywa się forma dotychczas praktykowana. Niezadowala ona znowu oka, znużonego już bogactwem miernem i świetnością umiarkowaną. Oko pożąda ciągle i zawsze coraz nowszych i silniejszych wrażeń. Wolność artyzmu korzysta z praw swych, dlatego z równowagi popada niebawem w przesadę. Nadzwyczajna

obfitość kształtów sprowadza sztukę na bezdroża, albowiem kształty często nie są już dla idei, ale gwoździ przypadkowej ozdoby nadmiernej. Przeładowanie strąca powagę i godność dzieła ze szczytu wyniosłego, a natomiast dominuje bądź próżny wdzięk i efektowny powab, bądź nawet duma. Forma wybuja, bogactwo nie jest już umiarkowaną strojnością, ale zarozumiałą pychą. Idea w dziele schodzi częstokroć na drugi plan, a materja wydelikacjona i rozdrobiazgowana chce sama panować nawet bez treści. Linje są pogmatwane, niezgodne z celem, w nich także przesadne dążenie za sztucznem ujmowaniem oka. Powstaje gmatwanina, chaos i niejasność. Formy w końcu mówią tylko o sobie, a nie o idei, którą przykryły całkiem. Tu treść względem formy zdaje się być małą, tak, że w chęci spotęgowania jej wrażenia, artyzm posługuje się przeładowaniami dekoracjami, zatem forma rozsiada się wielmożnie i przygłusza ideę. To trzeci i ostatni okres każdej sztuki i każdego stylu, okres **upadku**.

W pierwszym okresie treść dla formy jest za wielką, bo ta ostatnia skromnością jej nie odpowiada. W drugim okresie treść z formą zespala się zgodnie. W trzecim zaś forma przeważa nad treścią, w skutek przesady w pojmowaniu piękności, nęcącej jeno zmysł wzroku a nie przywabiającej uczucia. Te trzy fazy prawie wiecznie się powtarzają, nie tylko w życiu każdego narodu, ale nawet w życiu każdego artysty. Artysta, architekt zupełnie podobnie w młodzieńczych swych latach chwiejnie rzuca się z jednej formy w drugą, szuka, przebiera i próbuje, a skromnością kształtów się zadowalnia. Wiek późniejszy, dojrzały i rozkwitły jest dla niego genialnym; to artysta o pełnej sile i godności. Wreszcie popada on w manierę i bądź w jednostronności, bądź w przesadzie, zatracą szlachetność pierwotnej sztuki ze złotego swego okresu.

Historja poucza nas dokładnie jak to wszystkie narody starożytne, średniowieczne i nowożytne, wszystkie sztuki i style przechodzą ciągle i kolejno trzy takie okresy. Po upadku jednego stylu, powstaje styl drugi, rozkwita i znowu upada. Tak linja falista bezustannie w pochodzie cywilizacji zaznacza chwiejność, zmienność i kolejność rozmaitych sztuk: podnosi się, dochodzi zenitu i znowu upada. W tem powstawaniu, rozkwicie i upadku jednych stylów,



drugich i wszystkich następnych, widoczna jest nienasyconość uczucia ludzkiego, które nie może zadowolić się każdorazową formą. Zawsze wydaje mu się z początku dobrą, potem najlepszą, aż w końcu zachwieje się i ginie jakby w rezygnacji lub rozpacz, że idea jeszcze nie znajdzie godnej siebie postaci. W tej przerozmaitości nieskończonej, w tej ruchliwości jest pierwiastek życia prawdziwego, dlatego sztuka piękna wiecznie jest młodą, bo wiecznie zaczyna od powstawania, przychodzi do rozkwitu, wreszcie ginie aby na swych szczątkach dać życie dalszej generacji.

Technika, będąca owocem pracy rozumu, dążącego ze świata zewnętrznego, skończonego, do idei w jedno — estetyka, mająca za przedmiot ideę nieskończoną i rozpraszającą się w rozmaitych kształtach zewnętrznych; czyli technika, jak praca od świata skończonego ku idei i estetyka, jako praca od idei ku światu zewnętrznemu, w dziele architektonicznym obejmują się nawzajem harmonijnie i tworzą j e d n o ś ć. Technika rodzi się z ogólnego świata materialnego, estetyka ze szczegółowego świata wewnętrznego każdego artysty. Cały świat zewnętrzny w poszczególnych twórcach jest formalnym wyrazem Boga, myśl zaś w człowieku powstała, jest częścią nieskończoności bożej. Sztuka piękna, łącząca część tej nieskończoności z kształtami świata materialnego, jest węzłem między niebem a ziemią. Człowiek w sztuce pięknej widzi podobieństwo ziemskości ale i przypomnienie boskości. W dziele architektury wzniosłej dopatrzeć się można tętna życia narodowego ziemskiego, oraz tęsknoty do życia duchowego, wiecznego. Jednak równocześnie ta ekspansja uczuć, musi obejmować i samą technikę, jako i estetykę.

Stwierdziwszy zaś to, że architektura rozległe zajmuje miejsce w życiu narodów, możemy stąd łatwo wyrozumieć, jak ona dla podmiotu czyli dla ducha jest ważnym czynnikiem. Architektura wtapia się w życie najogólniejsze i najszczegółowsze, wnika w każdą chwilę czasu istnienia ziemskiego — stąd sztuka architektoniczna to obraz życia narodowego. Jakie życie narodu, taka jego sztuka architektoniczna. W sztuce pięknej, zwłaszcza w architekturze, rozmaitość jest nieskończona, zatem poddaje się ona każdej idei. Artysta tworząc, czerpie ideę swego

czasu i swego narodu, z głębi ducha i nieskończoności, uzmysławia ją szatą rzeczywistości, którą bierze także z czasu swego i swego narodu. Idea nieskończona, uwięziona w skończoności formy i bytu narodowego, to architektura w ogólnem znaczeniu. Po wiekach i wiekach duch potomności, stając przed dziełami architektury, odczytuje z nich głoski i słowa ducha ówczesnego, odczuwa tętna życia zgasłego. Z skończonych form odgaduje znowu nieskończoność, która była zawiązkiem tej sztuki.

Sztuka architektoniczna, to pomnik życia narodowego. W niej **myślenie** i **odczuwanie** jego, w niej jego przedmiot i podmiot, jego duch i otaczająca rzeczywistość, jego wolność i walki, jego widzenie nieskończoności w religii i refleksja skończoności w umniactwie.

Powiedzieliśmy już wyżej (str. 19), że naród nasz nie miał odrębnej sztuki architektonicznej, jak nie miał innych sztuk pięknych. Rozumiemy przez to nie brak zupełny dzieł pięknych, lecz stwierdzić chcemy, że u nas sztuki piękne nie osiągnęły nigdy samodzielnie prawdziwego rozkwitu, albowiem zawsze brakowało im właściwej techniki. Nasze malarstwo dawne i rzeźba dawna cieszą się pięknymi pomnikami, lecz w nich nieraz za nadto dużo uczucia, a techniki za mało. Dopiero od niedawna okazały się udoskonalenia w tym względzie.

Brak techniki jest najważniejszą przyczyną, dla której Polska nie pozostawiła śladów swej właściwej architektury, tak, aby z niej czytać można życie nasze t. z. myślenie i odczuwanie. Dlaczego technika u nas nie wykształciła się i nie podążyła za postępem czasu, pragniemy choć w kilku słowach objaśnić, pozostawiając ściślejsze studjum na temat osobnej pracy.

Nasamprzód należy wziąć pod uwagę, że kraj nasz, zalesiony gęsto modrzewiem i dębem, zmuszał Słowian do użycia drzewa za watek architektoniczny. Jakkolwiek nie jest to wyłączością, jednak Polska przeważnie posiadała drewnianą architekturę od najdawniejszych czasów. Gontyny słowiańskie, jak Radegasta i Światowida były drewniane, ozdobione malowidłami bardzo trwałymi

i rzeźbami ptaków, zwierząt i roślin. Na świątyniach owych występowały często nawet kopuły drewniane \*).

Architektura drewniana, religijna i świecka, przetrwała aż do czasów Kazimierza Wielkiego, który Polskę zostawił murowaną. Z czasów jego i z czasów Zygmuntów najwięcej mamy pomników monumentalnej architektury, lecz niestety, dzieła te albo zupełnie są zapożyczonem pięknem od zachodu i południa, albo zdradzają taką prostotę, zwłaszcza co do techniki, że sztuka architektoniczna mogła dopiero rozwinąć się na tych początkach. Jednak po Zygmuntach, czasy rozluźnionego i zamięanego życia nie stosowne były, aby Polska samodzielnie sztukę pielęgnowała i dalej doskonaliła. Zwrócono się znowu przeważnie do drzewa, bo budownictwo drewniane wymagało najłatwiejszej i najmniej skomplikowanej techniki. Kościoły wiejskie drewniane z tych czasów przetrwały gdzieś aż do niedawna. Architektura świecka posługiwała się równie drzewem, to też pałace i rezydencje prawie wszędzie były drewniane. Pałac n.p. w Balicach, »o którym rzekłbyś, że go sam Lukullus wystawił« (jak się Niemcewicz wyraził), mimo tego był tylko drewnianym.

W ogólności, zatem drzewo, jako wątek nietrwały, uchodzić może słusznie za powód, dla którego architektura nasza nie tylko, że nie utrwaliła swego wyrazu swojskiego, ale i nie rozwinęła się należycie. »Wprawa Słowian do cieszności« \*\*) i zamiłowanie ich do drzewa, rozwinęły wysoce drewnianą architekturę, ale cóż nam pozostało z tych dzieł pięknych?... Technika drewniana nie odpowiada pomnikowemu charakterowi architektury, dlatego obrabianie drzewa a zaniedbanie kamienia nie sprzyjały wykształceniu tejże, stąd architektura nasza, choć nawet i murowane dzieła wznosiła, nie władała wcale techniką doskonałą.

Zresztą, dla wykształcenia technicznego potrzeba wiadomości przyrodniczych, ścisłych. U nas najmniej zajmowano się niemi.

Faktem jest przeto, że jak zabytki naszej architektury pomnikowej zdradzają niekiedy bardzo nawet piękne szczegóły dekoracyjne, zatem estetyczne, tak pod względem

\*) Kraszewski. Sztuka u Słowian. 124.

\*\*) Kraszewski. Sztuka u Słowian. 127.



konstrukcji dowodzą stanowczo pierwszych kroków działania.

Zresztą życie nasze patryarchalne nie miało jeszcze i tyle czasu, aby sztuka architektoniczna sama o sobie pomyślała, jak też w dziejach istotnie naród za mało dbał sam o siebie, o ducha swego czasu i swego istnienia. Polska w życiu narodowym dotychczas żyła bacznością na zewnątrz, ciągle szeregami wojska broniąc granice od zalewu barbarzyństwa, a na wewnętrzne życie nie starczyło jej czasu. Jak ta złota wolność nasza mogła wydać najlepsze skutki w budowaniu hierarchji politycznej i społecznej, tak niezawodnie i w sztuce architektonicznej byłaby ona sprzyjała twórczości godnej wyrazu, gdyby technika była jej użyteczna podwaliny. Zawichrzenia polityczne nie nastęrczyły czasu po temu. Co nam przeszkodziło, rozrywając gniazdo i burząc w nim wszystko, to może z czasem duch nieskończoności powetuje i z większą siłą twórczą odbuduje przeszłość w architekturze, aby w niej odżył naród i aby w niej piękniejsze i trwalsze zostawił pomniki, jak tylko w samych mogiłach. Dziwne zaiste, że u nas architektura swojska powróciła do pomników tak pierwiastkowych, jakimi są mogiły — kopce. Zda się dowodzić to, że praca nasza w dziedzinie sztuki pięknej, to droga: od alfa.

Snać wypadło nam poczynąć architekturę swojską od grobowców, jak to niegdyś Stary Egipt w pocie czoła pracował — obyśmy tylko przyswoili sobie tak monumentalną technikę, jak jego była, przy piękności rodzimej, jakiej nam pewnie nie zbraknie.





## VIII.

### Symbolizm w architekturze.

---

„Architektura jest symboliczną, a w tej symboliczności cudowną“.

*Libelt.*

»Nie jesteśmy dziś mistrzami symboliki«. Tak powiedział Lemcke. I w istocie minęły jakby niepowrotnie te błogie czasy, kiedy sztuka symboliką właściwą umiała przemawiać do ludzi, i ludzie ją rozumieli. Artyści symbolikę kultywowali, bo duch ich i uczucie umiało wgłębiać się w życie, a ludzie lgnęli do niej, albowiem w niej odnawiali ducha z ich duszy i uczucie z ich serca. Dziś czasy materialne, hołdujące cielesności, czasy ciężkie dla bytu fizycznego, są jakby przepełnione atmosferą duszną, w której giną nasze szczytne i wzniosłe myśli. Gdzie są ludzie dzisiaj, którzyby w ideały wierzyli?... Zamożni i nietrwożni o byt tutejszy po największej części o nie się nie troszczą, — a biedni, nędzni nie mogą wierzyć w ideały, bo oni lękają się o każde jutro, o byt twardy i skutny walką o chleb dla ciała.

Więc jedni nie chcą ideałów, drudzy nie mogą chcieć ideałów.

Pożytek dziś pokrywa nasze sprawy — ciężko przynęciata wszelkie nasze dążenia. Wszystko obliczamy na odsetki — jednej sprawy nikt nie przedsięwzięmie, aby

z góry nie miał zapewnienia korzyści złotej. A jednak to złoto innem było bogactwem dawnych wieków. Przecie i niegdyś złotem ludzie płacili, lecz płacono niem za sztukę wzniosłą i piękną, a dziś płacą niem za powszedni utylitaryzm.

»Kiedy się handlem bogaciły rzeczypospolite włoskie, umiały świetny ze swoich bogactw uczynić pożytek. Co z owych czasów w Wenecji, Florencji, Genui pozostało, zdumiewa wielkością, zachwycą pięknoscią, olśniewa przepychem. Złoto w on czas nabyło blasku przez sztukę, a sztuka przez złoto swobody. Postaw wedle tych pysznych obrazów miast handlowych włoskich nieschludne ulice handlowego i bogatego żydostwa w Brodach, wejrzyj do ich mieszkań zabrudzonych, a poznasz odstęp bogactwa materialnego — pleśniejącego w skrzyniach, a bogactwa upięknionego blaskiem kultury ludzkiej« \*).

Jak Włochy, tak i inne narody, niegdyś przetapiały złoto szlachetnie, używając go na olśnienie sztuk pięknych, złoto lite i szczere; dziś przemysł w pomoc przyszedł, więc galwanicznie dla oszczędności złoci się przedmioty. Z pod cieniuchnej warstwy złota przegładnie z czasem metal brudny. Tak wszystko czasy dzisiejsze blichtrzem pokrywają, pod powłoką wszędzie skrajny materializm. Więc skądże w piersiach człowieka w takich warunkach ma się obudzić ideał?

Jak smutnie już Schiller czasy dzisiejsze określił, przebija z następujących słów jego: »Teraz wszakże panuje potrzeba i zaprzęga upadłą ludzkość w swoje okrutne jarzmo. Pożytek jest wielkiem bożyszczem czasu, któremu wszystkie siły na usługi i wszystkie talenta hołdują. Na tej niezdarnej wadze duchowa zasługa sztuki nie ma wagi, i pozbawiona wszelkiego ocucenia, znika ona z gwarliwego targowiska dzisiejszego stulecia. Nawet filozoficzny duch badawczy wydiera siłę twórczej jedną dziedzinę po drugiej i granice sztuki ścieśniają się tem bardziej, im więcej umiejętność rozszerza swoje zakresy« \*\*).

\*) Libelt. Umnictwo piękne. 248.

\*\*) Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. 2. Brief.



Często spotykamy się z pytaniami, dlaczego czasy dzisiejsze w ogóle nie mają odrębnej swej sztuki, charakterystycznej i właściwej? Dlaczego czasy dzisiejsze nie mają swego stylu? to łatwa odpowiedź, bo ludzkość dziś żyje bez ideałów. Cała jej egzystencja podtrzymana militaryzmem, to jedna uwaga skierowana na pożytek. Dziś technika cuda stwarza: człowiekowi wszystko się ułatwia, maszyny pracują, nawet liczą, już za niego, druty przenoszą myśli i słowa, wszędzie oszczędność siły, czasu i materjału. A czyż jest z tego ślad jaki widoczny, że lepiej i wygodniej człowiekowi teraz, jak było dawniej? Nie. Dziś każdy goni, lata, dyszy i spieszy, nie pomogły druty na oszczędzenie czasu — żyjemy w nagłym pośpiechu. Zaledwie myśl cośkolwiek postanowi, wszystko już człowiekowi ułatwionem; wnet służą maszyny i wnet spienięży się praca. Ciągły ruch i gwałtowny niepokój — ludzie pędzą i pędzą i ledwie chwilę znachodzą, by zastanowić się nad celem. I co tylko człek zamarzy, wnet się urzeczywistnia, a tak przesyta stał się widocznym, niezadowolone ogarnia wszystkich.

Nie ma już dzisiaj idealnych dążeń, to wszystko przestało istnieć, raz dlatego, iż duch ludzki nie ma czego pragnąć, albowiem całe życie praktyczne tutejsze jest mu na usługi natychmiastowe, a powtóre pragnienia i marzenia wykreślono z dziedziny życia, bo to marzycielstwo! Dziś trzeźwość umysłu wymiata wszelkie ułudy, zapały — które stały się nudną idealnością.

Nie ma pragnień, nie ma marzeń — zatem *eo ipso* nie ma ideałów.

I dziwujemy się dlaczego czasy dzisiejsze nie posiadają swojej własnej sztuki? A skądże ona ma swe życie począć, jeżeli my ideałów nie wyznajemy. Hodujemy wprawdzie piękno, ale piękno pożyczane. Bawimy się sztuką piękną, lecz w niej przerabiamy tylko to wszystko, co wieki stworzyły. Wygodnie i praktycznie nam z tem, że budując wybieramy sobie z góry styl i powiadamy, ten budynek ma być w takim stylu, ów w takim! A dlaczego? tak tylko dla zachcianki, bo tak chcenie dyktuje. I powstaje jedno dzieło architektoniczne w stylu gotyckim, drugie w sztuce odrodzenia — ani jedno, ani drugie nie jest »krwią z krwi naszej«, lecz jest blaskiem księżyca,

który świeci światłem pożyczonem. A jednak architektura po wszystkie wieki miała swoje style nie z zachcianki wynikające, lecz będące jednolitym obrazem istotnym ducha każdego czasu i uczucia jego.

Sztuka piękna w ogóle potrzebuje swoich własnych ideałów. Ideałem jej jest pewna idea, myśl nieskończona, przyobleczonej formą. Idea, jako taka, ma w sobie pierwiastek nieskończoności, stąd wynika, że stojąc przed dziełem pięknem, odczuwamy jego działanie przez przeczuwanie, przypominanie sobie i poznawanie boskiej myśli. Ale to, co jest nieskończone, nie może być podane bez formy zewnętrznej. O ile zatem z jednej strony duch ludzki uważa za najszczytniejsze swe zadanie, by ideę bóstwa jak najbardziej sobie przyswoić, o tyle z drugiej strony ten sam duch sili się w nieskończonej pracy nad wyszukaniem formy, któraby odpowiedziała zadaniu i zbliżyła się ile możności najwięcej do idei boskiej. Podług Szillera, człowiek uposażony jest trzema głównymi popędami szlachetnymi, pochodzącymi od idei boskiej, a mianowicie jest to pociąg zmysłowy, kształtowy i twórczy (*Sachtrieb, Formtrieb und Spieltrieb*).

»Przedmiot zmysłowego pociągu, wyrażony w ogólnem pojęciu, zowie się życiem w najobszerniejszem znaczeniu; pojęcie, które oznacza cały byt materialny i całą bezpośrednią obecność w zmysłach. Przedmiot pociągu kształtowego, wyrażony w ogólnem pojęciu, zowie się kształtem, tak we właściwym jak i niewłaściwym znaczeniu; pojęcie, które w sobie obejmuje wszelkie formalne właściwości rzeczy i wszelkie ich stosunki względem władzy myślenia. Przedmiot zmysłu twórczego, przedstawiony w ogólnej formie, nazwany być może żyjącym kształtem; wyobrażenie, które służy za określenie wszystkim estetycznym właściwościom zjawisk i jednym słowem temu, co w najogólniejszem znaczeniu zowią pięknością« \*). Pierwszy pociąg jest podstawą ideału prawdy, drugi dobra, trzeci zaś piękna.

Lecz opiekuństwo ideału to najtrudniejsze zadanie ludzkości i dlatego poprzestajemy zwykle tylko na możliwym przybliżeniu się ku jego osiągnięciu.

---

\*) Schiller. Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. 15. Brief.

Hermann Lotze, estetyk, nieco inaczej to przedstawia, mówiąc tak:

»Idealistyczne systemy przykładały wiele trudu, aby sztuce wynaleść właściwe miejsce w pośród wszystkich form ludzkiego życia duchowego. Gdy jedynie człowiek wedle nich jest najgodniejszą widownią dla rozwinięcia absolutyzmu, a to rozwinięcie pozornie ma swój cel w tem, aby osiągnąć najdoskonalsze poznanie siebie, przeto uważano często religię, sztukę i filozoficzną wiedzę, jako trzy formy, potęgujące się co do wartości, w których wewnątrz ducha ludzkiego, absolutyzm sam się mieści: w »religii«, boski podmiot staje w obec skończonego podmiotu, jako jeszcze przeciwny; w »sztuce«, mianowicie jako twórczej i lubującej się fantazji, bywa on obecny bezpośrednio w umyśle, jednak przecie tylko jako uczucie, jako skłonność, nierozdzielna od podmiotu, podczas gdy jej treść, jeżeli ona bywa uprzedmiotowaną, znowu (jako dzieło piękne) widoczną jest dla podmiotu; w »poznaniu« wszakże jest boskość co do swojej istoty obecną w duchu, jednak nie jako wrażenie, lecz jako myśl, która ujęta ogólnymi pojęciami, jest sama zarazem i myślącym podmiotem, jak też służy jemu i za przedmiot« \*).

Weźmy jeszcze pod uwagę wzgląd, że świat cały to obraz skończoności i nieskończoności. Życie, to ciągle dążenie skończoności do nieskończoności i odwrotnie. Więc człowiek w różny sposób pojmuje to życie:

1) Jeżeli duch ludzki stąd z ziemi ulata w sfery cudowności i niepojętności, usiłuje wiecznie dopatrzeć się tam w górze tego, co jest bezkształtnem i tajemniczem, wtedy **wiara** jedynie pomaga mu w pracy idealnej, to też wiarą się osłaniając, snuje nić religijną, pełną przeżucia idei nieskończonych.

2) Jeżeli zaś człowiek przeciwnie z nieba pragnie na ziemię przenieść część nieskończoności, wtedy ściąga ją tutaj i by ją uwięzić, by nie uleciała napowrót w krainy niewidzialne, wnet krępuje ją formą zewnętrzną. Duch przelatuje przez całe istnienie świata i wszystką formę

---

\*) Hermann Lotze: „Grundzüge der Ästhetik“ 41.



ożywia, a tak dopatrując się wszędzie, w każdym bycie zależności od nieskończoności, stwarza **wiedzę**.

3) Jednoczenie nieskończoności ze skończonością bierze na siebie sztuka i ona jest faktycznym pośrednikiem między religią a filozofią, czego bowiem religia już nie poda naszym pojęciom i czego wiedza nie zgłębi, to **sztuka** przedstawi. Idea zatem, niepoddająca się wyrazom ani w religii, ani we filozofii, znajduje wyraz w sztuce. Sztuka obrazuje życie, które nie dotyka wprost ziemi. W sztuce jest pragnienie, tęsknota i marzenie; one zrywają się z więzów ułomności do lotu, wzbijają się w górę, ale nigdy nie mogą osiągnąć doskonałości t. j. nieba.

Wszystkie sztuki dążą do idealizmu. Jednak idea a ideał to nie jedno i to samo. Idea różną jest od pojęcia, ma ona w sobie właśnie tę jeszcze niejasność, która nie znajduje bytu realnego. Ideał zaś przeciwnie jest to już idea objawiona we formie. »Zjawisko, które naszemu pojęciu o idei rzeczy, czyli by ono było prawdziwem albo błędnem, zupełnie odpowiada, jest jego ideałem« \*). Zatem ideał ma już pewne życie, jest to już idea w części rzeczywistości. Ideał nastrocza nam świadectwo, jaką największą część nieskończoności może człowiek w sobie pomieścić, aby dał jej wyraz.

Mówiliśmy już, że tak sztuki idealne jak i plastyczne, oprócz muzyki i oprócz architektury, zasilają się obrazami wprost z życia — stąd jawno, że treścią ich jest właśnie ideał. Artysta, tworząc cośkolwiek z dziedziny tych sztuk, chce przedstawić nam ową część nieskończoności, która mieści się w duszy człowieka, uważa przeto za przedmiot tę wielkość duchową ludzką, która jest w życiu naszym możliwie największą. Ani w poezji, ani w wymowie, ani w rzeźbie, ani w malarstwie nikt jeszcze nie przedstawił czegoś, czego człowiek nie może być obrazem. W sztukach tych wszystko obraca się około świętego natchnienia duszy ludzkiej, która świeci pojedynczymi promieniami swej idealności. Ideał ma warunki życia, bo jak powiedzieliśmy, jest to idea już objawiona, zatem wsiąkała ona

---

\*) Lemcke, Estetyka I. 53.

w rzeczywistość. Artysta, w czerpaniu tematu do sztuk, jakie wymieniliśmy, uważa człowieka za działającego świadomie pod wpływem idei.

Więc twórczość artysty idealizuje sprawy ludzkie, a idealizowanie to, jest otrząśnieniem ludzkiej postaci z pyłu ziemskości i powszedniości. Oczyszczoną tak istotą przedstawia nam artysta jako wyswobodzoną z ułomności, ze skłonności i namiętności ziemskich. Ideały prawdziwe istnieją zatem dopiero w sztukach pięknych, w sztukach tych, które jak w zwierciadle wody odbijają życie nasze, wolne od skaz i słabości.

Poezja, wymowa, rzeźba i malarstwo za cel przeważny mają życie ludzkie, życie jego duchowe w obłocie ziemskiej. Wszystkie one razem krążą około myśli, obrazującej się w dążeniach do nieśmiertelności. Ideały wszelkie wyciągnąć z życia człowieka jako jednostki, z życia narodów jako społeczeństw i z życia ludzkości, jako ogółu formy myśli bożej, to cel artystów »naśladujących«. Sztuki imitujące nie odwzorowują życia, jakim ono jest w istocie, lecz wyciągają z niego tylko części ideałów, a z części tych składają większe części i całości. Ideały znajdują się w ułamkach między nami, artysta szuka ich, zbiera i z nich buduje piękno idealizujące.

To sztuki imitujące mają ideały za cele.

Lecz czy takie same ideały są tematem dla muzyki i architektury?... Nie. Te dwie sztuki wolne, wyzwolone, nie imitujące, nie wiążą się bezpośrednio z życiem naszym, tylko pośrednio — a wątkiem tym łączącym nie jest ideał, lecz idea sama jako pierwiastek nieskończony, jeszcze nie ubrany w kształty rzeczywiste. Idea jako taka zasługuje tu na bliższe jej rozpatrzenie, dla jaśniejszego poglądu na sprawę.

Wszelkie procesa psychiczne, na polu uczuć estetycznych, można rozdzielić na dwa obozy, stosownie do tego, czy za przedmiot uważamy podmiot uczuciowości, czy też samą sztukę t. z. przedmiot. W pierwszym przypadku, gdy bierzemy podmiot za przedmiot naszego zastanowienia się, musimy uwzględnić dwa wypadki: 1) że zdolny on jest do objawiania na zewnątrz uczuć własnych wewnętrznych; 2) że zdolny jest do przyjmowania wrażeń estetycznych zewnętrznych.

Dla naszego obecnego zadania jest na razie potrzebnem studjum, aby rozebrać warunki podmiotowych operacji psychicznych w kierunku wyjawienia na zewnątrz uczuć wewnętrznych.

Tworzenie dzieła, jako czynność, tłumaczy dokładnie stanowisko artysty w obec dzieła. Jeżeli on tworzy, to tem samem powołuje do bytu jakiś pierwiastek, który graniczy z nieskończonością.

Tym pierwiastkiem jest idea.

Według psychologii rozróżnić musimy pojęcia od idei. Pierwsze są zupełnie jasno określone i jako takie nie pozostawiają już nic do pracy dla myśli po nadto, co samo poznanie przedstawia sobie przez pojęcie. Idea zaś musi pozostawiać coś nieokreślonego, a zatem niedokładnego. Pojęcie, jest to ostatni wytwór świadomej wiedzy, kształtuje się zaś za pomocą wrażenia, odczuwania i wyobrażenia; stanowi zatem, psychicznie rzecz biorąc, najwyższy rozkwit świadomości i razem ze stopniami niższymi prowadzi do poznania. Zupełna świadomość jest cechą pojęcia. Idea tymczasem, według psychologów, zajmuje w dziedzinie pojęć stanowisko podobne zupełnie do pojęć oderwanych, które jak wiadomo, w porównaniu do pojęć empirycznych, zatem ograniczonych pewną grupą zjawisk, rozszerzają się do zjawisk nieograniczonych, nieskończonych co do ilości. W pojęciu oderwanem, szczegółowe wyobrażenia są niejasne, bowiem wszystkie zjawiska jakie nań się składają, nie dadzą się nigdy myślą wyczerpać. Różnica między ideą a pojęciem oderwanem polega w tem, że to ostatnie kształtuje się powoli i jest najwyższym owocem pracy myśli — wiedzy, a odnosi się do wyobrażeń nieskończonych co do ilości. Idea zaś tkwi w nas nieświadomie i czeka jeno obrazu, w którymbyśmy ją znaleźć mogli.

Powstanie idei nie jest wszakże tak powolne, jak pojęć oderwanych — przeciwnie budzi się ona nagle i jest owocem nieświadomej operacji poznania. Idea w świadomości naszej przedstawia się jako rezultat z pojęć. W jaki sposób przyszły pojęcia do idei — to rzecz nieokreślona. Idea, jest to według terminu psychologicznego rezultat nieświadomego powstania, który to rezultat budzi się w nas samych przedtem jeszcze, zanim uświadomimy sobie jego



pochodzenie. W skutek tego słusznie powiadamy, że idea się rodzi. Pojęcie staje się jasnem dopiero po sformułowaniu pewnej grupy orzeczeń — zatem abstrahuje ostatecznie ze zupełną świadomością. Idea zaś, tworzy się najpierw bezwiednie, a dopiero potem staje się przedmiotem badań i wkracza w dziedzinę świadomości, gdy do pewnego stopnia da się ująć w formy ograniczone. Co wszakże rodzi się w nieświadomości, to nie może nigdy przyjść do zupełnej świadomości — zostaje zawsze pomiędzy temi dwiema granicami duża przestrzeń. Ta przestrzeń, nieokreślona niczem stałem, daje nam niejake wyobrażenie o nieskończoności. Myśl nie zdoła zgłębić ani nieokreśloności, ani nieskończoności; ta dziedzina ustępuje miejsca uczuciom, które opierają się zawsze na instynktownem poznaniu. Zatem uczucia mają rozległe i właściwe pole w granicach między nieświadomością a świadomością. Granic takich nie podobna ująć, stąd pole to jest nieprzejrzane, a uczucia mają wolność prawie niczem nie skrepowaną.

To nam tłumaczy, gdzie estetyka znajduje właściwe źródło. Te uczucia, które wypełniają całą rozległą przestrzeń między świadomością a nieświadomością, dają początek pojęciom estetycznym. Myślenie nasze wtajemnicza się w tę sferę uczuciowości i w ten sposób świadomością obleka pierwiastki, jakie przedtem przystępne były tylko instynktowemu poznaniu. W skutek uczuć, należących zawsze do spraw bezwiednego pobudzenia psychicznego a sięgających swym początkiem dziedziny nieświadomości, wynika, że estetyka choć to umiejętność dziś bardzo już daleko posunięta, przecie do zupełnie stałych granic nigdy przyjść nie może.

Estetyczne uczucie musi być skojarzone zawsze ze zmysłowem zjawiskiem, a to zjawisko tworzy zmysłowe wyobrażenie.

Idea zatem obudzona w duszy artysty, szuka w dziedzinie wyobraźni, a w wyższym stopniu w dziedzinie fantazji odpowiedniego wyrazu na swe objawienie.

Zasługą to jedynie artysty, jeżeli zdoła on wyszukać dla pewnej idei wyrazu najodpowiedniejszego i najgłębiej treść wyczerpującego. Sposób objawienia idei w kształtach zewnętrznych, świadczy albo o uzdolnieniu artysty,

albo w wyższym stopniu o jego talencie, albo w najwyższym znaczeniu o geniuszu tegoż.

Sztuka piękna zasadza się jedynie na tem, aby artysta pewną obraną sobie ideę, uchodzącą w sztuce za treść szlachetną czyli piękną, ustroił piękną formą. W przypuszczeniu, że artysta wykształcił już w sobie doniosłe rozumienie piękna, wtedy na pierwsze hasło idei, która zapala fantazję, nieświadomie chwyta się pewnych form zewnętrznych, jakie twórczość mu poddaje. Tej nieświadomości, z jaką powstała w duszy artysty idea pewna, odpowiada nieświadomość powstania wyrazu zewnętrznego. Takie bezwiedne kształtowanie dyktuje natchnienie, które jest najwyższym szczyblem artystycznej działalności. W niej mieści się najczystsza krynica uczuć estetycznych. Dzieło wykończone z wielkim namysłem, i oparte tylko na zimnej krytyce, traci na piękności i staje się przedmiotem raczej uczuć intelektualnych, jak estetycznych.

To natchnienie, które dla idei, powołanej bezwiednie do życia, stwarza wyraz w sposób instynktowy i nieświadomy — jest przyczyną, że dzieło piękne ujmując nas i treścią nieokreśloną i formą natchnioną. Oba pierwiastki wzbudzają przez to w każdym podmiocie nieskończoną różnorodność uczuć, a te odnajdują się w nich jeno przez przypomnienie, niewyraźnie i niejasno jakby przez mgłę senną.

A jakżeż odbywa się to natchnione postaciowanie formalne w sztukach wolnych? Skąd muzyk czerpie kształty swoje a architekt swoje?... To pewna, że ani pierwszy, ani drugi nie może znaleźć w świecie żyjącym obrazu, któregooby użył wprost dla osnowy swojego dzieła. W muzyce tony, w architekturze formy są dla nich materiałem przygotowawczym. Ton i forma to surogat, który potrzebuje artysty, aby przetworzył go na piękno.

W dziedzinie wszelkich umiejętności przyrodniczych, widomą jest praca ducha ludzkiego nad uchwyceniem tych myśli, które dadzą się ująć w wyraźne pojęcia. Lecz i w tej dziedzinie filozoficznej duch natrafia na wyobrażenia, jakie w skutek niestałości pojęć mogą się nawet logicznie przekształcać. Zatem duch na podstawie większego prawdopodobieństwa, stawia w tej granicy możliwe wyo-

brażenie i zowie je hipotezą. Hipoteza umiejętna ma na celu wytłumaczenie zjawisk przypuszczalnych wprost za pomocą znanych już praw, a »głównie i przede wszystkim przeobrażenie praw, lub pojęć, zdobytych w drodze logicznej z nieprzebranego mnóstwa zjawisk, w zmysłowe obrazy, czerpane również z dostrzeganych faktów i tłumaczące dotyczące prawo w najprostszy sposób«. \*).

Jak zatem w umiejętności hipoteza obleka to, czego myśl nie może już oddać czystem pojęciem, zmysłowym wyobrażeniem i jak hipoteza przez rezultat wniosku przekształca się w teorię, tak w dziedzinie sztuki znakiem idei, nie dającej się objąć pojęciem zwykłym, nie będącej żadnym ideałem, jest zmysłowy obraz czyli **symbol**, a symbol ten przez rezultat wyobrażenia przekształca się w wiedzę przestrzennego uzmysłowienia najlotniejszej idei.

Symbol w architekturze jest znakiem, po którym poznajemy i odczuwamy nieskończoność zawartej idei, jak w matematyce symbol jest cyfrą i cyfra symbolem, bo możemy każdej chwili w operacjach matematycznych cyfry zastąpić nieskończonością, mieszczącą się w ich symbolach, a naodwrot możemy zawsze symbole ich zredukować na ograniczone pojęcia ilości. Symbol w architekturze zupełnie tak samo zawiera nieskończoność idei, którą za pomocą uczucia, a za pośrednictwem zmysłu umiemy sobie wnet przetłumaczyć na takie formy, jakie dla nas są zrozumiałe i nam przystępne. Więc możemy powiedzieć, że symbol jest ideą a idea symbolem, jak w matematyce cyfra.

Symbolami posługuje się każda umiejętność na uprzymiśnienie tego, co już wysuwa się z pod władzy naszego bezpośredniego pojęcia. »W filozoficznym rozumowaniu nieraz umyślnie w miejsce pojęcia, podajemy jego przestrzenne uzmysłowienie; w psychologii przedstawiamy wyobrażenia jako masy przyciągające się i odpychające się mechanicznie; w logice uzmysłowimy sądy jako koła w sobie zamknięte« \*\*).

Cała umiejętność matematyczna tylko symbolami włada, a przez nie sięga do coraz większej kombinacji, tak,

\*) Wundt: Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej. I. 465.

\*\*) Wundt: Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej. I. 466.



że w końcu wchodzimy w dziedzinę samych oderwanych pojęć, mających tylko w nich swoje znaczenie.

Niejednokrotnie zdarza się spotykać nam z trafnem porównaniem znaków sztuki do znaków mowy. Gottfried Semper w sławnym dziele swoim na samym wstępie wygłasza: »Sztuka ma swoją osobną mowę, składającą się z formalnych typów i symboli, które w pochodzie historii cywilizacji przekształcały się najrozmaiciej, a to do tego stopnia, że aby przez nie uczynić się zrozumiałą, panuje w nich tak wielka różnaitość, jaka daje się widzieć we właściwej dziedzinie mowy. Jak tedy najnowsze badanie mowy usiłuje wykazać pokrewne stosunki ludzkich idiomów względem siebie, wysledzić w szeregu stuleci wstecz pojedyncze wyrazy na drodze ich przekształcenia i sprowadzić je na jeden lub więcej punktów, przezco one w wspólnych praformach nawzajem się stykają, jak też badaniu na drodze owej udało się podnieść wiedzę mowy do ścisłej umiejętności, nawet ułatwić samo praktyczne studjowanie mowy i po nad ciemnym obrębem pierwotnej historii ludów rozniecić zadziwiające światło — tak samo da się usprawiedliwić na polu badań sztuki podobne usiłowanie, które użycza rozwojowi form pięknych, z ich zarodków i korzeni, z ich przekształcenia i rozgałęzienia, takiej bacności, jaka im bezwątptienia się należy« \*).

Oczywista, że symbole każdej mowy są to tylko konwencjonalne znaki, za pomocą których myśl trafia do swego jednego przedmiotu, wyrazem oznaczonego.

Symbole w sztuce architektonicznej stanowią przerozległe pole do badań i studjów. Poznanie ich, to rzecz nie tak łatwa, albowiem wymaga ono wgłębienia się nie tylko w samą sztukę, ale nawet w historję architektury i w historję ludzkości, jej cywilizacji, religii, obyczajów i t. d. Jednem słowem, jak symbol powstaje ze świata nieskończonego i obleka się formą właściwą idei, którą przedstawia, tak naodwrot poznanie symbolu potrzebuje zrozumienia właściwości form i poznania skąd idea ta pochodzi. Ta idea jednak, to cząstka ducha nieskończonego

---

\*) Gottfried Semper: Der Stil.

w czasie, więc poznanie jej równa się odtworzeniu sobie ducha tego czasu, z którego idea pochodzi. Aby myślą ogarnąć ducha czasu, trzeba znać wszystkie pulsa narodowe, trzeba wiedzieć jak naród Boga czcił i kochał, jak Go sobie wyobrażał, jak Jemu służył i hołdował, — trzeba wiedzieć jak naród żył sam w sobie, jak rozwijał swoje życie społeczne i polityczne, jak traktował jednostkę swego organizmu, jak w domu żył, co kochał i czego nienawidził. To wszystko historia nas poucza; w nią się wczytując i wgłębiając, możemy sobie ducha czasu wyobrazić. Lecz choćbyśmy i filozofię i religię narodu doskonale już zgłębili, choćbyśmy wszystko już myślą swoją ogarnęli, to przecie pozostanie jeszcze jedna strona życia ludzkiego nie rozpatrzona i nie zbadana. Oto jeszczebyśmy nie zdołali zrozumieć całego posłannictwa tego narodu bez poznania jego sztuk pięknych w ogóle i bez znajomości idei, jakie pozostały nam w genialnych pomnikach jego architektury. Bez wtajemniczenia się w dzieła architektury nie można mieć dokładnego rysunku wyrazu narodowego. Czego nie dopatrzymy się we filozofii, czego nie pojmimy w religii, to uzupełni nam przeważnie sztuka architektoniczna razem z innymi sztukami. Lecz gdy te ostatnie są niejako odbiciem jednostek i pojedynczych części społeczeństwa, to architektura obejmuje największą i najszlachetniejszą część życia każdego narodu, a na dziełach swoich wykuwa pomnikowe rysy jego całości, ogólności. Wszystkie narody, jak historia świadczy, powierzały architekturze najdroższe swe religijne zapały. W niej poświęcano się olbrzymim pracom, trwającym przez wieki, w niej zakrólowała poważnie tajemnicza nieokreśloność. Architektura w tem znaczeniu musi mieścić w sobie pewną wzniosłość, godną idei nie tylko religijnej, lecz i narodowej. I rzeczywiście potęga idealna architektonicznych dzieł wzniosłych, jest nieraz bardzo silną. Czy te piramidy, tak pojedyncze w kształtach swoich, miałyby w ogóle urok jakikolwiek, gdyby nie powiewała od nich ta przeczysta wzniosłość tak dawna i mocna? Co zagrzało wojsko francuskie do walki, gdy do niego Napoleon się odezwał: »żołnierze! czterdzieści wieków z tych piramid patrzy na was i będzie świadkiem waszego męstwa!« jeżeli nie ta wzniosłość idei wiecznie żywej i wiecznie rozumiałej.

Dzieła architektury wzniosłej są wiecznie zrozumiałe, albowiem idea, w nich symbolicznie występująca, nawiązuje się zawsze do ogólnej naszej istności i zadzierzga stosunek między światem idealnym a rzeczywistym.

Dzieła architektury są najważniejszymi pomnikami cywilizacji ludzkiej, gdyż w nich panujące idee w każdej epoce jej życia, znachodzą wyraz niespożyty przez wieki.

Dzieła architektury zresztą są bodźcami do szlachetnego rozwoju uczuć religijnych (intelektualnych), etycznych i estetycznych, ponieważ wszystkie one, w idei upostaciowanej przez symbole, widzą siebie jak w zwierciadle, wyobrażającym zawsze to tylko, co powoduje refleks.

Symbol, choćby w formach był bardzo skromny i podrzędny, działa potężnie przez ideę. Wszystko, co w niej mieści się z nieśmiertelności, to przemawia do widza. A przemowa ta odbywa się za pomocą kształtów, podobnych do tonów. Kształtowanie dzieła, jak to już w poprzednim rozdziale udowodniliśmy, jest poddane nieskończonej różnorodności i zmienności. Wynika więc raz, że idea bardzo obszerne ma pole do obierania swego wyrazu, a powtóre, że ten sam symbol, w skutek idei, co nieokreślona, lecz przeczuta i lekko oddana przychodzi z duchowej sfery, działa na zmysły nasze bardzo rozmaicie, gdyż idea uzmysłowiona pociąga za sobą różne nici z bytu zasilone. Patrząc na dzieło architektoniczne, widz usiłuje zbadać ideę, leżącą podstawnie w całości i w najdrobniejszych szczegółach — w ogólnym symbolu i w każdym jego początku. Lecz symbol nigdy nie jest ściśle określony, wskazuje on kierunek myśli nieznacznie, tajemniczo. Zatem w myśli widza ta idea odbija się tak, jak dusza jego ideę pojmuje — stąd symbolistyka pozostawia swobodę indywidualnemu kolorytowi myśli. W skutek niewyczerpania treści idei, widz nie nasycy się nigdy upodobaniem w dziele architektury, a to znowu stąd pochodzi, że jego indywidualizm w każdej dobie życia inaczej na dzieło patrzy i inaczej symbolikę jego sobie tłumaczy. Wiadomo, że pięknoscią naszej wieży Marjackiej zachwycą się każdy. Ta świątynia nie traci nigdy dla nas uroku, mimo tego, że na nią ciągle patrzymy. Każdy inaczej tłumaczy sobie ideę w wieku młodzieńczym, a inaczej w wieku podeszłym,



zatem architektura inaczej odbija się w duszy, gdy nam wesoło i życie nam się uśmiecha nadzieją, a inaczej, gdy życie stargane i tęsknota spycha nas z kolei życiowej na ubocze. Jest to bowiem istna cudowność tej idei zawartej w symbolu, — ona nie istnieje tam właściwie, lecz za udzieleniem dziełu naszego ducha powstaje w nim i ożywia kształty i przemawia do nas echem głosu naszego. To powstawanie idei w dziele, jakby za różyczką czarodziejską, jest zarówno wiekuistością architektury jak i jej niespożytością. Stąd to pochodzi, że my ciągle lubujemy się w kształtach naszej wieży Marjackiej. Dziś budzi ona w nas wesołe uczucia, jutro jest świadkiem naszej niedoli. Dziś w pomroku staje się niby większą, jutro w pozłocie jutrzeńki maluje się nam jakby w snach młodzieńczych, to znów ubarwiona kolorami słońca zachodzącego zadziwia nas, a gdy już księżyc w pełni zajaśnieje, to w poświacie srebrnej smutniej zda się przemawiać i wtedy przed okiem duszy, snują się obrazy przeszłości, stają losy narodu szeregiem i żalą się, to znów weselą. A tak ciągle i ciągle dumając, cała świątynia powiedziała by nam poczetem swych idei szlachetnych, o długiej, długiej treści.

Symbol, jako znak idei, łączy nas z idealnością, lecz nie idealnością przedmiotową, raczej ona w nas samych powstaje, a tak my nakłaniamy się do przyjęcia wrażeń i do zrozumienia symbolu. Już przez to samo, że dzieło architektoniczne za pomocą swych kształtów pełnych symboliki nie przemawia tyle o sobie, ile o idei, w symbolice ujętej, wynika, że dzieło owe nietylko swoją własną pięknoscią nas zadziwia, ale przykuwa prócz tego naszą uwagę i do swego znaczenia. To też każda budowa pomnikowa ma swoją historję i swoje dzieje, z których przezierają losy narodu i ludzi, a tak idea zasila się życiem duchowem tych, z łona których powstała. Kształtowanie dzieła architektonicznego spotrzebowuje siły duchowe swego czasu. Zatem znajomość ich jest niezbędna dla architekta, aby pojął je dobrze i zrozumiał, przyswoił sobie i zżył się z niemi i aby niemi przejęty, przy tworzeniu wcielał je w masy kamienne. Po wiekach czytający te znaki i formy poznają mistrza, poznają ducha wieku i ideę jego. Stąd nieśmiertelność dzieł architektonicznych. Pod ruinami świątyni greckiej, dusza doznaje porywu

najwznioślejszego, mimo tego, że dzieło w szczątkach — bez całkowitej formy niby bez życia. Pod odłamkami wszakże spoczywają tam wieleważne idee, które wnet przepełnią duszę. Pod kolumnami Colosseum staną w myśli świetne czasy Rzymian i z budowy jego odgadnąć można dużo, bo przemówi ona sama swoją symboliką. Dzieła sztuki średniowiecznej znowu inaczej odmalują nam swe dzieje. Gotyka uniesie nas w sfery niebiańskie.

A jeżeli przypatrzymy się bliżej architekturze, jak występuje w historii, to uderzy nas wielka prawda. Bo weźmy naprzód pod rozwagę dzieła Starego Egiptu — jaka tu ciężkość masy i bezwładność. Tu symbolika ledwo o idei przemawia. Tak samo świat starożytny, przed Grekami w Azji żyjący, miał ducha w niewoli materji.

Grecja dopiero cudownie rozwinęła swoją harmonję. Wiadomo, że w architekturze greckiej pierwiastkiem architektonicznym jest prosta linja i to tylko pionowa i pozioma. I rzeczywiście symbol to dokładny na oznaczenie stanowiska sztuki greckiej. Wszak u nich złota harmonja między niebem a ziemią — bogowie społem żyją z ludźmi, religia a filozofia to jedno. Obie linje, pionowa i pozioma są w zgodzie przesłicznej. Architektura na ich pierwiastkach powstała, wydała najkosztowniejsze skarby swoje. W każdej świątyni otoczonej słupami, ogzymsowanej w poziomie, o przepysznej harmonji, widzimy obraz tej równowagi, jaka panowała w życiu Greków. Linja pionowa, z tendencją ku niebu, wprost przytłumiona jest linją poziomą, lecz nie znać tu walki — owszem równowaga i spokój.

Weźmy Rzym na uwagę. Architektura wprowadza łuk sklepienny, co powoduje już pewny niepokój. Rzym też stracił równowagę, jaką Grecja się cieszyła, bo, choć dzielny i potężny, nie ostał się rozterce. Nie miał tendencji nad zadowolenie swojej dumy, wielkości i żądy. Wzbijał się nieco, ale przykuwała go moc materji. Więc łuk sprowadził niepokój między linją poziomą a pionową — bo też zawichrzyło się i w porządku i ładzie społecznym. Rzym, choć światowładny, runął w skutek własnego pyszałstwa, a piersi jego przygniotły sceptycyzm i szyderstwo. Upadła tak samo architektura rzymska choć była świetną, bogatą i wspaniałą. Mimo tego, że duch artystyczny zdobył się już na Pantheon o kopule, skończyło

się jej panowanie. Łuk półokrągły, to symbol ruchu od ziemi ku niebu i napowrót do ziemi — a linje pionowe z poziomemi to równowaga zapożyczona od Greków. Architektura rzymska oparła się na greckiej, a z przydaniem łuku wprowadziła niepokój mimo bogactwa.

Łuk półokrągły, jako taki, służył za podstawę stylowi bizantyńskiemu, lecz w nim nie ma już poziomu uwidocznionego. Tak samo i w stylu romańskim łuk półokrągły pozostał. W sztuce bizantyńskiej jest przeważna tendencja półokrągła — to symbol dążności myśli ku Bogu, które jednak przykute jeszcze ziemskością wnet na ziemię wracały. W stylu romańskim łuk półokrągły towarzyszy trójkątnej formie dążącej ku górze — czego zatem pierwszy jeszcze nie usymbolizował, drugi uzupełnił, wskazując wyraźnie na tendencję od ziemi.

Powstała nakoniec sztuka gotycka. Łuk ostry śmiało wziął już rozbrat ze ziemią — z dwóch stron wspina się ku górze i bynajmniej nie wraca napowrót, lecz przenika się w swym wierzchołku, wskazując kierunek przeważnie górny. Lecz dodać musimy, że w gotycyzmie figura trójkątna jeszcze większą odegrała rolę, jak w stylu romańskim. Trójkąt zapanował wszędzie, wszędzie symbolizując swoje usiłowane dążenie ku niebu — idea podniosła kamienie nad przestrzenie, a one jakby wskazywały ludziom, że tryumf tylko na wysokości.

Linja trójkątna zeszała nawet w usługi rzeźbie plastycznej — a łuk ostry, rozczłonkowując się w oknach, potęgował symbol lotności ku górze. Wieżycy w górę strzelające, to także pierwiastek trójkątny. W ogóle idea religijności stwarza tu cudowność, a symbolizm oddaje ściśle ducha czasu i wieku.

W sztuce odrodzenia zwrócono się do łuku półokrągłego, bo nastał przewrót. Ludzkość po wysiłku mistycyzmu religijnego, zwróciła się tak samo ku swoim celom. Porządek społeczny zaczyna je przetwarzać na nowo. Wiadomo, jak wtedy cały świat literacki oparł się na literaturze klasycznej. A czyż architektura mogła inaczej postąpić? Ona musiała kroczyć ślad w ślad za duchem czasu. Oparła się więc na wzorach rzymskich, ale zastosowała po swojemu. Nastał porządek, zgoda i powaga. Kształtowanie poczęło się coraz bardziej kombinować, jak



i życie społeczne coraz więcej urozmaicać. Odtąd wszczynają się przetapianie właściwe tych skarbów, jakie przeszłość pozostawiła. Pewne właściwości odrębne ma złoty renesans, jednak rozwinął on tylko to, co Rzym zaczął. Renesans przetrwał mimo to długo. Barok i rococo są to sztuki bardzo charakterystyczne i symbolicznie a dokładnie malujące rozprężenie i swobodę życia narodowego. Linje płaczą się i chwytają wdziękiem, lecz tylko wdziękiem — w gruncie rzeczy piękność ich była wcale nietrwałą, jak nietrwałymi i niestałymi były ówczesne zasady społeczne. Po długiej przerwie, jakby po wypocznieniu lub fermentowaniu, sztuka 19-go wieku zajęła miejsce. Lecz znajduje się ona w znacznie smutniejszym położeniu, jak niegdyś renesans, bo już naprawdę błąka się i błąka i nie wie czego się trzymać. Zaczynały Niemcy od sztuki greckiej. Francja od greckiej i od rzymskiej (styl Messidor), a nawet i od egipskiej, którą czas jakiś (po powrocie Bonapartego z Egiptu) posługiwano się w Paryżu \*). W końcu Napoleon znowu upodobał sobie w rzymskiej architekturze (styl Napoleoński). Potem chwytało się tej lub owej sztuki, to renesansu niemieckiego, to włoskiego, to francuskiego i t. d. aż w najnowszych czasach powrócono powszechnie do sztuk średniowiecznych. Wszystkie style płaczą się dziś między ludzkością — i cóż się dzieje? Oto ludzie w nich nie widzą i co gorsza, nie czują swych symboli i swych idei, bo one, jak pożyczki, są nam wygodne i korzystne. Nie mamy dziś swojej sztuki, nie mamy sztuki architektonicznej naszego wieku, bo nie mamy takich idei, któreby ją stworzyły. Sztuka architektoniczna wymaga symbolu swego czasu, a ten wymaga idei, czyli ducha swego czasu.

Symbol w sztuce posługuje się bardzo często innymi jeszcze pierwiastkami i łączy się z nimi. I tak, aby go możliwie najdokładniej przedstawić, architekt dopomaga sobie nieraz allegorją, która pewną ideę, bliższą już pojęcia, przemienia na podobne przedmioty, działające na nas jasno i obrazowo. Allegorja, jako plastyczne wyobrażenie, znajduje w architekturze rozległe zastosowanie, zwłaszcza tam, gdzie rzeźba z nią się jednoczy.

---

\*) L'art et les grands idéalistes. Erckmann-Chatrian. 285.

Symbol niekiedy wymaga także przymiotu, który objaśnia jego treść wprost przez znaczenie. Architektura ma nie mało takich przymiotów — ledwie że nie każdy szczegół da się nim ubrać. Krzyż n. p. jest godłem wiary. Dominuje on zawsze nad dziełem i jako taki przemawia, że sam jest celem do którego wszystko zdąża. Krzyż w architekturze znalazł rozliczne zastosowanie, wszak założenie bazylik w rzucie poziomym miało zawsze formę krzyża, i formy przestrzenne to samo go zaznaczały \*). A wieże jakież w zasadzie mają zadanie? Wszak założenie dzwonów niejednokrotnie nie potrzebuje tak wysokiej budowy. Oto wieża jest symbolem wyniosłości krzyża, który w górze na niej się unosi. Krzyż panuje nad wszystkim i dlatego wznoszą ludzie szczytną budowę, aby na niej zatknąć ten znak zwycięstwa. Często przytem krzyż spoczywa na kuli, to symbol, że wiara i religia panować mają na ziemi — pod kulą jest korona, to znak, że krzyż wyższym jest nad królestwa tego świata.

Jedność w ogóle jest zasadniczym symbolem każdej formy estetycznej.

»Co się tyczy wprost formy, to ta jest w ogólności taką własnością pewnego zjawiska, przez którą ono występuje jako odgraniczone i odosobnione samo w sobie; jest ono przeto wedle jego najogólniejszej istoty odgraniczeniem pewnej szczególności od ogólności. W ten sposób objawioną formę zwiemy w ogóle zarysem albo konturem, a przestrzeń określoną przez ten zarys figurą czyli kształtem« \*\*).

W pierwotnem znaczeniu musimy więc wszelkie formy architektoniczne uważać jako pojedyncze szczegóły, z których każdy stanowi dla siebie całość czyli jedność. Względ ten cechuje się niezmierną doniosłością, albowiem jest on pierwszym i podstawowym warunkiem sprawiania przyjemnego wrażenia na oko nasze w skutek związanej łączności, powstającej z jednostek, które się skupiają w ca-

\*) Tłumaczą niektórzy, iż architekci średniowieczni idee swoje tak daleko posuwali, że w budowlach ówczesnych symbolizowali nawet i zwieszenie głowy Chrystusa na krzyżu przez załamanie osi głównej czyli tak zwanej linii świętej. Tak ma być w tym symbolu założony rzut poziomy katedry na Wawelu

\*\*) Zeising. Aesthetische Forschungen 110.

łości, jaka w ostatecznym rezultacie uchodzi za sumaryczną i wypadkową jedność.

Szczegóły architektoniczne muszą być dla siebie skończonemi i odgraniczonemi jednostkami. Polegać zaś mają one na jednolitości form, jakie w pewnem dziele architektonicznym wypadają z formy zasadniczej z góry przyjętej. (Patrz str. 83).

Musimy zaznaczyć jednak, że prócz tego w architekturze występuje jeszcze innego rodzaju jedność, a jest nią ścisła symetria, odnosząca się bądź do linii bądź też nawet do jednego punktu.

»Aby forma przestrzenna obudziła wyobrażenie, że ona ujawnia w sobie pewien jednolity moment, musi ona oko skierować na jakiś punkt w sobie lub na sobie, który staje się tak ważnym, iż wszystko zresztą zarówno w obec niego zanika, czyli raczej w nim się schodzi, a przez to cała forma okazuje się jako przedstawienie jednego jedyne go punktu« \*).

Nie potrzebujemy dodawać, że w architekturze znaczenie tego jednego jedyne go punktu, po wszystkie czasy we wszystkich stylach, bywa bardzo ważne. Nietylko jako symetria w dekoracji, ale nawet jako symetria w założeniu. W ostatnim przypadku punkt centralny jest faktycznie jednością, do której cała budowa zmierza.

Pantheon rzymski, kościół św. Zofii w Konstantynopolu, św. Witalisa w Rawennie, św. Wawrzyńca w Medjolanie i prawie cała sztuka bizantyńska, oparta na systemie kopulastym, oto wzory jędrnej jedności. Wszystkie założenia o rzutach dośrodkowych, jak chrzcielnice średniowieczne (w Pizie, we Florencji i t. d.), wszystkie budowle kopuł w ogóle, są przykładami jedności, zmierzającej do jednego punktu środkowego.

Dzisiejsza architektura wschodnia cerkiewna wychodzi to samo z punktu środkowego.

Idąc dalej, możemy tabernakel architektoniczny tak samo uważać za ścisłą jedność, skupiającą się w punkcie środkowym kopuły jego (n. p. tabernakel św. Stanisława na Wawelu). Ołtarz jest poniekąd także podobną formacją,

---

\*) Zeising. Aesthetische Forschungen 167.



albowiem wszystkie jego części muszą się odnosić do środkowego punktu głównego obrazu. Wieża, jako część architektoniczna, od spodu do szczytu jest jedną jednością, ponieważ wszelkie jej formy koncentrują się w każdej wysokości względem punktu środkowego, który ostatecznie w górze symbolicznie dominuje na wierzchołku. Każda figura geometryczna, oparta na prawidłowym i równopromiennem założeniu centralnem, jest jednością. Trójkąt nawet równoboczny lub równoramienny uchodzi także za symbol jedności, gdyż w nim trzy linje występują około jednego punktu, jaki jest środkiem fizycznej jego ciężkości.

W ścisłem znaczeniu konstrukcyjnem cała równowaga to także jedność wszystkich sił zredukowanych na wypadkowe siły ciężkości, zbiegające się do środka ziemi. Sklepienie jest jednością, albowiem w niem dążność cała wynika z koncentracji pojedynczych części względem środka przyjętego.

Linja, jako szereg punktów, staje się podobnie warunkiem jedności, (tak oś architektoniczna wieży, kopuły, frontonu i t. d.). Oś główna każdego dzieła architektonicznego powoduje zgodność w układzie, tak co do szczegółów jak i co do ogółu.

W skutek jedności symbolicznej wszystkich części samych w sobie i w całości, jak i ogółu pewnego dzieła architektonicznego, wyłania się *h a r m o n j a*.

**Jedność jest więc symbolem harmonji**, albowiem w niej musi być rozmaitość ciągła, dążąca ustawnie do jedności. Węzłem, łączącym części w całość, musi być *r ó w n o w a g a* czyli stałość i spokój, równowaga tak w rozumieniu technicznym jak i estetycznym.

Jedność symboliczna w architekturze jest powodem, że figury geometryczne i stosunki matematyczne przyczyniają się nie mało do symbolistyki. Architektura działa w przestrzeni, lecz przestrzeń składa się z płaszczyzn. Ważną tu zatem odgrywają rolę tak liczby, jak i figury i bryły geometryczne.

Jakie znaczenie miały względy matematyczne i geometryczne u wszystkich ludów poucza historia, która równocześnie upewnia nas, iż były one rzeczywiście symbolami a nie przypadkami. Najstarsze ludy cyframi i figurami przypisywały znaczenie wprost nawet religijne. Porządek

świata nauczył ich tego. Wiedzieli oni dobrze o tem, że każda rzecz ma swoją cyfrę, która daje podstawę jej formie i wymiarom. Prawa, rządzące światem, pochodzą od Boga, a ponieważ one opierają się na prawidłowości, zatem na liczbach, stąd narody czciły je jako przymioty bóstwa; powstały więc symbole w liczbach.

We wszystkich religiach pierwiastkowych znajdujemy bóstwa w jedność połączone, jednak jedność była tylko ich symbolem, gdyż w istocie dzielono je zawsze. Jedność pierwiastkowa i pojedyncza, jako taka, byłaby martwą, bez ruchu i życia, więc dano jej urozmaicenie, które oznacza ciągle życie. Jedność rozkłada się na części, a z części znowu powstaje jedność.

Cyfra dwa czyli dwójka, nie może tu mieć miejsca, albowiem dwa wyobraża zawsze przeciwdziałanie i przeciwieństwo. (Dzień i noc — zimno i gorąco — zło i dobro i t. d.). Dwa zatem nie może być symbolem jednego bóstwa, jedności, tylko opozycji. Zatem bóstwo złego, sprzeciwia się bóstwu dobremu.

Dopiero trójka przedstawia symbol jedności ciągle się uzupełniającej, ciągle się dzielącej i zadowalniającej.

**Trójka jest pierwszą jednością złożoną, uchodzi zatem za symbol doskonałości.** Przypominamy tu nasze zdania, wypowiedziane na str. 84—90.

Trójka to pierwsza jedność symboliczna, albowiem i w geometrii trójkąt jest pierwszą figurą zamkniętą, tworzącą dla siebie całość. Jeden odpowiada linii prostej, dwa dwom linjom. Jak zatem dwie linje nigdy nie zamkną figury i nie ograniczą płaszczyzny, tak i dwa nigdy nie ma innego symbolu nad przeciwieństwo, unicestwiający się nawzajem. Trójkąt jest symbolem troistości w jedności i jedności w troistości. Jako taki, odpowiadał wyobrażeniu o doskonałości u wszystkich ludów starożytnych, które zawsze bóstwo pierwotne uważały w osobistej troistości. Najpiękniejszym symbolem jest on w religii chrześcijańskiej, gdzie trójka znachodzi bardzo częste zastosowanie. Bazylika ma trzy nawy, trzy apsydy, trzy portale, apsydę trójboczną i t. d.

Świątynie bałwochwalcze słowiańskie, zakładane były także symbolicznie. Bałwochwalnia »Tryglawa« w Julinie, była zbudowana w trójgran. W ogóle gontyny posiadały

trójkątne założenie, jeżeli przeznaczane były dla bóstwa o trzech twarzach \*). Miasto Rethre miało trzywęgielny kształt i trzy bramy w opasaniu \*\*), niezawodnie na cześć bóstwa troistego.

W Rómowie była świątynia — koło niej pod cudownym dębem, wiecznie zielonym, stały trzy kapliczki na cześć trzech bogów t.j. Perkuna, Poklusa i Audrympa, bogów ziemi, ognia i wody.

Następną liczbą po trzech jest cztery. Czwórka nie może być właściwie wyobrażeniem bóstwa, gdyż ona mieści w sobie jakąś rozdzielność, złożoną z trójki i z jednego, do niej przydanego. W starożytności czwórka była pięknym symbolem tego, co bezpośrednio wyszło z dłoni bóstwa, zatem **czwórka wyobraża świat realny**, który swą formą uzupełnia bóstwo. I czyż istotnie nie zadziwia nas ta symboliczność? W przyrodzie mamy cztery żywioły, cztery strony świata, cztery pory roku, świat mineralogiczny, botaniczny, zoologiczny i ludzki i t. d.

Słowiańska mitologia, na znak czterech stron świata, czciła Światowida o czterech twarzach — to też bałwochwalnia jego w Arkonie miała cztery wielkie przedziały pod osobnymi krytami. Izba środkowa była czworogranną, o czterech słupach i czterech drzwiach \*\*\*).

U starożytnych czworobok był symbolem prawidłości, a zatem i piękna. W religii chrześcijańskiej czwórka znalazła także odpowiednie symbole.

Liczba pięć uważana była u starożytnych za środek, za połowę. Składająca się z dwóch i z trzech jest symbolem życia, zatem świata. Pięć, jako połowa dziesiątki, t.j. pierwszej, złożonej jedności w szeregu liczb złożonych, wyobraża połowę. W troistości mieści się doskonałość (symbol Boga); przez dwójkę zaś rozumiemy życie doczesne, walczące wiecznie między dobrem i złem, jasnością i ciemnością i t. d. Z tego powodu **pięć przedstawia połowę doskonałości**, jaka tu na ziemi może być osiągnięta, przez nieustanne bojowanie dwoistości natury ludzkiej, dążącej do troistej doskonałości boskiej. Stąd

\*) Kraszewski. Sztuka u Słowian. Str. 120, 121.

\*\*) Tamże str. 114.

\*\*\*) Tamże str. 119.



pięciopromienne gwiazdy, tak ulubione w sztuce gotyckiej, pięcioramienne liście, pięciolistne kwiaty, rozety i t. d. Stąd pięcioboczna apsyda i t. d.

Liczba siedm, złożona z trójki i czwórki, jest logicznym wynikiem z obydwóch symboli szczegółowych, a że **trójka — to boskość, czwórka — to świat, zatem siódemka symbolizuje związek Boga ze światem.**

Ta cyfra bardzo rozległe ma znaczenie, nie tylko w religiach pogańskich, ale i w religii chrześcijańskiej. To jednoczenie się Boga ze światem, symbolizuje błogosławieństwo, przymierze, szczęśliwość. Godłem przymierza jest tęczą o siedmiu barwach — z tych trzy zasadnicze, jakby boskie, cztery pochodne, jakby ziemskie. Siedm tonów — z tych trzy stanowią trójdźwięk, inne z nim się łączą. W architekturze siedm często znajduje zastosowanie, bo zasadą prawidłowego rozwiązania rzutu poziomego romańskiego jest siedm kwadratów; siedm naw kościelnych, albo trzy nawy, nawa krzyżowa i trzy apsydy (jedna w nawie głównej, dwie przy nawie krzyżowej), to także siedm, podniesienie posadzki prezbiterjum nad posadzkę kościoła wynosi często cztery stopnie, zaś do ołtarza w prezbiterjum prowadzą trzy stopnie, razem ich znowu siedm i t. d.

Siedm, jak powiedzieliśmy, to cyfra złożona z czwórki i z trójki. W geometrii kwadrat z trójkątem są podwaliną do kombinowania; tak i w architekturze figura geometryczna prostokątna z trójkątną bywa używana najczęściej za początek tworzenia. W wykreślnem proporcjonowaniu każdego dzieła architektonicznego, przyjmujemy za podstawę kwadrat i trójkąt: pierwszy odnosi się do właściwej budowy, drugi do jej zwieńczenia. Już sam przekrój poprzeczny każdej budowy wykazuje w zasadniczych kształtach prostokąt, mieszczący w sobie właściwe ziemskie mieszkanie czy to Boga, czy też władzy światowej, a po nad prostokątem unoszący się trójkąt zewnętrznej górnej osłony budynku w formie konstrukcji dachowej.

Architektura egipska w piramidach swoich, daje przykład pięknego połączenia boskości ze ziemskością — kwadrat jest podstawą, trójkąt unosi się w górę, jako figura w zarysie. Obeliski są także symbolami łączności między niebem a ziemią. Natomiast w świątyniach egipskich nie

występuje jeszcze trójkąt; nigdzie, zgoła nigdzie nie ma tam dachów i szczytów. Architektura religijna Starego Egiptu nie mogła przyjąć trójkąta za swój symbol, bowiem trójkąt oznacza wyraźnie dążność ku bóstwu nadziemskiemu — a bogowie starożytnych ludów, to nie nadziemskie siły, ale to sama przyroda, cały wszechświat. Trójkąt wskazuje na niebo, a niebo, jako mieszkanie bóstwa, nieznane było jeszcze Egipcjanom. Oni czcili Nil, słońce, księżyc, ogień, wodę, woła, ptaka i t. d. Jeżeli więc trójkąt w piramidzie znaczy bóstwo, to określa go jako jedność w troistości i troistość w jedności, lecz trójkąt w piramidzie jest sam dla siebie, bez dominowania nad budową prostokątną. Jako zatem abstrakcję mogli Egipcjanie symbolizować Boga przez trójkąt. Trójkąt był u nich tylko głuchą ideą, nie panującą nad ziemią, lecz będącą i ziemią i światem zewnętrznym. Stało się przeto, że świątynia egipska u góry zamknięta była płaszczyzną poziomą (n. p. świątynia w Karnak), a ta linja pozioma, to abstrakcja niema, głucha. To samo można powiedzieć i o architekturze assyryjskiej, babilońskiej, indyjskiej i t. d. Wszystkie one prawie całkiem nie używały trójkąta jako zwieńczenie dzieła architektonicznego.

Architektura grecka, wykształcona, piękna i majestatyczna, jakże cudowną harmonję wskazuje w tym względzie. Spójrzmy na Parthenon. Dolna część budowy, to prostokąt ślicznie uproporcjonowany, lecz nietylko stosunkami nas zachwyca, bo prócz tego jest on wdzięcznie rozczłonkowany słupami, stopniami i gziemami. Ten prostokąt i w rzucie harmonijnie się przedstawiający i w elewacjach miły dla oka, to symbol ziemskiego żywota Greków. Życie Greków szczęśliwe, piękne i niepodzielne tęsknotą za czemś nieznanem, to jedna równowaga, spokój i zgoda.

Nad dolną częścią Parthenonu, prostokątną w zarysie, unoszą się po bokach dwa szczyty trójkątne, które także nie są płaszczyznami nagiemi, ale zdobią je rzeźby, gziemsi i akroterje. Dach, przykrywający całą budowę, naśladuje w pochyłościach linje trójkątów obydwóch. A jakaż to urocza ta proporcja tych ostatnich! Stosunek wysokości trójkąta do jego podstawy tak pięknie odczuty, że darmo ujmować go w miarę lub liczby!

Życie Greków niewiele różni się od życia ich bogów — między ziemią u nich a Olimpem ścisła, nieustanna łączność. Bogowie greccy mieszkali w świątyniach greckich osobiście, mieszkali między ludźmi i z nimi przebywali. Architektura grecka obchodzi również cudne i młodzieńcze zrekowiny swoje między życiem boskim a życiem ziemskim. Taki tu urok, wdzięk, powab, a we wszystkim taka szczęśliwość piękna, że słowami trudno nawet ją oddać. Całość budowli Parthenonu, to spokój. Ten szczyt nie zrywa się ku górze, on tylko ledziuchno zaznacza swoją dążność ku niebu, ale zarówno symbolizuje, że niebo greckie i z ziemianami na wspólnie żyło, dlatego trójkąt płaski, lekki, i do ziemi i do nieba należący. W architekturze greckiej nie ma ani jednego szczegółu, któryby zaznaczał przeważną tendencję w górę, nie! tu wszystko w spokoju i w złotej jedności a równowadze.

A Rzym? Stańmy przed Pantheonem. Figura już nie prostokątna w rzucie, lecz kołowa, w sobie zamknięta. Rzymianin stracił już ową cudną równowagę, którą Grek się rozkoszował. Nie ma tu w dziełach jego spokoju i takiego układu harmonijnego. Koło, to symbol jedności w sobie zamkniętej, jedności nierozczłonkowanej i niezłożonej. Rzymianin tak samo w sobie się zamknął, o sobie tylko myślał i o swojej wielkości a dumie. Grecja pracowała w szczęściu nad sztuką piękną, Rzym pracował jeno dla pychy i wielkości. Podnosił się i dźwigał potężnie, urósł w moc i władzę, ale skończył tylko na ziemskości. Spustoszały jego Olimp przestraszył go na koniec bezdušnością, więc ugrzązł w sceptycyzmie. Dla symbolu w architekturze wypadła w górę nad kołem linja półkołista, niedokończona, bo spłaszczona. Płaskość jej, to przywiązanie do spraw ziemskich — a jak łuk nieznacznie się podnosi, potem przegina i znowu opada na dół, bez zaznaczenia wyraźnego punktu kulminacyjnego, co by jasno oznaczało dążność ku górze, tak i w życiu Rzymian nie ma stałego kierunku w dążności ku bóstwu, owszem ich religia była już przeznaczona na upadek, albowiem zatruiły ją zwątpienia i systemy szkół filozoficznych.

Bizancjum było siedliskiem rozwoju stylu nowego, chrześcijańskiego. Zapanował w nim łuk półokrągły. Tu podobnie maluje się niewyraźny kierunek ku górze, lecz



inne okoliczności przemawiają za różnicą. Skromność zewnętrzna, rzecz można, nawet ubóstwo szaty zewnętrznej architektonicznej, świadczy, jak idea zamieszkała we wnętrzu świątyni i tam dopiero kielkować zaczęła. Architektura bizantyńska cechuje się kopułami, które są podniesione nieco, a nad nimi dominuje krzyż, jakby na świadectwo, że wiara chrześcijańska zapanowała nad światem i uciszyła niepokoje ludzkie. Krzyż stłumił życie Rzymian, tak i w architekturze wziął on zrazu formy rzymskiej sztuki na swoje usługi.

Dopiero sztuka średniowieczna, najbardziej ze wszystkich symboliczna, nadała znowu wielkie znaczenie kształtom czworoboka i trójkąta. Trójkąt romański, wynoszący mniej więcej  $45^{\circ}$  roztoczył swe panowanie nad całością; nie mówiąc o mniejszych szczegółach, przypomniemy tylko formacje szczytów romańskich. W porównaniu do greckich, widoczna już jest tutaj nierównowaga, bowiem trójkąt stanowczo objawia dążność ku górze. Religia chrześcijańska, głęboko wówczas wkorzeniona w umysły narodów, siła się na usymbolizowanie swego kierunku ku górze a pogardzenia światem zewnętrznym. To też trójkąt zapanował w tym stylu — szczyty przyjęły na się przeważną rolę. Dachy strome, a wieże jeszcze bardziej lotne.

W stylu gotyckim, symbolizm w kształtach doszedł swego zenitu. Chcąc mówić o nim, moglibyśmy popaść w nadzwyczajną przewlekłość dzieła niniejszego i żałujemy istotnie, że nie możemy tu wyczerpująco tematu tego przedstawić. Sztuka gotycka oparła się także, jak romańska na czworoboku, jednak przeznaczono mu bardzo małe znaczenie w obec trójkąta, który tu objawia stanowczą kierunkowość ku górze. Trójkąt gotycki jest jeszcze bardziej stromy jak romański, bo wynosi około  $60^{\circ}$ . Przytem wszyskiem należy wziąć jeszcze na uwagę, że jak szczyt romański był dość skromnie członkowanym, tak gotycki wzbogacił się najprzepyszniejszą rzeźbą plastyczną. Nadto, gdy w szczycie romańskim zaczęto dopiero potęgować kierunkowość ku górze, przez członkowanie mas pionowymi linjami, to w szczycie gotyckim owa symbolistyka pionowa, zaznaczająca wprost zrywanie się myśli ku Bogu, osiągnęła swój najwyższy tryumf. W każdym szczególe

przeważa kierunek pionowy, czyli tendencja ku górze się objawiająca. Wszystko pnie się i dąży ku niebu. Szczyt gotycki, to rozmaitość przebogata i wspaniała, bo cała płaszczyzna rozczłonkowana na pojedyncze części, a każda część znowu w sobie jest podzieloną. Nad szczytem panuje kwiaton, który ostatecznie symbolizuje nie tylko jedność mieszczącą się w trójkącie szczytowym, ale i przymierze, jakie istnieje między niebem a ziemią i zgodność, jaka wiąże prostokąt dolny z górnym trójkątem. Dodajmy jeszcze i to, że w ornamentacji kształt ostrołuczny także wzmacnia zawsze kierunkowość wzlotną, że łuk ostry i szczyt trójkątny społem przyczyniają się do efektów ozdobnych, że one i w wielkich i w drobnych szczegółach znachodzą zastosowanie, przez co symbolika znacznie się potęguje, to zrozumiemy, jak styl gotycki na wskrós przejął się ideami religijnymi i jak on odpowiadał duchowi średnio-wiecznemu.

Zeising \*) ciekawie i oryginalnie roztacza symbolistykę form geometrycznych przez tłumaczenie ich na formalną muzykę. »Prawidłowość tonicznych figur polega na tych samych warunkach co plastycznych; jak prawidłowość tych ostatnich jest uwarunkowana z jednej strony równością rozmaitych kątów i linii krzywych, z drugiej strony równą miarą rozmaitych boków, tak prawidłowość pierwszych opiera się z jednej strony na równości ostrych lub zaokrąglonych przejść z jednego tonu do drugiego, z drugiej strony na równej mierze przeciągu czasu następujących tonów pojedynczych«. Ścisłe prawidłowa skala chromatyczna odpowiada u niego dwunastobokowi, jeżeli tony następują po sobie *staccato* — zaś kołowi, jeżeli następstwo tonów będzie *legato*. Diatoniczną skalę przyrównuje on do formy jajowatej. Dwudziestoczerobok to skala chromatyczna, podnosząca się i zniżająca, to symbol dnia złożonego z 24. godzin. Wykreśla on w dalszym ciągu kąty odpowiednie dla każdego tonu, wychodząc z półkola i podaje że:

$$\begin{aligned} \text{prima} &= 0. \text{ stopni,} \\ \text{wielka secunda} &= 22^{\frac{1}{2}} = \text{szesnastobok,} \end{aligned}$$

---

\*) Aesthetische Forschungen 1855. Str. 126.

mała tercja	=	$36^0$	=	dziesięciobok,
wielka tercja	=	$45^0$	=	ośmiobok,
kwarta	=	$60^0$	=	sześciobok,
kwinta	=	$90^0$	=	kwadrat,
wielka seksta	=	$120^0$	=	trójkąt,
mała septyma	=	$144^0$	=	dziesięciobok,
wielka septyma	=	$157\frac{1}{2}^0$	=	szesnastobok,
oktawa	=	180	=	stopni.

Mówiąc o barwach przytacza, że

kolor czerwony	znaczy	piękno,
» fioletowy	»	wzniosłość,
» niebieski	»	tragiczność,
» zielony	»	humorystyczność,
» żółty	»	komiczność,
» pomarańczowy	»	wdzięk.

Co więcej, trzy zasadnicze kolory czerwony, żółty i niebieski przyrównywuje on do trzech głównych głosek: **a, i, u**.

Każde dzieło architektoniczne musi opierać się na kształtowaniu czworoboka wraz z trójkątem, nie wyłączając przytem możliwości uzupełnienia tego kształtowania i innemi figurami geometrycznemi. Ta więc forma zasadnicza, o której mówiliśmy na str. 83, wynika z ustosunkowanego zestawienia ich względem siebie dla stworzenia ogólnego symbolu pewnej idei.

Forma zasadnicza, pięknie w proporcjach wyrażona, użycza wytycznej tak dla techniki jak i dla estetyki każdego dzieła architektonicznego. Jest to więc pewnikiem, iż cała piękność budowy zawisła od formy zasadniczej, bo też nie pomogą i najpiękniejsze i najbogatsze szczegóły, jeżeli ta forma sama w sobie nie będzie udatną i miłą dla oka.

Architektura opiera się w zasadzie na formacjach liniowych, dlatego kształt i kierunek linii odgrywa tu nader ważne znaczenie. Prócz tego doniosłym czynnikiem w niej jest także kombinacja światła w całej skali jasności i cienia, przy równoczesnem zasilaniu wrażeń obfitem bogactwem kolorów.

Każdy z tych pierwiastków, jak linja, światło i kolor, rozporządza w architekturze pewnymi symbolami, które możemy uważać za elementarne.

Tak naprzód linja prosta. Nikt nie może zaprzeczyć, że linja sama przez się, jako znak geometryczny, pewnie



daleką jest od tego, aby posłużyć mogła za tłumaczenie myśli lub uczuć. Jednak komplikacja linii prostych stwarza już znaczenie, a to przez kierunkowość względną, działającą na myśli i uczucia za pomocą kojarzenia wrażeń.

**Linja pozioma**, oznaczająca stanowczo jeden jedyny stały kierunek, **służy za symbol spokoju**. **Linja zaś pionowa**, jako jedyny stały kierunek przeciwny względnie pierwszego, uchodzi za symbol tego, co jest przeciwieństwem spokoju, a zatem akcji, pracy, czyli **działania**. W skutek asocjacji wrażeń, przychodzimy istotnie do obrazów identycznych, albowiem w całym wszechświecie kierunek poziomy znaczy spoczynek, kierunek pionowy, czynność. Drzewo rosnąc, dąży w kierunku pionowym; ucięte, musi przybrać kierunek poziomy. Człowiek dla spoczynku wymaga położenia poziomego, dla pracy fizycznej, pionowego. Tak w architekturze linje poziome przyczyniają się do symbolu pokoju i równowagi. Linje pionowe mają zawsze tendencje dźwigania i opierania się sile cisnącej, powodującej pracę techniczną.

Oprócz tego wszakże, nawet bez kojarzenia wrażeń, linja pozioma, w przeciwstawieniu do pionowej wyobraża spokój, podczas gdy ostatnia znaczy istotnie pracę. Wiemy bowiem z doświadczenia i z psychologii, że »odległości pionowe wydają się nam w ogólnem prawie większe, jak odległości poziome ściśle tych samych wymiarów« \*). Wiadomo również z doświadczenia, że illuzja ta wzmacnia się aż do  $\frac{1}{5}$  części potencji i tak n. p. jeżeliby odległości punktów pionowych mierzyły 20 mm., to celem uzyskania podobnych odległości poziomych dla oka, potrzebny jest wymiar 25 mm. Poucza nas to, że muszkuly oczne w kierunku pionowym przez pracę fizyczną zyskują nieco na sile wrażeń i aby je w kierunku poziomym rekompansować, potrzeba o  $\frac{1}{5}$  część dłuższą linję jak w kierunku pionowym.

Mówiliśmy już w rozdziale V. (str. 92—100) o »linjach czuciowych«, mających w architekturze liczne zastosowanie. Tu miejsce teraz zastanowić się nam po krótko, co linje owe w ogóle mają oznaczać i jakiemu symbolowi one odpowiadają.

---

\*) Wundt: Physiol. Psych. II. str. 96.

Powyżej roztoczyliśmy ich wysoką wartość w kształtowaniu dzieł architektonicznych i położyliśmy nacisk na tę ich właściwość, która pochodzi przeważnie z dziedziny samego uczucia.

Francuzcy architekci właściwość ową nazwali »prawem krzywizny, *»loi des courbes«*.

Co prawo owo ma oznaczać i skąd bierze początek, pragniemy wyświecić. Oto spytajmy nasamprzód, co zniewoliło Greków do odstąpienia w ich dziełach architektonicznych od prostej linii. Parthenon wymownie świadczy, jak skrzętnie Grecy unikali tej ostatniej. Niepodobna przypuścić, aby powstało to bez celu i znaczenia, wszak Grek nie umiał działać bez głębokiej myśli.

Dla wytłumaczenia weźmy na uwagę, iż w wszechświecie występujące kształty jedne należą do bytu nieorganicznego, drugie do stworzeń żyjących. W tworach nieorganicznych panują przeważnie linje proste. Poziom wody jest ideałem linii prostej i płaszczyzny. Cały świat mineralny służy nam za dowód, jak w krystalizacji, nawet najbardziej skomplikowanej, przyroda za podstawę swego tworzenia, obrała linję prostą — stąd formacje krystaliczne stałe i unormowane. I rzeczywiście, przyznać wypada, że skoro natura musi w tym względzie prawami rozporządzać, to jawno, że praw owych nie mogła ustalić na linjach krzywych, lecz na linjach prostych, które poddają się prawidłom łatwiej jak tamte.

Nawet te fantastyczne płatki śnieżne kształtują się na zasadzie prostolinijnej symetrii, oraz na podstawie trójkątów i wieloboków.

Lecz gdzie tylko życie się pojawia, tam martwa linja prosta, ustępuje miejsca linjom krzywym. Cały świat roślinny jak i zwierzęcy doskonale nas w tem upewnia. A człowiek? Człowiek jest właśnie dlatego najpiękniwszem stworzeniem co do ciała, iż ono składa się z linii najwdzięczniejszych rysujących krzywe kształty pełne urody, harmonji i wyrazu. A Wenus to postać o najwyższym wyrazie piękności kształtowej, albowiem linje jej są najdoskonalsze co do prześlicznej formy wygięcia. Tak zatem linja krzywa znaczy życie, i im doskonalsze życie, tem linja bardziej skomplikowana i bardziej odbiegająca od kierunków prostych.

Możemy orzec, że **linja krzywa jest symbolem życia.**

Grecy zatem używali w architekturze linji czuciowych, odstępujących od linji ściśle, matematycznie prostych, albowiem oni, rozmiłowani w życiu czuli to dobrze, że linja prosta, jako martwa, nie przemówi nigdy do nikogo, zaś linja krzywa zdradzi zawsze życie i uczucie.

Linje czuciowe są przeto warunkiem ożywienia każdego dzieła architektonicznego. Im więcej ono ma linji krzywych, tem bardziej tchnie życiem. Im zatem architektura bardziej od życia ziemskiego stroni, im więcej lgnie do idei, tem mniej używa linji krzywych — stąd sztuka gotycka, na wskrós religijna, zrywająca ze światem, używa ich najmniej. Sztuka barokowa i rokokowa, przeciwnie, opierają się wyłącznie na liniach czuciowych, symbolizujących życie, albowiem one cechują dokładnie życie rozkoszne i miłosne — stąd style te odpowiadają najmniej architekturze religijnej, najwięcej zaś pałacowej a zwłaszcza buduarowej.

Linje krzywe można podzielić na dwie grupy: jedne są wypukłe, drugie wklęsłe.

**Linja wypukła jest symbolem oddziaływania. Linja zaś wklęsła to symbol przyciągania.**

Łuk wypukły przy mostach żelaznych spełnia funkcję oddziaływania, walki i wytrzymałości. Łuk kopuły, na zewnątrz jako wypukły, symbolizuje to samo w znaczeniu technicznym i estetycznym a nawet religijnym. Ten sam łuk sklepienia kopulastego, od wnętrza uważany jako wklęsły, symbolizuje firmament nieba, przyciągającego do siebie i przywabiającego ducha. I człowiek, stając do walki, przechyla się wstecz, bo oddziałują, zaś korząc się schyla naprzód, bo poddaje się idei, przyciągającej go do siebie. Linja wypukła mansardu francuskiego używa budynkowi mocy i powagi — przeciwnie linja wklęsła, lekkości i powabu.

**Linja skośna, z dążnością ku górze — to symbol wesołości; linja skośna, z dążnością ku dołowi — to symbol smutku \*).**

---

\*) E. Véron. L'esthétique. 49. 50.



Zresztą dodać wypada, iż to wszystko, cośmy o linii prostej i falistej powiedzieli w rozdziale VII. str. 149, znajduje tu zupełne zastosowanie.

Kombinacja linii w architekturze jest niezmiernej wagi. Łączenie linii prostych z krzywymi, wypukłych z wklęsłymi i poziomych z pionowymi, jest podwaliną estetyki architektonicznej — bo też wiadomo z psychologii, że piękność form i wykwintność komplikacji liniowych w każdym dziele architektonicznym, zależą od łatwiejszych lub mniej łatwych poruszeń naszych nerwów wzrokowych.

Jak linia tak i światło udziela architekturze bardzo znacznych efektów, kojarzących się także za pośrednictwem wrażeń z obszernem kołem naszych uczuć i myśli. **Jasność jest symbolem życia, obfitości i ogółu — cień symbolem martwoty, negacji i nicości.** Nie potrzebujemy tu objaśniać, jak znakomitymi czynnikami są te dwa pierwiastki w całym zasobie kształtów architektonicznych.

Również i kolory spełniają w tem znaczeniu niemałe zadanie. Barwy symbolizują subtelnie każde uczucie, dlatego potęgą malarstwa dekoracyjnego przychodzi w pomoc architekturze tak religijnej jak i świeckiej. Kolor czerwony, żółty i pomarańczowy to symbole radości, ciepła i ruchu — kolor zielony, niebieski i fioletowy to symbole smutku, zimna i spokoju. Pierwsze odpowiadają linii pionowej, drugie poziomej.

Musimy jeszcze nacisk położyć na ten wzgląd, iż symbole architektoniczne w ogólności polegają przeważnie na prawach kojarzenia, jakie psychologia rozróżnia dokładnie. Na mocy tej asocjacji wrażeń, uwaga nasza w obec dzieł architektury naprowadza nieskończenie rozległe i rozmaite obrazy i co do czasu i co do przestrzeni, stąd symbolizm architektoniczny nigdy nie wyczerpany — łączy się on z całą ludzkością.

Do ugruntowania symboliki, przyczynia się także w szczodrej mierze i ta wymowa architektoniczna, o której wspominaliśmy już w rozdziale VI. str. 117—121.

Moglibyśmy ostatecznie na tem miejscu przejść wszystkie kształty i wszystkie style, aby wytłumaczyć ściśle związek, panujący między nimi a usposobieniem moralnem każdej epoki czasu. Znaleźlibyśmy w ten sposób, jak

symboliczne znaczenie kształtów zgadza się co do joty z tendencjami uczucia narodowego w każdym stylu i w każdym jego okresie. Zadziwiające podobieństwo stylów architektonicznych do odpowiadających im obrazów cywilizacji, opartej na ideach nurtujących w ludzkości, wdzięczny temat, to prawda — lecz przechodzi on zakres niniejszej pracy, dlatego pozostawiamy go sobie na przyszłość, jako osobne zadanie odrębnego dzieła.

Wszystkie ludy po wszystkie czasy miały swoje własne style architektoniczne, w których, jak przez pryzmat, widziały siebie i swoją istotność, ukraśzoną tęczowemi barwami.

Każdy styl i każdy okres stylu pozostaje w związku harmonij z ideami, jakie naród w piersiach żywi. Zapały, natchnienia, poświęcenia a przeważnie mistycyzm religijny, oto bodźce do przetwarzania złotych idei na pomnikową architekturę.

Wiek XIX, nie skłonny ku temu, aby w poezji szukać uniesienia — więc poezja jego z każdym dniem usuwa się coraz bardziej na bok. Choćbyśmy i mogli kierować się ideami, to one odarte dzisiaj z mytu i z barwy poetycznej, realnie pojmowane, nie mogą stać się ową wzniosłą i szlachetną podłogą, któraby przez ogniska zapałów i natchnień, rozpałała sztukę architektoniczną aż do blasku jej świetności.

Już Napoleon marzył o tem, aby czasy jego pozostawiły własną architekturę, oryginalną i pomnikową. Dla otuchy przeznaczył nagrodę 4 milionów franków dla twórcy nowej architektury. Lecz niestety! Sztuka architektoniczna posłuszna tylko narodom a nie jednemu człowiekowi. Nie znalazł się żaden twórca.

I wiek XIX. nie ma swojej własnej architektury, bo architektura jego nie wypływa z idei, a jej symbole nie są tłumaczeniami uczuć naszych. Dzisiaj hasłem ludzkości: »pożyteczne łączyć z przyjemnem!«

Oto, co pisze autor francuski: \*)

»... *quoique nos expositions soient toujours le plus belles de l'Europe, tant par la perfection des oeuvres que par*

---

\*) L'art et les grands idéalistes. Erckmann-Chatrian.

*l'originalité des talents, ce qui leur manque, c'est la grandeur de l'inspiration résultant d'un idéal, point de ralliement du génie».*

W naszym narodzie nie powinno zbraknąć szczytnych idei tak religijnych jak i narodowych. Może to dodać nam otuchy, że karmiąc się niemi, wytworzymy powoli swoją rodzimą architekturę, która będzie wynikiem naszego »myślenia i odczuwania« i w której odbudujemy całą istność naszą. Trzeba tylko idee te ubrać poezją, aby architekturze posłużyły za prawdziwą wymowę symboliczną pełną cudu i uroku.

Architektura za pomocą symboli działa na nas wszechpotężnie. Jej tajemniczość wnika w głębie duszy tak trwale, że często przez życie całe nie możemy zapomnąć wrażeń, doznanych na widok życia skamieniałego.

Słusznie też zwano architektów średniowiecznych mistrzami żywych kamieni *»magister ex vivis lapidibus«*.







## IX.

### Piękno w architekturze.

---

„Weil es die Schönheit ist, durch  
welche man zu der Freiheit wandert“.  
*Schiller.*

Kiedy dotąd omawialiśmy architekturę w różnych jej do nas stosunkach, uwzględniając raz podmiot, który ją do życia powołuje, drugi raz podmiot, który w niej znajduje upodobanie i szlachetną przyjemność, a wreszcie uwzględniając ją samą jako przedmiot, na nas oddziaływający i przedmiot, wychodzący z pod ręki technika, estetyka — to teraz z kolei oprzeć się chcemy na przygotowanych już wywodach i zdaniach, aby mniej więcej objaśnić, co to jest właściwe piękno w architekturze?

Jak w drugim rozdziale usprawiedliwiliśmy tę przyczynę, dla której definicja piękna jest niewyczerpaną nigdy przez żadne słowa i żadne zdania, tak rozumiemy dobrze, że rozwiązanie powyższego zagadnienia jest nieskończenie trudne. Jednak dla dopełnienia całości naszego zadania, musimy podjąć się i tego, nie tyle w nadziei, aby nam to zupełnie się udało, ile w szczerzej chęci naszkicowania szeregu myśli, mających wystarczyć czytelnikowi dla zrozumienia tego piękna.

Powiedzieliśmy także powyżej, iż na istotę piękna w sztuce składają się dwa przymiotniki piękne, i że po-

znanie owych przymiotników jest w naszym uczuciu jakby w skarbcu złożone. Pierwsze zatem określenie sztuki pięknej wymaga nie samego poznania przedmiotu jako takiego, jak raczej zrozumienia i odczucia dwóch tych przymiotników pięknych t. j. zrozumienia wzniosłej treści i pięknej formy. Poznanie przedmiotu może być zupełnie skończonym, a mimo to jeszcze nie wywoła ono we widzu uznania go za sztukę piękną, dlaczego? bo widz nie poznaje w dziele przymiotników piękna.

To co jest piękne, to sprawia nam pewną przyjemność, lecz nie zmysłową, tylko za pomocą zmysłów moralnie się objawiającą. Taką przyjemność w naszym języku bardzo trafnie nazwać możemy **zadowoleniem** i **upodobaniem**. Przymiotnik piękny, idący z treści dzieła, pobudzony myślą, sprawia wrażenie i na nasze zmysły. Przymiotnik piękny, pojęty we formie dzieła, rozumiały przez zmysły, oddziaływa za pomocą wyobraźni i na nasz umysł. Zadowolenie należy do wzniosłej treści, bo z niej pochodzi — upodobanie ściąga się do formy, gdyż ta je wywołuje. Zadowolenie i upodobanie wprawiają razem nasze istnienie w ruch, w zajęcie czyli życie, i zajmują myśl naszą i nasze zmysły. Jeżeli dzieło architektoniczne tak oddziaływa, że wzrok nasz znajduje w niem większe lub mniejsze upodobanie i że myśl nasza równocześnie doznaje jakiegoś błęgiego zadowolenia — wtedy dzieło to uchodzi za piękne.

W określeniu tem spostrzegamy ścisły związek między myślą a zmysłami, jakie razem z nią biorą udział w obec »piękną«. I rzeczywiście niepodobna przypuścić, aby ktoś odczuł piękno właściwe bez współdziałania któregośkolwiek zmysłu. Bez prawidłowej czynności zmysłów nie może być właściwie mowa o zdolności rozumienia i odczuwania piękna.

Piękno w obec tego jest dwojaką pracą naszej osoby: oto najpierw zmysł którykolwiek wzbudza upodobanie, a potem myśl się zadowala. Wszystkie te przymioty formy zewnętrznej, które wywołują upodobanie, zwiemy pięknymi i wszystkie te przymioty treści, które tworzą zadowolenie wewnętrzne, nazywamy pięknymi, to znaczy szlachetnymi. Jeżeli upodobanie odezwie się w nas bez równoczesnego zadowolenia wewnętrznego, popadamy w czystą zmysłową przyjemność, nie mającą jeszcze nic wspólnego z pojęciem

piękna. Naodwrot, jeżeli zadowolenie powstanie wewnątrz nas, bez upodobania zmysłowego, wtedy będzie ono czymś zajęciem naszej istoty, nie mającym także nic łącznego z pojęciem piękna. Upodobanie do cielesności pięknej bez myśli przewodniej, staje się lubieżnością; zadowolenie czyste z myśli pięknej prowadzi nas w skutek interesu do abstrakcyjnej wiedzy, umiejętności. Ani w jednym kierunku, ani w drugim, nie spotykamy się jeszcze ze sztuką piękną. Dopiero, jeżeli sprzęgniemy wrażenia zmysłowe, idące z upodobania z pojęciami myśli, dążącemi ku zadowoleniu, jeżeli tamte podporządkujemy ostatniej, a tę ostatnią porwiemy przez pierwsze — wtedy powstanie **piękno** szczególne, jako jeden obraz piękności ogólnej.

Są to czysto nasze wywody oryginalne, które wydają się nam tem usprawiedliwione, że istotnie zmierzają one łatwo do wyjaśnienia następnych tematów z dziedziny architektоники.

**Upodobanie** z jednej strony otwiera świat fizyczny, zmysłowy; **zadowolenie** zaś powiększa świat duchowy, moralny. Człowiek, pielęgnujący jedynie zmysły swoje, staje się dzikim, gwałtownym, porywczym; człowiek zaś, szukający jeno rozumu we wszystkim, wyziewia powoli uczucia i staje się odludkiem, zimnym i nieczułym. Jedna i druga ostateczność bez wzajemnej łączności, doprowadza naturę ludzką do zboczenia. Natomiast zjednoczenie ich harmonijne w człowieku wykształconym i o delikatnych uczuciach, stanowi *inteligencję*. Upodobanie w naszym znaczeniu odpowiada temu, co Schiller (jak to powyżej przytoczyliśmy), nazwał pociągiem zmysłowym. Zadowolenie w naszym znaczeniu odpowiada temu, co nazwał on pociągiem kształtowym. Zmysły to rzeczywistość, to życie, materja i skończoność. Kształt zaś (jako tryb myślenia) to idealność, to treść, abstrakcja, myśl i nieskończoność. Zmysły podlegają koniecznym prawom, kształty indywidualnemu charakterowi. Zwracamy uwagę na ustęp Schillera wyżej podany, str. 160. Wedle niego piękność to żyjący kształt. W dziele pięknem musi być zatem zjednoczenie życia z kształtem, pierwiastka żyjącego i podlegającego konieczności w rzeczywistości, z pierwiastkiem kształtowym, wolnym i niezależnym w świecie idealnym. Jednoczenie takie jest nieprzebrane w sposobach — zatem



zajmuje ono zawsze jakieś pośrednie stanowisko między skończonością a nieskończonością. Ową krainę, między tymi dwoma odwrotnymi światami, zamieszkuje twórczość ludzka, łącząca wiecznie życie skończone z kształtami nieskończonymi. Powstaje stąd gra pierwiastków, i dlatego słusznie Schiller pociąg ten nazwał »*Spieltrieb*«. »W obec przyjemności, dobroci i doskonałości znachodzi się człowiek poważnie; ale pięknnością bawi się on«, powiada ten poeta i dodaje, że nie należy gry owej mieszać ze zwykłym powszedniem pojęciem. Są to jego słowa następujące: »Nikt się nie pomyli, jeżeli kto ideał piękności pewnego człowieka będzie śledził na tej samej drodze, na której on zadowolnia swój pociąg do rozrywki. Jeżeli narody greckie rozweselają się w zapasach w Olimpie to bezkrwawnem ubieganiem się o siłę, to chyżością, to zręcznością, lub szlachetnem współzawodnictwem talentów i jeżeli naród rzymski pokrzepia się śmiertelną walką pokonanego gladiatora, albo jego libijskiego przeciwnika, to staje się nam z tego jedyne względu zrozumiałem, dlaczego my musimy szukać idealnych postaci Wenery lub Junony lub Apolla nie w Rzymie lecz w Grecji. Jeżeli porównamy (w zastanowieniu się nad nowszym światem) wyścigi londyńskie, walki byków w Madrycie, widowiska dawniejsze w Paryżu, wyścigi na gondolach w Wenecji, szczywanie zwierząt we Wiedniu i wesołe, piękne życie na Corso w Rzymie, to nie trudno oddać względnie różne odcienia smaku tych rozmaitych narodów. Wszelako uwydatnia się daleko mniejsza jednolitość między igrzyskami ludowemi w tych rozmaitych krajach, jak między rozrywkami nadobnego świata w tych samych krajach, co łatwe do wyjaśnienia. Rozum tedy przemawia: piękno ma być nie samem życiem i nie samym kształtem, tylko żyjącym kształtem, t. z. pięknnością, która człowiekowi dyktuje podwójne prawo: absolutnej kształtowości i absolutnej rzeczywistości. Wyrokuje ona przeto: człowiek winien pięknnością tylko **się bawić**, i on winien tylko **pięknnością** się bawić\*).

---

\*) Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. 15 Brief

Sztuki piękne są najszlachetniejszą pracą człowieka, albowiem w nich obrazuje się ta cudowna swoboda i szczęśliwość, z jaką zapomina on o ziemi a przypomina sobie na niebo. Sztuki piękne są prawdziwą rozrywką szlachetną, bo rozrywają one uczucia i myśli człowieka na dwoje i stawiają go na tajemniczych kresach, skąd patrzy on i na skończoność i na nieskończoność.

A jakże sprawa ta przedstawi się nam teraz w szczególnej uwzględnieniu samej architektury? Czem jest to piękno w dziele architektonicznym? Na pierwszy rzut myśli, orzec możemy, że życiem jego to ta osłona zewnętrzna, a kształtem jego to ta treść wewnętrzna, czyli życiem technika, a kształtem estetyka. Technika z estetyką dają żyjący kształt, stąd wynika, że dzieło architektoniczne jest to ukształtowane życie i ożywiony kształt, zarazem upiękniona technika i technicznie ukształtowane piękno. Kształt to idea, zatem architektura jest wyidealizowaną techniką i technicznie wyrażoną ideą.

Dlaczegoż technika jest życiem a idea kształtem? Oto pytanie, które czeka bardzo ważnej odpowiedzi.

W rozdziale VII. roztoczyliśmy dokładnie znaczenie techniki, jako jednego pierwiastka architektonicznego i estetyki, jako drugiego pierwiastka takiego. Przyszliśmy tam do wyników, iż technika to praca ludzka o stałym postępie, przenikająca duchem świat organiczny. Duch ludzki, władając materją fizyczną, przekazuje jej pewne swoje myśli. W tym przypadku, znając prawa rządzące przyrodą, porządkuje je i jedne wyswobadza a drugie niewolniczo trzyma w materji. Człowiek budując, przenosi swoją myśl, na dzieło techniczne, uduchowia je swoim duchem i przez ściśle a prawidłowe uporządkowanie sił przyrodzonych, każe dziełu technicznemu wykonywać pracę. Ta praca w technice objawia się przeróżnacie, ale w każdym poszczególnym wypadku wynika ona z jednych i tych samych, pewnych i niezmiennych prawideł naturalnych. Objaw zewnętrzny pracy technicznej zależny jest tylko od celu, jaki jej człowiek przeznaczy. Więc jedne siły naturalne będą użyte na utrwalenie i upewnienie konstrukcji, inne na dalsze przenoszenie tych sił, bądź w tej samej funkcji, jakie im są właściwe, bądź w funkcji skombinowanej. Tak n. p. dźwiganie ciężaru, na słupie spo-

czywającego, jest pracą techniczną w najprymitywniejszej formie. Wiązanie muru z części poszczególnych, jest funkcją sił mechanicznych i chemicznych należycie zastosowanych i uporządkowanych. Filar silny dla podparcia pochyłej ściany wykonuje pracę techniczną, stosowną do przyczyny. Każdy kamień w łuku sklepiennym podlega pracy mechanicznej już złożonej i pracy chemicznej, jaka tkwi w wątku spajającym i spojonym. Praca mechaniczna w tym razie składa się z działania sił pionowych i sił poziomych, które w wyniku dają siłę ukośną. Aby odeprzeć ją, potrzeba pracy technicznej. Idąc tak dalej, napotykamy tę ostatnią w budowie coraz bardziej skomplikowaną. Za przykład posłuży system sklepienny. Pierwszy bogatszy tum gotycki, przedstawia obraz skombinowanej pracy technicznej, o najszerszem zastosowaniu w dziedzinie architektury. Ta praca w architekturze nie objawia się wprost życiem, ale istnieje ona w sztucznym bycie i żyje równowagą, stałością i konieczną pewnością. W inżynierji i mechanice równowaga ta nie jest jeszcze ostatnim celem, bo tam praca techniczna ma wykonywać dalszy ruch i życie, którego używa się na pracę pożyteczną człowiekowi.

Wszystka praca techniczna, jaką ręka ludzka przez organiczne materje wykonywuje, wynika w skutek praw przyrodzonych spotęgowanych i uwięzionych w dziele. A że prawa te rządzą całym światem i świat na nich odwiecznie stoi, więc w świecie są one warunkami bytu ogólnego, a w dziele technicznym są warunkami bytu szczególnego z zapożyczonem życiem od przyrody.

Cała natura podlega jednym i tym samym prawidłom ogólnym, jakie panują w wszechświecie. One najmniej skomplikowane, spoczywają w materji nieorganicznej. Bardzo skomplikowane są już w tworach obdarzonych życiem. Zaś najbardziej skomplikowane występują w człowieku, któremu obok nich daną jest część ducha nieskończonego, dla rządzenia niemi w swoim zakresie. Ten duch czyli rozum, aby mógł używać swej władzy, musiał przede wszystkim poznać wszelkie prawidła natury, o ile reszta możliwych jest mu jeszcze wcale nieznana. Kiedy znajomość praw dosięgła takiego szczytu, że mogła mniej więcej podać już rozumowi sposoby na zapanowanie nad niemi,



wtedy człowiek otworzył sobie pole działania całkiem nowego. Oto dotychczasowa praca rozumowa ograniczała się jeno na wyciąganiu praw z natury i na poznawaniu ich. Teraz, przy pewnej względnie dostatecznej znajomości ich, ten sam rozum zapragnął śmiałej rzeczy, bo zapanowania nad materją i uwięzienia praw i sił przyrodzonych na swoje usługi, aby mógł niemi rozporządzać swobodnie, wedle swej woli.

Czemże jest technika w szerszem znaczeniu, jeżeli nie przekazywaniem materji nieorganicznej posłuszeństwa naszemu rozumowi?... Człowiek chcąc wywołać taką pracę techniczną, jakiej potrzebuje dla swych celów, kombinuje prawa i siły naturalne tak, iż one wykonują jego wolę! Człowiek n. p. zapragnie całe ciosy zawiesić w górze, w powietrzu. Konstruuje więc dzieło techniczne i każe kamieniom słuchać jego rozkazów. Człowiek także pomyśli o tem, aby stworzyć siłę poruszającą lub ciągnącą ciężary. Używa przeto ciężkiego żelaza, a dzieło techniczne posłuszne jego rozkazom pracuje i pracuje jak człowiek chce i ile on chce!!!

Dzieło techniczne jest to owoc pracy ludzkiej, złożonej z dwóch czynników. Człowiek pracuje równocześnie rozumem i ręką — zatem tworzy istotnie. Technika jest to sprawa materialnego tworzenia, aby dzieło w swym bycie materialnym wykonywało pracę życiową, którą człowiek mu przekazuje. Technika jest to uwięzione życie materji, życie świata fizycznego. W technice byt abstrakcyjny, uporządkowany sam w sobie i podporządkowany rozumowi, znamionuje stanowcze dążenie do celu, wykonywa zatem pracę, która nie jest już ruchem bezcelowym, przypadkowym, ale przeciwnie, która świadczy o celu stałym a koniecznym. Dążenie do celu jest życiem. Technika zatem to życie realne, skończone i ograniczone, podlegające prawom koniecznym, stałym i niezmiennym. Technika jest pracą do celu, a cel ten spoczywa sam w sobie, bo nie sięga dalej po za dzieło. Może ona tylko przenosić siły, ale celu swego raz oznaczonego nie zmienia nigdy i nie przeistacza.

Gdziekolwiek odbywa się praca dla celu, tam jest życie. Cała przyroda składa się z nieskończonego szeregu dzieł technicznych, wykonywujących pracę, którą

nakazuje im cel przez Stwórcę zakreślony. Cel zmienia byt martwy, zatem i w cząstkach materji powoduje on pracę i daje najniższy stopień życia (chemia). Rośliny mają swój cel i wykonywują pracę wedle praw przyrody, one zatem ciągle budują swoją technikę, która jest celem dla siebie i w sobie. Zwierzę żyje, bo obdarzone jest władzą wykonywania bezpośredniej pracy dla celu. Małpa jest zupełnie wykształconą techniką — w niej praca i cel są już bardzo skombinowane.

A człowiek?... człowiek to jedna istota na świecie, której celem nie jest on sam w sobie, lecz część nieskończoności — zatem technika jego, to już praca i cel świadomy, a nie cel, jakim służą wszystkie inne stworzenia ślepo, głucho i bezwiednie. Człowiek różni się przeto od małpy nie tylko techniką, ale zwłaszcza duchem, który jemu jednemu dostał się w udziale przez świadomość o sobie.

Głaz, leżący od wieki-wieków, martwy i głuchy pozornie, staje się częścią życia, jeżeli technik przekazuje mu pracę z celem. I człowiek sam, jeżeli tylko wykonyuje pracę z celem bez współudziału myśli, jest techniką.

Architekt przeto, tworząc dzieło za pomocą techniki, ujarzma materję w swoje panowanie i każe jej spełniać wolę swego rozumu, zatem ożywia ją swem życiem. Lecz życie to będzie jeszcze bez wyrazu i kształtu, jeżeli on go nie ukształtuje. Każde dzieło techniczne ma cel. Cel wypływa z idei, która chce nim rządzić. Materja zatem przybiera się tak na zewnątrz, jak idea potrzebuje i jej każe. Ile różnych celów, tyle różnych sposobów przybierania się. Przybieranie się wywołuje odmienny ustrój, a ten stwarza to co my nazywamy kształtem, (we właściwym i niewłaściwym znaczeniu). Tak zatem idea, czyli w ogólnem znaczeniu duch, wpływa o tyle na technikę, że w skutek odpowiedniego swego celu nadaje jej odrębny kształt.

Przypatrzmy się wszystkim żyjącym tworom wszechświata. Możemy wyraźnie określić, iż każde żyjące stworzenie ma techniczny ustrój organizmu, wykonywujący właściwą pracę. Lecz ile gatunków stworzeń, tyle rodzajów ich techniki. Skądże wynika ta różnica w technice organizmu roślinnego i zwierzęcego? Oto natura czyli duch

w niej panujący, tej grupie roślin przeznaczył taki cel, tamtej grupie inny, tej familji zwierząt dał zadanie takie, tamtej familji inny. Ażeby ocenić i zrozumieć budowę techniczną organizmu żyjącego, musimy koniecznie wziąć pod uwagę wyobrażenie celów, jakim ona musi odpowiedzieć. Tak idąc dalej, przekonamy się, że to, co wyróżnia jedną technikę od drugiej, jest to cel, spoczywający w porządku hierarchji przyrodniczej. Cel zrozumiany zaś jest tylko przez rozum, wdający się w bliższe rozpatrzenie prawideł naturą gospodarujących. Ale człowiek zmysłami ogarnia tylko sam przedmiot fizyczny organizmu i spostrzega za pomocą nich, że technika jedna ma inny objęt, druga technika znowu inny, jedna działa w ten sposób na nasze zmysły, inna w inny sposób. Wszystko to razem składa się na pewne właściwe znamiona, które w tym wypadku nie są czem innym jak kształtem, czyli wyrazem. **Kształt jest to bezpośredni wyraz celu, czyli ducha, rządzącego organizmem technicznym świata zewnętrznego.**

I podziwiać też musimy wielką a ścisłą konsekwencję, z jaką duch przyrody technikę swoją objawia. Popatrzmy na hipopotama, jaka technika jego niezgrabna i ociężała. Cała ona odpowiada wszakże doskonale swemu celowi, bo hipopotam, żyjący w błocie, nie potrzebuje ruchów prędkich, dała mu zatem natura odpowiedni organizm, a cel ten to kształt techniki. Kształt odpowiada celowi, idei, a idea doskonale się wyobraża na zewnątrz. Popatrzmy na lwa, jak w nim wszystko przemawia za siłą; popatrzmy na konia, jaka tu zgrabność i lekkość, pozwalająca mu pędzić w biegu. Ptakowi natura dała ustrój, który kształtem przemawia za zdolnością do latania i t. d. Widzimy z tego, że kształt to jest obraz zewnętrzny każdego celu, czyli każdej idei. Jasność obrazowania się celu i idei zależy od tego, jakie miejsce zajmuje stworzenie w porządku świata. Cel ledwie znaczny jest w ustroju najniższym (n. p. chemia i mineralogia), a zrozumiałym w stworzeniach obdarzonych potężnym instynktem. Ponieważ duch natury w świecie roślinnym i zwierzęcym polega tylko na prawach przyrodzonych, więc też rośliny i zwierzęta różnią się między sobą tylko prawami ich techniką rządzącymi, zresztą między jednostkami jednej grupy lub familji, występuje bardzo



nieznaczna różnica. Przytem wszystkiem nikt jeszcze nie powie, że rośliny lub zwierzęta są tworamı doskonale pięknymi — piękność ich może być tylko cząstkową, a to w skutek harmonijnego złączenia techniki z przeznaczeniem, czyli życia z kształtem. Im wyraźniejsze jest przeznaczenie zwierzęcia, tem doskonalsze jest życie jego, zatem wyraźniejszym będzie kształt jego, a technika zrozumialszą. Lew siłą swą imponuje nam; siła to życie — zatem technika lwa w skutek tego sprawia zmysłom naszym upodobanie, bo człowiek w sile lwa widzi potęgę natury zwierzęcej. Z drugiej strony lew postacią swą imponuje także — postać to kształt — zatem kształt lwa sprawia nam wrażenie zadowolenia, bo widzimy w kształtach zupełnie ścisłą dokładność, zgodną z przeznaczeniem jego techniki. Ogólnie zatem: lew jest pięknem zwierzęciem.

O ileż wyżej stoi człowiek w wszechświecie, człowiek, mający ducha sam w sobie, nie podlegający już niewolniczo prawom przyrody, ale walczący z niemi. Życie człowieka, to także organizm techniczny jego cielesności, składający się z kości, mięśni i ciała. Cel człowieka, to myśl dana mu w darze od Boga, aby rozwinął ją w sobie i aby ona w piersi jego stworzyła świat miniaturowy, wewnętrzny. Świat ten duchowy, to kształt człowieka, bo też człowiek kształtuje się od dzieciństwa aż do starości. Myśl jego wsiąka w całą istność, w całą technikę, a tak człowiek w życie swoje cielesne włącza drugie życie duchowe. Człowiek organizmem technicznym żyje, a dusza jego kształtuje go.

W naszym języku »kształcenie się i wykształcenie«, określa dobitnie znaczenie »kształtu«, który wyłania się z indywidualności pracy duchowej, wpływającej zawsze na osobiste rysy i charakterystyczne wyrazy każdego człowieka.

Człowiek do człowieka podobny ogólną techniką swego ciała, ale duszą różnymi się bardzo. Dusza kształtuje ciało każdej jednostki coraz inaczej, po swojemu, tak w ogóle jak i w szczególe.

Człowiek ma najdoskonalszą technikę swego organizmu, bo w nim życie jest najdoskonalsze. Człowiek ma najdoskonalsze kształty, bowiem w nim dusza jest najdoskonalsza. Wynika z tego, że człowiek jest najpiękniejszym

obrazem w wszechświecie. **Życie człowieka (technika) sprawia najwyższe upodobanie; kształty jego (dusza) sprawiają najwyższe zadowolenie.** Człowiek sam w sobie może w rozmaity sposób objawiać wzajemny stosunek tych dwóch czynników. Jeżeli ciału (t. j. życiu) nada przewagę, popadnie w dzikość i zwierzęcość — jeżeli duszy (t. j. kształtowi) nada przewagę, popadnie w idealność. Jedno i drugie jest rozdwojeniem — najcudniejsza zgoda, jeżeli oba czynniki się pogodzą, ale duch górá, ciało w posłuszeństwie.

Mając w sobie obraz takich dwóch światów, człowiek zapragnął dzieła, czynu, a w tym objawić się miały obie wartości jego. Ciało człowieka, czyli jego życie realne, razem ze zmysłami zwróciło się ku pracy ręcznej, praktycznej, którą duch pokierował na podstawie badań i doświadczeń. Człowiek zatem wydobywszy prawa z natury, w pracy rąk swoich wkładał je napowrót w dzieła swoje — tak stwarzał technikę. Dusza człowieka, czyli życie jego duchowe, razem z uczuciami wewnętrznymi, skierowało się ku pracy duchowej, myślniej, której ciało pomogło za pomocą swych zmysłów. Człowiek zatem wydobywszy z wnętrza swego i myśli i uczucia, wlewał je znowu w dzieła swoje, tak zatem kształtował, rysował cechy i charakterystyki swoje własne, indywidualne. Dzieło w ten sposób stworzone, z techniką, opartą na wiedzy duchowej, umiejętniejszej i z kształtami, rysującymi jego uczucia i świat własny wewnętrzny — takie dzieło jest sztuką piękną.

Sztuka piękna zawisła od człowieka, to znaczy, że wpływa na nią stosunek, w jakim pozostaje ciało do duszy: w człowieku pojedynczym, w społeczeństwie i w narodzie.

»Ludzkość, jak i człowiek, ma swoją historję; w dzieciństwie jest ona wszędzie na przestрах narażona, nie myśli, **żyje** w całym tego słowa znaczeniu; młodość, chętnie ulega złudzeniu przez uważanie swych marzeń i swych życzeń za rzeczywistość; przekazuje naturze wszystko, co sama w niej znachodzi, wyobraża w ten sposób sympatię tajemniczą, która czyni z wiedzy jakby jakąś rozmowę miłości, gdzie **obie piękności** się wyjawiają, **sobie odpowiadają** i zaznajamiają się; zestarzała, ona

nie może tego udzielić, czego nie ma już; ta wielka poświata poezji zagasła; pozostaje rzeczywistość, prawda w swoim uroku poważnym, zimnym i bez okras, prawda taka jaką jest, odarta z piękności, która stała się tylko umiłowaniem tego, kto nad nią rozmyśla; pozostaje **mechanizm** bezosobowy, szereg propozycji logicznych, które nawiązują się i porządkują wedle prawa nieugiętego a bez uczucia« \*).

Piękność zawisła jest zawsze i jedynie tylko od człowieka i to dwojako: najpierw jako przedmiot jego podmiotu, w którym to przedmiocie on siebie oddaje na zewnątrz; powtóre jako podmiot jego przedmiotu, w którym to przedmiocie on siebie widzi we wnętrzu uczucia własnego. Artysta, tworząc dzieło piękne, wlewa w dzieło swoje życie i swoje kształty — zatem swój podmiot; widzi, stojąc przed dziełem pięknem, w obrazie życia jego widzi swoje życie i w kształtach jego widzi swoje kształty. Jednoczenie życia z kształtami, czyli ciała z duszą, jest podstawą sztuki pięknej — zawisła ona od stosunku w jakim one względem siebie pozostają.

Sziller powiada: »Człowiek, chociaż on żyje i ma kształt, długo nie jest jeszcze dla tego żyjącym kształtem. Do tego potrzeba, aby jego kształty życiem były a życie kształtami. Jak długo my myślimy tylko o jego kształcie, ten kształt jest bez życia, samą abstrakcją; jak długo my jego życie tylko czujemy, jest ono bez kształtów, samo wrażenie. Jedynie tylko wtedy jest on żyjącym kształtem, kiedy jego forma w naszych uczuciach żyje i jego życie w naszym rozumie się formuje, a to wtedy zawsze miejsce mieć będzie, jeżeli my go uważamy pięknym« \*).

Ze słów tych wielkiego myśliciela wynika, iż, łącząc kształt ze życiem, przypisujemy człowiekowi piękno. Natomiast przeciwnie, skoro on w dziełach swoich odtworzy i kształt i życie, stworzy sztukę piękną.

W człowieku, jako w stworzeniu o najwyższej doskonałości, widzimy oczywiście, iż technika czyli organizm, najściślej odpowiada wszystkim najbardziej skombinowanym

\*) G. Séailles. Génie dans l'art. 29.

\*\*) Schiller. Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen. 15 Brief.



celom życia ludzkiego, a także i kształty jego są najwymowniejszymi świadectwami myśli, uczuć i całego usposobienia. Technika ciała ludzkiego zdolną jest do każdej pracy i do wszystkich celów — a kształty jego wynikają z nieskończoności duszy i są jej odbiciem. Nikt nie zaprzeczy, że częstokroć postawa i twarz człowieka dobitniej wyjawia usposobienie jego, aniżeli on sam słowami by siebie określić zdołał. Im człowiek więcej oddaje się życiu, tem mniej duchem panuje nad sobą — życie wtedy wzmoże siłę w jego organizmie technicznym, a kształty nie całkiem wyraźnie zaświadczą o duchu, gdyż zapanuje nad nimi cielesność. Im zaś człowiek mniej odda się życiu, tem bardziej poświęci się myślom i spekulacjom, wtedy technika cielesna zmaleje i zesłabnie, a duch zawładnie kształtami. Pierwszy człowiek będzie niezgrabny, ciężki, bardziej zmysłowy, szorstki i popędliwy; drugi przeciwnie zdradzi we wszystkim inteligencję. Lecz i w tym razie przesada zbyt uczyni wywołą dziwactwa. Człowiek jest najdoskonalszym obrazem piękna wtedy, jeżeli życie jego zrównoważy się z kształtem, a kształt czyli myśl utrzyma życie na lekkiej wodzy.

Dzieło architektoniczne, zupełnie podobne następcza nam uwagi. Jeżeli technika jego przeważa tak, że kształty gubią się i stają podrzędną stroną, będzie ono ciężkiem i niezgrabnem. Jeżeli zaś kształty zaczną rządzić bez względu na technikę, to popadną w dziwactwo, czyli nieracjonalność. **Piękność dzieła architektonicznego polega na równowadze techniki z kształtami, aby technika mieściła się w kształtach, a kształty w samej technice.**

Jeżeli połączymy to ostatnie twierdzenie z dawniejszem, otrzymamy: Dzieło architektoniczne jest sztuką piękną, jeżeli technika jego będzie piękną i kształty będą piękne. Zdaniem tem wyrażamy po części to samo, cośmy równowagą zamianowali — bo skoro ta ostatnia pierwiastkom obydwom jednakowo za podstawę posłuży, już będzie architektoniczna całość harmonijną. Jednak mimo to w bardzo wielu wypadkach sama równowaga nie wystarcza, wtedy muszą być dodane przymioty piękna i technice i kształtom. Budynek gospodarczy, choć wyobraża równowagę techniki z kształtami jego, mimo to prawie zawsze będzie dziełem

budowniczem, a nie architektonicznym, a to z tej prostej przyczyny, że kształt w tym razie wynikający z idei pożytkowej, jest bardzo podrzędnym i prymitywnym.

Spyta się wszakże czytelnik, co to można nazwać w architekturze techniką piękną? Oto na wytłumaczenie tego przypomniemy, że organizm techniczny człowieka jest piękny, albowiem odpowiada ściśle całemu przeznaczeniu swojemu. Więc i technika w architekturze będzie piękną, jeżeli wypełni to, co jej zakresli przeznaczenie, czyli cel dzieła. Mówiliśmy już o tem, że architektura rozporządza stosunkowo bardzo dużą materją fizyczną, największą ze wszystkich sztuk plastycznych. Ta ogromna masa materiału, żąda umiejętnego układu części obok siebie i nad sobą. Budować, to znaczy wiedzieć, jak łączyć ze sobą części pojedyncze, należące do budowy. Ale budowanie samo, jako takie, nie jest jeszcze zadaniem techniki — budownictwo musi mieć pewne dane, bo inaczej stałoby się bezwzględną pracą, bezcelową. Technika oprócz się musi na dwóch warunkach: 1) najpierw stosuje się ona do ogólnych praw równowagi i własności materiałów; 2) a powtórę odpowiada przeznaczeniu dzieła. W pierwszym wypadku dyrektywą jest **porządek**, wynikły ze znajomości wszelkich praw przyrodzonych, w drugim wypadku **układ** zmienia się zależnie od przeznaczenia. Jak więc technika w świecie t. z. w ustroju roślinnym, zwierzęcym i w organizmie człowieka, zmienia się co do celu, tak i w architekturze podlega każdorazowej kombinacji żądań ludzkich. Im piękniejsze zadanie człowiek przedsięwzię, tem też technika piękniejszą wypadnie. Im zaś podrzędniejszy pożytek wywołuje potrzeba, tem technika będzie prymitywniejszą. Przystępując n. p. do budowy wspaniałego kościoła, wnet całą technikę zaczniemy sobie przedstawiać i tworzyć wedle skali wielkiej, wcale innej, aniżeli gdyby to miał być kościółek skromny. Katedra wymaga wielkich przestrzeni, t. j. rozległych i wysokich, kościółek wiejski przeciwnie. Jak zatem technik nie wprowadzi do kościółka wysokości ogromnych, jakie w katedrze występują, tak znowu w katedrze nie użyje przestrzeni niskich, odpowiednich kościółkowi. Zupełnie podobnie rzecz ma się z innymi rodzajami budynków. Ta skala, to zakrój będący podstawą formy zasadniczej (patrz str. 83). Inny jest

zakrój gmachów publicznych a inny will i pałacików wiejskich i t. d. Zakrój dzieł religijnych różni się od zakroju architektury wojennej.

Możemy tedy ułożyć trzy grupy dzieł architektonicznych o różnej technice, stosownie do ich zakroju:

1) Budynki wojenne, muszą mieć zawsze technikę nadzwyczaj silną, jędrną, tak, że ona stanowczo przeważa nad kształtami.

2) Budynki świeckie mają składać się z techniki zastosowanej dla wygody i pożytku, zdrowia i przyjemności — u nich zazwyczaj technika jest tylko na względną wytrzymałość obliczona. Tu technika i kształty odpowiadają ściśle potrzebie.

3) Budynki religijne wymagają w zasadzie techniki lekkiej i wzniosłej, aby w niej nie była rażąca ta ciężkość materji, która w dziełach fortecznych jest właściwą. Tu technika bierze na wzgląd pomnikową trwałość architektury.

Budynki wojskowe w przenośni odpowiadają człowiekowi, który większą wartość położy w swem życiu jak w swej myśli. To też odpowiadają one sile.

Dzieła architektury świeckiej wyobrażają człowieka, w którym równowaga, bo życie zmysłowe w zgodzie z duchem. To też odpowiadają one piękności ludzkiej.

Dzieła architektoniczne religijne, to obraz stosunku techniki do życia, w człowieku, który całą swą istotność wyraża raczej w myśli religijnej i w swych uczuciach, jak w życiu zmysłowem. To też odpowiadają one bogobojności.

Każda z tych trzech kategorii budynków wymaga odrębnej techniki, właściwego zakroju, który musi jej odpowiedzieć ściśle i zupełnie. W tem znaczeniu technika musi znowu zaspokoić trzy żądania, a te są:

- I) **równowaga,**
- II) **prawidłowość,**
- III) **porządek.**

I). Równowaga sił technicznych, jak to już wspominaliśmy, jest w budowie architektonicznej pracą, umiejętnie i rozumowo skombinowaną, wynikłą z organicznego składu wszystkich części względem siebie i względem



całości — a opierającą się na opanowaniu sił tkwiących w przyrodzie.

II.) **Prawidłowość** zasadza się na geometrycznem wykreśleniu techniki. Estetyka poucza nas, że pierwiastkiem piękna są linje. Z linii tych powstają drugorzędne pierwiastki, złożone z nich na podstawie geometrii. Zowią się one płaszczyznami. Z płaszczyzn tworzą się trzeciorzędne pierwiastki, także na geometrycznych prawach oparte. Są to bryły czyli o b j ę t y \*). Linja dąży w jednym kierunku, płaszczyzna objawia dwie kierunkowości, objęt ma ich zaś trzy — stąd jednokierunkowość, dwukierunkowość i trzykierunkowość w terminach technicznych zwane metrem, planimetrem i stereometrem. Przytem jednak musimy uwzględnić, że linja prosta w zastosowaniu nie może mieć kierunku abstrakcyjnego, bo kierunek jej zawsze jest względnym i na mocy względności staje się dla nas zrozumiałym. W architekturze linja prosta przede wszystkim zaznacza pionowość i poziomość, i te dwa względy zawsze muszą być z precyzją zatrzymane — nie wolno nam ich na żaden sposób zaniedbywać. Technika w architekturze, jak już powiedzieliśmy, ma na celu pracę, która w tym razie stanowi równowagę — gwoźli więc równowagi opiera się ona na linii pionowej, której przeciwstawieniem jest linja pozioma. Im więcej pionowość jest przytłumiona linią poziomą, tem też technika dowodzi większej ociężałości, im zaś linja pionowa więcej panuje i przygłusza poziomą negację, tem technika staje się bardziej lekką. W Egipcie poziomość panowała, a pionowość ledwie się zaznaczała. W Grecji pionowa linja z poziomą, była w najspokojniejszej zgodzie. W gotyku pionowość wystrzeliła w górę i zapanowała nad poziomością. Między poziomością a pionowością jest możliwa nieskończenie różna kierunkowość skośna. Kierunek skośny linii nie jest niczem innem, jak wyzwoloną linią z prawa bezpośredniej ciężkości i prawa bezwładnego spoczywania. Linja skośna zatem zależy już od samej techniki i względem niej zajmuje miejsce, jak siła wypadkowa między dwiema siłami składowymi. Egipt znał

---

\*) Wyraz w dawnych dziełach polskich używany.

także linje skośne w technice swojej — lecz używał ich bardzo niepewnie, w samych masach muru lub objętu (piramidy, pylony); są one tutaj jakby nieme i głuche, nic w technice nie mówiące. Grecja zastosowała w architekturze linje skośne, a są one w tym razie wypadkową z równomiernych sił, zatem nie dążą ani zbyt w górę, ani zbyt nie są przygniecione (n. p. fronton trójkątny świątyni greckiej). W stylu romańskim skośny kierunek jest siłą wypadkową, skłaniającą się bardziej ku pionowości, jak poziomości, ponieważ tamta przeważa. Gotycyzm wreszcie zastosował linje skośne najbardziej strome, przychylające się do pionu, a absolutnie z poziomem zrywające, ponieważ skośność w tej technice jest wypadkową, przybliżoną stanowczo do pionu, jaki zapanował już w zupełności nad poziomem.

Z tych własności linii pionowych, poziomych i skośnych, wypadają same przez się i własności płaszczyzn i objętów, albowiem pierwsze składają się z linii, a ostatnie i z linii i z płaszczyzn. Płaszczyzny zatem muszą być prawidłowe, a nie można w nich pogwałcać zupełnie tych kierunków wyraźnych, jakimi linja się rządzi. Nikomu zatem nie przyjdzie myśl zastosować do wykreślenia techniki czworoboku nieregularnego, lub w ogóle wieloboku chaotycznego. Każda figura, w płaszczyźnie poziomej lub pionowej występująca, musi być regularna, inaczej konstrukcja popadłaby w zamieszanie, a ona jak wiadomo dąży do ładu, składu. Wszystkie płaszczyzny muszą się odnosić do kierunkowości pionowej i poziomej. Nakoniec bryły wypadną z linii i z płaszczyzn; widoczną zatem w nich będzie już skomplikowana przestrzenna kierunkowość trzechstronna: jedna pozioma, tkwiąca w podstawie, druga pionowa, tkwiąca w osi i trzecia skośna, tkwiąca w kierunkach pośrednich.

III). Porządek jest w technice rzeczą niezmierniejszej wagi. Dotyczy on ugrupowania mas w przestrzeni względem siebie tak, aby przeznaczenie budynku w tej funkcji znalazło swój wyraz podstawowy. Porządek odnosi się do rozdziału mas dźwigających, podpierających i odgraniczających przestrzenie. O ile w równowadze człowiek działał na podstawie zadośćuczynienia prawdom przyrody, to w tym przedmiocie stara się odpowiedzieć wymogom

bądź potrzeby, bądź zwyczaju lub też kultu. Porządek jest duszą wszech rzeczy, powiada przysłowie. Istotnie świat cały dowodzi, iż jest on porządkiem stałym, a nie chaosem. W świecie najdrobniejsza cząstka odnosi się do drugiej, a tak w zależności ich tkwi porządek zasadniczy. Zupełnie podług wzoru tego postępuje i technika.

Porządek musi być logicznym wynikiem i równowagi i prawidłowości. Jedna i druga w niej się mieszczą, to zatem, cośmy o pierwszej i drugiej powiedzieli, znajdzie tu zupełne zastosowanie. Uwzględnić wszakże dodatkowo musimy, że na porządek wpływa właściwe przeznaczenie budynku. Ugrupowanie przestrzeni we wszystkich trzech kierunkach stwarza ład i to zowiemy porządkiem. Technika zatem w rzucie poziomym, pionowym i krzyżowym, musi być uporządkowaną wedle prawideł regularnych. We wszystkich trzech rzutach muszą panować w równowadze i w prawidłowości wszelkie linje, płaszczyzny i objęty. Porządek wynika z potrzeby, zwyczaju i kultu, zatem właściwości charakterystyczne są w nim ugruntowane w skutek racjonalności i logiki. Inaczej wypadnie techniczne grupowanie mas co do trzech kierunków w dziele architektoniczem wojennem, jak świeckiem albo religijnem. W architekturze wojennej panuje znacznie rozciągłość pozioma, tak, że ona przeważa — w architekturze świeckiej równoważy się rozciągłość pozioma z pionową — w architekturze kościelnej przeważa zawsze rozciągłość pionowa.

Z tego cośmy teraz powiedzieli, oczywista, że trzy pierwotne żądania, jakimi są:

I) równowaga, II) prawidłowość i III) porządek, w skutek swojej styczności z tendencjami, które człowiek w dziele wyraża, przemieniają się za pomocą techniki na:

- 1) **stałość,**
- 2) **stosunek i**
- 3) **układ.**

1). Stałość wynika z równowagi i zależy od niej w prostym stosunku. Architektura opierając się na równowadze, musi mieć stałość na oku, inaczej nie byłaby sztuką monumentalną. W ogóle mieszanie w niej wątków



trwałych z nietrwałymi, musi być słuszne a nie bez powodu. Tak używane dziś powszechnie gzymsy z blachy cynkowej, są niegodnem sztuki pięknej fałszerstwem. Tak nalepianie wapna na mury i sztukowanie niem piękności, jest blichtrzem i kłamstwem — bowiem nietrwałość wtku materialnego wnet zdradzi bądź oszczędność, bądź niedbałość, to też technika odarta, świeci wkrótce łachmanami.

2) Prawidłowe kombinowanie linii, płaszczyzn i objętość, zasada się na wyższych prawidłach, które tworzą wzajemność ich względną, a tę zwiemy stosunkiem. Stosunek w technice musi być ściśle zachowany, bo czego technika w osnowie ogólnej nie ugrupuje tak, aby całość sprawiała miłe wrażenie, tego potem kształt czyli estetyka już nie poprawi. Technika na punkcie stosunku przybliży się najbardziej do estetyki — dlatego też architekt musi najpierw ustosunkować konstrukcję, a potem dopiero ją kształtować t. z. upiększać. Powszechnie wiadomo, że jeżeli budynek w szkielecie brzydkie ma stosunki, na nic nie przyda się najbogatsza ozdoba — będzie on zawsze niezgrabnym. Rzecz jasna, że architekt już projektując, zatem tworząc dzieło, musi je technicznie tak budować, aby prawidłowe ugrupowanie linii, płaszczyzn i objętość, stanowiło od razu stosunek taki, który wnet przy właściwem kształtowaniu czyli upiększeniu dzieła, posłuży za piękne tło dla artystycznej działalności.

3) Układ w technice wypada z porządku — a jak ten ostatni łączy się najściślej z przeznaczeniem dzieła, tak układ mas i przestrzeni jest tylko wyższym jego wyrazem, dążącym do właściwej doskonałości. W architekturze wojennej układ ma na celu bezpieczeństwo i moc, w architekturze świeckiej wygodę i okazałość, w architekturze kościelnej wzniosłość i lekkość.

Zebrawszy razem to wszystko, możemy teraz zaznaczyć wyraźnie, iż te pierwotne żądania co do techniki, jak: I) równowaga, II) prawidłowość i III) porządek, powodujące w skutkach zadośćuczynienia jak: 1) stałość, 2) stosunek i 3) układ — dążą spolem nie do czego innego, jak tylko do zaspokojenia potrzeby naszej rzeczywistej przyjemności, są one więc przedmiotami, które bezpośrednio lub pośrednio zmysłom naszemu sprawiają **upodobanie**. Jeżeliby technika zaniedbała albo wszystkie

trzy żądania, albo tylko niektóre z nich, upodobanie nasze zmysłowe nie będzie zupełnem, a tak dzieło architektoniczne w tym względzie podlegnie niedostatkowi.

To odnosi się do techniki.

Weźmy teraz za przedmiot uwagi samą estetykę czyli kształt architektoniczny.

Bliższe rozpatrzenie jej, wykaże nam pewny związek z techniką. Więc jak człowiek sam, najpierw z natury ma ciało i organizm techniczny, a potem dopiero wykształca się w nim duch i uczucie, tak i w architekturze wpraw musi być technika przygotowana, a dopiero później właściwa działalność artystyczna okrywa ją kształtem pięknym. To rozdzielenie czynności, jednej umiejętnej, drugiej uczuciowej, jest czasami bardzo nieuchwytnie i nieznaczące. Gdzie nie ma jeszcze wprawy artystycznej i technicznej, tam rozgraniczenie ich będzie ścisłe, gdzie zaś wprawa dościnie już doskonałości, tam rozdział przyjdzie prawie ad minimum, niemal że znika. Genjusz odrazu buduje i kształtuje — uczeń zaś, najpierw powoli studjuje technikę, potem osobno ją upieknia.

Przypuszczamy zawsze, że architekt, jako artysta, dopiero wtedy podejmuje się kształtowania właściwego, kiedy on jako technik wywiąże się już z zadania konstrukcyjnego. Nie jest to przypuszczenie bez racji i prawdy, bowiem każdy z nas może stwierdzić je faktycznem postępowaniem w projektowaniu jakiegokolwiek dzieła architektonicznego. Projektując, zaczynamy zawsze od organizmu budowy, który jest osnową czyli szkieletem dzieła. Organizm ten wymaga najpierw uwagi naszej w kierunku: 1) równowagi, 2) prawidłowości i 3) porządku, jak to wyłuszczyliśmy. Tak też idziemy w projektowaniu: najpierw rozważamy, potem ujmujemy tę równowagę w prawa właściwe i odpowiednie dla celu w każdym danym przypadku, nareszcie porządkujemy całość. Zatem w czynności technicznej, odpowiadając tym wymogom przez 1) stałość, 2) stosunek i 3) układ, ustalamy przedewszystkiem szczegóły konstrukcyjne, potem je stosunkujemy, a w końcu układamy w całość ogólną.

Kiedy architekt-technik przygotowuje już tym sposobem osnowę techniczną — wtedy chwytą się jej architekt-

artysta. Powiadamy, że chwyta się, bo też istotnie często natchnienie i uczucia tak w nim już kipią i wrą, że z niespokojnością czeka on tej chwili, w której rychło uchwyci za trójkąt, by rysować kształtami to, co mu wzbiera w myśli twórczej i w uczuciu. (Zupełnie tak samo postępuje rzeźbiarz, który najpierw musi przestudjować technikę organizmu ludzkiego (anatomie), a dopiero potem puszcza wodze swej fantazji — zatem swym kształtom. Malarz nie inaczej praktykuje).

Architekt-artysta stawia więc przed techniką skończoną już i wyrozumowaną, w skutek własnego procesu swej rozwagi i baczności. Dotychczas tworzył, naśladowując dzieło wedle praw przyrodzonych, ale tworzył podług swojego rozumu, za którego działaniem przyczyna jako: rozważanie, grupowanie prawideł i porządkowanie całości, wydała skutek jako: ustalenie, ustosunkowanie i wzajemny układ pojedynczych części w jednolitą całość.

Rzecz łatwa do zrozumienia, że architekt, jako artysta, musi kształtowanie swoje zacząć od ważenia swych idei i swych uczuć, poczem ujmuje je w prawidła, wynikające z przeznaczenia dzieła czyli jego celu, a nakoniec porządkuje to wszystko, co już przelewa na papier.

Architekt w kształtowaniu dzieła, przystępuje doń z zamiarem panowania nad techniką. Poczucie piękna roztacza teraz swoje królowanie. Uczucie nie jest wszakże tak skrępowane przepisami i paragrafami, jak czynność techniczna, umiejętna. Wspominaliśmy już niejednokrotnie, że ono nie zna konieczności praw, ono rozwija się w swobodzie i podlega wolności. Jako nie należące do spraw czystego rozumu, zmienia się wedle tego jak zmieniają się współczynniki, pobudzające zmysły nasze. Uczucia więc są indywidualną częścią każdego człowieka. Architekt-artysta na tej samej podstawie w pierwszej chwili działa wedle swego pocucia, które wypiełgnowane spoczywa w głębi jego duszy i czeka powołania. Lecz oprócz uczucia, musi mieć on także na oku i ideę, która ma się objawić w dziele architektonicznym. Idea, jako taka, jest częścią ducha czasu, w którym artysta żyje, a przez nią nie należy on już tyle do siebie samego, jak raczej do społeczeństwa i narodu. Uczucia i idee w dziele architektonicznym składają się w ten sposób na charakterystykę



nie pojedynczego człowieka, lecz społeczeństwa i narodu. W tym względzie słusznie Véron twierdzi, że architektura jest najmniej indywidualną ze wszystkich sztuk pięknych. Nie nadaje się ona w samej rzeczy indywidualnym rysom jednostki — za to w dziełach jej znajdują uwydatnienie znamiona społeczne i narodowe.

Uczucia są wynikiem życia zewnętrznego w odniesieniu go do stosunku podmiotu, a idea jest to wynik podmiotu w stosunku do życia nadziemskiego. Uczucia łączą człowieka ze światem zmysłowym — idea chce go zbliżyć do Boga. Zjednoczenie uczucia z ideą tworzą śliczną zgodę w człowieku, lecz ta niestety bywa bardzo nietrwałą. Uczucia wszakże, tak intelektualne, etyczne, jak i estetyczne, wpływają tak samo na wykształcenie człowieka jak i idee. Pierwsze opierają się zawsze na instynktowym poznaniu, druga podobnie niewiedomo skąd powstaje w myśli człowieka. I uczucia pozostawiają nam pewną nieokreśloność, niejasność i idea budzi w nas tajemniczość a mistycyzm.

Uczucia, pochodzące z wrażeń zmysłowych, działają bezwiednie na życie człowieka, w skutek ich styczności z jego ustrojem zmysłowym — idea zaś przeciwnie podnosi duchowość człowieka i stawia go na wyżynie. Jeżeli więc uczucia stoją pod strażą tej ostatniej, to człowiek nie zbłądzi i nie upadnie — gdy wszakże uczucia w nim się rozgospodarują i wartość swoją pokładać zaczną w samej rozkoszy zmysłowej, wtedy już idea zasłoni się przed niemi mgłą, a tak człowiek jej ani nie chce, ani nie umie szukać — i bezwiednie skłania się ku swemu poniżeniu.

Historja ludzkości poucza nas snadnie, że każdy naród w życiu swoim odbija zawsze stosunek w jakim pozostają uczucia do idei. Przekonujemy się bowiem, iż w początkach rozwoju jego istnienia, idea tajemnicami swemi trzyma człowieczeństwo na uwięzi — a cześć ta, z jaką on otacza idee, połączona jest zwykle z trwogą i lękliwością w obec jej potęgi. Jest to okres pierwszy, dzieciństwa że tak powiemy, bo ludy słuchają niewolniczo i podlegają potęgom, w których widzą idee nieznanne.

Skoro wszakże wiedza człowieka postąpi już znacznie, wtedy i życie jego ukształtuje się w równym stosunku. Poznaje on przyrodę i prawa — a potęg przyrodzonych

już się nie obawia, gdyż idea w nich panująca nie straszy go, ale zachwyca. W tym okresie uczucia wykształcone równoważą się z działaniem idei, jednak zostają zawsze pod jej kierunkiem. To okres rozkwitu.

Nareszcie dzieje się zazwyczaj, iż rozum ludzki tak już spenetruje świat cały, że wiedza jego wszędzie się docisnie, wszystko odkryje i ze wszystkiego odejmie maskę ułudy lub tajemnicy, że na wszystko z zimną trzeźwością zacznie się patrzeć, że we wszystkim dostrzeże jeno czczości, wtedy idea jako treść, zupełnie traci w oczach jego, co gorsza, nie szuka on jej i nie potrzebuje, bo tylko to uważa za prawdziwe, co jest w rzeczywistości. Życie zwraca się ku sobie, ku zmysłom — uczucia bez hamulca sprowadzają człowieka na pochyłość, z której zsuwa się i poniża coraz bardziej. To trzeci okres — okres upadku. Takie koleje przeszedł świat starożytny, średniowieczny i nowożytny — takie koleje przechodziły wszystkie style architektoniczne, zależne w pierwszej linii od idei i od uczuć.

Tak Rzym upadł wśród zmysłowych rozkoszy, upajając się samem życiem, a porzucając idee. Tak inne narody skończyły swoje panowanie i tak niestety Polska straciła swoją koronę, w skutek przytłumienia idei uczuciami rozbijałemi pod wpływem złotej wolności. W ostatniej dobie naszej Rzeczypospolitej, idee choć nie były jeszcze pogardzone, jednak nie słuchano ich, bo zgiełk życia wesołego, hulacznego, przygłuszał ich głos. Ideę odczuwać można tylko w ciszy swego wnętrza a nie w gwarze życia zmysłom oddanego.

To wszystko odnosi się i do artysty, który jest częścią swego narodu. Chcąc zatem mówić o działalności architekta, musimy równocześnie uwzględnić jego stanowisko w społeczności, t. z. czy w nim uczucia są w zgodzie z ideą lub przeciwnie.

W każdym razie zachodzą tu trzy wypadki, bo 1) albo idea panuje nad uczuciami, 2) albo uczucia idą w parze z ideą; 3) lub wreszcie uczucia biorą górę a idea schodzi na ostatni plan.

Architekt, jako artysta, zawisł przeto od stosunku, w jakim są jego uczucia do idei. To też w młodzieńczym wieku, przejmując się nią, jako wzniosłą i szczytną a nie-

określoną, poddaje jej wszystkie swe uczucie estetyczne; stąd w dziełach skromność i niepewność, albowiem uczucia znajdują zaledwie mały zakres działania swobodnego, w skutek nieśmiałości w objawieniu.

W wieku siły i rozkwitu wiedza osiąga pewnej doskonałości, a ta sprowadza już biegłość i wprawę. Idea przyobлека się w kształty coraz wyraźniejsze i uczucia próbują samodzielności, gdyż oparte na dojrzałej wiedzy swego podmiotu i przedmiotu, tworzą z energią a z wyrazistością. Jeżeli idea jasnym błyskiem się zapali, a uczucia dopowiedzą, wówczas kształty stają się tak doskonałe i piękne, że w ich potędze człowiek uznaje siłę nawet geniusza.

Wreszcie w wieku starszym, moc przejrzyściego ducha ludzkiego traci na bystrości. Artysta w tym okresie swego życia nie może już idei ogarnąć na tyle, aby ona go zapaliła. Zgasła młodzieńcza wyobraźnia twórcza. Życie zaś jeżeli nie odda się zupełnie uczuciom, to słabnie — jednak u prawdziwych artystów rzecz to charakterystyczna, iż ich namietności potęgują się zazwyczaj daleko prędzej, jak w ogóle u ludzi.

Mając takie wyobrażenie o artyście, przypatrzmy się teraz bliżej działalności jego, która objawia się w samym kształtowaniu dzieła architektonicznego. Jak uczucia i idea wykształcają estetycznie artystę, tak samo artysta przelewając ideę i uczucia na dzieło architektoniczne, kształtuje je. Idea wstępuje teraz w dzieło, które dotychczas było tylko techniką. Wspominaliśmy, że technika wykonywuje pracę — więc jest niby życiem dzieła architektonicznego, tak jak człowiek może wykonywać pracę, stanowiącą jego życie, lecz ona nie musi stanowić jeszcze o jego duchu. Aby tak było, musi człowiek w pracy dawać znak o duchu, musi się duchem ukształcać. Zatem, jak artysta, z jednej strony kształtując, świadczy o swojej idei, tak z drugiej strony, wcielając ją w technikę, udziela jej estetycznego obrazu przez kształty.

Z powyższego widzimy, iż sprawdza się i w tym sposobie widzenia ta nieskończona różnorodność kształtowania, o której w rozdziale VII. mówiliśmy, traktując o estetyce. I rzeczywiście, niepodobna uchwycić nam w normy owej nieprzebranej mnogości kształtów, będących



obrazem każdej narodowości, każdego człowieka, każdego ducha czasu i każdego uczucia. Nie kusimy się o to, a na razie pragniemy tylko naszkicować istotę pięknego kształtowania, aby do pewnego stopnia uzasadnić wartość tego przymiotnika w architektonicznym tworzeniu.

Wspomnieliśmy, że architekt jako artysta, musi się łączyć najwewnętrzniej z architektem, jako technikiem, a to już przez to samo, że musi on pracę swą artystyczną najwewnętrzniej jednoczyć z pracą techniczną. W tem możnaby znaleźć wytłumaczenie, dlaczego prace te rozdzielone między artystów, nigdy nie mogą wydać jednolitej całości. Każdy artysta inaczej zastosowuje sposoby techniczne i przez te kombinacje sposobów odróżnia się od drugiego, chociaż nieznacznie. Każdy artysta całkiem po swojemu kształtuje piękno i w tym względzie zachowuje odrębność jemu tylko właściwą. Architekt musi technikę podporządkować estetyce, a kształty piękne musi zastosować do organizmu budowy. W architekturze technika nie może być bez osłony kształtów pięknych, jak naodwrot kształty te nie mogą być w sprzeczności z techniką. Harmonja wzajemna, większa lub mniejsza, stanowi w tym względzie o smaku architektury i o doskonałości dzieła.

Nieskończoność, dająca ideę i uczuciowość, powstająca z nieskończonej różnaitości wrażeń, są przyczynami wolności kształtów. Największem zadowoleniem artysty, to wolność kształtowania swej idei i swych uczuć. Z niespokojnością rzuca się na papier, aby tylko co prędzej uchwycić kształty, jakie wyobraźnia nasuwa mu w danej chwili natchnienia. Pragnie zaś dlatego wnet narysować te kształty, i spieszy mu się, bo wie bardzo dobrze, iż one tylko chwilę trwają, a po czasie mogą już zniknąć niepowrotnie, tak, że architekt nie zdoła ich odtworzyć i przywołać. Stąd to pochodzi, że każdy artysta musi wyczekiwać usposobienia stosownego dla rzucania kształtów. Chwila takiego usposobienia, to natchnienie.

Tak na podstawie wolności, stworzone kształty nie mogą jednak być oddane chaosowi na pastwę — nie byłaby to sztuka. W kształtach tych musi koniecznie panować przecie jakiś związek. Jest to równie wielką zaletą artysty, jeżeli umie on kształty swoje powiązać

pięknie, wdzięcznie i godnie. Ostatecznie artysta przychodzi także do przekonania, że związek ów musi być w ten sposób przeprowadzony, aby z dzieła artystycznego przebijiała *rozmaitość*, dla uniknięcia monotonnej jednostajności. Przekonujemy się zatem, że jak w technice warunkami dyktującymi były:

I) równowaga, II) prawidłowość i III) porządek, tak w kształtach spostrzegamy, jako przyczyny twórczości, trzy względy, jakimi są:

- I) **wolność**,
- II) **związek**,
- III) **rozmaitość**.

Wolność kształtowania rozciąga się do czysto indywidualnego znaczenia wszystkich kształtów dzieła architektonicznego. Związek między pojedynczymi kształtami odnosi się do przeznaczenia dzieła, albowiem przezeń pojedyncze kształty tworzą charakterystyczne kombinacje, odpowiednie celowi. Związek kształtów pojedynczych będzie inaczej się przedstawiał na budynku wojskowym, inaczej na świeckim, a jeszcze inaczej na kościelnym. Wprawdzie jedne i te same kształty pojedyncze dadzą się użyć na wszystkich trzech budowlach, lecz związek między nimi, będzie malował się coraz inaczej. N. p. kształt słupa składa się z pojedynczych jednakich kształtów, lecz związek ich co do wysokości, szerokości i grubości, będzie inny na dziele wojennej architektury, a inny na świątyni, tam musimy kształtem zaznaczyć cechę mocy i ciężkości, tu przeciwnie będziemy chcieli usymbolizować w nim lekkość i lotność, zgodną z tendencją całej budowy. Jak prawidłowość w technice, tak związek w kształtowaniu odpowiada przeznaczeniu budynku. Widzimy z tego, że prawidłowość techniki musi iść w parze ze związkiem kształtów w estetyce, gdyż prawidłowość i związek dążą razem do jednego celu. I inaczej być nie może, bo prawidłowa technika musi być odbiciem kształtnej estetyki i kształtna estetyka musi naśladować prawidłową technikę. Jeżeli ta ostatnia nie będzie piękną w szkielecie, to i związek kształtów nie będzie pięknym — znana to rzecz.

Najpiękniejsza postać człowieka nie będzie jeszcze właściwie piękną, jeżeli kształty, wynikające z inteligencji,

nie uszlachetnią całej prawidłowości. I naodwrot, najpiękniejsze usposobienie duchowe nie ukształtuje całkiem pięknie ciała, jeżeli to już z natury nie ma prawidłowości pięknej. Prostak, mimo pięknie i prawidłowo zbudowanej techniki swego ciała, nie może być wzorem piękności ludzkiej, gdyż kształty jego są jeszcze bez estetycznego związku (n. p. ruchy szorstkie, rysy twarzy sztywne i nieme, wzrok bez treści). Zaś człek inteligentny, choćby najidealniej usposobiony, także nie może być zupełnym obrazem piękna, jeżeli prawidłowość jego ciała ulega brzydocie; choć w ruchach zgrabny, choć w oku cała dusza, choć w twarzy idealność, to wszystko nie upiękni jeszcze doskonale postaci, która jest nieprawidłowo zbudowaną.

Prawidłowość techniki a związek kształtów, to wspólność celów — tamta kieruje się do przeznaczenia rzeczywistego, a ta odnosi się do idei. Związek kształtów jest to wiązanie słów dla wyrażenia treści. Jak mowa ludzka musi mieć prawidłowy związek słów, tak i dzieło architektoniczne musi posiadać prawidłowy związek kształtów.

Logicznem następstwem wolności i związku jest różnorodność, którą można przyrównać do siły wypadkowej z tych pierwszych. Różnorodność kształtów jest konieczną, aby dzieło nie nużyło jednostajnością. Jest ona w architekturze tak konieczną, jak i w mowie, gdzie zawsze dążymy do różnorodności słów. Różnorodność kształtów stanowi o wytworności dzieła — różnorodność wyrazów o bogactwie myśli i języka.

W technice widzieliśmy, że równowadze, prawidłowości i porządkowi odpowiadały w wyniku:

1) stałość, 2) stosunek i 3) układ.

W estetyce zaś wolność, związek i różnorodność pociągają następujące właściwości, jako skutki pierwotnych przyczyn, a te są:

- 1) **lekkość,**
- 2) **wdzięk,**
- 3) **zwrot.**

W skutek wolności kształtowania, lekkość tychże sama się objawia, albowiem kształty, pochodzące z idei, wiecznie dążą, by lotnością swą o niej przemówić. Lekkość kształtów neguje ociężałość techniki, jak duch



opiera się ciało — ociężałość ku ziemi, lekkość ku niebu dąży, tak samo ciało a dusza.

Jak w estetyce lekkość wypływa z wolności, tak w technice stałość z równowagi.

Dalszą właściwością w tym szeregu jest wdzięk. W skutek związku w kształtach pojedynczych, wyłania się on sam przez się, albowiem powiązanie szczegółowych obrazów w całość harmonijną, ustawicznie ma na celu trzymanie się tych danych, jakie technika już nastreczyła, zatem: stosunku i prawidłowości.

Wdzięk w związku kształtów odpowiada prawidłowemu stosunkowi. Gdy ten ostatni jest wynikiem zimnej i stałej prawidłowości, tak wdzięk przeciwnie zasadza się na idealnym i dowolnym poczuciu piękna. Prawidłowość ze stosunkiem dążą do ustalenia techniki — związek z wdziękiem przeciwnie starają się w kształtach wprowadzić pewien ruch i swobodną grę. Ten ruch i ta gra cechują wdzięk, ponieważ on nie może objawić się bez nich. Ruch i w człowieku jest warunkiem wdzięku. Home twierdzi nawet, że gdyby osoba o najwdzięczniejszych przymiotach, w spokoju pozostała, nic się nie ruszając i nic nie mówiąc, stracimy z oczu wyraz jej wdzięku, jak wyraz barwy w ciemności \*).

Okazuje się z tego, że jak w pierwszym rzędzie wolność z lekkością (w estetyce) stawały w opozycji równowadze ciężkiej i stałości (w technice), tak w drugim rzędzie związek i wdzięk na zasadzie ruchliwości negują prawidłowości i stosunkowi, które razem kierują się ku stałości.

Trzecią właściwością jest zwrot. Zwrot w rozmaitości odpowiada układowi w porządku. Rozmaitość kształtów mogłaby popaść w zamieszanie, gdyby nie ład, panujący nad nią przez powtarzanie, które zowiemy zwrotem albo rytmem. Na zwrotach polega piękno poezji, w części nawet i prozy. Tak i w sztuce architektonicznej jest on ważnym sprawcą piękna ogólnego.

Dla udowodnienia słuszności naszych zdań, zwrócimy jeszcze uwagę, że w praktycznym zastosowaniu architekt

---

\*) Home. Grundsätze der Kritik. II. 39.

każdy, mając upięknąć dzieło swoje, wymaga faktycznie wolności w kształtowaniu; potem kształty swoje raz już przyjęte, nawiązuje do techniki; a nakoniec uważa, aby różnorodnością kształtów wzbudzić zainteresowanie we widzu. Ze względów tych pochodzi lekkość estetyczna, wdźwięk i zwrot, który to ostatni odnosi się do różnorodności kształtów, aby je pogrupować.

Szematycznie zestawivszy otrzymamy rezultat, iż:

Technika	{	wymaga:	{	I) równowagę,
				II) prawidłowość,
	{	powoduje zaś	{	III) porządek.
				I) stałość,
	{		{	2) stosunek,
				3) układ.
Estetyka	{	wymaga:	{	I) wolności,
				II) związku,
	{	powoduje zaś:	{	III) różnorodności.
				I) lekkość,
	{		{	2) wdźwięk,
				3) zwrot (rytm).

Piękno architektury jest więc bardzo skombinowane, to przyczyna, dlaczego nie każdy go rozumie.

Na określenie pięknej techniki i pięknych kształtów składa się aż tyle czynników. Wszystkie pierwsze właściwości, przemawiające za techniką, sprawiają nam na drodze rozumowej prawdziwe zadowolenie. Wszystkie zaś drugie cechy, świadczące o idei kształtującej dzieło, wywołują w nas na drodze uczuciowej istotne upodobanie. Pierwsze warunki stwarzają organizm na podstawie znajomości i stosowania przyrody — drugie mówią o idei, zrodzonej w duszy artysty. Podobnie i człowiekowi, jak Sziller mówi: »przyroda dała piękność budowy, a dusza daje mu piękność gry«, czyli kształtów w tem rozumieniu. (*Ueber Anmut u. Würde.* 17).





## X.

### **Eurytmja czyli składnia architektoniczna.**

---

Syntetycznie postępując musimy uważać, abyśmy ciągle łączyli to, co było przedmiotem ostatnich uwag. Przypatrzmyż się bliżej wynikom, jakie nam okazały się w poprzednim rozdziale przy określeniu pięknej techniki i pięknego kształtu architektonicznego.

Oto widzieliśmy, że pierwszym warunkiem ustroju technicznego jest równowaga, a następnym prawidłowość. Dwa te pojęcia, dopełniając się nawzajem i kierując sprawą tworzenia, muszą wywołać jakąś wypadkową z nich pochodzącą. Oczywista, że nią będzie tylko porządek, który jest równocześnie trzecim z kolei warunkiem techniki. I faktycznie tak być nawet musi, albowiem równowaga bez prawidłowości mogłaby być pomięszaniem, a prawidłowość bez równowagi także byłaby chwiejną. Zatem równowaga w prawidła ujęta i prawidła zrównoważone stwarzają w logicznym następstwie porządek, będący złaczeniem pierwszego i drugiego warunku właściwej techniki.

Wiedząc przytem z poprzednich zdań, że równowaga powoduje stałość, a prawidłowość stosunek, zechcemy znowu zastanowić się, co będzie rezultatem z zespolenia stałości z stosunkiem. Stosunek, jako taki, wskazuje pewną zależność i istotnie pochodzi on z prawidłowości.



Stać się zaś zależność ową przyjmuje w swoje niezmiennie posiadanie. To też stałość w stosunku i stosunek ustalony wywołują układ, odpowiadający porządkowi z poprzedniego wniosku.

Co jest równowaga i co są prawidła nią rządzące, to rozum wysledza na drodze badań i doświadczeń. Co zaś jest stałością i co jest związkiem, to rozum nabywa w skutek umiejętnego wgłębiania się w istotę rzeczy. Porządek zatem przedstawiać może sumę pierwiastków pochodzących z badań i praktyki. Układ zaś stanowi wynik z czynności rozumowych.

Równowaga i prawidła istnieją w świecie całym — człowiek je widzi i poznaje, tak samo jak ostatecznie podziwia porządek z nich wynikający. Stałość i stosunek wyrażają już czynność naszego rozumu w umiejętnem odkryciu właściwości równowagi i prawideł. Rozum też wypowiada, że podstawą równowagi są stałe prawa nigdy niezmiennie, czyli że człowiek, składając te siły pobudzające stałość, może wytworzyć choć sztuczną, przecie taką samą równowagę, jaka panuje w całym wszechświecie. Podwaliną równowagi są prawa. Stąd wypada, iż składając prawa, zarazem tworzymy i równowagę, a ustalając prawa damy wyraz temu, co jest stałością. Jednak w naturze człowiek doświadcza także prawidłowości, a one wynikają z życia przyrody i opierają się na jej życiu, oznaczają zaś łączenie tego co było, z tem co jest i będzie. Rozum, zgłębiając owe tajemnicze węzły, przekonał się, że i w nich zachodzą prawa, jakkolwiek nie zupełnie stałe, ale zawsze dające się ująć w całość. Wyrozonowaną tedy prawidłowość nazwał stosunkiem, jak wyrozumowaną równowagę zamianował stałością.

W naturze spostrzegamy także i porządek, a jest on najwyższym wyrazem istności świata organicznego i nieorganicznego. W skutek badań swoich, rozum zapragnął zgłębić i porządek. Spostrzegł więc, że tenże, będąc następstwem i połączeniem pierwszych właściwości, mieści je w sobie i z nich wynika. Jak porządek da się na podstawie doświadczeń wykryć w świecie równowagi i prawidłowości, tak rozum ze stałości i stosunku swych dzieł powoduje układ.

W przyrodzie mamy wszędzie, w ogóle i w najdrobniejszych szczegółach, wzory równowagi, prawidłowości i porządku. W dziełach architektonicznych spostrzegamy na podobieństwo techniki przyrodniczej, technikę konstrukcyjną, opierającą się na stałości, stosunku i układzie.

Tyle co do warunków technicznych.

Rozpatrzmy teraz jeszcze zasady, odnoszące się do samych kształtów estetycznych. Oto w rozdziale IX. uważaliśmy wolność za pierwszą ich cechę, a związek za następną i bezpośrednio drugą. Wiadomo już nam z poprzednich wywodów, że kształt pochodzi z idei i z uczuć, jest zatem ich wyrazem zewnętrznym. Idea to część ducha nieskończonego, a uczucia to nieokreślone pojęcia, zmieniające się i ruchliwe ciągle, wiecznie. Z tego też względu kształt estetyczny nieustannie dąży do możliwie najdokładniejszego wyrażenia idei i uczuć. A że te ostatnie nieskończenie są rozmaite, więc i kształty muszą przełatywać od skończoności do początku nieskończoności w najrozmaitszych wyrazach — malujących zewnętrznie nieokreśloność tak idei jak i uczuć. Lecz skoro twórca fantazja artysty zapali się ideą i uczuciem, wnet zapragnie ona kształtami zewnętrznymi przemówić o nich, tak, ażeby idea i uczucie w kształtach znalazły odbicie. By zaś to odbicie stało się dla wszystkich zrozumiałem, musi on czerpać kształty z życia rzeczywistego, z którego też pochodzi cała nauka ludzka. One zatem nie mogą być oderwanymi abstrakcjami, nic nie znaczącymi — lecz przeciwnie ze świata pochodzić muszą ich pierwiastki, aby pomocne im były do wyrażenia idei i uczuć. Artysta, chcąc te ostatnie wyrazić zewnętrznym, wyszukuje w wszechświecie kształty, które na prawie podobieństwa przypominają pewną właściwość idei — tak więc za pomocą kształtów, objawia się związek idei ze światem rzeczywistym. Podobieństwo w tym razie jest symbolem, a symbol wyszukuje związek między kształtami a ideą, która w nich ma się objawić. Związek zaś nie może być nielogicznym, lecz ma on na celu zawsze idee i uczucia, którym dostarcza kształtów.

Sumując to, możemy powiedzieć, iż kształty, jakkolwiek polegają na wolności działania artysty, przecie muszą wykazywać związek ze światem rzeczywistym,

zrozumiałym dla nas wszystkich. Ten związek jest warunkiem podstawowym, przez który kształty do nas przemawiają wyraźnie, inaczej stworzone luźno we fantazji, stałyby się wprost zagadkami lub dziwactwami. Dla przykładu zwrócimy uwagę czytelnika na trójkąt i kwadrat, które w dziele tak pierwotnem, jakim jest piramida egipska, stanowią kształt symboliczny godny idei, albowiem w nim świat rzeczywisty i świat nadziemski znalazły razem swoje wyrazy. Gdyby trójkąt i kwadrat zastąpione były innemi figurami geometrycznemi, piramida byłaby wprost zagadką niezrozumiałą, bez treści i znaczenia. Sześciobok lub ośmiobok czego by były symbolami? Musielibyśmy odstąpić od historii i logiki, a szukać czegoś przypadkowego. Tymczasem trójkąt, jak udowodniliśmy, znamionował i znamionuje ciągle ideę boską, a kwadrat jak odpowiadał, tak odpowiada zawsze idei ziemskiej — więc piramida, to symbol ich połączenia.

Natura sama jest mistrzynią arcydoskonałą w nauczaniu człowieka pięknego kształtowania. Wszak przypatrzmy się roślinom lub zwierzętom, a nawet i postaciom ludzkim. Nie ma na świecie dwóch kształtów zupełnie podobnych, bo natura w tym względzie ma także nieskończoną wolność. Liść nie podobny do liścia, kwiat do kwiatu, koń do konia — a nadto wszystko, nigdy nie ma dwóch ludzi ściśle identycznych. Kształt w człowieku, jak to już wspominaliśmy, to wyraz jego ducha i jego uczuć — więc jest on nieskończenie zmiennym, jak te uczucia i ta myśl wymagają nieskończenie różnych objawów. Jednak natura mimo tego wszystkiego w kształtach swoich zawsze wierna jest i posłuszną, aby one jasno celowi odpowiadały. Kształtując, charakteryzuje ciągle zewnętrznie związek obrazu z grupą tworów odpowiednich.

Jak przyroda kształty wiązuje odpowiednio do celu i przeznaczenia, tak i artysta kształtami wyraża idee swoje za pomocą związku ze światem fizycznym.

Z tej wolności i z tego związku wynika w naturze nieprzebrana różnaitość. Zupełnie analogicznie i w estetyce wolność kształtów stwarza przez związek ich z rzeczywistością różnaitość wiecznie zmienną.

Możemy jednak powiedzieć, że ta wolność, związek i różnaitość są pierwotnymi wyrazami, jakie



widać w naturze na każdym kroku. Człowiek, artysta wzięł je sobie za wzory, lecz wlewając w nie uczucia estetyczne, wszystko uduchowcił i stąd to pochodzi, że wolność w sztuce maluje się lekkością form, symbolizującą ich lotność i dążność ku górze. Stąd też wynika i wdzięk, który jest związkiem ubarwionym przez uczucia i uduchowionym przez ideę. Rozmaitość, będąca rezultatem z wolności i związku w przyrodzie, znajduje pod wpływem uczucia i idei kształty, znamionujące idealny porządek i uczuciowy układ, a to stanowi rytm czyli składnię.

Zebrawszy to wszystko, możemy ustrój organiczny przyrody zestawić z osnową techniczną dzieła architektonicznego, a sprawy ogólnej idei przeciwstawić działaniu czystego uczucia estetycznego.

Dla uwidocznienia zestawiamy systemat, będący zarazem rozwinięciem szematu z rozdziału IX.

Technika	{	(Przyczyna):
		I) Ustrój organiczny przyrody rządzi się: a) równowagą, b) prawidłowością, c) porządkiem.
	{	(Skutek):
		II) Osnowa techniczna architektury polega na: a) stałości, b) stosunku, c) układzie.
Kształt	{	(Przyczyna):
		I) Idea ogólna dla objawienia się wymaga: a) wolności, b) związku i c) rozmaitości.
	{	(Skutek):
		II) Uczucie estetyczne w ozdobie dzieła opiera się na: a) lekkości, b) wdzięku i c) rytmie (składni).

Ażeby następne wnioski przez syntezę z tych wszystkich czynników wyciągnąć, nie będzie zbyt trudnym, gdy wprawdzie krótko napomkniemy o tem, jakie z nich wypadają dalsze skolligacenia.

Herman Lotze wypowiada następujące zdania:

»W każdej sztuce, która ma być doskonałym obrazem wszechświata, muszą dla nas być zrozumiałe w jakimkolwiek sposób trzy względy:

1) konieczne panowanie ogólnego prawa nad całym zjawiskiem; potem

2) Szczegółowy plan, podług którego wszystkie te wolne dążenia jednostki żyjącej związane bywają w jedności idei, na koniec

3) Rozmaitość charakterystycznej żywotności, która zmienia się wedle tamtych praw stosownie do swej własnej natury« \*).

Jeżeli porównamy te trzy założenia ogólnie wyrażone, z tem cośmy już w szczególności do architektury podali, to nabierzemy przekonania, iż nasze wnioski są tylko dokładniejszym tamtych zdań określeniem.

To, co Lotze nazywa koniecznem panowaniem ogólnego prawa nad całem zjawiskiem, to wyobraża nam dobitnie równowaga i stałość w technice, a wolność i lekkość w kształtach.

To, co on zowie szczegółowym planem, podług którego dążenie jednostki pozostaje w związku do całości, jest w powyższem znaczeniu prawidłowością i stosunkiem w technice, a związkiem i wdziękiem w kształtach.

Nareszcie rozmaitości żywotnej, zmieniającej się stosownie do własnej natury, odpowiada w technice porządek i układ, a w kształtach rozmaitość wraz z rytmem (składnią).

Zastosowanie tych zdań przekonywa nas, iż we wszystkich naszych czynnikach objawia się pewne pokrewieństwo, zbliżające je do siebie w ten sposób, iż należą one do następnych pojedynczych kolligacji, wynikających ze złożenia owych czynników:

α) Równowaga czyli stałość i wolność czyli lekkość oznaczają pewną w sobie zamkniętą właściwość, bo istotnie wszystkie te pojęcia są owem koniecznem panowaniem ogólnego prawa nad całem zjawiskiem, które w nich dominuje i przeważa.

β) Prawidłowość czyli stosunek i związek albo wdzięk nasuwają myśl, że musi tu być już jakaś druga zależność do której stosuje się to pierwsze panowanie prawa nad całością.

---

\*) Grundzüge d. Aesthetik. 45. §. 42. — Zmieniliśmy tu tylko porządek, bowiem Lotze „rozmaitość“ daje na trzecim miejscu, my zaś na drugim. Według naszych wywodów jest to koniecznem.

γ) Nakoniec porządek czyli układ i różnorodność albo rytm (składnia), przemawiają za wielostronną dążnością, za żywotną różnorodnością.

W muzyce z trzech przepisów, jakie H. Lotze dyktuje, powstają trzy zadania, których spełnienie jest podstawą utworu muzycznego — jest to: takt, melodia i harmonia.

Takt muzyczny jest istotnie równowagą i stałością, bo najpierw równowagę następstwo tonów po sobie, a potem pozwala im stale się grupować w pojedyncze działy, które również powtarzają się stale. W takcie przebija wolność, gdyż takt zależy przede wszystkim od idei, jaka służy za podstawę utworowi, a że uczucie estetyczne w muzyce zawsze górę bierze, więc takt musi być w lekkiej formie zaznaczony. Nie można go bowiem całkiem odrębnie cechować, lecz jeden takt musi się z drugim nieznacznie łączyć.

Harmonia odpowiada prawidłowości i stosunkowi, albowiem w niej tony muszą się łączyć już podług prawideł i w oznaczonym stosunku. Pod względem estetycznym, harmonia to związek i wdzięk, bo też rzeczywiście powstaje ona ze związku tonów, a celem jej wdzięk dla słuchu. Harmonia zasadza się już nie tylko na równowadze i stałości, ale równocześnie i na prawidłowości a stosunku tonów.

Melodia zaś to cel muzyki, to przeznaczone wyjawienie idei. Tu należy porządek i układ ze strony technicznej, a różnorodność i rytm (składnia) ze strony estetycznej. Melodia bez porządku i układu byłaby niemiłym następstwem tonów — a różnorodność i rytm są już nawet niezbędnymi jej prawidłami.

Jeżeli takt jest równowagą w technice muzycznej, a harmonia prawidłowością, to rzecz oczywista, iż z taktu i z harmonii powstała melodia, musi być porządkiem wynikającym z tamtych.

Zachodzi obecnie pytanie, czy i w architekturze nie wyłaniają się jakieś kolligacje, któreby odpowiadały temu syntetycznemu postępowaniu. I rzeczywiście istnieją tu podobne skojarzenia pierwiastków, spokrewnionych z sobą.

Czem bowiem takt w muzyce, tem w architekturze jest **symetria** — czem w muzyce harmonia, tem w archi-



tekturze **proporcja** — a czem w muzyce melodia, tem w architekturze **eurytmja**.

Co to jest symetria? W najogólniejszem znaczeniu jest to całość w kształtach złożona z pierwiastków, objawiających stanowczo swoją kierunkowość bądź do jednego środka, bądź do jednej albo do dwóch linii. Jeżeli ta kierunkowość zwraca się już do trzech linii, wtedy jest ona znowu dośrodkową t. z. kierującą się do jednego centrum.

Symetria zatem dośrodkowa, na pierwszy rzut oka, objaśnia nas i poucza o swej tendencji. Każdy bowiem przyzna, że środek, do którego odnoszą się wszystkie części pojedyncze, jest w tym razie koniecznem panowaniem nad całym zjawiskiem. W takiej symetrii widzimy wymowny obraz, jak ona jednoczy te pierwiastki, które były najpierwszymi warunkami tak w technice, jak i w kształtach czyli w estetyce. Polegać ona ma na 1) równowadze czyli stałości i 2) na wolności lub lekkości. Zastanówmy się bliżej. Oto symetria pożąda przede wszystkim równowagi. Jak to rozumieć należy?... Po bliższej rozwadze nie trudno na to odpowiedzieć. Wszak wie każdy z nas, iż dośrodkowość w ogóle, a dośrodkowa symetria w szczególności, odnoszą każdą cząstkę swoją w dążeniu do punktu centralnego. Jeżeli wyobrazimy sobie symetrię centralną, która polega na trzech osiach, przecinających się w jednym punkcie, to w skutek punktu ogniskowego, trzy osie podzielą się wnet na 6 promieni. Symetrycznie kształtując, należy rysunek, który wypadnie na jednej linii promiennej, powtórzyć koniecznie i na wszystkich innych liniach. Całe zatem upięknienie jednego promienia, musi się identycznie sześć razy przedstawić.

Z punktu widzenia technicznego, okazuje się tu jasno równowaga w tem równomiernem podzieleniu przestrzeni względem jednego środka, gdyż osie muszą ściśle i jednakowo dążyć ku niemu; następnie okazuje się także stałość, która spoczywa właśnie w rozdzieleniu osi, w rozdzieleniu, które jest niezmiennem i koniecznem. Chcąc ściśle symetrycznie trzy linie przez jeden punkt przeprowadzić, muszą one być względem siebie zawsze i koniecznie pod kątem  $60^{\circ}$ , aby razem sześć kątów między sześcioma promieniami złożyły się na  $360^{\circ}$ .

Z punktu widzenia estetycznego, kształty są tutaj oparte na wolności, a temu nikt chyba nie zaprzeczy, że każdy z nas może na jednym z sześciu promieni narysować dowolne przeróżne wzorki, które potem dadzą się przenieść na wszystkie promienie. Równocześnie wszakże kształt odznaczać się ma lekkością pod względem estetycznym, a to dlatego, bowiem w nim nie może się bezwarunkowo żadna inna kierunkowość objawić, tylko jedynie i wyłącznie ta jedna względem punktu środkowego. W odniesieniu się do ogniska samoistnego i niezależnego od związku jest ona istotnie lekką; coraz lżejszą im bardziej przybliży się do medjum.

Kształt czysto symetryczny dośrodkowy w ozdobie da się wszędzie zastosować, albowiem on jest sam tylko dla siebie, i nigdzie nie sprowadza zależności na zewnątrz, bo jego charakterystyką jest dążenie do ogniska, do wnętrza swego.

Jak każdy takt w muzyce jest dla siebie częścią osobną, tak jest nią i symetria dośrodkowa. W architekturze znajduje ona często zastosowanie, bądź w rozumieniu technicznym, bądź w celu upiększenia.

Oprócz symetrii dośrodkowej trzyosiowej, może występować ta z czterema, pięcioma osiami i t. d. W każdym razie ilość osi nie wpływa na zmianę tych pierwiastków, które podnieśliśmy — zawsze w technice musi tu panować równowaga i stałość, zaś w estetyce wolność i lekkość.

Pozostaje jeszcze na uwzględnienie symetria dwuosiowa, która już nie musi być dośrodkową, chociaż może być i taką. Jeżeli dwie osie po przecięciu się w punkcie dadzą cztery równe promienie, wtedy symetria stanie się dośrodkową. Gdy dwa promienie poziome będą dłuższe od dwóch pionowych, albo *vice versa*, w takim razie symetria przybierze charakter odmienny. Objawi się on w tem, że dążność dośrodkowa zniknie, a powstanie dążność dwukierunkowa, zależna od linii pionowej i poziomej.

W tym rodzaju symetrii dwukierunkowej czyli dwuosiowej rzecz się nie zmienia co do pierwiastków ogólnych techniki i estetyki. Równowaga musi i tu polegać na równoważnem podzieleniu kształtów w czterech kierunkach

ogólnych, redukujących się na dwa identyczne sobie kierunki. Stałość w znaczeniu technicznym dyktuje absolutnie tylko dwa kierunki, a to poziomy i pionowy. Inne kierunki są tu stanowczo niemożliwe. Wolność i lekkość tłumaczą się tak samo jak w dośrodkowej symetrii.

Tego rodzaju symetria podobnie często występuje w architekturze. Jednakowoż prawie największe znaczenie dla tej ostatniej ma symetria jednoosiowa. Posiada ona jedną zaletę, że w niej równowaga i stałość w znaczeniu technicznym, jak i wolność a lekkość w rozumieniu estetycznym nie sprzeczają jednostajności, albowiem w kierunku podłużnym do osi symetrycznej pozostawiona jest zupełnie dowolna możliwość podnoszenia lub zniżania kształtów wedle potrzeby.

Z zestawienia naszego można wywnioskować, iż symetria, jako powstająca z najpierwszych warunków ogólnej techniki i estetyki, jest najpierwszą ich kolligacją. W rzeczy samej, symetria, najłatwiejsza do pojęcia i zrozumienia, zajmuje pierwsze miejsce w sztuce architektonicznej. Powiedzieć nawet można, że od symetrii poczyną się jej nauka.

Symetria wieleosiowa, dwukierunkowa i dośrodkowa, występuje w przyrodzie bardzo licznie: w świecie roślinnym (zwłaszcza w kwiatach) i w świecie mineralnym a nawet w płatkach śnieżnych. Natomiast jednoosiowa właściwą jest przeważnie budowie organizmu zwierzęcego i postaci ludzkiej. Ponieważ symetria często człowiekowi nasuwa się przed oczy tak, że nawet najmniej obznajomiony ze sztuką, łatwo ją zrozumie, bo dążność jej jest wyraźna, wynika z tego, że początkujący w rysunkach najchętniej symetryczne wzory naśladują, że lud we wzorach najskłonniejszym jest do ich kształtowania i że w ogóle architektura w początkach swego każdego stylu zwykle poczyną ornamentacje od symetrii. Symetria w sztuce arabskiej jest najulubieńszym zwyczajem kształtowania.

Symetria w dziedzinie sztuki plastycznej odgrywa takie znaczenie, jak wniosek, uogólniony z kilku sądów identycznych, czyli dążących do jedności myśli, w dziedzinie filozofii.

Z kolei przychodzi potrzeba zastanowienia się nad proporcją. Przy określeniu ostatniego rodzaju symetrii,



t. j. przy symetrii jednoosiowej, wzmiankowaliśmy z lekka, że u niej, w kierunku podłużnym do osi symetrycznej, jest pozostawiona zupełnie dowolna możliwość przesuwania kształtów wedle potrzeby lub poczucia piękna. To co symetria taka dozwalała, było jej istotną charakterystyką. Jeżeli przedstawimy sobie teraz oś pionową, koniecznie tylko pionową, i położenie jej względne zaznaczymy wyraźną i stałą linią poziomą, a w kształtowaniu poprzestaniemy już uważać wyłącznie tylko na symetrię względem tej osi pionowej, lecz baczność naszą skierujemy raczej na możliwe przesuwanie, podnoszenie lub zniżanie kształtów odnośnie do stałej poziomej linii podstawowej, wtenczas uderzy nas rzecz nowa. Oto symetria w kierunku poziomym względem linii pionowej zostaje zawsze symetrią, lecz ustaje już »zupełnie dowolna możliwość« przesuwania kształtów w kierunku pionowym, a to z tego powodu, że wszelkie względny wysokościowe muszą trzymać się zależności swojej od stałej linii poziomej, podstawowej.

Wyobraźmy sobie, że na kawałku papieru narysujemy kształt jakiegokolwiek symetryczny, jednoosiowy z linią podstawową poziomą. Dajmy na to, że jest to piękna hydrja grecka o wdzięcznych kształtach, lub amfora wydłużona. Przypuśćmy teraz, że komuśkolwiek przyjdzie myśl przerysować kształt hydrji na innym papierze jednak z tą zmianą, iż wszystkie wymiary szerokościowe, odnoszące się do właściwej symetrii pozostawi niezmiennie, ale za to wszystkie wymiary wysokościowe przeniesie cyrkiem redukcyjnym, powiększającym każdą długość o  $\frac{1}{3}$  jej miary. Przypuśćmy dalej, że przerysowując amforę, tak samo pozostawi miary szerokościowe niezmiennie, ale wszystkie miary wysokościowe przeniesie cyrkiem redukcyjnym, pomniejszającym każdą długość o  $\frac{1}{3}$  jej miary. Cóż powstanie? Oto hydrja przedłuży się, a amfora skróci — kształty zmieniają się nie do poznania i nikt już z nich nie odczyta pierwotnego a właściwego znaczenia przedmiotów. Symetria i teraz wprawdzie nie przestanie istnieć a choć rysunek w liniach zarysowych miękki, mimo to całość szpetna. Skąd to pochodzi? Oto stracona miara wysokości, która w oryginale była prawidłowo a ze znaczeniem zastosowana do miary szerokościowej. Ani w hydrji, ani w amforze

nie widzimy już tego, co stanowi znaczenie, co stanowi proporcję.

Przykład ten posłuży nam do łatwego i jasnego scharakteryzowania czem jest ona właściwie? Możemy krótko odpowiedzieć, że proporcja jest to w technicznym rozumieniu stosunek ujęty w pewne prawidła i prawidłowość stosunkiem się wyrażająca. Natomiast w znaczeniu estetycznym co do kształtu samego, jest to związek linii wdzięcznych i zarazem wdzięk ich w skutek odczutego związku. Zatem prawidłowość i stosunek odpowiadają drugim warunkom techniki, a związek i wdzięk drugim warunkom kształtu w systemacie wyżej podanym.

Proporcja jest to właściwie w wyższym stopniu symetria jednoosiowa, na której też ona opiera się rzeczywiście. Cechy wszakże jej nie stanowi bynajmniej wyłącznie ta ścisła symetryczność, lecz stosunek, w jakim pozostaje szerokość do wysokości w każdej części, a prócz tego każda część do całości.

Symetrię nazwać można kształtowaniem wedle linii, albowiem linja zawsze jest podstawą jej kształtu. W proporcji zaś występują już przejrzyste dwa kierunki zależne ciągle od siebie i wymagające bacznej uwagi z jednej strony, a delikatnego poczucia z drugiej. Proporcja uchodzi słusznie za sprawę znacznie trudniejszą od symetrii, gdyż w niej należy być już odpowiednio wykształconym, w skutek przyswojenia sobie stosunku i związku między szczegółowymi kształtami.

Do dziś dnia właściwie nie jest ustaloną jeszcze definicja proporcji, a to dlatego, że wielu estetyków miesza ją z warunkami bądź symetrii bądź eurytmji, a nawet jak Quatremère de Quincy widocznie bierze ją wprost za eurytmję, t. j. za najwyższy czynnik architektoniczny. Co więcej, ten architekt-estetyk, twierdzi nawet stanowczo, iż proporcja u Egipcjan nie istnieje, ani też w sztuce gotyckiej, a już wcale na próżno szukałby jej kto w innych stylach architektonicznych. Proporcja, wedle niego, jest to niezaprzeczona prerogatywa wyłącznie tylko greckiej architektury \*).

---

\*) Dictionnaire d'architecture.

Viollet-le-Duc w dziele »*Dictionnaire de l'architecture*«, traktując o proporcji, słusznie całkiem podnosi mylność twierdzenia powyższego i wyraża się w słowach takich:

»Proporcje w architekturze pochodzą z praw wcale rozleglejszych, delikatniejszych i takich, które się wyłaniają z dziedziny zupełnie swobodnej. Że architekci greccy przyjęli system proporcjonalny i miarę harmonijną, to nie jest ani wątpliwem, ani nie może być nawet przedmiotem sporu; lecz z tego, że Grecy ustanowili system harmonijny, który im odpowiada, nie wynika wcale, aby Egipcjanie i ci w gotycyzmie nie przybrali także pewnego systemu własnego. Tak samo chciałby ktoś powiedzieć, że gdy Grecy posiadali system harmonijny muzyczny, to już z tego względu tak w operach Rossini'ego jak i w symfoniach Beethowena musi panować nieporządek i pomieszanie, albowiem ci autorowie postępowali wcale inaczej jak Grecy« \*).

Quatremère de Quincy uważa proporcję za pojęcie oparte na »stałych stosunkach, koniecznych i ustawicznie tych samych«. Jest to zdanie zupełnie niczem nie ugruntowane, a gdyby tak miało być, to rzeczywiście w dziełach architektury panowałaby sztywna stężalność, nie posiadająca żadnego wdzięku. Proporcja raz na zawsze uległaby prawdom stałym, uchwyconym cyframi, a tak mógłby ktoś przedsiębrać ułożenie księgi na wzór logarytmicznej dla budowania proporcjonalnego. Lecz na szczęście, sztuka piękna nie dopuszcza zimnego despotyzmu liczbowego w swoje prerogatywy.

Że istnieje ścisła prawidłowość, temu nikt nie zaprzecza. My nie wierzymy tylko w to, aby architektura dała się pod względem estetycznym rządzić cyframi, bo wtedy niechybnie upadłaby ona z wysokości swego piękna i stałaby się szablonowem rzemiosłem.

A jednak niestety! dzisiaj bardzo często objawiają się dążenia ku ujęciu proporcji w liczby i miary. Dzieje się to tak często i tak powszechnie, że nie dziwno, dla czego w naszych czasach panuje słabe wyobrażenie o twórczości architektonicznej.

---

\*) Viollet-le-Duc. *Dictionnaire de l'architecture*. „Proportion“. 533.



Są tacy, którzy wszędzie i zawsze, w tworzeniu i krytykowaniu, lubią cyframi i miarami wszystkie kształty ujmować — uczuć bynajmniej nie biorąc na oko. Zda się niektórym, że w architekturze wystarcza biegłość w używaniu cyrkla. Co więcej spotykamy się nawet bardzo często z dziełami, w których autorowie usiłują liczebnie przedstawić prawa proporcjonalności. Autorowie zwłaszcza niemieccy bardzo chętnie i z wielką ścisłością dążą ku paragrafom w tym kierunku — jednak nie użyteczna to praca. Wątpimy, aby architekt-artysta chciał i mógł tworzyć piękne dzieła podług analizy cyrklowej i liczebnej.

Nawet cudowne prawo »złotego cięcia« jakkolwiek bardzo uzasadnione i słuszne, nie da się także z całą ścisłością w projekcjach zastosować. W tym względzie podzielimy w zupełności zdanie Schaslera, który twierdzi, że jakkolwiek nauka o proporcji może być praktyczną, przecie polega ona na »iluzji« \*).

Nikt nie może o tem wątpić, że w dziełach przyrody istnieje proporcja oparta na prawidłach, lecz nie może ich nikt tak ustalić, aby stały się kodeksem rozumowym, nigdy niezmiennym. Wszak i te cyfry Zeisinga, przyjęte powszechnie za zasadę, a mianowicie  $1:2:3:5:8:13$  nie są wcale prawdziwemi, gdyż odbiegają one od swoich pierwotnych, czysto matematycznych pierwiastków — a te przedstawiają przybliżony szereg  $1:1.62:2.62:4.24:6.85:11.09$  i t. d. Więc jak dwa nie jest liczbą wymierną w tym razie, tylko przybliżeniem do  $1.62$ , jak  $13$  nie jest miarą tylko podobieństwem do  $11.09$  (!) tak i cała ta teoria »złotego cięcia« jest oparta na urojeniach i na przypuszczeniach. Próbuja niektórzy tworzyć dzieła architektoniczne na podstawie stosunków złotego cięcia i na podstawie szematów kwadratowych, rombów lub trójkątnych. Powiedzielibyśmy, że artysta wyłącznie na tych liniach polegając, czasami krępuje zbytnio swoją twórczość, przesadnie i niewolniczo!

Prawdziwe uczucie nie zna granic, więc i w tym wypadku odczuwanie proporcji winno być jedyną miarą dla tego co tworzy. Wszystkie systemata proporcjonalne

---

\*) Schasler. Ästhetik 108. B I.

ujęte w liczby i miary mogą mieć tylko wtedy prawdziwą rację bytu, gdy z nimi przystępujemy do analizy kształtów dzieła skończonego. Tworzenie wszakże polega na syntezie, tu przeto rozważa, rozbierająca całość na składniki, nie ma prawa słuszności — natomiast studjum badawcze, opierające się na analizie, dopuszcza już pewnych prawideł, które w tem jedynie znaczeniu są wskazówkami.

To cośmy mówili w rozdziale V. str. 92. o linjach poczucia pięknego, to możemy tutaj powtórzyć, mówiąc o proporcji. Proporcja w tworzeniu jest to sprawa przeważnie samego uczucia estetycznego.

Nawiązując treść do naszego poprzedniego wyводу, zaznaczamy, że proporcja wymaga w technice prawidłowości i stosunku, w większej części opartych na wyrozumowaniu; zaś w kształtach samych, co do związku i wdzięku, zasadza się ona wyłącznie tylko na poczuciu. Wyrazem technicznego proporcjonowania jest istotny stosunek, który dla oka staje się w danym poszczególnym przypadku jedynym; wyrazem zaś estetycznego poczucia zostaje na zawsze ten wdzięk, w jakim uczucie znajduje swe odbicie. Jak stosunek odpowiadać musi przeznaczeniu dzieła architektonicznego (n. p. co do wysokości i rozciągłości inaczej stosunki się objawiają w architekturze monumentalnej, a inaczej w świeckiej, powszedniej), tak wdzięk także oznacza cel dzieła i nie może z nim być w niezgodzie, (n. p. w hydrji i amforze wspomnianej kształty wyrażają wdzięk odpowiedni ich celowi — podobnie w architekturze kształt posługuje się wdziękiem właściwym świątyni, pałacowi i t. d.).

Proporcja, równie jak i symetria, znajduje mnóstwo przykładów w całej przyrodzie. Najdobitniejsze wszakże z nich są w świecie ludzkim i zwierzęcym.

Podstawą proporcji w naturze jest prawidłowość, gdyż wszystkie kształty polegają na nieodmiennem następstwie tworzenia, a to dlatego, ponieważ przyroda rządzi się prawidłami. Te prawidła są bezwiednym warunkiem proporcji w doskonałych twórcach świata. Wynika stąd, że przyroda wtedy tylko w swoich dziełach stwarza zupełną prawidłowość, jeżeli żadne uboczne okoliczności nie przeszkadzają jej w wykonaniu prawideł. Przyroda n. p. w zwy-

kłych normalnych warunkach daje człowiekowi postawę zupełnie proporcjonalną, piękną i doskonałą. Jeżeli wszakże w tworzeniu ustroju technicznego znajdują silny wpływ okoliczności takie, które stają się prawidłowości na zawadzie, wtedy natura nie wytworzy już proporcji doskonałej, albowiem ona tylko ślepo posłuszną jest prawidłom swoim. Natura, sprzeciwiając się czynnikom nieprzyjaźnie występującym w obec jej prawideł, zbacza ostatecznie i powoduje ułomność organizmu.

Równorzędnie z prawidłowością powiązany jest w naturze i związek, odnoszący się do kształtów, podczas gdy tamta należy do szkieletu technicznego. W związku kształtów przyroda także jest wierną zawsze swoim celom, a jeżeli odstępuje od niego, to tylko zniewolona przeszkodami.

Inaczej całkiem postępuje człowiek. On, zapatrując się na przyrodę, nauczył się od niej i prawidłowości i związku.

Wspierając naturalną prawidłowość sztucznie własnymi prawami, wyrozumowanymi na drodze spekulacji, wytworzył prawidłowość teoretyczną, wolną już od przypadkowych zбочeń i to jest co nazywamy stosunkiem.

Wspierając zaś naturalny związek kształtów, jakie widzi w przyrodzie, własnymi uczuciami, i własną ideą, użycza im uroku, który zowiemy wdziękiem.

Stosunek w proporcji, sam bez wdzięku, zawsze dałby się ująć w stałe i niezmiennie liczby i miary, bo on pochodzi z prawidłowości. Lecz proporcja, wedle naszych wywodów nie może polegać na samym stosunku. Gdyby tak było, stałaby się ona sprawą samego rozumu i wtedy słuszenie możnaby ją podporządkować paragrafom. Proporcja pożąda koniecznie, aby ze stosunkiem wyrozumowanym szedł w parze wdzięk kształtów, odczuty na podstawie instynktowego poczucia piękna.

Dodać musimy koniecznie, że i to wyrozumowanie stosunku jest nadzwyczaj subtelne, bowiem prawidła dla niego są ledwie uchwytnie. W stosunkowaniu wysokości do szerokości mogą wprawdzie za kryterjum służyć pewne normy, ale normy owe podlegają ustawicznym modyfikacjom, w skutek ciągłego stosowania się do przeznaczenia. Postać ludzka ma pozornie jeden stosunek



w swoim organizmie technicznym, ale postać męska różni się już stosunkiem od żeńskiej. Postać mężczyzny silnego inny ma stosunek jak mężczyzny wątłego i t. d. To samo w architekturze. Inaczej stosunek będzie się objawiał w dziełach architektury wojennej, inaczej w dziełach architektury świeckiej, a jeszcze inaczej religijnej.

O ileż więcej zmiennym i ruchliwym jest wdzięk, odnoszący się do związku kształtów. Tutaj absolutnie nikt nie odszuka już prawideł, bo wdzięk to prawdziwa gra swobodna i wolna.

I ten stosunek subtelnie wyrozumowany i ten wdzięk, pochodzący li tylko z poczucia estetycznego, składają się na to, iż proporcja należy do bardzo trudnego a równocześnie do bardzo ważnego zadania architektonicznego.

Proporcję można nazwać pulsem architektury, gdyż w niej właściwie tętni cała jej istota. Od proporcji ze zrozumieniem ustosunkowanej i z wdziękiem odczutej, zależy cała piękność dzieła architektonicznego. Proporcja uszlachetnia technikę i ożywia kształty.

Ramy naszego dzieła są zbyt ciasne, abyśmy mogli w niem pomieścić jeszcze wiele ważnych innych kwestji, dotyczących proporcji. Wyznajemy, że o niej możnaby tyle rozprawiać ile i o samem pięknie, gdyż w architekturze proporcja to owe médium, łączące przedmiot z podmiotem twórcy i widza.

Proporcja wymaga obznajomienia się ze stosunkiem i z wdziękiem, stąd wynika, że studjum dzieł pięknych przez obserwowanie jest tu jedyną nauką. Choć stosunek da się ująć w przybliżone prawidła, to jednak wdzięk można sobie przyswoić tylko za pomocą ćwiczenia oka. Dlatego w wykształceniu artysty koniecznem jest, aby tenże nie zasklepiał się sam w sobie, ale uczył się patrzeć na piękno natury i na piękne dzieła przeszłości.

Jak harmonja w muzyce opiera się na ustosunkowanej zgodzie współcześnie drgających tonów i na wdzięcznej łączności tychże z następującymi — tak i w architekturze proporcja wymaga harmonji ogólnej wszystkich kształtów i harmonji w kolejnem ich następstwie po sobie i obok siebie.

Symetrię porównaliśmy do wniosku filozoficznego. Proporcję natomiast możemy postawić na równi z pre-

paracjami filozoficznymi, objawiającymi się przez syntezę i przez analizę, zatem opierającymi się na indukcji i na dedukcji. Artysta, tworząc dzieło, polega głównie na syntetycznej twórczości — widzi, obserwując dzieło, zgłębia je na drodze analitycznej. Proporcja jest tu wyrazem jednego i drugiego działania w świecie piękności.

Co więcej, możemy twierdzić, że stosunek wymaga przeważnie analitycznego rozumowania artysty, wdzięk zaś przeciwnie syntetycznego.

Kiedyśmy wyjaśnili istotę symetrii i proporcji, teraz możemy pomówić o eurytmji.

Przedewszystkiem powtarzamy, że symetria, opierając się na kształtach uporządkowanych według linii, może uchodzić słusznie za projekcję czysto liniową, bo kształtowanie jej grupuje się zawsze tylko w jednym kierunku dośrodkowym. Proporcję natomiast musimy uważać już za funkcję płaszczyzn, podlegających dwom rozciągłościom t. j. szerokości i wysokości. Stosunek panujący w niej wymaga zawsze dwóch pojęć, aby jedno pojęcie z drugim pozostawało w związku. Nie może nikt proporcjonować w wysokości bez uwzględnienia szerokości, i nie może nikt w szerokości kształtować bez odnoszenia się do względów wysokościowych. W każdej proporcji architektonicznej dominują dwa kierunki, a tymi są: pionowość i poziomość.

Eurytmję zaś cechuje jeszcze większa kombinacja. Składa się na nią nietylko symetria ale i proporcja, a tak wynikają już trzy rozciągłości, stanowiące podstawę przestrzeni. W eurytmji uwzględniamy nietylko szerokość i wysokość, ale także i głębokość czyli długość w ściślejszem znaczeniu. Tworzymy zatem pojęcie objętu, a w nim mieścimy już właściwie to wszystko, co stanowi samą charakterystykę architektury w ogóle. Aby zrozumieć eurytmję, potrzeba już najzupełniej wykształconej wyobraźni, która w tym razie spotyka się z całkiem nową własnością kształtów w przestrzeni, a jest nią perspektywa. Eurytmja, jako logiczne skojarzenie wszystkich właściwości, składających się tak na symetrię jak i na proporcję, musi w skutek konsekwentnej syntezy obejmować w sobie wszystkie owe pierwiastki i musi wyrażać

pewną wypadkową, pochodzącą ze złożenia ich w jeden ogólny i ścisły kontakt.

W muzyce takt z harmonją wywołuje melodję, jaka w przestrzeni się rozlega. W architekturze symetria uporządkowana i proporcja urozmaicona pewną symetrią, kombinują się nawzajem i przez dodanie rozciągłości trzeciej, stają się podstawą dla ogólnej składni architektonicznej.

Gdybyśmy chcieli użyć tutaj terminów technicznych, moglibyśmy symetrię nazwać kształtem pierwszego rzędu t. j. liniowego — proporcję kształtem drugiego rzędu t. j. polegającego na płaszczyźnie w szczególności albo na powierzchni w ogóle, a nareszcie eurytmję kształtem trzeciego rzędu, rozwijającego się w przestrzeni. Symetria jest to kształt metryczny, proporcja kształt geometryczny, a eurytmja kształt stereometryczny.

Dla lepszego wyobrażenia zestawimy to wszystko, co składa się na symetrię, proporcję i eurytmję w następujący sposób :

Symetria	{	w technice:	równowagi i stałości,
wymaga	{	w kształtowaniu:	wolności i lekkości.

Proporcja	{	w technice:	prawidłowości i stosunku,
wymaga	{	w kształtowaniu:	związku i wdzięku.

Eurytmja	{	w technice:	porządku i układu,
wymaga	{	w kształtowaniu:	rozmaitości i rytmu.

Jak się z tego okazuje, w eurytmji co do techniki porządek wynika z równowagi i prawidłowości, a układ ze stałości i stosunku — zaś w kształtowaniu rozmaitość odpowiada wolności i związkowi — a rytm lekkości z wdziękiem.

Wspominaliśmy, że już Grecy nazywali melodją cały porządek świata. (Rozdział VI. str. 114). Ten więc porządek jest prawdziwą eurytmją przyrodniczą. Istnieje też ona w pojedynczym szczególnie jak i w ogólności — w pierwszym ułamkowo, w drugiej zupełnie.

Porządek świata zadziwia każdego z nas, choć nie każdy może go zgłębić — po objawach poznajemy go i nim się zachwycamy. Przyroda wszystka życie swoje co do techniki objawia przez porządek, oparty na prawi-



dłowości i na równowadze. W kształtach zaś jej uderza nas nieprzebrana różnorodność, jako wynik z wolności i ze związku. Porządek w różnorodności czyli połączenie tych wszystkich pierwocin w jeden skład ogólny stanowi składnię kosmiczną i to jest eurytmia światowa.

Składnia kosmiczna, od najdawniejszych czasów cywilizacji ludzkości, była przedmiotem podziwu rozumu ludzkiego. Cała egipska astrologja zasilala się cudownością eurytmji przyrodniczej, w której dopatrywała się nawet wpływu na losy człowieka. Owa eurytmja jest też ciągle tematem dla najciekawszych badań człowieka, bo w porządku świata rozum śledzi całą istność jego co do przeszłości jak i co do przyszłości. Powiadają uczeni, że nawet plamy na słońcu istniejące, mają wpływ na kulę ziemską. Cały zatem porządek świata jest dowodem ścisłej łączności i wzajemnej zgody.

Świat uchodzić może słusznie za wzór eurytmji architektonicznej. Architektura nawzajem naśladuje wiecznie eurytmję przyrodniczą.

Rozum ludzki, wgłębiając się znowu w treść porządku naturalnego, na zasadzie odkrytych prawd, stworzył dla siebie nowe władztwo nad materją i wyraził to układem. Układ zatem jest to porządek wyrozumowany.

Porządek jest najwyższym wyrazem techniki przyrodzonej, układ zaś jest najwyższym wyrazem techniki budowlanej.

Jak porządek wypływa z równowagi i prawidłowości, tak układ zasadza się na stałości i na stosunku. Ta stałość ze stosunkiem są przyczynami, dla których układ nie może popadać w nieograniczoną dowolność — stąd też technika musi być zawsze przeniknięta duchem ostatecznej konieczności, nie dopuszczającej swawoli i igraszek. Zdanie to tłumaczy, dlaczego sztuka architektoniczna nie pożąda nigdy »sztuczek« technicznych. Są one niegodne jej powagi i jako takie wzbudzają zawsze tylko komizm. Jak w całym porządku świata nie widzimy swawoli i igraszek, tak i w układzie technicznym architektury musi koniecznie widnieć słuszna tylko racjonalność, logika i potrzeba.

Biorąc teraz na oko ową różnorodność, jaką ubiera się i ustraja cała przyroda w swych kształtach zewnętrznych, to łatwo nam zrozumieć, dlaczego artysta, naśla-

dując ją, wprowadził rytm czyli składnię. Oto różnorodność w naturze, oparta na wolności, zdradza wszędzie i zawsze związek kształtów z pojedynczym utworem. Tak i w architekturze rytm, wychodząc z lekkości, wytwarza ruch czyli grę kształtów, odpowiednich ich wdziękowi.

Jak powyższa synteza wskazuje, eurytmja jest to, ze względu na technikę, układ mas uporządkowany w przestrzeni. Podstawę zaś uporządkowania stanowi proporcja w każdej poszczególnej projekcji ortogonalnej, z czego w rzeczywistości powstaje perspektywa jako »układ uporządkowany«. Ile w architekturze waży ten ostatni, wiemy z doświadczenia. Widzimy nieraz budowle bardzo pięknie wykonane, nawet z hojnym wyposażeniem, które mimo to nie wywołują jeszcze prawdziwej eurytmji, jeżeli układ mas przestrzennych, wynikający z technicznego wykonania, nie jest w istocie pięknym. Budowa architektoniczna w ogólnym zarysie wtedy będzie rzeczywiście piękną, jeżeli wszelkie objęty przestrzenne, na nią się składające, odpowiedzą warunkom piękna. Gdy osnowa techniczna taką będzie, to i estetyczna część odpowie zadaniu. Ta ostatnia musi mieć cechy i różnorodności i rytmu. Rzecz jasna, że w grupowaniu kształtów architektonicznych wiele waży ich połączenie, aby nie powstała z jednej strony monotoność, a z drugiej strony nie wynikło pomieszanie bez ładu i składu. Jeżelibyśmy w widoku jakiejś świątyni widzieli różnorodność kształtów, nieogarniętą wzrokiem i myślą, to ona wywoła w nas niepokój i oddziała nieprzyjemnie na umysł. Przeciwnie składowość kształtów, dająca się podzielić na grupy, szeregi, partje, pola i t. d. zachwyca nas mile, bo działa uspokajająco. Sprawia ona przyjemne wrażenie dlatego, albowiem przez nią możemy na dzieło patrzeć spokojnie i obserwować kolejno jedne części po drugich, wiedząc zawsze o tem, że nie zgubimy się myślą w ocenieniu piękności, ani nie pomieszamy swych wrażeń pod gwałtownym naciskiem wszystkich uczuć naraz. Dzieje się więc, że w obserwowaniu dzieła nasamprzód uderza nas cały jego kształt ogólny, potem dzielimy go na części główne, następnie na partje mniejsze i jeszcze mniejsze, aż w końcu przychodzimy do najdrobniejszych szczegółów.

Jeżeli ktoś pierwszy raz podziwia piękność katedry w Amiens lub kaplicy »Sainte-Chapelle«, nie zacznie obserwować dzieła od wpatrywania się w kształty liścia lub profili gzęmsowych, lecz przede wszystkim stanie na uboczu w stosownej odległości, by ogarnąć wzrokiem i myślą całą budowę. Na pierwszy rzut oka uderzy go tedy prześliczna rozmaitość form, dążąca do wdzięcznego rytmu i prawidłowy porządek w całym układzie mas. Dopiero po nasyceniu się pięknnością eurytmji, przybliża się widz do dzieła i podziwia proporcje w ustalonych stosunkach i związku całości pod wpływem uczucia swobodnego. Nakoniec zbadawszy i tę wdaje się w szczegóły pojedyncze, aż utknie wzrokiem, dajmy na to, w symetryczny układ okna gwiazdowego, którego laskowanie zabawi oko jego i uczucie — a zachwyci równowagą, spokojem i lekkością.

Przekonujemy się z tego przykładu, że jak architekt twórca tworzy dzieło na drodze syntetycznej, tak widz odwrotnie bada je analitycznie. Jest w tem może pewna przyjemność i słuszną, że widz bada pracę artysty, wychodząc od jego rezultatu a schodząc aż do pierwiastków. Takie postępowania artysty a widza, przeciwne sobie w kierunkach, są wzajemnem siebie uzupełnieniem. Podmiot architekta zostawia swój wyraz w kształtach architektury, a podmiot widza znachodzi w nich odbicie swoje.

Eurytmja jest to część architektoniki, która wzbudza właściwe zajęcie i która potężnie działa na wyobraźnię. Posługuje się ona kształtami, jakie bywają zastosowane z pewnymi nawrotami, z kadencją i rytmem, z podnoszeniem się i zniżaniem. Sprzężenie ich w jedną melodyjną całość, oto szczytne zadanie architekta.

Grecy, jak byli mistrzami w proporcji, tak i w eurytmji pozostawili nam najwznioślejsze przykłady. Witruwiusz, pisząc o niej, miesza ją wyraźnie z proporcją (lib. I, c. 2).

Architektura gotycka góruje eurytmją ponad wszystkimi stylami. Ona nieskończoną rozmaitością mas piętrzących się i grupujących, oraz wdzięczną grą nawrotów kształtowych, chwyta oko nasze i wywiera tak silne wrażenie, że przyznać musimy, iż ta eurytmja to dźwignia, która podnosi nasze uczucia i myśl naszą. To architektura wzniosła.



Eurytmja może być pojęta w trojakiem zestawieniu:

1) najpierw polega ona na tem, że powtarzają się w niej pewne kształty — wtedy jest najmniej wykształconą;

2) powtórę, składać się ona może z kształtów, które naprzemian kolejno się przypominają — jest to już doskonalsza eurytmja;

3) a po trzecie, stanowić ją mogą kształty powiązane względem siebie bez żadnego powtarzania się i ta eurytmja jest najdoskonalszą, bowiem wymaga ona tylko prawdziwego i głębokiego poczucia estetycznego.

Zazwyczaj jednak dzieje się, że w każdym dziele architektonicznem występują wszystkie trzy rodzaje eurytmiczne i to tak, że pierwsza wnika w szczegóły pojedyncze, druga opanowuje głównejsze partje, trzecia zaś rozpościera swoje władztwo nad całą hierarchją kształtów. I tak, na przykład, w świątyni gotyckiej, pierwszej eurytmji podlegają kształty okien, słupów, pilastrów, gzem-sów, wnęk i t. d., które powtarzają się ciągle jednakowo z małemi zmianami. Druga eurytmja odnosi się bądź do kształtowania szczytów, bądź do wszystkich kształtów, mających na celu ożywienie i urozmaicenie architektoniki. Trzecia eurytmja to cała budowa — w niej układ mas przestrzennych, to przestrzenna melodia prawdziwa.

Składnia architektoniczna jest równoległą do składni gramatycznej. Czem w pierwszej symetria jako kształt metryczny, tem w drugiej słowo — czem w pierwszej proporcja jako kształt planimetryczny, tem w drugiej zdanie pojedyncze główne, — wreszcie czem tam eurytmja jako kształt stereometryczny, tem tutaj zdanie złożone, czasem okres cały.

Eurytmja architektoniczna jest to »dusza« architektoniki i jako taka uchodzi za najwyższy a najdoskonalszy obraz sztuki architektonicznej. W dziedzinie tej ostatniej zajmuje takie miejsce jak systemat umiejętny w dziedzinie filozofii, bo »systematyczne poznanie świata jest najwyższym celem, jaki umysł ludzki sam sobie wyznaczyć może«.

Eurytmja architektoniczna stanowi hierarchję kształtów. Jak w narodzie ta musi być podstawą jego pracy organicznej i całego żywota, tak w architekturze eurytmja dominuje i trzyma dzieło w istnej żywotności. Czem symetria w kształtach, tem pojedyncza jednostka w spo-

łączeństwie. W niej równowaga i stałość pod względem życiowym a wolność duchowa i swoboda pod względem charakteru, to warunki rozwoju, spokoju i pracy. Czem proporcja w kształtach, tem społeczeństwo dla narodu. W niem prawidłowość i stosunek pod względem ustroju a związek i miłość wzajemna pod względem usposobienia, to podwaliny jedności i całości. Czem w końcu eurytmja w architekturze, tem hierarchja w narodzie. A tak porządek i układ w organizmie narodowym i rozmaitość a rytm w życiu moralnem, to zasady cywilizacji powszechnej. Lecz biada i jednostce i społeczeństwu i narodowi, gdy jedno z tych pierwiastków zanikają na korzyść innych szkodliwych. Gdyby brakło w życiu równowagi, jużby zniszczyła się i prawidłowość a porządek. Gdy nie będzie wolności, nie będzie i związku — wtedy zaczną się pojawiać inne wzburzające i wstrząsające symptoma. W budowie architektonicznej, gdy jeden kamień przypadkiem wypadnie, nie pociągnie to skutków, albowiem budowa opiera się na względnej stałości — lecz inaczej się stanie, gdy w skutek jakichś przyczyn jedno, drugie i dziesiąte ciosy zaczną wylatywać, przyskać i ulegać zniszczeniu. Wtedy niechybnie okażą się już rysy, tem szkodliwsze, im liczniejsze miejsca zagrożone. I w ludzkości niedobre to objawy, gdy w jednostkach brak stałości do trzymania całości organicznej. Dążenia anarchiczne jednych, obojętność dla sprawy ogólnej drugich, oto przyczyny, dla której grożą ustrojowi społecznemu rysy, powstałe w skutek braku równowagi, prawidłowości i porządku tak w jednostce, jakoteż i w całej ludzkości.

Hierarchja w ustroju społecznym należy do najtrudniejszych, zarazem najważniejszych zadań ludzkości.

Eurytmja w architekturze uchodzi za najtrudniejsze, a równocześnie i najważniejsze zadanie architekta.





## XI.

### Styl w architekturze.

---

„L'art est toujours la fleur de la vie,  
et le style le parfum d'un sentiment  
puissant qui se dégage en beauté“.  
*Seailles.*

Z treści ostatniego rozdziału nabraliśmy przekonania, że architektura opiera się na bardzo licznej komplikacji czynników, wchodzących w jej skład. I w samej rzeczy, sztuka architektoniczna należy do wcale trudnego zadania ludzkości. Aby odpowiedziała ona wszystkim warunkom, które roztoczyliśmy w ciągu pracy niniejszej, nie wystarcza chwilka jednego natchnienia, lecz potrzeba czasu ideą natchnionego, wytrwałości, zapału i pracy sumiennej a gorliwej.

Wszelkie sprawy techniczne, czysto rozumowe i wszelkie względy estetyczne, czysto idealne i uczuciowe, nie dadzą się pobieżnie przyswoić. Przeciwnie, w tym kierunku architektura pożąda od artysty poświęcenia choćby z mozołem. Nikt nie może stworzyć dzieła architektonicznego, karmiąc się samymi pobudkami uczuciowymi i estetycznymi, nikt też nie stworzy go, jeżeli działanie swoje ograniczy na wyłącznem rozumowaniu. Dopiero wyrozumowana technika, t. z. ze świadomością działająca i dążąca do celu, a poje-



wyobraźnię do twórczości: oto podwaliny piękna architektonicznego. Lecz widzieliśmy, że i ta technika nie jest to wprost wyłączna praktyka, i to uczucie nie może być efemerycznem zjawiskiem. W architekturze obydwaj czynniki muszą być potężnymi i stałymi, muszą dążyć do wielkości i wieczności, inaczej byłaby ona tylko sztuką egzotyczną, obojętną dla narodów a niezrozumiałą dla pokoleń. Technika musi spoczywać na rozumowych zdobyczach — estetyka zaś musi czerpać wzory z głębokich natchnień, płynących z duszy i serca narodu. Niepodobna przypuścić, iżby w dziele architektury odrębnie można traktować sprawy techniczne od estetycznych kształtowań.

Doskonałość wymaga, aby technika równoważyła estetykę i aby kształty estetyczne znajdowały konsekwentne oparcie na konstrukcji. Ścisłe wypełnienie osnowy technicznej piękną formą kształtów i odwrotnie, nastrojenie estetycznym formom organizmu wynikającego z konieczności, to równowaga w dziele pięknej architektury. Nie jest ona tak łatwą do osiągnięcia — czynność architekta tu najgenialniejsza, aby nie stracić niczego z oka, a wszystko trzymać w spojeniu i złączeniu. W dziele architektoniczem doskonałość nic nie powinna zostawiać bez celu lub słusznej przyczyny, bo wszystko musi mieć gruntowne uzasadnienie i jasną potrzebę. W sztuce prawdziwie pięknej nie można ująć ani jednego szczegółu bez naruszenia równowagi i całości, jak też nie wolno nikomu dodać czegokolwiek, bo harmonja przestałaby już być harmonją.

Wspominaliśmy, że strona techniczna architektury zasadza się na równowadze, prawidłowości i porządku, a estetyczna na wolności, związku i różnorodności. Oto w pojednaniu tych wszystkich czynników tkwi bardzo wielka trudność. Choć równowaga z prawidłowością i porządkiem w technice da się łatwo ustalić, to wolność i różnorodność kształtów w związku pozostających, czekają jeszcze trudnego spełnienia. W estetyce samej przeważnie spoczywa ten urok, który pozwala zastosować je do organizmu technicznego. Jeżeli zatem twórczość artystyczna potrafi ustalić dla pewnej budowy swoją wolność i różnorodność kształtów, to z w i ą z e k jaki wyniknie w ostateczności, musi się okazać już jedynym i tak stosownym, że nie

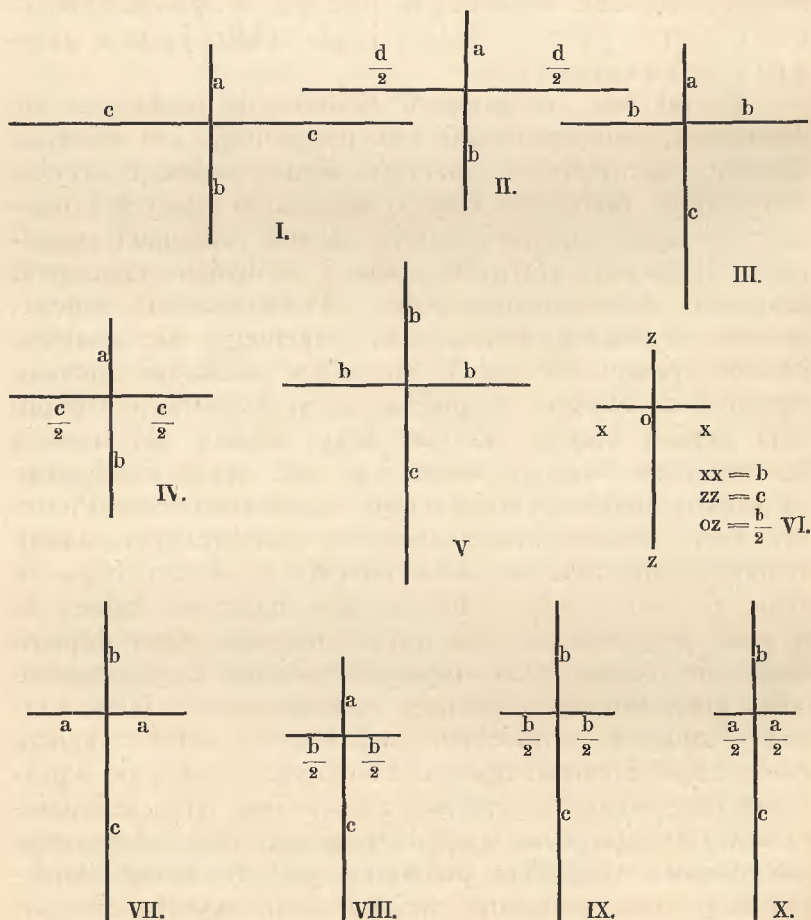
go zmienić nie może. Prawidłowość zatem winna być łącznikiem między równowagą a porządkiem w układzie sił technicznych każdej budowy — zaś związek ma być ostatnim wyrazem doskonałości w użyciu kształtów estetycznych, wypośrodkowanych między wolnością artystyczną a różnaitością tychże.

Przychodzimy więc do sądu, iż prawidłowość i stosunek w technice, a związek i wdzięk w kształtach, są warunkami harmonji jedynej dla pewnego dzieła, tak, że ze zmianą jej sprowadza się już brak ogólnego poczucia estetycznego. Jednak wiemy równocześnie z poprzedniego rozdziału, iż prawidłowość ze stosunkiem a związek z wdziękiem stwarzają proporcję, wypada z tego, że dla każdego dzieła architektonicznego przypuszczalną jest tylko jedna proporcja harmonijna.

Że tak jest, na poparcie twierdzenia posłużymy się dowodami, zaczerpniętymi i z psychologii i z estetyki. Chcemy, dajmy na to, oznaczyć figurę pięknego krzyża. Narysujmyż więc jeden krzyż o wszystkich czterech ramionach równych zupełnie, drugi o dwóch ramionach pionowych dłuższych, równych sobie i o dwóch poziomych krótszych także równych sobie. Doświadczenie poucza, że oko w takich formacjach, zupełnego nie znajdzie jeszcze upodobania, choćbyśmy różne wielkości zastosowywali i choćbyśmy najpiękniejszymi kształtami ozdobili linje ramion krzyża. Zawsze krzyż będzie dla uczucia bez wdzięku, bowiem skład jego nie oprze się jeszcze na proporcjonalności, jakiej pożąda zmysł estetyczny. Pierwszy krzyż będzie wszechstronnie symetrycznym, zatem symetria jego staje się dośrodkową. Drugi odpowie symetrii dwuosiowej. Chociaż obie figury są ładne, to w nich proporcja nie ma jeszcze miejsca. Ona dopiero wtedy się okaże, jeżeli między częściami krzyża zajdzie jakaś prawidłowość wzajemna ze stosunkiem i jakiś wzajemny związek z wdziękiem, od których zależeć będzie każda część i całość ogólna. Proporcja zasadza się wprawdzie na symetrii, ta jednak zawsze jest tylko jednokierunkową i to poziomą względem osi pionowej. Asymetria zaś pionowa względem podstawy, jest tu nawet koniecznością i ona powoduje zmiany co do wysokościowych

stosunków. Narysujmyż więc krzyż symetryczny w kierunku poziomej, a asymetryczny w kierunku pionowej.

Lecz jakaż tu może być różnaitość?... Ograniczymy ją wnet, jeżeli założymy warunek, iż między pojedyńczemi częściami ma istnieć reguła złotego cięcia, którą tu przyjmujemy w cyfrach  $1 : 1.62 : 2.62 : 4.24$  i t. d. A jednak mimo tego, otrzymamy jeszcze bardzo dużo krzyżów, dopełniających tego warunku. Ażeby zadanie uprościć, przyjmujemy takie tylko krzyże, które zbliżają się do idei symbolicznej, to znaczy, które mają zawsze ramię górne mniejsze od dolnego. Ze wszystkich przypadków oberzemy dziesięć kształtów, które tu graficznie wyobrażamy.





W I. krzyżu ramię górne ma się tak do dolnego, jak dolne do jednego ramienia poziomego. W II. górne ramię ma się tak do dolnego, jak cała linja pionowa do całej linji poziomej. W III. górne ramię ma się tak do jednego ramienia poziomego, jak to ostatnie do dolnego. W IV. ramię górne ma się tak do dolnego, jak dolne do całej linji poziomej. W V. jedno ramię poziome jest w stosunku proporcjonalnym do dolnego — a górne ramię równa się jednemu poziomemu. Krzyż VI. ma całą linję poziomą w stosunku proporcjonalnym do całej linji pionowej a górne ramię równa się jednemu poziomemu ramieniu. W VII. jedno ramię poziome ma się tak do górnego, jak górne do dolnego. W VIII. górne ramię ma się tak do całej szerokości, jak ta do dolnego ramienia. W IX. szerokość krzyża jest w stosunku proporcjonalnym do dolnego ramienia, zaś górne ramię jest równe całej szerokości. Nareszcie w X. krzyżu szerokość krzyża ma się tak do górnego ramienia, jak górne do dolnego.

Zatem wszystkie figury opierają się na prawidłowości reguły złotego cięcia, gdzie  $a = 1$ ,  $b = 1.6$ ,  $c = 2.6$ ,  $d = 4.2$ .

Spytajmy się teraz widza nieobebranego z proporcją liczebną, który krzyż wyda mu się najpiękniejszym? Jeżeli to będzie osoba, z poczuciem piękna, wybierze niezawodnie krzyż V., VI., VIII. i IX., zaś osoba z wykształconem poczuciem estetycznem, wskaże nam w pierwszej chwili na krzyż VI., zaś po głębszem wpatrzeniu się uzna krzyż VIII. za najpiękniejszy pod względem proporcji. Krzyż VIII. jest rzeczywiście dla oka bardzo miłym kształtem; oceniamy go wprost nawet bez przykładania miary. Oko artystyczne ma poczucie wrodzone bardzo doskonałe. Po bliższem dopiero zgłębieniu odkryjemy, iż w krzyżu VIII. szerokość krzyża jest średnią geometrycznie proporcjonalną między górnem a dolnem ramieniem.

Ostatecznie zatem możemy istotnie stwierdzić, że mając trzy dane wymiary, z nich stworzymy jeden jedyny krzyż najpiękniejszy, a wszystkie inne, choć o tych samych wymiarach, są już mniej ładne lub nawet szpetne. Gdybyśmy do krzyża najpiękniejszego dodali nieco długości do którego ramienia, lub odjęli — wnet uderzyłaby nas już nieprawidłowość i brak proporcji, a krzyż taki wpraw-nemu artyście nie przypadnie do gustu.

To samo, cośmy tutaj powiedzieli o stosunku linii w pierwiastkowym kształcie, da się zastosować i do proporcji skombinowanej. Gdyby kto, naśladowując budowę Parthenonu, przyjął szerokość tę samą, zaś wysokość jego powiększył lub pomniejszył choćby nieznacznie, dzieło takie z pewnością razić będzie znawcę o wytwornym smaku. Żadne inne dzieło tak nie uderzyłoby nas zmianą, jak ów precudny Parthenon, w którym proporcjonalność dochodzi zenitu. Tak samo i w Erechtejonie, w Propilejach, w świątyni Tezeusza i t. d.

Zresztą i w innej architekturze znajdujemy liczne poparcia naszego twierdzenia. Owe szczyty romańskie bywają czasem w proporcji odczute istotnie tak harmonijnie, że stały się one formalnym kanonem. Owe gotyckie proporcje, bardziej zawile jak greckie, czy nie są rozmaite, a dla każdej budowy właściwe? Kto dobrze przejrzał istotę gotycyzmu, pozna łatwo, jak zmiana proporcji, choćby w jednym tylko szczególe ważniejszym, pociąga za sobą nieskończone zmiany w całości budowy, a zmiany takie nie wypadną nigdy bez utraty stosunku i wdzięku, które, jak wiemy z naszych wywodów, są związane ściśle z proporcją.

Piękność dzieła zawisła od jego proporcji. Ponieważ zaś proporcja wyłania się z prawidłowości techniki i związku kształtów, jawno przeto, iż wyraz dzieła architektonicznego zawisł od prawidłowości i związku, które dla każdego budynku stwarzają właściwy stosunek i wdzięk. Te dwa ostatnie czynniki zależą od indywidualizmu — one zatem pierwiastkowo najbardziej wpływają na charakter architektury.

Historja architektury wyświeca zresztą dokładnie, jak w każdym okresie sztuki każdy naród inaczej pojmował proporcję wedle swego poczucia, chociaż jego technika budowy nie wiele się różniła. Cóż bowiem spowodowało Doryczyków do proporcji stylu doryckiego, Jończyków do stosunków porządku jonickiego, a Koryntczyków do proporcji porządku korynckiego? Tylko poczucie kształtów. Wszystkie porządki opierają się na jednej technice, lecz na różnej prawidłowości ze związkiem i różnego stosunku z wdziękiem, zatem na różnej proporcji części pojedynczych względem siebie i względem całości.

Historja architektury poucza nas przytem bardzo dobitnie, jak ludzkość, postępując w cywilizacji, kształciła stale swoją technikę i ciągle do niej stosowała swoje wyrazy estetyczne. Postęp techniki i rozwój jej organicznego kombinowania, oto podstawa dla związku kształtów.

Jednem słowem, w całym obrazie architektury ogólnej, widzimy dwa prądy. Jeden objawia się na drodze technicznego rozwoju samego szkieletu. Drugi na drodze stosowania do niego kształtów pięknych, wedle ducha czasu i uczuć w narodzie panujących. Wspominaliśmy już w rozdziale VII., jak budownictwo w ogóle postępuje torem prostolinijnym i choć cierpi w niektórych epokach na upadek pozorny lub brak konsekwencji, przecie w stosownej chwili z podwójną energią wynagradza straty. Mówiliśmy także w rozdziale VII., że estetyka architektury przeciwnie towarzyszy budownictwu torem linii falistej, t. z. że w rozmaitych okresach obudza się na swoich pierwiastkach, rozkwita i ginie, poczem obiera nową szatę, którą znowu wykształca, nią olśniewa i znowu przepada. Gdy wszakże technika nieustannie szuka estetyki, a ta zawsze na niej się opiera, wynika, że technika jest wytyczną, dążącą po najkrótszej drodze do przeznaczenia. Estetyka jest swobodną grą kształtów, choć odbiegającą od linii prostej w rozmaitych kierunkach, przecie zawsze powracającą do swojej wytycznej.

W postępie ludzkości doskonalili się technika, bo idzie naprzód w prostym kierunku, ale zmienia się jeszcze bardziej i estetyka, która ruchem zawrotnym toczy falę za falą. Powstaje z tego niejednaki stosunek obydwóch pierwiastków. Estetyka, zamiast jednostajnym ruchem podążać za techniką i iść z nią w parze, ustawicznie zaczyna powolnym biegiem swoją drogę falistą, na której wnet dościga technikę, aż nareszcie rozminawszy się z nią, popada w przesadę i ginie pod ciężarem własnej obfitości. Technika pozbawiona w ten sposób osłony odpowiedniej, przybiera z czasem nowe kształty, albo też zapożycza się obcymi, których los wszakże taki sam jak tamtych.

Domyśla się zapewne czytelnik, co to znaczą te fazy przejściowe, zamknięte ciągle w sobie, zawrotnym ruchem ustrajające dążność prostolinijną techniki?



Każda taka jedna fala kształtów pięknych, odpowiednich swojej technice, wzrastająca, górująca i opadająca, to styl architektoniczny.

Styl w najobszerniejszym znaczeniu jest to węzeł, jednający technikę z jej własną estetyką. Objawia się on w wyrazie kształtów pięknych, najodpowiedniejszych pewnej technice, wyrozumowanej odpowiednio do jej rozwoju w pewnym okresie czasu.

Jednak zbyt to ogólne i niedostateczne określenie, aby z niego powziąć można dokładne pojęcie stylu architektonicznego, dlatego zdanie to rozwiniemy nieco.

Z powyższych twierdzeń, opartych na przykładzie, możemy wywnioskować, iż jak krzyż jedną tylko wykazuje proporcję, tak każde dzieło architektoniczne ma swoją jedyną i właściwą proporcję, od której odstąpić nie może bez utraty piękna. Nie omylimy się także, jeżeli, biorąc na uwagę system dzieł architektonicznych pewnej epoki, orzekniemy, iż one mają swoją jedyną proporcję im tylko właściwą.

Jawno stąd, że na charakterystykę stylu wpływa nie tyle symetria i eurytmja, ile proporcja jedynie właściwsza architekturze pewnego okresu czasu i pewnego narodu.

Mówiąc o proporcji w poprzednim rozdziale, wyluszczyliśmy pobieżnie jej ważność niezmierną i orzekliśmy, że proporcja jest to medium architektoniczne, w którem skupiają się wszelkie wysiłki artysty-architekta.

Przez to medium, pośredniczące między twórczą siłą artysty a żywą wyobraźnią widza, architektura staje się sztuką piękną, w której społeczność wykuwa swoje idee i uczucia i przenosi je w daleką przyszłość.

Styl zatem, w szczegółowym znaczeniu, jest to wyraz proporcji najwłaściwszej dziełom pewnego okresu czasu i pewnego indywidualizmu narodowego, proporcji, jedynej w swoim obrazie tak co do techniki jako i co do estetyki.

Twierdzimy zatem, że ile zasadniczych proporcji, tyle też stylów. Że tak jest, łatwo się o tem przekonać, wszak każdy projektujący dla jednego i tego samego dzieła może obrać raz taką proporcję w stylu takim,

drugi raz inną proporcję w innym stylu. Coż w gruncie rzeczy wyróżnia gotykę od romanizmu, jeżeli nie ta proporcja wynikła z techniki i estetyki jednej i drugiej. Co odróżnia sztukę grecką od stylu arabskiego, jeżeli nie proporcja właściwa pierwszej i ostatniej?... Na czymże oparł się renesans nowożytny, jeżeli nie na proporcji klasycznej, która jest wypadkową z techniki swojej i z jej estetyki?!

Architekt, mając przed sobą zadanie, obiera przede wszystkim proporcję, w jakiej zamierza je przeprowadzić. Fakt ten tłumaczy, iż potrzebuje on dokładnie zdać sobie sprawę, jak ma ją pojmować dla objawienia właściwego stylu. Gdyby proporcja nie wpływała tak na styl, możnaby najpierw go obrać a potem proporcję wprowadzać. Lecz tak być nie może. W architekturze, zwłaszcza religijnej, konieczną jest najpierw decyzja co do proporcji, aby architekt z góry przez nią dał wyraz stylowi dzieła. Inna będzie proporcja kościoła w stylu starochrześcijańskim, inna w bizantyńskim, romańskim, gotyckim i t. d.

Symetria, choć także należy do charakterystyki stylu, jednak nie ma wpływu znacznego na charakter jego, gdyż ona sama dla siebie istnieje. Eurytmja zaś o tyle doniosłą odgrywa tu rolę, ile faktycznie polega na proporcji. Zatem proporcja jedna, jako pośredniczka między symetrią a eurytmją, cechuje głównie dzieło. Cechę ową zwiemy stylem.

Proporcja w technice pochodzi z prawidłowości a opiera się na stosunku, w estetyce zaś wynika z związku kształtów i powoduje wdzięk artystyczny.

Styl zatem znajduje swoją wymowę: 1) przez prawidłowość i stosunek w technice, a 2) przez związek i wdzięk w estetyce.

Wszystkie te cztery właściwości odnoszą się do drugiego ogólnego warunku każdego dzieła pięknego, o którym mówiliśmy na str. 228. Składają się one na »szczegółowy plan«, podług którego wszystkie wolne dążenia jednostki żyjącej, związane bywają w jedność idei.

Ten »szczegółowy plan« jest piętnem, które znamionuje architekturę i które powszechnie nazywamy stylem.

Dlaczegoż symetria ani eurytmja nie mogą być cechą stylu architektonicznego? Oto wiemy, że pierwsza zasadza

się na »koniecznem panowaniu ogólnego prawa«, zatem na równowadze i stałości w technice, jak i na wolności a lekkości w estetyce. Te wszystkie warunki muszą być należycie spełnione w każdym stylu — a choć i w nich znajdują się różnice, to są one o wiele mniej znaczące, jak w czynnikach, wywołujących proporcję. Eurytmję zaś wytwarza różnaitość, zatem porządek i układ w technice, a różnaitość i rytm w estetyce, a że te pierwiastki wynikają z proporcji, zatem eurytmja jest tylko uzupełnieniem tej ostatniej.

Każdy styl ma swoją odrębną proporcję, ponieważ rozporządza on swemi własnymi prawidłami, jakie posiada i swym własnym stosunkiem, jaki sam sobie wyrozumował — następnie włada także swojskim związkiem kształtów i takim ich wdziękiem.

Na prawidłowość wpływa znacznie postęp techniki, który zależy od znajomości praw przyrodzonych. Objawia on przez to swoją zależność od klimatu i materiału, jakim technika się posługuje. Stosunek zależy od stopnia rozwoju cywilizacji społeczeństwa, bo wyrozumowanie i odczucie jego idzie w równej mierze z potęgą rozumu. Związek kształtów i ich wdziek są czystem odbiciem uczuć i idei pewnego czasu i pewnego narodu.

Styl przeto pozostaje w nierozzerwalnym związku z charakterem społeczeństwa, które go wytwarza. Świadczy on o stopniu rozwoju sztuki architektonicznej w każdej dobie historii, tak ludzkości jak i pojedynczych narodów.

Chcąc poznać styl architektoniczny, trzeba koniecznie zgłębić ducha czasu i uczucia a idei jemu właściwe, trzeba dalej znać sposoby techniczne, które wyrażają stopień wykształcenia techniki jego, jemu przynależnej i trzeba na koniec znać kształty, aby umieć je wiązać ze sobą i tworzyć wdziek estetyczny.

Proporcja przeto zawisła od techniki, rozporządzającej w różny sposób różnymi materiałami i od estetyki, pojmującej rozmaicie, bo indywidualnie, wdziek kształtów.

Indywidualność stylu architektonicznego odbija wszakże nie tyle charakter jednostki, ile charakter społeczeństwa lub narodu, a to z tego samego powodu, o którym mówiliśmy na str. 214. Styl architektoniczny jest przeto symbolem indywidualności narodowej.



Tu leży oczywisty dowód, że on nie może być posłusznym głosowi jednego człowieka i że na wytworzenie jego potrzeba usiłowań całego narodu i długiego okresu czasu.

Artysta może wyrzeć tylko do pewnego stopnia wpływ swój na styl architektoniczny, a to w traktowaniu szczegółów pojedynczych.

Znane słowa Buffona, że »styl to człowiek«, dadzą się tutaj tylko w części zastosować, z przyczyn wyżej dopiero co wyświetlonych.

Styl architektoniczny obrazuje przeważnie nie człowieka, lecz naród. Z niego zatem przeglądają uczucia narodowe i idee czasu.

Jak zatem proporcja w całej swej istocie, przeważnie wypływa z instynktowego poczucia pięknego, tak styl istotnie w największej części pobudza się przez uczucia, nurtujące w społeczeństwie. »*Le style, c'est le sentiment*« powiedział Séailles \*)

Pojedyncze narody różnią się między sobą uczuciami i pojęciami. Pojedyncze style architektoniczne różnią się między sobą uczuciami w związku kształtów wdzięcznych i pojęciami w wyrozumowanych prawidłach stosunku.

Proporcja, zatem i styl, wymagają koniecznie funkcji uczuciowej w kształtach, a rozumowej w stosunkach. Jeżeli w narodzie pewnym jeden z tych czynników przeważa bardziej ze szkodą drugiego, styl popadnie w wadliwość. Tak sztuka arabska, oparta przeważnie na uczuciu i na wdzięku, nie ostała się wiekom, a to z przyczyny, iż technika jej nie władała stosunkiem prawidłowym, bo też cała technika arabska to wąta i słaba jak pajęczyna. Styl arabski przemawia tylko do fantazji, ale duch nie dopatrzy się w nim ścisłości i stałości.

Każdy styl, w przejściu swoich okresów, pojmuje rozmaicie proporcję własną, stąd to pochodzi, że po stosunku jej i wdzięku odgadnąć możemy z góry nietylko styl dzieła architektonicznego, ale i okres tego stylu. (Porównajmy n. p. katedrę Notre Dame w Paryżu z katedrą w Reims i katedrą w Amiens).

---

\*) Génie dans l'art. 220.

Historja architektury uwidocznia ściśle, jak ludzkość cała z biegiem pojedynczych wieków zapisywała się wieczyście w pomnikach swoich i jak w nich przez uczucia i idee własne stwarzała odrębne style. Chcąc bliżej i dosadniej określić znamiona stylów, musielibyśmy zejść na pole historii architektury. To wszakże nie jest na razie celem naszym.

Nadmienimy jeszcze tylko, że nasze tu roztoczone wywody wyświecają jasno, dlaczego wiek XIX. nie ma swego stylu własnego. Oto, architekturze dzisiejszej nie możemy użyczyć uczuć narodowych i idei tak, aby one siebie tam znalazły. Ciągłe zapożyczamy się tylko, a to nie wystarcza absolutnie na stworzenie stylu nowego.

»Une architecture n'a pas de style lorsqu'elle n'inspire aucun sentiment et n'éveille aucune pensée« \*).

Zgłębienie istoty proporcji, a zatem i stylu, jest przedmiotem ustawicznej pracy myśli ludzkiej.

Wiemy, że Egipcjanie posługiwali się w tym duchu kanonem, wyobrażającym stałe prawidła na tworzenie postaci ludzkiej. Podobny kanon musiał być dla nich i wzorem dla tworzenia architektury. Jest on zresztą widoczny w stylu egipskim.

Grecy w całej swojej sztuce mieli ustalone proporcje dla każdego szczegółu architektonicznego. U nich to jasny przykład, jak dla pewnego dzieła może istnieć tylko jedna, jedyna proporcja. Wszak porządki klasyczne nie dadzą się nigdy zmienić. One posługują się zawsze jednymi modułami. Dla ustalenia proporcji ciała ludzkiego, Poliktet stworzył statuę zwaną także kanonem, która uchodziła czas długi za najdoskonalszy wzór proporcji, aż Lisippos zmienił ją nieco.

Nad proporcją w ogólności zastanawiali się głęboko różni genjusze. Tak Leonardo da Vinci oddawał się ścisłym jej studjom. Później Albrecht Dürer, Schadow i t. d. W stosunku do architektury Zeising przed 30-stu laty wykazał najdokładniejsze zdobycze. Czytelnik w dziełach jego znajdzie wiele ciekawych poglądów, lecz bynajmniej nie wystarczają one na ograniczenie określenia.

---

\*) Véron. L'esthétique. 159.

Bo też proporcja nie da się skreślać uwagami — zatem i styl nie dozwoli się nigdy objaśnić słowami. Dzieła architektoniczne w historii architektury muszą być dlatego zawsze bogato zasilone ilustracjami.

Z kolei należałoby teraz rozstrzygnąć pytanie, skąd właściwie pochodzi ta ciągła zmiana stylów? Wspominaliśmy już kilkakrotnie o ogólnych przyczynach tej zmienności, tłumacząc ją rozmaitym stosunkiem pierwiastków, składających się na sztukę, w każdym jej okresie. Przypominamy tu zdania nasze z rozdziału III. str. 41—43, z rozdziału VII. str. 149—151 i z rozdz. IX. str. 214—215. Wiemy tedy, że to estetyka przeważnie w skutek swojej ruchliwości, powoduje ciągle nawrotne zmiany. Lecz i technika, przez zyskiwanie coraz nowszych odkryć za pomocą doświadczeń, postępuje naprzód, doskonali się, zatem zmienia swoje zasoby konstrukcyjne. Jeżeli więc pewna suma czynników konstrukcyjnych tak ulegnie już przemianie, że ta wpływa znacznie na ustrój organiczny, wtedy technika zrywa z systemem praktykowanym i zaczyna szukać nowych sposobów. Estetyka chętnie zawsze podąża za techniką, albowiem jej otwiera się przez to coraz nowsze i ponętniejsze pole, jakiego nawet pragnie dla odświeżenia kształtów.

Każdy styl architektoniczny w rozwoju sztuki zdradza szukanie najodpowiedniejszej symetrii, proporcji i eurytmji dla swojej techniki i swojej estetyki, skupiając przeważnie usiłowanie około proporcji.

Powiadamy zatem, że styl architektoniczny, w ogólnem znaczeniu, to wyraz stosunku, w jakim pozostaje pewna technika do swojej własnej estetyki, zaś w szczególne znaczeniu, to charakterystyczny wyraz pewnej proporcji razem z jej symetrią i eurytmją.

Przypatrzmy się bliżej raz jeszcze, jak to w obrazie historycznym sztuki architektonicznej stosunek ten różnie się objawia i jak ludzkość w dziełach architektury na zawilej drodze koncentruje nieprzestannie swoje dążenia ku obraniu dla nich najwłaściwszej proporcji.

W każdym stylu objawia się najpierw pewien jednolity systemat techniczny, który stanowi dla każdego okresu sztuki właściwe tło. Systemat techniczny oznacza stopień rozwoju umiejętnego budownictwa. Za podstawę



ma on zawsze szczególną cechę, wynikłą jako wypadkową z wiadomości pewnych praw i z zastosowania ich do osnowy dzieła architektonicznego. Style odróżniają się z jednej strony systematem technicznym, a z drugiej strony obrazem kształtów estetycznych, dążących do zespolenia się z tamtym w jedną całość organiczną. Style w porządku po sobie następującym doskonalą się stale pod względem systematów technicznych, ich estetyka zaś toczy się kołem około osi, wytkniętej postępowaniem umiejętności rozumowej. Przedstawmy sobie zatem cechy pojedynczych okresów każdego stylu:

**I. Okres rozwoju.** Technika głównie dąży do pierwiastkowej równowagi i stałości. Estetyka nie może zrazu znaleźć odpowiednich kształtów i ogranicza się wyłącznie bądź na symetrycznym, bądź na asymetrycznym ozdobieniu płaszczyzn, bez ustalenia proporcji, któraby opierała się na czystym poczuciu piękna i która dlatego jest w tym okresie względnie ciężką i poważną. W ustroju technicznym panuje ciężkość mas, bo konstrukcja próbuje dopiero nowych sił do wytworzenia systemu nowego, lecz dla braku pewności, chwiejną jest i lęklivą. Widać tu wyraźne szukanie i studjowanie. Technika sama się uczy, kształci i doskonali na dziełach architektonicznych. Estetyka zaś wtóruje jej nieśmiało i niepewnie. A że organizm techniczny nie może się jeszcze ustalić, więc i ona także przerzuca się z formy do formy. Kształty zatem, nie mogąc zrazu obrać stosownego wyrazu dla nowego organizmu technicznego, zazwyczaj w samych początkach okresu tego zasilają swe soki żywotne kształtami ze stylu poprzedniego. Powstaje pewna mieszanina, która dopiero z czasem ustawa, a stąd wypada, że w klarowaniu się tem opadają powoli formy przestarzałe a na wierzch wydostają się pierwiastki świeże, ożywcem tchem czasu natchnione. Styl każdy, w pierwszym okresie swego kształcenia się, w skutek ciężkości organizmu technicznego i estetycznego kształtowania, opartego wyłącznie na symetrii i asymetrii płaszczyzn, nosi na sobie znamię **powagi**.

**II. Okres rozkwitu — okres złoty.** Technika, zasilona doświadczeniem i praktyką, oraz wyrozumowana, staje się wprost doskonałą. Systemat dochodzi do pewności i ustala prawidłowość i stosunek. Każdy styl w okresie

rozkwitu cechuje się techniką pięknie uproporcjonowaną, albowiem w niej kształty szukają równocześnie podstawy dla estetycznego grupowania mas przestrzennych. Proporcja w organizmie technicznym — to jasna świadomość celów i przeznaczenia budynku. W architekturze religijnej technika zatem dąży do wyniosłości i staje się podziwiania godną, tem bardziej, że wyniosłość jest oparta na ślicznym stosunku.

Technika w okresie rozkwitu dyktuje sobie zadania, albowiem, przez zupełną świadomość swych środków konstrukcyjnych, nie wzdryga się już wcale przed wielkością dzieła. Stąd to pochodzi, że prawie wszystkie style w tym czasie dążą w technice do ogromu i do potęgi. Grecja jedna stanowi wyjątek, albowiem ona zawsze była w równowadze, ona nie знаła ekstremów w sztuce.

Organizm techniczny, choć bardzo skomplikowany, jest mimo to zrozumiałym i jasnym. Wszędzie panuje prawidłowość a stosunek. Równocześnie druga strona architektoniki, to jest estetyka, święci swoje szczęśliwe panowanie nad techniką. Można tu powiedzieć to, co Arystoteles o cnocie wyrzekł, że cnota mieści się w złotym środku między dwiema ostatecznościami, a to między niedostatkiem a obfitością. I rzeczywiście, ów złoty i czarowny związek, jaki wszędzie dominuje w kształtach, staje się teraz nieocenioną ich zaletą. To umiarkowanie, zrównoważone na czulej szali estetycznego smaku, zachwyca i ujmuje prawdziwą szlachetnością. Po nad to wszystko trzeba jeszcze i to podnieść, że kształty nie są tutaj już dowolnością próbującą i szukającą zastosowania, bo nie cechuje ich ta lekkość, jaką technika wcale się nie krępuje. Przeciwnie, kształtowanie stylu w złotym jego okresie to najcudowniejsze ogniwo zespalaające technikę z estetyką. W dziełach architektonicznych każdego złotego okresu nie można często rozróżnić co jest wyłączną dekoracją, a co wyłączną konstrukcją, bowiem ścisły tu sojusz i nierozdzielne powinowactwo osnowy technicznej z kształtem piękna. Czem stosunek oparty na prawidłowości technicznej, tem w estetyce wdzięk, ujmujący i wynikający ze związku kształtów nie tylko między sobą, ale i z techniką nieoddzielną od samego wyrazu piękna. Okres rozkwitu jest

okresem złotym dlatego, ponieważ w nim jednoczy się najwewnętrzniej techniczna strona z estetyczną. Równoważą się one całkowicie, tak, że w technice nic nie pozostaje bez piękna, a w pięknie wszystko ma szczerne uzasadnienie konstrukcyjne. Przypomniemy tu Parthenon i Erechtejon, bazyliki romańskie z okresu rozkwitu, tury gotyckie zwłaszcza francuskie i dzieła złotego renesansu. Można wszakże twierdzić stanowczo, że ze wszystkich stylów najharmonijniejsze zespolenie dwóch pierwiastków architektury przedstawiają dwie sztuki: grecka i gotycka. W obydwóch konsekwencja logiczna w technice — to zupełne pochłonięcie wdzięku estetycznych kształtów, tak, że konstruuując jednocześnie tworzymy piękno. To też gotycyzm zalicza się do najtrudniejszych stylów, bo w nim organizm techniczny bardzo skomplikowany. W greckiej sztuce technika jest spokojną i pojedynczą, natomiast piękno jej zaczerpnięte z niewidzialnej krainy. Grecy jedni mogli je tak czarownie odtworzyć, bo tylko oni mieli religię, która pozwalała im odchyłać zasłony, dzielące niebo i ziemię. Z Olimpu nauczyli się piękna swojego iście boskiego, jakiego żaden naród w świecie już nie posiadał i dotychczas nie posiada.

Okres rozkwitu to prawdziwy kwiat sztuki pięknej, bowiem w nim dojrzewa już zupełnie praca ludzka tak pod względem rozumu, jak i uczuć szlachetnych.

Prawidłowość i stosunek w technice, a związek i wdzięk w estetyce, to warunki proporcji, z czego wynika, że styl w okresie złotym celuje proporcją. Jeżeli mamy szukać proporcji prawdziwie pięknej na dziełach architektonicznych, to dopatrzymy się jej tylko na takich z okresu rozkwitu. A proporcja ta wraz z symetrią i eurytmją dają wyraz architekturze szlachetnej, godnej. Dzieła przeto ze złotego okresu stylu noszą piętno **godności**.

Godności pełne są monumenta greckiej architektury, w których nikt nie poważy się ani szczegółu zmienić. Porządki klasyczne przetrwały tyle wieków wśród ludzkości, a mimo to proporcja ich nie uległa żadnej zmianie. Zawsze porządek dorycki musi być niższym, jak joński, a ten niższym jak koryncki. Belkowanie wraz z architravem, fryzem i gzymsem nie zmieniają nigdy swej istoty i gzymś klasyczny nie przypuszcza zupełnie dowolnej alteracji.



Podobną jest sztuka romańska i gotycka — obie pełne godności, pozostają w usłudze architekturze religijnej.

**III. Okres upadku.** Każdy styl w tej fazie swego żywota cieszy się zrazu zupełnie doskonałą techniką. Organizm, co do porządku i układu konstrukcji całej, zachowuje także ciągle te składniki, jakimi celował i w okresie drugim — jednak proporcja wpada powoli w maniery i ubiega się raczej za pozornym efektem jak za stosunkiem ugruntowanym na głębokim poczuciu. Okres trzeci w początkach swoich jest poniekąd genjalnym. Jak długo technika nie traci na swojej potędze, którą pozostawia jej okres złoty, to choć estetyka poczynia nieco bujać i przerastać ją, zawsze styl jest jeszcze szlachetnym. Jest to prawdziwe apogeum każdego stylu (n. p. katedra w Amiens o precudnej proporcji).

Po czasie dopiero objawia się wyraźne malenie pierwiastka technicznego. Ten ostatni nie wynika często z jasności zadania, ale prędzej z wybujałej wyobraźni, grymaszącej i figlującej. To też organizm techniczny zatracą wkrótce swoją jędrność, zamąca się w nim porządek, a to jedynie dlatego, ponieważ duch czasu w późniejszej dobie skierowuje swą bacność przeważnie ku estetyce, a na technikę nie zwraca już pilności i ścisłości. Estetyka, rozporządzająca obecnie rozmaitością kształtów, wyprawia istne dziwy. Tak już oswojona z techniką, że nie lęka się jej wcale, ale owszem, co najgorsza, odważa się nawet zaciągać ją w swoje posługi. Z końcem okresu trzeciego w każdym stylu widzieć możemy, jak technika poddaje się despotycznej swawoli pięknych kształtów. Nieraz gwoili potrzeby i logiki technika znaleźćby mogła łatwe rozwiązanie. Jednak w tym czasie stylowe wymaganie, dla zadośćuczynienia rozdaśanej estetyce, naciąga konstrukcję i zakłada jej strojną szatę, a tak jest ona świadectwem nie poważnego i godnego traktowania sztuki architektonicznej, lecz igraszki, z jaką przystępowano do architektury. Wyobraźnia artystyczna bądź dla siebie samej, bądź dla ducha swego narodu, potęguje ciągle kształty. Co było niegdyś pięknem, teraz poszło w zapomnienie, a na jego miejsce wstąpiła strojność obładowana zagieściami, zawojami i gmatwaniną ogólną. Co niegdyś zachwycało wszystkich, prostotą i godnością, teraz przybrało

wyraz podeszłej piękności, usiłującej sztuczkami podtrzymać dawną świeżość i czerstwość. Tak dalej postępując, architektura staje się widownią mimowolnego rozdwojenia. Technika tylko do pewnego stopnia dotrzymuje posłuszeństwa wybrykom kształtowań samowolnych — potem już nie da się na manowce sprowadzać, gdyż celem jej musi być równowaga, bez której runąć by mogła. A gdy do tego już przyjdzie, że technika weźmie rozbrat z estetyką, wtedy kształty zaczną już używać swej swobody niczem nieograniczonej i dogadzać coraz większymi efektami oku pozbawionemu dobrego smaku. W okresie trzecim stylu każdego, kształty popadają w luźne figury, będące raczej dla siebie samych, jak dla osłony techniki. Wreszcie niesmak ogarnia wszystko, a architektura pod ciężarem brzemiennych i napuszystych kształtowań upada, zanika i ginie.

Jednak to koniec okresu trzeciego. Początek jego, jak powiedzieliśmy, odznacza się częstokroć dziełami jeszcze bardzo wielkiej wagi i wartości. Dzieła owe celują porządkiem i układem technicznym bardzo logicznym, a gdy w estetyce panuje przy różnaitości rytm wdzięczny, zasilający się związkiem z techniką, wtedy architektura przez swą eurytmję działa najsilniej na umysł widza. To też jeżeli architektura z okresu pierwszego była poważną, z okresu drugiego godną, to w tym okresie nazwać ją można **wdzięczną**.

Okres pierwszy symbolizuje poczęcie i wzrastanie stylu — drugi znaczy jego siłę i żywotność — trzeci zaś to przesilenie i upadek.

Okres pierwszy oznacza walkę z techniką, stąd szukanie, albowiem podmiot lękliwy jeszcze, więc ślepo posłuszny przedmiotowi.

Okres drugi cechuje się spokojem, stąd ustalenie kształtów, albowiem podmiot nie obawia się już przedmiotu, lecz przeciwnie jedna się z nim w miłości i zgodzie.

Okres trzeci, to ruchliwość, stąd niespokojność kształtów i ich wybijanie.

W pierwszym rozwoju stylu posłuszeństwo względem formy i przedmiot przeważający stwarzają wielkość.

Okres rozkwitu stylu, przez umiłowanie, daje prawdziwe piękno.

W okresie przesilenia i upadku stylu, egoizm powoduje przesyt i nadmierność w dumnej okazałości.

W pierwszym okresie architektura jest przeto wielką, w drugim piękną, a w trzecim bogatą.

Po każdym przesileniu się okresu trzeciego, nastaje w historii przerwa tak długa, póki życie społeczne nie nabierze nowych sił ożywczych i nie odkryje świeżego źródła na pokrzepienie swoich uczuć.

Podobny ruch powtarza się w sztuce architektonicznej ciągle i jednostajnie. Powodem jego uczucie, zmieniające się samo w sobie i pożądające ustawicznie nowych wrażeń, wreszcie stosujące się do techniki, która przez doskonalenie postępuje naprzód.

Los stylów architektonicznych podobny do losu uczuć pięknych — kiedy temi nasyci się ludzkość i one przez sztuki piękne nasycą pokolenia, wtedy tracą na wartości i bywają porzucane lub przetwarzane.

Styl architektoniczny, to szata narodowa odpowiedna jego charakterowi. Przystrajają się nią narody jak na świąteczne gody, aby życie swoje ubarwić, potem aby w niem się rozmiłować, a nareszcie aby w dumie i okazałości rozkoszować.

Styl w tem rozumieniu musi być obrazem życia narodowego.







## XII.

### Wzniosłość w architekturze.

---

„Daher gilt auch der Baukunst die  
Darstellung des Erhabenen als ihre  
erste und höchste Aufgabe“.

*Zeising.*

Architektura włada ze wszystkich sztuk pięknych największą przestrzenią, a przez czas odgrywa najznaczniejsze posłannictwo swoje. Przestrzeń i czas, to dwie formy zmysłowych spostrzeżeń, na których polegają nasze wrażenia. Przestrzeń i czas są to idealne wyobrażenia objętości, które tak każdą część jak i całość ograniczają w naszym pojęciu co do ogólnego ich znaczenia. Zarazem ujmują one wrażenia nasze w granice i ramy, jakie przyjmujemy za pośrednictwem zmysłów; służą zatem za tło obrazowe fizycznym doświadczeniom. Obydwa pierwiastki bynajmniej nie są obiektywnymi własnościami przedmiotów, lecz przeciwnie tkwią one w naszym sposobie zapatrywania się na rzeczy i odnoszą się do relatywnego bytu świata względnie naszego podmiotu. Czas i przestrzeń zatem istnieją o tyle, ile nasza władza poznania odnosi je do siebie. Kant zalicza czas i przestrzeń do zmysłowości jak i naszą wrażliwość. Względem naszej istoty oba te pierwiastki zajmują dwojakie stanowisko, bo albo one wpływają na nasze czyste rozumowe

poznanie, albo działają na nasze uczucia. Stąd wynika, że czas i przestrzeń dla myśli i rozumu są **wielkością**, zaś dla uczucia **potęgą**. Architektura, jako sztuka we wielkiej przestrzeni i ostająca się wielkiemu czasowi, jest z dwojakiich przyczyn przedmiotem estetycznym: raz jako przedmiot myśli, rozumu, drugi raz jako przedmiot uczucia. Jednakowoż, jak w ogóle względem estetycznych przedmiotów, tak i względem architektury nie można przypuścić, aby obydwie przypadki były rozdzielone i przezto aby im towarzyszyły pojęcia konkretne. Jeżeliby tak było, wtedy przedmiot nie będzie już estetycznym w oczach naszych, ale intelektualnym. Aby przestrzeń i czas mogły być w sztuce estetycznie uważane, muszą nasze władze, to jest: wyobraźnia i rozum pod jednoczesnym ich wpływem być wprowadzone w czynność wzajemną, czyli jak Schiller i Kant powiadają, w swobodną grę, nieokreśloną i nieświadomą.

Według Schillera wzniosłem nazywamy taki przedmiot, w obec którego przedstawienia nasza zmysłowa natura odczuwa swoje granice, zaś natura idealna przeciwnie poznaje swoją wyższość i niezależność od granic. Zatem w obec którego fizycznie czujemy naszą małość, a który w moralnem znaczeniu usposabia nas wzniosłe t. z. wznosi idee.

W obec takiego przedmiotu czujemy zmysłowo naszą zależność, zaś moralnie naszą niezawisłość.

Podstawą wzniosłości musi być zawsze wielkość, i dlatego wszyscy prawie filozofowie powiadają, że morze jest najcudniejszym przykładem wzniosłości w naturze. »Poziomo prosta linja spokojnej powierzchni morza osiąga działanie wzniosłości w przestrzeni przy rozciągłości, której granic nie możemy dojrzeć. Jest to jeden powód nieskończenie estetycznego znaczenia morza«. Tak powiada Vischer\*). Schiller zaś, tłumacząc znaczenie praktycznej i teoretycznej wzniosłości, powiada, że ocean w spokoju jest wyobrażeniem teoretycznej wzniosłości, która polega na tem, że myśl ludzka staje przed nieskończonością, jakiej wyobraźnią swoją ogarnąć nie zdoła. Ocean wzbu-

---

\*) Vischer Aesthetik. T. II. 61.

rzony przypomina wzniosłość praktyczną, gdy my znajdujemy się w niebezpieczeństwie, którego pokonanie przechodzi siły nasze.

Powierzchnia morza, nieskończona i spokojna, przypomina nam wieczność, raz dlatego, że okiem nie możemy zmierzyć ani jego końca, ani jego rozciągłości, a powtórę, że ono w ciszy swojej wyobraża nam ideę pokoju nieograniczonego.

Morze wszakże rozkołysane burzą i piętrzące się groźnymi bałwanami, jest żywiołem, pełnym straszliwości, wtedy staje się ono potężną siłą przyrody, niepokonaną.

Wielkość morza łączy się teoretycznie z pojęciem nieskończonej przestrzeni i czasu (bowiem przestrzeń równocześnie czasem mierzymy, a czas przestrzenią). Potęga zaś jego sprzęga się praktycznie z pojęciem siły fizycznej tak gwałtownej, że nasza władza w obec niej kończy się zupełnie.

Morze ma zatem dwie siły: jedną jest wielkość idei nieskończonej i nieogarniętej, ani myślą ani uczuciem, drugą jest potęga siły przyrodzonej i imponującej.

Takiem morzem w dziedzinie sztuki pięknej jest architektura. Wielkością jej to idea skryształizowana — potęgą jej to uwięzione prawa natury. Pierwsza w nieskończoności swojej nie da się określić i uczuciami uchwycić — druga imponuje kolosem pracy fizycznej.

Wielkością architektury jest jej estetyka, potęgą architektury jest jej technika — oba ramiona, to potężna dźwignia najwyższego pojęcia, jakim jest wzniosłość.

Estetyka architektoniczna, to ogólna prawda podmiotowa (subiektywna), w której mieści się nieskończoność idei i uczuć. Technika zaś, to ogólna prawda przedmiotowa (objektywna), w której rozum zawiera swoje zwycięstwo nad całą przyrodą.

Prawda podmiotowa, przechowana w estetycznych kształtach architektury, jest wielkością, budzącą w nas najwyższe zadowolenie. Prawda przedmiotowa, uchwycona w ustrój techniczny sztucznie skombinowany, jest potęgą, albowiem w technicznej części architektury, znachodzimy najwyższe upodobanie, w sku-



tek zwycięstwa nad naturą przez ogrom pracy rozumu. (Rozdział IX. str. 195).

Architektura, jako sztuka pomnikowa, jednocząc w sobie ogólną prawdę podmiotową z ogólną prawdą przedmiotową, staje się wzniosłą.

Prawda podmiotowa, to wielkość teoretyczna, to, jak już wspominaliśmy niejednokrotnie, idea i uczucia nieokreślone. Prawda przedmiotowa, to potęga praktyczna, to ustrój techniczny dzieła architektonicznego. W jednym i drugim przypadku rozumiemy tylko pomnikową architekturę.

Prawda podmiotowa, jako idea, rodzi się w pierśiach artysty i w nieprzebranej różnorodności kształtów szuka dla siebie sukni formalnej — jest to we funkcji twórczej postępowanie od jedności do wielości. Estetyka zatem obudza działanie twórcze syntetyczne. Prawda przedmiotowa zaś, jako prawda z przyrody wydobyta, powstaje z doświadczeń, zatem wydostaje się na wierzch z wielości badań i przykładów i przychodzi do jedności. Technika zatem w twórczości swojej to postępowanie analityczne. Takie jest zadanie artysty.

Widz jednak, stojąc w obec pomników architektury, co do estetyki, bada je na drodze zupełnie przeciwnej, albowiem zaczyna od ogółu i przychodzi do szczegółów (patrz str. 244), objawia w tem funkcję analityczną. Ten sam widz, zgłębiając technikę, musi poczynąć od szczegółów konstrukcyjnych, a tak badając je, osiąga zrozumienia ogółu i całości — jest to funkcja syntetyczna. Takie rozumienie dzieła przez widza obserwującego.

Następuje wzajemne dopełnienie się: 1) w estetyce: syntezy uczuciowej artysty analizą widza, zgłębiającą ideę, i 2) w technice: analizy rozumowej artysty, syntezą badawczą widza.

Twórcza synteza z analizą, dopatrującą się idei w dziedzinie uczuć, to wielkość idealna. Twórcza analiza ze syntezą badawczą w dziedzinie rozumu, to potęga fizyczna.

Idea, pobudzająca mistrza do tworzenia, jest częścią nieskończoności. Staje się ona przeto w tym względzie podstawą symbolizmu architektonicznego. Niejasność i nieokreśloność idei, jaka w dziele budowy doskonałej

przemawia o sobie jako o części absolutyzmu, to duch wiejący z krain wieczystych, to powiew nieśmiertelności i nieskończoności, działający na nas podniosłe. Wpływ tego wrażenia czujemy zawsze, ilekroć potrafimy się myślać a uczuciem wgłębić w strukturę pięknego dzieła pomnikowego.

Hegel wzniosłość uważa tylko jako moment formy pięknej sztuki, a mianowicie jako drugi stopień symboliki, na którym artysta usiłuje przedstawić nieskończoność, przyczem nie znajduje on w szeregu zjawisk przedmiotu, jakiby mógł ująć dla tego wyobrażenia za odpowiedni.

Symbolizm architektoniczny z tej przyczyny jest nader ważnym czynnikiem pobudzającym wzniosłość.

Patrzac na piramidy egipskie, pod wpływem ich symbolizmu, pod naciskiem ich prawnikowej starości, doznajemy wrażenia wielkości. One same, z uwagi na ich gigantyczne głazy i na wyraz nadmiernej pracy fizycznej, potrzebującej tysiąca rąk i siły zda się nadludzkiej, one tak obserwowane sprawiają wrażenie potęgi.

Tak sfinks, tak memnony grające i żalące się za każdym wschodem słońca, których wielkość to idea enigmatyczna, w postaciach nieruchomie zapatrzonych w świat nieziemski, z rękoma bezwładnie i martwo przytulonemi do ciała. Martwota figur egipskich — to przerażenie, malujące się pod ogromem nieskończoności.

Piramidy, sfinksy i memnony okraszone są nadto legendami, które wieńczą je jak aureole.

Weźmy jeszcze na uwagę świątynię w Karnak. Ogrom jednej sali z licznymi jej słupami, których ilość dochodzi tu aż do 134 sztuk, kolos jednego tego słupa tak przeogromny, że na abakusie jego głowicy stu ludzi może stanąć wygodnie, cała rozciągłość świątyni ledwie okiem zmierzona, a do tego ta alea sfinksowa, łącząca Karnak z Luksorem, długa 1970 metrów i przystrojona samymi sfinksami — czy to wszystko nie obraz nieskończoności w symbolicznej sztuce?

A ta »zagadka kamienna«, ten Labirynt, o którym Herodot. (II. 148) pisze, że »gdyby Helenowie nasi wszystkie budowy swojego stawiania razem złożyli, jeszcze by się nie zebrało na dzieło, jakim jest Labirynt. Wszak mi nawet wyrazów nie starczy, bym zdołał piramidy opisać,

a cóż dopiero mam powiedzieć o budowaniu tem, o onych dwunastu ogromnych, dachem pokrytych dziedzińcach, o dwunastu pałacach jego, o 3000 komnatkach! Nadziemną część, sam widziałem, jest to dzieło wyższe nad siły człowiecze« \*).

Podania, legendy i myty, bądź narodowe, bądź religijne, przyczyniają się nie mało do ustrojenia symboliki architektonicznej, która przez nie się potęguje i staje się jeszcze silniejszym bodźcem dla wzbudzenia wzniosłości. One wszystkie skupiają się około poezji uroczej, jakiej powierzają swe zapały i tęsknoty — to też poezja, idąca z krańców pozaświatowych, otulona wiarą sympatyczną, trafia głęboko do uczuć uniwersalnych i przemawia do wszystkich głosem serdecznym, uspokajającym ducha i serce.

Tak i memnony, o których wspominaliśmy, mają być posągami Memnona, syna Eos, bogini porannej. Stąd wedle podania, pochodziła ta muzyka kamienna przed brzaśkiem dnia się rozlegająca, bo to pozdrowienie matki za każdym jej wschodem.

Wszak i nasza wieża Marjacka okryła się legendą, a komuż z nas ona nie znana?... Słuchamy ją z przerażeniem, a przytem jej »tajemniczość przyczynia się do straszliwości« \*\*), która jest współczynnikiem uczuć wzniosłych.

Cała architektura średniowieczna a zwłaszcza gotycka, to ideał wzniosłej sztuki pięknej. W niej idee i uczucia przeniknęły tak ciosy zimne, że te zadrgały życiem nigdy nieskończonem. Kremer powiedział pięknie, że »w budowaniach tych zawsze i zawsze płacze, niby pieśnią żalną, tęsknota nie mająca nigdy ukoju i pokoju«.

Tęsknota ludów, która wzywała ich do podejmowania się dzieł ogromnych i szczytnych, bogatych i sztucznych, to istna wielkość idealna.

A jakaż przytem potęga praktyczna ducha ludzkiego, który potrafił wzniesć tum gotycki tak misternie w całość zestrojony, unoszący się niby w powietrzu i najeżony lotnymi kształtami?

\*) Kremer. Listy z Krakowa. II. 282.

\*\*) Vom Erhabenen. Schiller. 34.



W gotyku architektura w całości i w najdrobniejszym ułamku jest wielkością pod względem upięknienia wzorzystego, a potęgą pod względem śmiałego dźwigania się mas w wyniosłe wysokości.

Wieżycza gotycka harmonijnie ukształtowana, symbolicznie ku gwiazdom się dźwigająca, czyż to nie wielkość idei i uczuć?

Ona sama tak sztucznie wzniesiona, rozdrobiazgowana w tysiące części, tak lekka, jakby kamienia nie potrzebowała dla swej budowy, a mimo tego silna i wytrwała w obec burz wiekowych, czyż to nie potęga pracy ludzkiej?

Architektura średniowieczna, przepelniona z jednej strony ideami i uczuciami, a z drugiej strony logiką i konsekwencją — oto sztuka piękna tryumfująca chwałą, to genialna wzniosłość artystyczna.

Jak idee i uczucia pociągają nas w nieskończoność im właściwą, tak samo struktura pobudza myśl naszą aż do zawrotu, na widok nieprzebranej mnogości kształtów, tak rozmaitych, że różnaitość ich równa się nieskończoności.

Tum Medjolański, ósmy cud świata wedle Medjolańczyków, do dziś dnia nie skończony — ciągle się jeszcze buduje, choć budowa jego zaczęta w r. 1500. Napoleon w roku 1805 chciał widzieć go koniecznie skończonym. Zarządził roboty, lecz dotąd nie podołano. Co tu za olbrzymia potęga pracy ludzkiej, która mogła już tyle rzeźb wykuć z kamienia, a jeszcze ich wszystkich nie dokonała? A jak one przytem drobiazgowo wykończone? Najwyższe szczyty mają rzeźby z taką finezją wykonane, jakby je oko ludzkie nieustannie podziwiać miało. Zewnętrznie tumu między mnogością rzeźb i ornamentów, liczy samych posągów na 2000. Dach ubrany jest 98 wieżyczkami. Nad katedrą dominuje wieżycza środkowa, wyrastająca z kopuły, cała kamienna, (jak i dach cały kamienny), a na niej postać Matki Boskiej złocona w całości a 4 m. wysoka! W samej rzeczy nie starczy tu jednemu człowiekowi ani uczucia, ani myśli, aby to wszystko ogarnął, odczuł, policzył i zrozumiał.

Za daleko zaprowadziłyby nas wyliczania różnych istnych cudów, jakimi architektura obdarzyła ludzkość.

Każdy naród i każdy styl ma swoje dzieła, w których przebija się wielkość idei narodowych i religijnych, oraz potęgą pracy ludzkiej.

Głęboka i szczytna prawda podmiotowa, o której mówiliśmy, będąca podwaliną estetyki, wywołuje na widok architektury wrażenie czyli impresję. Wielka i rozległa prawda przedmiotowa, należąca do warunków techniki, pobudza myśl naszą do pracy, zwanej zastanowieniem, czyli refleksją.

I wrażenie i zastanowienie, osobno je biorąc, nie stworzą jeszcze wzniosłości. Lecz jeżeli istota nasza, pod jednoczesnym wpływem ich na nasze uczucia i na naszą myśl, ulegnie naraz bezwiednemu poruszeniu moralnemu i zmysłowemu — wtedy wzrusza się istność nasza, stąd wzruszenie czyli emocja, jako podstawa wzniosłości.

Architektura działa na nas podobnie jak morze, ponieważ w niej technika i estetyka w przestrzeni i w czasie nabierają wyrazu wrzekomej nieskończoności. Technika włada przestrzenią i czasom się ostawa — estetyka przeciwnie, czerpie uczucia i idee swego czasu i powierza je kształtom przestrzennym.

Przestrzeń z punktu ocenienia technicznego jest potęgą, z punktu ocenienia estetycznego uchodzi za wielkość. Czas pod względem technicznym jest wielkością, zaś pod względem estetycznym potęgą. Tym sposobem przestrzeń i czas wywierają przemienne wrażenia lub zastanowienia, które znowu jednoczą się we wzruszeniu, pobudzającym wzniosłość.

Ograniczenie przestrzeni jest najogólniejszym zadaniem techniki — upięknienie przestrzeni jest najogólniejszym zadaniem estetyki.

Gotycka architektura, jaka to wielkość i potęga w swojej technice i estetyce. To morze kształtów pięknych, jako wyraz estetyczny, uchwycone w pokoju cichym, jakby zakłęte jednym skinieniem mistrza »żywych kamieni«. Konstrukcja zaś gotycka, jako organizm techniczny, również morze sił naturalnych, pracujących tajemniczo a zniewolonych do posłuszeństwa.'

*»Es ist eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit*

*bildet, wie die des Blutes, das in stetem Kreislaufe den Körper belebt». (Schnaase).*

Stojąc przed tumem architektury gotyckiej, w majestatycznym nastroju podziwiamy wzniosłość jego przez wielkość idei i potęgę techniki, bo też istotnie i ta idea i ta technika okryte tu są tajemnicą przed okiem widza. Wiadomo nam, że w Niemczech statut pewien z r. 1459 zakazywał kamieniarzom średniowiecznym, pod grozą utraty ich prawa cechowego, wtajemniczania nieuprawnionych w system techniczny. Tak ceniono w owych wiekach genialność architektury \*).

Wielkość i potęga dzieł architektury wzniosłej, mają silny urok, tem silniejszy, ile że miara ich jest nadzwyczajną, wedle której człowiek nie mierzy żadnych innych dzieł swoich.

Wzniosłość architektury polega nie tylko na wielkości jej dzieł, ale nawet na wielkości nadnaturalnej. Powiada też Veron: *«elle (l'architecture) tient non seulement à la grandeur, mais elle s'efforce de produire une impression de grandeur supérieure à la grandeur réelle» \*\*).*

Architektura wzniosła wzbudza nie tylko podziw, lecz cześć i szacunek, a tak pod wyniosłem sklepieniem gotyckiem stajemy mali, upokorzeni.

Nieskończona idea, jaśniejąca jak gwiazda promieniami ze wszystkich kształtów pięknych, którymi przezierają również uczucia najszlachetniejsze i budowa cała, przenikająca ustrojem technicznym estetykę — to całość wielka i potężna, krwią i ciałem narodu wzniesiona, to wzniosłość architektury.

Szczęśliwe narody, które takimi pomnikami chwały zapisały się wiekuiście w dziejach świata. Architektura głosząca ich tryumf i znaczenie, ona powiernicą ich tęsknocie, ona posłanką ich zdobyczy wydobytych z toni walk wśród boleści i płaczu ziemskiego.

Powiadamy, boleści i płaczu, bo istotnie, dzieła architektoniczne to kronika życia narodu, który z wytrwałością Danaid przechodzi koleje w twardem i znojmem

\*) Kunst und Kunstgeschichte. Schulz. I. 53.

\*\*) Veron. L'esthétique 196.



bojowaniu między duchem a materją. Narody, któreby tylko materji się poddały i poświęciły, przejdą bez zwycięstw i o nich można powiedzieć, że takie narody nie mają swej architektonicznej historii.

Jak perła z boleści życie bierze, tak i architektura opiera się na mozolnem walczeniu z materją, co więcej, kamień nie usłucha samych słów — by ożył i przemówił, trzeba do niego przyjść z uczuciem i wiarą.

»Chcąc cuda tworzyć, trza w nie wierzyć«, powiedział Zaleski Bohdan. Możnaby to w części i do architektury zastosować, że chcąc tworzyć dzieła wzniosłe, opowiadające potomności cuda i dziwy, trzeba sztukę piękną pojmować wiarą a nie suchym rozumem.

Trzeba strzedz świątyni piękna, bo piękno to częśćka bożej doskonałości. Jak w naszych słowiańskich świątyniach pogańskich wiara w bóstwo tak była przeczystą, że przed ołtarzem jego nawet kapłan nie śmiał odetchnąć, lecz dla odetchnienia ku progowi się zwracał, tak i w świątyni piękna nie należy się piękna brudzić oschłym realizmem i materializmem.

»*Wir nennen ein Werk der Architektur gemein, wenn es uns keine andre als physischen Zwecke zeigt, wir nennen es edel, wenn es, unabhängig von allen physischen Zwecken, zugleich Darstellung von Ideen ist*« \*). Tak wyraził się Schiller, przyczem dodać musimy, że ten przymiotnik »szlachetny« rozumieć należy tylko w znaczeniu wzniosłości.

»*Wenn das weltliche Leben der Architektur seine Zwecke setzt, so ist ihre Aufgabe das Reale künstlerisch auszuprägen und zu idealisieren*« \*\*).

Aby piękno tworzyć, trzeba wiary w uczucia własne i we własne idee a ideały. Jeżeli każdy naród pojmować będzie tak swoje posłannictwo jak to Florencja rozumiała, o której na samym czele dzieła wspomnieliśmy, wtedy wiara w »ducha mądrości i wielkoduszności« przejrzy we wszelkich jego czynach, a architektura stanie się kapłanką prawdy i westalką znicza jego uczuć narodowych i religijnych.

\*) Schiller. Vom Erhabenen. 48.

\*\*) Carriere. Aesthetik. 34. II.

Zniewieściątemu usposobieniu narodów architektura nie nadaje się, bo dla niego za zimną jest i za poważną. Takie narody, przywdziawszy jak Sardanapal szaty niewieście, w błyskotkach i cackach upajają zmysły swoje.

Architektura kroczy drogą żmudnej i ciężkiej pracy, a narodowi za te mokoły pokoleń jest nagrodą laur chwały i majestatu, bo też architektura zdobi jego miasta pomnikami, o których wierzchołki ścierają się burze i chmury wiekowe, bez nadwyżżenia ich wielkości.

Gdzie nie braknie narodowi szczytnych idei i wiary we własne uczucia szlachetne, tam przy krwawej pracy poruszy on kamienie, którym **za siebie** żyć każe w najdalszą przyszłość.



## SPIS ROZDZIAŁÓW.

	Str.
Wstęp . . . . .	7
I. Pogląd ogólny . . . . .	11
II. Określenie piękna . . . . .	23
III. Dzieje ludzkości i historia architektury . . . . .	35
IV. Architektura w gronie sztuk pięknych . . . . .	63
V. Muzyka — Architektura . . . . .	75
VI. Architektura jako sztuka . . . . .	101
VII. Technika — Estetyka . . . . .	127
VIII. Symbolizm w architekturze . . . . .	157
IX. Piękno w architekturze . . . . .	193
X. Eurytmja czyli składnia architektoniczna . . . . .	223
XI. Styl w architekturze . . . . .	247
XII. Wzniosłość w architekturze . . . . .	267



### Sprostowania:

- Strona 122, wiersz 7 z dołu: zamiast „partenonie“ ma być „**Parthenonie**“.
- „ 221, „ 9 z dołu: po słowie **zadowolenie** dodać należy: „a na drodze praktycznej, dogadzając potrzebie, **upodobanie**“.
- „ 221, „ 7 z dołu: po słowie **upodobanie** dodać należy: „a na drodze moralnej, dogadzając duchowi, **zadowolenie**“.





Do nabycia  
W KSIĘGARNI GEBETHNERA i Spki  
dziełko :

**„BAZYLIKI ŚREDNIOWIECZNE**  
**w układzie rzutów poziomych“**

*J. S. Zubrzycki.*

---

Cena 1 złr. 80 ct.