

KSIEGA IV.

ROZDZIAŁ I.

Odrodzenie.

Czasy Odrodzenia.—Pierwszy peryod—przeważnie włoski i flamandzki 1) Włochy: trzy sztuki 2) Flandrya: przewaga malarstwa.—Inne środowiska. 3) Drugi peryod: najwyższy rozwój sztuki we Włoszech.—Różne szkoły: znamiona, dzieła i nazwiska.—Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Rafael.—Wenecya, Florencya. Malarstwo, jako wielka sztuka.—Sztuka w Niemczech, we Flandryi i w innych krajach Europy.—Trzeci peryod: Francya zajmuje pierwsze miejsce.—Styl przejściowy.—Architektura góruje. Znamiona nowej sztuki. Epoka Franciszka I.—Różne sztuki.

Odrodzenie należy do wielkich momentów historyi. Nie umiera tu jakaś jedna szkoła, zastąpiona przez drugą, ale ginie cały dawny świat, na miejscu którego powstaje nowa ludzkość. Wszystko się przemienia: obyczaje, polityka, religia, literatura, sztuka, przemysł. Stworzono nowe życie. Dla dusz rozbrzmiewa wielki okrzyk niezależności protestantyzmu; dla umysłów — piękne słowa objawienia starożytności; w obyczajach rodzi się grzeczność, tworzy się życie cywilne. Ludy Europy dojrzewają w rozmaitym stopniu do przemiany, która się gotowała. Przypadek, fatalność historyczna, wola książąt, potrzeby narodów zmierzały do tego samego celu. W każdym kraju dodawały jeszcze własne wpływy różne okoliczności poszczególne.

Dzielono tę epokę w rozmaity sposób. Sądzimy, że dla jasności i prostoty najlepiej będzie podzielić ją na trzy części. Pierwsza zawiera początki Odrodzenia, najpierw we Włoszech, a potem w krajach reńskich. Druga tworzy wielką epokę, w której promienieją Włochy; trzecia—dotyczy ruchu artystycznego we Francyi.

Pierwszy peryod. Epoka ta wypełnia wiek czternasty i początki piętnastego. Jest ona wybitnie włoską. Przyczyny, o których wspominaliśmy wyżej, płodniejsze były we Włoszech, niż w innych krajach. Kraj ten korzysta pozatem ze swego położenia geograficznego. Jako spadkobierca gruntu, przesiąka przeszłością grecko-lacińską. Prócz tego, wielkie rodziny: Visconti, Sforza, Bentivoglio, Gonzaga, Malatesta, a zwłaszcza Medyceusze we Florencyi popierają sztukę i wpływają na jej postępy. Miasta oddają swe uczucia patryotyczne na usługi artystom i tak samo dumni są, gdy górują nad sąsiadami swą sztuką, jak wtedy, gdy przodują potęgą wojskową i wielkością handlową. Sztuki wchodzi do życia prywatnego; nawet religia jest im przychylną. Wszystkie zresztą miasta są bogate i mogą sobie pozwolić na zbytek popierania artystów.

Inicytorem tego ruchu był uczeń mistrza Cimabue,—Giotto (1266 — 1334). Był on typem charakterystycznym artystów, którzy po nim nastąpili; posiadał uniwersalność wiedzy, jaką później spotkamy niejednokrotnie. Jest on twórcą malarstwa nowożytnego, pod względem kompozycji, prawdy, zmysłu życiowego. To też o jego freskach w kościele Santa-Maria dell' Arena, w Padwie, które uchodzą za jego arcydzieło, Lafenestre mógł powiedzieć, że „całe malarstwo przyszłości było w nich przeczute i przygotowane”. Giotto pierwszy uwolnił się od złotego tła i zaczął malować portrety. Wpływ jego był tak wielki, że w ciągu całego wieku miał naśladowców, ale sztuka nie rozwi-

jała się dalej. Taddeo Gaddi, Orcagna, Lorenzetti pozostawili nam na ścianach Campo Santo w Pizie świadectwo swego czasu i sztuki; dali się tam jednak poznać jako dobrzy uczniowie raczej, niż jako wynalazcy.

Nadchodzi początek XV wieku. Powstaje nowa szkoła i obiera sobie na mistrza Massacia (1401 — 1478). Reagując przeciw rosnącej nieustannie złożoności sztuki, Massacio zwiastuje „zgodę ideału z rzeczywistością”, wprowadza do malarstwa nagość, poświęca się badaniom anatomicznym ciała ludzkiego, dotyka problemu półcienia i bada perspektywę. Było to udoskonaleniem reformy Giotto, otworzeniem drogi wszelkim dalszym próbom oraz początkiem urzeczywistniania piękna w całej pełni i różnorodności. Podobnie jak Giotto, wywarł Massacio wielki wpływ i posiadał wielu uczniów; wszyscy oni jednak, czy to Filipo Lippi, czy Pietro della Francesca, Gazzoli lub Antonello di Messina, ustępują pierwszeństwa mistrzowi, chociaż go przypominają, każdy z właściwym sobie temperamentem.

Jednocześnie powstaje rzeźba. W sto lat po Andrzejku z Pizy, Ghiberti (1381 — 1455) stawia dla nowocześniejszej rzeźby punkt wyjścia w słynnych drzwiach chrzcielnicy florenckiej, które Michał Anioł poczytywał za godne raju. Ale pierwszym rzeczywistym rzeźbiarzem był Donatello (1383 — 1466); wprowadza on rzeźbę na właściwą drogę, to jest — do realizmu, w dwóch arcydziełach: Święty Jan Chrzcziciel i Zucco-ne. Utwory te przyciągają do mistrza wielu uczniów, z których najslawniejszymi byli: Luca della Robbia i Verrocchio.

Architektura podąża za swemi siostrzycami. Działa na nią wyraźniej starożytność; pierwsze arcydzieło, jakie wydaje, świadczy o tem jasno. Jest to kopuła kościoła

Santa-Maria-degli-Fiori, we Florencyi, zbudowana przez Brunellesco, który wystawił w mieście wiele pałaców, w prostym i surowym stylu, pełnym siły i najwidoczniej wzorowanym na budynkach grecko-rzymskich. Za to Włochy północne opierały się jeszcze nowemu kierunkowi; w klasztorze kartuzów w Pawii, Borgognone pozostawał wiernym upadającemu gotykowi.

Wskazaliśmy drogę, po której podąży nowa sztuka. Znalezione już zasady i niezbędne pierwiastki. Pierwsze dzieła już są dokonane. Nadchodzi ostatnie trzydziestolecie XV wieku i kończy pierwszy peryod. Wszystko już gotowe do wielkiej epoki.

Lecz działalność artystyczna tych czasów posiada drugie ognisko. Flandrya rozwija się bardzo pomyślnie. Wyrobami złotniczymi, a zwłaszcza haftami, ogromnie bogatymi, chociaż zbyt przeladowanymi, staje w pierwszym rzędzie i rozszerza swe wpływy. Panujący w kraju królowie burgudzy, lubią zbytek, blask i zabawy; kochają sztuki i popierają je, chociaż niezbyt wiernie cenić je umieją. Sztuka ta różni się od włoskiej, od której nie zależy wcale. Mniej jest czysta, a bardziej — naturalistyczna. Oddycha życiem szerokiem i szczęśliwem, pamięta o wiekach średnich i nie zna wcale starożytności, mówi do zmysłów i nie zwraca się do duszy; przygotowuje już wspaniałość Rubensa. Jest to epoka budowy ratusza w Lovanium, podobnego do olbrzymiego, złożonego relikwiarza, oraz najpiękniejszej w całej Belgii katedry w Antwerpii, z wieżą o 140 metrach wysokości i siedmiu nawami.

Rzeźba bardzo żywotna i zręczna, raczej przypomina przeszłość, niż zapowiada przyszłość. Chociaż Claux Sluter oraz artyści, którzy pozostawili swe dzieła w klasztorze kartuzów w Dijon, wyżsi są od ówczesnych rzeźbiarzy włoskich, — nie ma między nimi żadnego podobieństwa. Rządzą się dwiema, zgoła

odmiennymi estetykami. Oddziaływanie ich zresztą było ograniczone: służyli sprawie Odrodzenia, chociaż go nie przygotowywali.

Malarzy było bardzo wielu. Jan Van Eyck (1370 — 1440) nie tylko miał geniusz, ale udoskonalił technikę swej sztuki. Jako wynalazca malowania olejnego, zasłużył się potężnie sprawie malarstwa. Przykład jego był też bardzo płodny. Życie, bogactwo kolorytu, troska o akcesorya, staranność o wydobywanie moralnej fizyognomii postaci oraz dokładność rysunku — usprawiedliwiają zupełnie jego sławę i znajdują zresztą wyborne potwierdzenie w jego tryptyku w Gandawie „Adoracya Baranka”, który zawiera około 300 osób. Po nim, równie wielki a odmienny Memling (1435 — 1495) wprowadził do malarstwa nutę zupełnie wyjątkową: wdzięk, słodycz, a nawet melancholię. Najświętsza Panna Duchatel w Luwrze, a zwłaszcza malowidła w szpitalu ś-go Jana w Bruges, stanowią pod tym względem świetne i czarujące przykłady.

Nie tylko więc same Włochy posiadały życie artystyczne. Europa środkowa nie obcą też była sztuce. Niemcy zasługują więcej niż na wzmiankę. Wydały przecież w owym czasie: szkołę kolońską, w której zasłynął Stefan Lochner, autor słynnego tryptyku, przedstawiającego, gdy jest zamknięty, „Zwiastowanie”, gdy zaś otwarty — „Hołd Trzech Króli”; szkołę wyższego Renu, w której pozyskał rozgłos Marcin Schongauer, pierwszy z wielkich grawerów; różne szkoły, rozsiane po Szwabii, Frankonii, i Czechach. W tym samym czasie Anglia kończy oryginalną katedrę w Yorku; Hiszpania buduje sławną katedrę w Sewilii, z pięknymi arkadami o 50 metrach wysokości; Portugalia wznosi swój Westminster w Batalha. Ruch był ogólny.

Sztuka tych różnych krajów niewiele dała Odrodzeniu. Należało jednak wspomnieć o niej, albowiem pokazuje ogólne zamiłowania artystyczne i pozwala nam badać rozwój sztuki w każdym kraju przez cały ciąg jego historii.

Drugiego okresu. Odrodzenie wydało istotnie dwa tylko kwiaty całkowicie rozwinięte: jeden we Włoszech był wspaniały; drugi, we Francyi — czarujący.

Widzieliśmy, co zapowiadała sztuka włoska; otóż spełniła swe obietnice. Koniec XV wieku stanowi najpiękniejszy moment artystyczny we Włoszech. Miasta są bogate i kwitnące, obyczaje pełne okazałości i przepychu. Zamiłowanie sztuki stało się powszechne, kultura umysłowa wzrosła, budzą się w umysłach dawne wspomnienia. Grecy, wypędzeni z Konstantynopola, przygotowali ten ruch. Życie płynie szerokim korytem, wylewa się z brzegów, jednocześnie straszne i okrutne, wytworne i wyrafinowane, często przewrotne, zawsze — olśniewające i ciekawe, ale nigdy nie zniża się do płaskości i grubiaństwa. Wszędzie rodzą się artyści, w każdym mieście powstaje szkoła. Sztukę spotykamy na każdym kroku, malarstwo zaś staje się najważniejszą, najbardziej uprawianą, najbardziej charakterystyczną ze wszystkich sztuk.

We Florencyi powstaje szkoła tokańska, przodująca linią i dokładnością. Słynie w niej Botticelli, który wkrótce zwrócił na siebie uwagę „Wiosną” i „Kalumnią” oraz delikatnymi, miłymi, niepokojącymi Madonnami. Jednocześnie Ghirlandajo, mistrz tej szkoły, imponuje pewnością, jasnością, poprawnością rysunku, które stwierdzić jeszcze można na ścianach kościoła Santa-Maria-Novella. Wreszcie L. Signorelli okazuje w kaplicy Sykstyńskiej, obok wielkich

malarzy włoskich, potęgę swego ducha i oryginalność talentu.

Szkoła umbryjska, bardziej archaiczna, mniej miała blasku, ale zachowała więcej słodyczy. Streszcza się ona w Peruginie, który zyskał ogromne powodzenie. Był malarzem obrazów, ale wyżej stanął we freskach, które oglądać można w kaplicy Sykstyńskiej, a w których obok troski materyjalnej o procedery techniczne, widać czar i wdzięk, (niezbyt zresztą wzniosłe) jego stylu.

Mantegna, najslawniejszy przedstawiciel szkoły padewskiej, bliższy starożytności, chociaż wielce dbały o prawdę współczesną, pozostaje zawsze namiętnym i gwałtownym. W utwory swe wkładał całego siebie; odczuwamy w nich mocne wzruszenie i chciwą ciekawość. Dotykał wszelkich przedmiotów, używał wszelkich procederów i pozostawił liczne dzieła, z których największy wpływ wywarł obraz najbardziej znany: *Tryumf Cezara*.

Wreszcie obok Florencyi, Wenecya zakłada najpiękniejszą szkołę włoską, — szkołę barwy. Wszystko pobudzało artystów do tego kultu barwy, co tak bardzo zaważyło na ich sławie: przepych życia nad Wielkim Kanałem, zwyczaj uroczystych pochodów, piękne dekoracye, połysk fal morskich, refleksy lekkich mgieł na wzgórzach, stosunki handlowe ze Wschodem i Flandryą. Od końca XV w. rodzili się tam liczni malarze, a pośród nich cała jedna rodzina, — jak to często bywa w historyi sztuki, — zakłada szkołę wenecką. Była to rodzina Bellinich. Już w roku 1473 nauczycieli się sposobu malowania olejno, stosowali go w swych obrazach i nauczali tej sztuki swych kolegów. Próbowali wszelkich tematów, wyczerpali całą skalę. Przygotowali w ten sposób najpiękniejszy moment malar-

stwa weneckiego, które w początkach XVI wieku doszło do najwyższego szczytu rozwoju.

W epoce tej urodził się człowiek, o którym można powiedzieć, iż był najpełniejszym wyrazem Odrodzenia. Zasługuje z tego powodu na specjalne badanie, rzuca bowiem żywe światło na poznanie owych czasów, poznanie ówczesnych Włoch i całej ich sztuki. Człowiekiem tym jest Leonardo da Vinci (1452 — 1519). Posiadał on geniusz uniwersalny; był jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, poetą, architektem, inżynierem, uczonym. Badał mechanikę, hydraulikę, geologię. Pozatem okazywał niezmierną sprawność w ćwiczeniach fizycznych; był stałym gościem na dworach; prowadził życie uciech i pracy; używał i zużywał się. Miał umysł piękny i niesłychanie czynny. Następują jeden po drugim wspaniałe utwory: posąg Franciszka Sforzy na końcu, sławna Wieczerza Pańska, która się coraz bardziej niszczy, chociaż była już restaurowana, portret Lukrecyi Crivelli, wreszcie Gioconda, genialna i miłośnie odmalowana. A ileż innych arcydzieł pokryć trzeba milczeniem, arcydzieł, w których Leonardo celuje dokładnym i ścisłym rysunkiem, potężną plastyką, szerokością, giętkością, wytwornością stylu. Był on najpiękniejszą ozdobą dworów we Florencyi, Medyolanie i we Francyi. Był pierwszym malarzem, który umiał tłumaczyć namietności ludzkie oraz piętno ich na twarzach i ciałach. Odkrył, jak mówił Taine, „psychologię głów”.

Ogromnie płodne w artystów Włochy owych czasów nie wyczerpują się zgoła. Liczba malarzy nie słabnie; nawet po Leonardzie da Vinci—zdołały wydać Michała Anioła i Rafaela. Posiadając już Wieczerzę Pańską i Giocondę, zyskują równie piękne, choć odmienne arcydzieła we freskach kaplicy Sykstyńskiej i w „Szkołe Ateńskiej”. Nie mogąc ro-

bić lepiej, artyści robią inne rzeczy — równie dobrze. Jest to zwykły szlak sztuki w wielkich epokach.

Malarstwo Leonarda, żyjące jeszcze w pogaństwie, patrzyło na człowieka z zewnątrz, pozostawiało go na jego własnym poziomie. Takie traktowanie sprawy nie wystarczało. Od czasów chrześcijaństwa posiadamy życie wewnętrzne, zrodzone z poczucia życia pozagrobowego i uwydatniające się na obliczach. Pięknemu efektowi greckiemu, doskonałemu w liniach i promienięjącemu ciałem, braknie duszy. Artyści, ulegli urokowi piękna, odnaleźli tę duszę; niektórzy nawet znają nowego ducha, żaden jednak nie odkrył go i nie zbadał całkowicie. Zaszczyt ten należy do Michała Anioła; wydobyl on pierwszy na jaśnie życie moralne w całej wielkości i wzniosłości. Michał Anioł (1475—1564), geniusz uniwersalny, rycerz rasowy i zapalony pracownik, przedstawia całkowity typ artysty Odrodzenia w tym samym stopniu co Leonardo da Vinci, z większą jeszcze świetnością w rozmaitych sztukach, które uprawiał. Był bowiem nie tylko wielkim malarzem, ale również autorem Grobów Medyceuszów i kopuły ś-go Piotra. Ktoś powiedział, że do nikogo nie da się przystosować lepiej, jak do niego, wyraz wzniosły. Wszystko wydaje mu się wielkiem, w wykonaniu zaś jest zawsze potężny. Był po kolei i jednocześnie malarzem, rzeźbiarzem i architektem, można więc badać go potrójnie. We wszystkim objawia te same cechy, ten sam sposób pracy. Zarówno freski w kaplicy Sykstyńskiej, jak „Jeńcy” i prace w bazylice świętego Piotra wywierają wrażenie głębi, potęgi i wzniosłości. Tej samej ręki jest „Sąd ostateczny”, „Dawid”, „Pałac kapitolinśki”, chociaż nie dosięgają tego samego poziomu. Należał do ludzi, którzy na wszystkim, czego dotkną, pozostawiają swą pieczęć. W postaciach jego porusza się

istotnie marmur i drga barwa, do tego stopnia ożywia je siła wewnętrzna. Doczekał się też Michał Anioł wielkiej sławy i znacznych wpływów. Te ostatnie nie zawsze, co prawda, były szczęśliwe. Śród jego zalet naśladowano często powierzchowne pozory, doprowadzono je do przesady i wpadano w deklamacyę. A jednak otaczają Michała Anioła wartościowi mistrze: Sebastyan del Piombo, Fra Bartolomeo, A. Vannuchi. Ale Michał Anioł przeżył wszystkich, nawet swego wielkiego, tak zresztą odmiennego rywala, a mianowicie Rafaela.

Rafael (1483 — 1520) stanowi świetliste imię szkoły rzymskiej, chociaż był Umbryjczykiem z urodzenia, a Florentczykiem z wykształcenia artystycznego. Lecz wielu Medyceuszów byli w owym czasie papieżami. Godni nazwiska, które noszą, przyciągają do siebie artystów, popierają ich i umieją, jak naprzykład Leon X, pozyskać sobie wybitne miejsce w historii sztuk i literatury we Włoszech. Rafael więc nie długo pozostaje we Florencyi, gdzie nauka mistrzów powiedziała mu, czem jest wielka sztuka. Posiada już wówczas część swych zalet; chociaż twardy z początku, zyskuje wkrótce wdzięk, swobodę, rozmaitość i maluje *Madonnę ze szczygłem* z Florencyi, oraz *Piękną ogrodniczkę* z Luwru. Juliusz II otwiera mu wrota Watykanu, a wraz z tem rozpoczyna się serya nieśmiertelnych arcydzieł: *Dysputa Najświętszego Sakramentu*, *Szkoła Ateńska*, *Parnas*, *Święty Leon* powstrzymujący *Attylę*, — sławne malowidła łóżowe i farnazyjskie, wreszcie liczne *Madonny*, których typ stał się popularnym. We wszystkim znajdujemy połączenie wdzięku i harmonii, delikatności pędzla i wytworności wykonania. Umie malować życie, wyrażać wielkie uczucia i piękne idee, a dochodzi do tego dro-



„Mojżesz“ Michała Anioła.

gą łagodną i miłą, chociaż jest stanowczym i silnym. Sztuka jego pociąga, jak cała jego postać. Miał licznych uczniów i założył sam całą szkołę rzymską, wśród której są i wyborni artyści, jak Juliusz Rzymianin. Blask ten jednak trwał krótko. Wystarczyło kilka chwil, aby zdusić wszystko; działo się to owych pamiętnych dni, 1527 r., gdy konetabl Burboński wydał rozkaz spustoszenia Rzymu, którem sam kierował.

Tymczasem Wenecya, wciąż kwitnąca i nowo zwycięzka, dochodziła do szczytu świetności. Giorgione naśladowany był zaszczytnie przez Tycjana. Palma Stary tworzył wspaniały typ Wenecyanek, który potem cieszył się wielkiem powodzeniem; Sebastyan del Piombo celował wybornym kolorytem, wreszcie Tycjan (1477 — 1576) przeszedł wszystkich tych mistrzów. Powoli, pod wpływem Michała Anioła, Tycjan pogłębił swoją technikę. Zachował dawny blask i świeżość kolorytu, ale pozyskał ścisłość i czystość. Liczne jego prace wykazują, że równie dobrze czuł się w portretach, allegoryach, przedmiotach religijnych, jak w krajobrazach. Jest on miłośnikiem barwy, kształtów szerokich i pełnych. Czy spojrzymy na całkiem światowy portret Laury Dianti lub też na religijny jakoby portret Magdaleny, wszędzie dostrzeżemy kult pięknego ciała, życia i ładnych linii. Artyści owych czasów, chociaż często byli religijni, pozostawali prawie zawsze poganami z temperamentu i wyobraźni. Po Tycjanie szkoła wenecka cieszy się jeszcze sławą. Paweł Veronese, Tintoret, Bordone tworzą piękne dzieła. Żaden z malarzy nie miał większej świetności kolorytu, niż Veronese, jak świadczą o tem „Sława Wenecyi” w Pałacu Dożów, „Strącenie Tytanów” z Luwru i „Gody w Kanie Galilejskiej”. Chociaż Veronese posiada przedewszystkiem zmysł dekoracyjny, zamiłowanie pięknych kostyu-

mów i zbytelnego bogactwa, zna jednak dobrze patetyczną stronę uczuć i umie być szlachetnym, jak to widać w „Pielgrzymach z Emmaus”, w Luwrze.

Wenecya wszakże nie ma wyłącznego monopolu barwy. W Parmie włada nią po mistrzowsku Corregio. Jest to znakomity mistrz półcienia, którym sławę pozyskał. „Mistyczne zaślubiny świętej Katarzyny” i „Sen Antyopy” w Luwrze, a zwłaszcza arcydzieło — freski Wniebowstąpienia w Parmie stanowią świetne świadectwo jego wysoce indywidualnych i płodnych zalet.

Wszystko się kończy i wiek szesnasty więc nie miał pozostać w całości piękną epoką włoską. Kraj się wyczerpywał. Zabłysną lepsze czasy w początku XVII wieku, ale Odrodzenie już się skończyło. Jeżeli zapytamy, skąd powstał ten znakomity wzlot malarstwa włoskiego, zdaje się, że obecnie zdołamy na to odpowiedzieć. Znamy już przyczyny pośrednie; co się zaś tyczy przyczyny bezpośredniej, wynika ona z poprzednich. Wkroczywszy na drogę sztuki starożytnej, odnalazło malarstwo kształt pogański, to jest nagie ciało. Wyjaśnił to wybornie Taine w swej „Podróży po Włoszech”: „Całe malarstwo włoskie opiera się na jednej idei: odnalazło ono nagie ciało; reszta jest tylko przygotowaniem, rozwojem, urozmaiceniem, odmianą lub upadkiem. Jedni, jak Wenecyanie, wnoszą wielki, swobodny ruch, wspaniałość i zmysłowość; inni, jak Corregio, czują rozkoszny i swawolny wdzięk; inni, jak Bolończycy — interes dramatyczny; inni jeszcze, jak Caravaggio — surową i wyrazistą prawdę; wogóle chodzi im tylko o prawdę, wdzięk, ruch, zmysłowość, wspaniałość pięknego, nagiego lub udrapowanego ciała”.

Chociaż malarstwo jest, niezaprzeczenie, wielką sztuką Odrodzenia, nie stanowi przecież sztuki jedynej. Rzeźba ma swe zasługi; architektura, niższa

wogóle w tej epoce, niż w poprzedniej, godną jest pięknych dni swego rozwoju. Imię Michała Anioła góruje nad rzeźbą włoską, właściwą zaś tej sztuki ojczyzną jest Florencya. Wiemy już, jakie są najwybitniejsze w tym dziale utwory Michała Anioła. Uczniowie naśladowują go czasem niezgrabnie, chociaż nie należy pominąć milczeniem Jana z Bolonii, wraz z jego „Merkurym”, a dalej Sansovino, którego „Chrztem Chrystusa”, i posągami z Santa Casa w Loretto szczyliłby się najlepszy artysta. Wreszcie Benvenuto Cellini, tak bardzo znany dla innych powodów, zasługuje również na baczną uwagę.

Czytając to ostatnie nazwisko, myślimy zaraz o złotnictwie. Cellini był jego istotnym wynalazcą; prócz tego znany był jako wyborny medalista. Wszystkie mniejsze sztuki uprawiano w żywotnych Włoszech; zbroje, klejnoty, medale, wyroby ze szkła, mozaika, meble, wszystko, co służyło do ozdoby ciała lub mieszkania, wszystko, co wabiło przyjemnie oko, cieszyło się powodzeniem u zajmujących ludzi Odrodzenia. Nie pogardzali żadną rzeczą, do której można było zastosować nieco sztuki i piękna.

Malarstwo przejęło ducha starożytności i przystosowało go do smaku i obyczajów współczesnych; promienieje też wspaniałym blaskiem. Architektura naśladowała wzory z zewnętrznej tylko strony; błąd jej na tem właśnie polegał. Witruwiusz, zmarły przed 1500 lat, był w rzeczywistości wielkim architektem włoskim owych czasów; ale Witruwiusz znał, opisywał i wyjaśnił sztukę drugorzędną. Jego włoscy uczniowie zawdzięczają mu przedewszystkiem chłód i jednostajność. Nie mogli byli wkładać duszy do sztuki, która płynęła nie z umysłu twórczego, lecz z pamięci, zanadto przeładowanej. Bardzo często przeto wykonywali raczej dzieła zręcznych robotników, niż

oryginalnych artystów. Wymagania życia otaczającego zmuszały ich niekiedy do zmian, tak, iż kilku artystów poddało się mniej niewolniczo jarzmu rzymskiemu. Pałac kanclerski pomysłu Bramante'go, pałac Farnese Juliusza Rzymianina, biblioteka ś-go Marka w Wenecyi — Sansovina, pałac Sauli z Genui przez Galeasa Alessi odrywają się dostatecznie od wzorów starożytnych i godne są tej pięknej epoki. Wreszcie bazylika ś-go Piotra w Rzymie stanowi główny centr architektury włoskiej Odrodzenia. Od XV wieku liczni papieże pobudzają do pracy nad tem dziełem. Bramante narysował pierwsze plany, które potem zmieniane bywały kolejno przez San Gallo, Fra Giacondo, Perruzi, Rafaela i Michała Anioła. Wreszcie kościół ś-go Piotra zbudowany został w kształcie krzyża łacińskiego, przed którym wznosi się fasada z portykiem, w stylu korynckim, jako dalszy ciąg kolumnady, wzniesionej przez Berniniego wokrag placu. Olbrzymie wnętrze zawiera groby papieży, posągi i malowidła, a przedstawia jeden z najbogatszych i najbardziej harmonijnych widoków.

Odrodzenie było stanowczo ruchem ras łacińskich. Sztuka niemiecka i sztuka flamandzka, świetne w owej epoce, nie mogły mu ani dorównać, ani go zrozumieć. Niemcy pozostały w smaku i w pojęciach wiernie przeszłości, ale z przeszłości tej poczynaly tracić to, co wydało najpiękniejszą część ich sztuki: katolicyzm. Kraj ten był w fałszywym położeniu; posiadał wielkich artystów, lecz nie miał wielkiej szkoły. Liczne przeciwie prowincye zachowują tradycye artystyczne. Szkoła saska, szkoła szwabska, frankońska, augsburska trwają dalej. Dwa nazwiska zwracają najpilniejszą uwagę: Albert Dürer i Hans Holbein. A. Dürer (1471 — 1528) poświęcił się głównie rytownictwu, które ulepszył znacznie w technice. Czy rytuje,

czy maluje, pozostaje wciąż tym samym artystą, celującym wyobraźnią naiwną i głęboką, myślami delikatnymi i nieokreślonymi, uczciwością i energią. Oddawał się z początku kultowi tradycji narodowych, później jednak zetknął się z Florencją i zmienił swój sposób pracy. Rozwój staje się widocznym w „Hołdzie Trzech Króli”, w portrecie Maryi Bur-



Rembrandt. Syndycy sukienników.

gundzkiej, w Trójcy Świętej, Adamie, Ewie, Apostołach z Monachium. Od przesadnej złożoności, zwraca się do harmonijnej prostoty, a przecież pozostaje wciąż dzielnym, potężnym realistą. Holbein (1498 — 1554) wyróżnia się innemi zaletami. Jest przede wszystkim portrecistą o kolorycie gorącym,

kształtach pełnych, fakturze bogatej. Malował różne przedmioty, tworzył cudowne illuminacye, nie przestając być świetnym portrecistą, jak to widać w Krystynie Pizańskiej i Annie de Clèves, w Luwrze.

Sztuka komplikowała się coraz bardziej. Ucierpiała na tem rzeźba. Chociaż spotyka się w niej kilka pięknych utworów, naogół jednak są one bardzo rzadkie. Piotr Visser zasługuje na wymienienie, rzeźba bowiem niemiecka zawdzięcza mu arcydzieło: Relikwiarz świętego Sebalda w Norymberdze. Odczuć tu łatwo wpływ klasycyzmu florenckiego, ale uderza również silna, naiwna i prosta osobistość autora.

Architektura nie wykazuje żadnych szczególnych znamion. Kościoły wierne są gotykowi. Budynki prywatne stosują się do nowych teorii, ale nie mogą się pochwalić dziełami wybitnymi.

Taki sam stan rzeczy znajdujemy we Flandryi. Przeszłość, potępiona stanowczo, nie zostawia jeszcze wolnego miejsca nowej sztuce. Kraj nie dojrzał do hodowania szczepu grecko-lacińskiego. Tymczasem życie flamandzkie jest bardzo czynne; w połowie XVI wieku artyści są bardzo liczni, a posiadają pomiędzy sobą Quentina Matzisa. Lecz wpływy włoskie zamącają sztukę narodową; artyści poczynają się wahać. Chociaż dobrzy malarze, jak Van Orley i O. Breughel podtrzymują opinię sztuki flamandzkiej, dochodzi ona w pewnej chwili do upadku. Dla tych samych powodów Holandya, pomimo, że żyje w niej Łukasz z Leydy, zapada w głęboki sen.

Wszystkie sztuki podążają jednym krokiem. Architektura waha się pomiędzy gotykiem a starożytnością. Rzeźba wydaje wprawdzie piękny grobowiec Maryi Burgundzkiej; ale kilka jej lepszych dzieł nie powstrzy-

ma nas od uwagi, którą wypowiedzieliśmy powyżej. Sztuka tych krajów chwieje się, potem drzemie. Brakuje jej szczerego i stałego gruntu; narodziny nowej sztuki zapowiadają się zwolna. Zobaczymy ją wkrótce.

Taki stan rzeczy panuje zresztą wszędzie, poza Włochami i Francją. Anglia żyje swą przeszłością. Pozostała przy stylu gotyckim, ale wytwarza mało dzieł i nie zmienia się pod tym względem.

Hiszpania i Portugalia chwieja się również pomiędzy dawnymi wspomnieniami a nowymi pojęciami. Pomimo to, powstaje u nich styl „platereskowy”, która to nazwa pochodzi z przeładowania ozdób, rysunków, koronek i fiorytur. Gmachy stają się podobne do wyrobów zdobniczych; klasztor w Belemie, katedra w Burgos, ratusz w Sewilii są ciekawymi typami tego stylu. Jednocześnie budzi się sztuka neo-klasyczna: Eskurial w stylu odrębnym, surowym, zimnym i ciężkim rozpościera żelazne drągi swego rusztu. Przyszłość swej sztuki objawia Hiszpania w malarstwie. Wiele nazwisk zasłużyło na pamięć potomności, a zwłaszcza Novarette Niemy. Hiszpania podbiła Amerykę, Portugalia wylądowuje w Indyach. Obydwa kraje uczą tam swej sztuki tubylców, którzy nie wiedzą wcale, co to jest budynek artystyczny, i niewiele zresztą zapożyczają od swych mistrzów.

Trzeci peryod. Francja. Mówić o Odrodzeniu francuskiem, to znaczy mówić o wieku XVI. A przecież sięga ono dalej; początki ma dawniejsze. Odrodzenie przygotował wiek piętnasty. Proch armatni zmienił sztukę bitew, próba stałej armii przekształciła wojskową działalność kraju, opanowanie władzy przez nowych ludzi wprowadziło sprawy kraju na nowe tory, odkrycie Ameryki wzbogaciło ogólne życie

Europy, wynalazek druku i drzeworytu zwiastują nowe czasy.

Wszystko było gotowe. Wojny włoskie, które Karol VIII przedsięwziął w owym czasie, były ową kroplą wody, co sprawiła, iż dzban, po czub wypełniony, rozlewać się począł. Od tej pory Francuzi mają sztukę włoską. Oczarowani, pragną ją naśladować i wzywają do siebie artystów z poza Alp. Ale wpływ odbywa się powoli. Przez długi jeszcze czas oglądamy mieszaninę stylów, pośród których trwający wciąż gotyk odziewa się w motywy ornamentacyjne i dekoracyjne sztuki włoskiej. Ten styl przejściowy wydaje dzieła znakomite, jak Pałac d'Alluye, skrzydło Ludwika XII w zamku Blois, Pałac Sprawiedliwości w Rouenie, który już wymieniliśmy, jako budynek ostatniej epoki gotyku. Twórca tego ostatniego, Rouland le Roux, kombinując motywy rozmaitych sztuk, zdołał wystawić, wskutek tych ciekawych kompromisów jeden z najpiękniejszych gmachów dawnej Francyi. Buduje się wiele. Jest to chwila, gdy wystawiono w całości lub częściowo eleganckie i wdzięczne pałace w Blois, w Chaumont, Azay-le Rideau, Chenonceaux, w których utrwała się coraz mocniej zgoda pomiędzy dwoma przeciwnymi kierunkami. Mieszanina wydała prawdziwe cacka sztuki francuskiej. Nad całą epoką góruje nazwisko kardynała d'Amboise, którego życie upłynęło na kochaniu i popieraniu literatury i sztuki. Wyrestaurowano dla niego zamek w Amboise, dla niego również wzniesiono w nowym stylu pałac w Gaillon, który poczytywać można za główne dzieło epoki. Znamiona francuskie przeważają w jego planie architektonicznym, włoskie zaś — w ornamentacyi. I tutaj Włochy dostarczają ozdób, Francya zaś daje formę.

Rzeźba kroczy po tej samej drodze i posłuszną jest tym samym zasadom. Podobnie jak architektura, kwitnie ona w okolicach Loary. Rzeźbiarzy jest mało, lecz jeden streszcza ich i przoduje nad nimi wszystkimi, a mianowicie — Michał Colombe. Jest on przedstawicielem szkoły loarskiej, w której połączyły się zalety sztuki północnej ze znamionami sztuki południowej. Trzy najważniejsze i autentyczne dzieła: fontanna Bonne w Tours, płasko-rzeźba ś-go Jerzego, walczącego ze smokiem, w Luwrze, a zwłaszcza grobowiec Franciszka II, w Bretanii — uwydatniają wartość szczęśliwego efektu ornamentacyi, w połowie tradycyjalnej, w połowie klasycznej.

Najwybitniejszym artystą epoki był zapewne Jan Perreal, ale nie pozostało po nim żadnego zgoła autentycznego obrazu. To też z malarzy najbardziej znanym jest J. Bourdichon. Po Fouquet, który żył na kilka lat przed nim, jest to największy dekorator manuskryptów. Biblioteka Narodowa w Paryżu posiada jego Modlitewnik Anny Bretońskiej, w którym przejawiają się w jednakowym stopniu obie dążności artystyczne.

Cechą tej przejściowej sztuki jest oczywiście złożoność, zdąża ona jednak coraz szybciej do jednolitości.

W roku 1515 wstępuje na tron Franciszek I. Jest on prawdziwym królem Odrodzenia; zajmuje się niem z zapałem i przoduje mu chętnie. Zarówno w sztuce, jak w literaturze, nie należy do żadnej szkoły; przyjmuje wszystko, nie wyłącza niczego. Obdarzony inteligencją żywą, otwartą, może nieco powierzchowną, ulega głównie urokowi i wdziękowi powstającej sztuki.

W smaku artystycznym przejawia taką samą, nieustanną chwiejność, jak we wszystkim, co czyni. Sprzy-

ja tyleż nowym, co dawnym pojęciom, — przychylnym jest dla wszystkich. Chwiejność ta przecież stała się w danym wypadku zaletą, pozwoliła bowiem każdemu artyście rozwijać się swobodnie. Jednakże, jako król, prowadzący wielki dwór, żądny przyjemności i upiększeń, Franciszek I zwraca się mimowoli do owych świetnych, miłych i okazałych artystów, którzy sztuce nadają ton uroczysty. Pan feudalny ustąpił miejsca dworzaninowi. Piękne maniery, galanterya, smak wielkoświatowy rozwijają się doskonale w życiu dworskiem, wśród zebrań uroczystych. Literaci i uczeni biorą udział w tym ruchu, erudyci i humaniści, zwracając się do Grecyi i Rzymu, zapominają o przeszłości narodowej. Wszystko, jednym słowem, pracuje dla całkowitego rozkwitu Odrodzenia, nie uwolnionego jeszcze od starych tradycji.

Od tej pory „łuk okrągły zastępuje ostrołuk w budynkach publicznych; kolumny, które go podtrzymują, są cylindryczne i konturowe, nakryte nieregularnymi kapitelami z tabulaturami lub bez nich. Choć zachowano plan i rozkład poprzednich budynków oraz szczyty z okienkami, a często także prostokątne okna, przedzielone murowanemi wiązaniami,— w wielu miejscach widoczne są wpływy starożytne. Widać to w pilastrach, frontonach, gzymsach i listwach” (Lechevalier Chevignard). Taki widok przedstawiają pałace w Blois, w Fère-en-Tardenois, w Chantilly, Chenonceaux, Chambard, Fontainebleau, Villers-Cotterets, Saint - Germain. Architektura jest wielką sztuką Odrodzenia francuskiego. Powstają lub ulegają przeróbce pałace: zamiast odrażających wież, potwornych zębów, ślepych ścian, wrogich foss, zjawiają się obszerne podwórza, okazałe okna, obfite ornamenty, pełno powietrza, światła, wesołości. Nie są to już koszary i fortece, ale pełne przepychu rezyden-

cye wielkich panów, którzy odkryli rozkosz życia. Używa się do tych budowli jednocześnie włoskich i francuskich rzeźbiarzy. Chociaż Francya zwraca się o pomoc do obcych, chociaż pod wpływem włoskim powstaje szkoła Fontainebleau, nie znaczy to zgoła, że grunt narodowy wyjałowiał: wydał on Marcina Chambiges, Piotra Trinqureau, Jana Bullanta, Filiberta Delorme'a, wreszcie Piotra Lescot'a. Najznakomitszym architektem tego czasu był Filibert Delorme, który stanowi najbardziej charakterystyczny typ artysty francuskiego, postawionego między zamiłowaniem starożytności a pamięcią o sztuce narodowej. Nie jego przecież jest dziełem najdoskonalszy budynek w stylu Franciszka I, — pałac Chambord. Zbudował go Piotr Trinqureau, przezwany „Neveu”. Budowle prywatne naśladowują przykład, narzucony z góry; wszędzie budują się rezydencje według panującego stylu. Posiadają one wszystkie miły wdzięk czarownej i wesołej sztuki, w której wytworność łączyła się zawsze z harmonią. Można by przytoczyć wiele podobnych budynków; wystarczy wymienić Dom Franciszka I, przeniesiony dziś na Cours-la-Reine, w Paryżu. Gdyby zresztą wypadło zatrzymać się dłużej nad jakim dziełem, zwrócilibyśmy się do czasów Henryka II, czyli do epoki najwyższego szczytu Odrodzenia, gdy smak doszedł do całkowitej czystości, a styl ukształtował się ostatecznie.

W owym to czasie Jan Bullant pracuje w Ecouen, Androuet du Cerceau ogłasza swe dzieła, Filibert Delorme, teoretyk i praktyk, układa swe rozprawy i stawia Tuileries i Anet, wreszcie Piotr Lescot (1510 — 1578) buduje Hôtel Carnavalet, ambonę kościoła Saint-Germain l'Auxerrois, a przede wszystkim — Luwr. Ten ostatni pałac stanowi główne dzieło wieku. Przedstawia on zresztą przedmiot badań sztuki.

ki francuskiej, w kolejnem jej następstwie, od Franciszka I do Napoleona III, od Lescota do Visconti'ego i Lefuela. Do pierwotnego gmachu dodawano wciąż nowe pawilony. Ale za czasów właśnie Henryka II, Lescot, Jan Goujon i Trebatti podali plany Luwru i wykonali ozdoby wchodniej fasady. Lescot nie zdążył wykończyć swego dzieła; sądząc z tego, co zrobił—żałować należy, że całej pracy wykonać nie zdołał.

W całej Francyi spostrzegać się dają ślady odnowienia architektury pod względem technicznym i artystycznym. Ruch ten nie wszystkie budynki obejmuje. Kościół opiera się nowemu stylowi. Przywiązał się słusznie do sztuki gotyckiej; nowa sztuka, pogańska z ducha i z pochodzenia, bardzo powoli wdzierала się do gmachów religijnych. Budują się wprawdzie kościoły, ale towarzyszy im pamięć stylu, który zanika, a z którym przykro rozstać się całkowicie. Arcydzieło architektury religijnej Odrodzenia, kościół ś-go Piotra w Caen, zbudowany przez H. Sohiera, potwierdza tę uwagę. Odrodzenie nie mogło wydać we Francyi sztuki religijnej; pokazuje to architektura, a pokaże jeszcze wyraźniej rzeźba.

Jako pośredni synowie starożytnych Greków i uczniowie mistrzów średniowiecznych, rzeźbiarze przeznaczeni byli do zajęcia świętego miejsca. Rzeźba Odrodzenia jest istotnie czarującą. Pobudkę dała włoska rodzina Juste, osiedlona we Francyi i wkrótce sfrancuziała. W ślady jej poszli Ligier Richier, który pozostał czysto francuskim i tradycyjalnym, Piotr Bontemps, F. Marchand, F. Rousset, a zwłaszcza Germain Pilon i Jan Goujon. Jako spadkobiercy zręczności technicznej poprzedników, stosują te środki do nowej sztuki i ograniczają często swój talent do zdobienia dzieł architektów. Możemy dziś powziąć dokładne wyobrażenie o rzeźbie Odrodzenia z grobowców

Ludwika XII, Franciszka I i Henryka II, w Sant-Denis. Śledzić w nich można postępowy rozwój i przemiany sztuki oraz—poznać najważniejszych rzeźbiarzy epoki: Juste'ów, twórców grobowca Ludwika XII, Piotra Bontemps'a i Jana Goujona, autorów grobowca Franciszka I, Germaina Pilon, rzeźbiarza grobowca Henryka II. Ten ostatni artysta, bardzo złożony i płodny, naśladował starożytnych i wkładał w swe dzieła mało indywidualności. Nie należy jednak zapominać, że jest on autorem „Trzech Gracy”. Prawdziwie wielkim rzeźbiarzem Odrodzenia jest Jan Goujon (1520 — 1572). Jego dziełem są: rzeźby w kościele Saint-Maclou w Rouenie, Karyatydy w Luwrze, „Fontaine des Innocents” w Paryżu, posąg Dyany z Poitiers w Luwrze. Naśladował starożytnych w wyborze przedmiotów, ale w wykonaniu wykazał wielką troskę o prawdę. W jego nimfach jest wiele świetności, delikatności i giętkości artystycznej. Posiada cudowny zmysł perspektywy i zna prawa optyki, właściwej płaskorzeźbie; poza tem obdarzony jest instynktem dekoracyi ornamentacyjnej. Wszystkie zresztą większe miasta Francyi posiadają rzeźbiarzy, tworzących dzieła oryginalne. Gdyby można być pewnym autentyczności posagu „Marszałka Chabota”, należałoby jeden z najpiękniejszych utworów ówczesnych przypisać mieszkańcowi prowincyi, Janowi Cousinowi.

Jest on jednak głównie malarzem, rozmiłowanym w italianizmie i w sztuce starożytnej. Cousin wiele pracował. Chociaż malował przeważnie witraże, pozostawił także obrazy, z których jeden, „Sąd ostateczny”, znajduje się w Luwrze. Największym malarzem epoki był Franciszek Clouet (1500 — 1577). Ulega on raczej wpływowi Flamandczyków; zawdzięcza im dokładność i bogactwo barw, które podnosi jeszcze

delikatnością i wytwornością. W Luwrze znajduje się jego portret Elżbiety Austryackiej. Wogóle jednak malarstwo pozostaje w cieniu i nie przepowiada swej przyszłości.

Za to drobne sztuki wytrzymują porównanie ze swemi wielkimi, starszemi siostrzycami. Chociaż wyroby szklane straciły już czyste piękno wieków ubiegłych, witraże zalecają się jeszcze zręcznością techniczną. W mózgu genialnego człowieka, Bernarda Palissy, rodzi się myśl ceramiki i wydaje dzieła naiwne, pomysłowe, wspaniałe. Rozwija się również emalierstwo. Emalie malowane zastępują emalie przegradzane. Leonard Limousin, na czele pięknej szkoły w Limoges, rozmaitością, swobodą i zręcznością wykonania wsławił emalie francuskie w całej Europie. Złotnictwo podtrzymuje swą świetną tradycję delikatności, wytworności i bogactwa; tą samą drogą kroczy meblarstwo. Wszystko zmierza ku harmonii. Mody i ubrania przybierają uroczysty wygląd sztuki Odrodzenia.

Dokumenty współczesne „wykazują zgodnie, że odzienie obojga płci ozdobione było obfitemi wyszywaniami i rozporami i posiadało prawie zawsze tony jasne i wesołe”. Pomimo to, wnętrza pałaców i mieszkań nie odpowiadają jeszcze stronie zewnętrznej. Życie światowe i domowe nie zrodziło się jeszcze.

Wiek szesnasty zbliża się do końca. Ostatni Walezyusze panują i umierają wśród wojen domowych i religijnych, wśród mordów i rozpusty. Sztuka staje się nieruchomą, traci natchnienie, wpada w uczoność i erudycję; jest to oznaka upadku i końca. Nikt już nie ma ani czasu, ani smaku zajmowania się sztuką w ciągu ostatnich, fatalnych trzydziestu lat przed panowaniem Henryka IV. W tem zatrutem powietrzu, delikatny i nieco kruchy kwiat Odrodzenia uwiadł, ale wkrótce zakwitnie znowu.

ROZDZIAŁ II.

Sztuka nowoczesna.

Wiek XVII.—1) Europa: Włochy.— Anglia: późne początki.— Belgia, najwyższy szczyt jej sztuki.— Holandia: sztuka protestancka.— Hiszpania: wielka epoka.— 2 Francja: stan kraju. Cechy dekoracyjne sztuki.— Malarstwo: Lebrun.— Architektura: Wersal.— Rzeźba.— Sztuki stosowane. Wiek XVIII we Francji.— Ogólna reakcja. Sztuka miłosna.— Nowa sztuka: sentymentalność, natura.— Powrót do starożytności.— Sztuka w życiu prywatnem.

Sztuka nowoczesna, podobnie jak społeczeństwo nowożytne, liczą swe istnienie od XVII wieku. Wspaniałe ruch Odrodzenia trwa dalej. Ziarna były płodne, więc też całkowity rozkwit sztuki zdobi wszystkie kraje owoczesne. Gorączkowa działalność, przypominająca piękne włoskie czasy, ogarnia wszystkie narody. Wiele z nich dosięga wówczas szczytu swego rozwoju historycznego. Włochy kończą, świetnie zresztą, piękny peryod sztuki i życia; Anglia, po długim śnie, wraca do życia artystycznego i historycznego; Hiszpania wstępuje w najpiękniejsze czasy swej historii; Belgia dosięga szczytu rozwoju, poczem zapadnie w odrętwienie; Holandia nagłym wybuchem wiel-

kości i piękna zapisuje się w złotej księdze ludzkości; Francya wreszcie przygotowuje się do panowania Króla-Słońca.

Włochy. Na początku XVII wieku powstaje we Włoszech nowa sztuka. Synod Trydencki skończył swe rozprawy, Tasso zaś ogłosił „Jerozolimę Wyzwoloną”; artyści ulegają wpływowi wyraźnie religijnemu i literackiemu. Z tego podwójnego oddziaływania rodzi się sztuka uczona, a więc niższa, erudycyza bowiem zastępuje w niej natchnienie, pamięć zaś—smak. Wydają one styl akademicki. Architektura zdołała wprowadzić uniknąć tego wpływu, ale wpada w najgorsze błędy. Styl jezuicki popycha ją do banalności, nadętości, a nawet — całkowitej inkoherencji. Bazylika ś-go Piotra ulega przeróbkom i nieszczęśliwym poprawkom architekta Maderny. Borromini tworzy styl barokowy i szczyty się budową kościoła Sapiencyi, któremu nadał kształt pszczoły. Bernini tworzył sławne wzory fałszywego, zmanierowanego stylu, ale w każdym razie miał szczęśliwy pomysł zbudowania pięknej kolumnady na placu ś-go Piotra.

Jest on największym rzeźbiarzem włoskim XVII wieku. Nadmierna złożoność i przesada nie zmniejszają wartości jego bogatej wyobraźni i zręczności. Sławę jego dzieli cała szkoła Francuzów, którzy w owym czasie mieszkają we Włoszech: Franqueville, Legros, Puget, Duquesnoy.

Pierwsze miejsce zajmuje stanowczo malarstwo, bardzo jeszcze żywotne. Przoduje Bolonia przez szkołę Carraciów, wynalazców stylu uczonego, zimnego, akademickiego, który jednak wprowadził do sztuki powagę i uczciwość i wywarł wielki wpływ. Obok niego, odmienny zgola Caravaggio stawia wzory realizmu gwałtownego, grubiańskiego, ale dalekiego od płaskości i mierności. Tworzy on takich uczniów, jak Ri-

bera w Neapolu, który nie powstrzymuje się przed żadną ohydą, wypełniając swe utwory, podobnie jak swe życie, krwią, gwałtami, brutalnością; maniere tej nie przekazał swym uczniom, Salvatorowi Rosa i Luce Giordano. Wreszcie, jako przeciwieństwo do tych artystów, Guido wraca do wdzięku; Dominiquino zasługuje naiwnością i delikatnością na pierwsze miejsce, zwłaszcza za „Komunię świętego Heronima”, w Watykanie; Guerchino bawi się kontrastami światła; Albano usprawiedliwia swój charakterystyczny przydomek „Anakreonta malarskiego”.

Ale przechodzą już ostatnie piękne dni. Włochy wpadają w rozterkę, ginie autonomia miast, rozpoczynają się najazdy nieprzyjacielskie. Kraj zamienia się w wielkie pola bitwy dla Europy i, jak mówił poeta Felicaja, „pozostaje wciąż niewolnikiem, zarówno w zwycięstwie, jak w porażce”. W osiemnastym wieku, Tiepolo i Canaletto wracają mu wprawdzie wiosnę artystyczną, ale dzieje się to dzięki Wenecyi, która ocaliła swą narodowość i część swej potęgi. Nastąpił koniec kraju, sztuka zaś nie może żyć na ruinach.

Anglia. Podczas, gdy Włochy zapadały na długo w cień własnej sławy, Anglia poczyniała się budzić z długiego snu. Od czasów średniowiecza sztuka angielska nie mogła się ukształtować. Wydała kilka dzieł, ale te nie miały wielkiego znaczenia i były jakby obce narodowi. Naród bez przeszłości i bez tradycji, wyodrębniony wśród morza, pochodzący z rasy saskońskiej, która niewiele dała sztuce, podbity przez Normanów francuskich, zajęty walką o byt — skazany był fatalnie na taką niższość. Pierwszy z wielkich artystów angielskich urodził się w początku wieku XVIII-go. Był to William Hogarth. Malarz ten — rzecz godna zaznaczenia — był przede wszystkim moralistą; dzieła jego mają wartość moralną kazania albo

też studyum psychologicznego. Uniknął jednak ckliwości, a potęgą i wyrazem postaci zajął dobre miejsce w sztuce. Od tej pory Anglia posiada artystów i szkołę. Najwybitniejszymi jej przedstawicielami są: Reynolds i Gainsborough. Obydwaj byli portrecistami, celując w rodzaju sztuki, wsławionej w Rzymie dla tych samych powodów. Obydwaj wielbili Van Dycka, byli świetnymi kolorystami, bardziej wrażliwymi na barwę, niż linię. Podobnym był też portrecista Romney. Jego arcydzieło „Dziecko niebieskie” uderza oko wirtuozostwem wykonania; taż sama barwa rozlewa się uczenie w rozmaite tony, pomimo swej jednolitości. Artyści owi są jedynie zaszczerpcani. Budzą w Anglii zamiłowanie sztuki, która wkrótce zajaśnieje żywym blaskiem. Staje się to przez Gainsborougha; tworzy on pejzaż angielski i zyskuje pierwsze miejsce pośród pejzażystów, których potem tyle i tak świetnych wydał wiek dziewiętnasty.

Hiszpania. Mówią, że każda rasa wydaje odmienną sztukę, która jest własnym jej wyrazem; uwaga ta znajduje najpełniejsze potwierdzenie w Hiszpanii. Jest to kraj wiary i miłości, jasnego słońca i płomiennego klimatu, grzecznego rycerstwa i szlachetnych ułud; jednocześnie przecie, wskutek zawilego gruntu i gwałtownej natury, jest to kraj dzikiej religii i zamiłowania krwi, nadmiernych namiętności i okrutnych nienawiści; jest to szczególniej amalgamat najsprzecznějších kontrastów; jest to—Cyd i Don Juan, Don Quichotte i Torquemada, serenady pod balkonami i sztyletowe klucza nocne; jest to—Velasquez i Murillo, realizm i mistycyzm. Od końca XVI wieku, Hiszpania stoi na szczycie chwały, chociaż nosi już na sobie stygmaty blizkiego upadku; posiada w głównych miastach liczne i kwitnące pracownie malarskie. Najślawniejsze są w Sewilii, która też zajmuje pierwsze miej-



Velasquez—Portret hr. Olivaresa.

sce w historii malarstwa, dzięki takim malarzom, jak Zurbaran, Herrera, Cano i Carducci'owie, w których widnieją dwie dążności sztuki i dwie strony duszy hiszpańskiej.

Wreszcie rodzi się Velasquez (1599 — 1660). Pracuje i podróżuje, bada swych poprzedników oraz malarzy cudzoziemskich, ale, doskonaląc się, zachowuje w całości swą indywidualność, trwającą przez wszystkie trzy maniery, które przechodzi. Jest wciąż kolorystą i realistą. Nie odpoczywając nigdy, Velasquez znajduje czas na stosunki światowe, obowiązki dworskie, czynności urzędowe i pozostawia jedno z najbogatszych dziedzictw artystycznych. Następują jeden po drugim świetne obrazy, a wśród nich takie arcydzieła, jak „Pijacy”, „Lance”, „Prząśniczki”, które wieczystą chwałą pokrywają autora. Słusznie też powiedział o nim C. Blanc: „Nikt nie posiada szerszego modelowania, wolnego od rzeczy niepotrzebnych, szkodzących efektowi, a nie zwiększających zasługi pracy”. Nauka i zręczność celują u niego we wszystkim.

Velasqueza otaczała plejada malarzy, dosyć zasłużonych, a zaciemniło ich wszystkich sława Murilla (1618 — 1682).

Talent tego mistrza na odwrotnym stoi biegunie w stosunku do jego poprzednika. Posiada wdziek i słodycz, lubi łagodne światło i mglistą przezroczystość; jest realistą na swój sposób, patrzy na rzeczy ze wzruszeniem; góruje w nim mistycyzm. Jest to malarz religijny Hiszpanii; religia natchnęła go do malowania najlepszych obrazów Caridadu: „Narodziny Matki Boskiej”, „Święta Rodzina”, „Święta Elżbieta u trędowatych”, w których celuje kolorytem, giętkością linii, łatwością techniczną i wdziękiem wyobraźni.

I nagle sztuka hiszpańska gaśnie. Po śmierci Mu-

rilla kraj się zwraca do malarzy obcych; nieliczna grupa żyjących jeszcze artystów nie umie powstrzymać bolesnej agonii, która w ostatniem, ale krótkiem drgnięciu wydała w osiemnastym wieku potężnego Goyę. Co prawda, Hiszpania przestaje już należeć do czynnej Europy. Po bitwie pod Rocroy, która jej zadaje cios śmiertelny, wlecze przykry żywot do wieku następnego, w którym żąda od Francyi na króla, wnuka Ludwika XIV-go.

Belgia. Filip II, który wystawił tyle stosów na gruncie hiszpańskim, tak samo postępować zaczął z Belgią, za panowania księcia d'Albe. Ucisk, tyrania, wojna religijna, opór narodowy, łupiestwa poborowe — oto długotrwałe losy tego kraju. Wreszcie nadchodzi pokój, liberalizm łagodzi politykę panów, dom austriacki obejmuje po Hiszpanii protektorat nad prowincjami flamandzkimi. Jest to sygnał wypoczynku, wolności, swobodnego rozwoju. Ludzie wracają do rozkoszy życia; rodzi się Rubens (1577 — 1640).

Jest on malarzem, erudytą, archeologiem, kolekcjonistą, wielkim podróżnikiem; jest również człowiekiem światowym, jednym z szambelanów Izabelli. Wszędzie — na swoim miejscu, nigdzie nie uczuwa niższości. Lubi życie bogate i obfite, kocha okazałość i przepych. Takim samym okazał się w swych dziełach. Namalował ich bardzo wiele, bo z górą 2,200. Przez długi czas odmawiano im rozmaitości, ale zarzut to niesłuszny. Rubens był malarzem zwierząt — w „Polowaniu na dziką”, malarzem rodzajowym — w „Kiermaszu”, pejzażysta — w „Tęczy”, wielokrotnym portrecistą; zajmował się przedmiotami religijnymi, mitologicznymi, alegorycznymi, a ileż stworzył arcydzieł! Wystarczy przytoczyć „Hołd Trzech Króli”, „Bitwę Amazonek”, „Przekłucie lanca”

i długą seryę obrazów, wymalowanych na cześć Maryi Medycyjskiej. We wszystkich utworach Rubensa, główne zalety mistrza: swoboda i ruch, wspaniałość kolorytu i pewność rysunku, ocalają nadmiar przepychu, wykonanie zamało ścisłe, czasem brak wytworności, który mu często wyrzucano. Ale nawet w tych brakach jest zajmującym, są bowiem rasowe.

Nie można tego powiedzieć o Van Dycku (1599 — 1641). Ścisłość, czystość rysunku, powaga malowania, głębokie wrażenie, jakie wywierają jego obrazy, wydzielają mu odrębne miejsce w malarstwie flamandzkim. Van Dyck był także żarliwym pracownikiem, pozostawił więc utwory bardzo liczne. Największą sławą okryły go portrety, którym zawdzięcza zaszczyty i fortunę. Malował kolejno Moncade'a, Karola I, jego dzieci, hrabiego Strafforda, księżniczkę Richmond, największych panów, i pozostawił po sobie wspaniałe wzory, które podziwiają i badają portreciści wszelkich krajów. Jest to jedno z największych imion w historii sztuki.

Artystów tych otacza tłum malarzy, z których wielu obok nich wymienić należy. Jest tam Jordaens, prawdziwy Flamandczyk, Crayer, Paweł Brilll, twórca pejzażu nowoczesnego, Breughel, jeden z pierwszych malarzy widoków morskich; wreszcie Teniers, malarz rodzajowy, genialny w dokładności obserwacyjnej, werwie kompozycyjnej i bogactwie kolorytu. Zaroiło się od malarzy; tworzą się specjalności, rozpoczyna się podział rodzajowy, który od tej pory trwa bezustanku. Jak widzimy, zajęli Flamandzcy piękne miejsce w sztuce, chociaż malarstwo ich krótkotrwałym jaśniało blaskiem. W końcu XVII wieku Belgia traci żywot polityczny, traci też i sztukę. Ulega takiemu samemu fatalizmowi historycznemu, jak Włochy.

H o l a n d y a. Los ten spotkał również Holandję:

jedno stulecie chwały, a potem — ponura dekadencya. Podobnie jak Belgia, kraj ten walczy, ulega uciskowi, chwieje się w podstawach. Wreszcie staje się zwycięzcą, co objawia w religii przyjęciem protestantyzmu, w sferze ducha zaś — zamięłowaniem nauki. Jest praktyczny, a kocha piękno. Posiada ociążałość ciała, ale — wielką delikatność oka i subtelność umysłu. Tworzy sztukę jednocześnie protestancką i narodową, sztukę, którą cechuje pogarda do tematów religijnych, chwała obrazu stalugowego, dokładność i blask malowania oraz czystość doktryny.

Te rozmaite żywioły zgromadziły się razem w malarstwie Rembrandta (1608 — 1669). Chociaż był on mało wrażliwy na piękno plastyczne, — posiadał oko, przed którem światło nie zdołało ukryć żadnej ze swych tajemnic. Wynałazł pół-cień i wydobywał za jego pomocą cudowne efekty. Posiadał wiedzę tworzenia całości i piękną zdolność uogólniania, która mu pozwalała tworzyć z jednostki typ. Braknie mu może wyższej szlachetności i dumnej wielkości. Chociaż jednak sprowadza wszystkie przedmioty do życia i do człowieka, niepodobna powiedzieć, że je zniża do tego poziomu. Czy to w Anielele Rafaelu, żegnającym Tobiasza, czy w Lekcyi anatomii, czy w Patrolu nocnym, Syndykach sukienników, Pielgrzymach z Emmaus, czy w którymkolwiek z licznych portretów, — jest zawsze i przede wszystkim czarodziejskim władcą światła i cieniów. A ileż około niego artystów, o których chciałoby się powiedzieć coś więcej: Gerard Dow, Van der Helst, wielki Franz Hals, malarz potężnych i żywotnych portretów, Wuerman oraz malarze rodzajowi, jak Brauwer, szukający modeli wśród ludu, Metzu i Terburg, malujący klasy wyższe, Van Ostade, malarz chłopów. Wszyscy są amatorami barwy w tym kraju, gdzie kolory mgły

łagodzą kontury i, zamieniając w oku linię na plamę, czynią z Holendrów — Wenecyan północy.

Holendrzy wywalczyli ziemię od morza, które ją zabrać chciało, i od obcych, którzy na nią czyhali, przywiązali się więc do niej tem silniej, im drożej za nią zapłacili. Miłość ta objawiła się w sztuce przewagą scen narodowych, tematami domowymi, a zwłaszcza oryginalnymi, charakterystycznymi krajobrazami Van Goyena, Winantza, Van der Neera, Hobbemy, czarującego malarza wesołej wsi i uśmiechniętej natury, a zwłaszcza Ruysdaëla, którego Las, Gaik, Cmentarz w Amsterdamie — pełne są smutnej poezyi.

Wszystko zajmuje Holendra, gdy chodzi o malarstwo. Zwierzęta zapewniły sławę Potterowi, Cuypowi, Van der Velde'mu; widoki morskie są ulubionym tematem Backhuysena; martwe natury wslawiły pędzel Dawida de Heem'a i Van Huysum'a. Wszyscy uprawiają malarstwo; po za drobną; mniej ważną grupą italianizujących artystów, sztuka holenderska trzyma się tradycyi, żyje głęboko życiem holenderskiem.

To też, gdy zginęła Holandia, ginie i jej sztuka. Stathouder staje się wkrótce królem angielskim; Holandia zamienia się jednocześnie, jak ktoś powiedział, w barkę, płynącą za szlakiem wielkiego okrętu. Wszyscy o niej zapominają; biednieje, niknie i powoli zapada w cień, gdzie ją zostawiamy na długo.

Jak widać, sława artystyczna Europy w licznych błyszczy ogniskach. Pozostaje nam zbadać najświeższe, takie przynajmniej, które nigdy nie wygasło, a mianowicie — ognisko sztuki francuskiej.

Francya. Wiek XVII. Nie podobna było przejść odrazu z uroczystej i pełnej młodości atmosfery Odrodzenia do wystawności, majestatyczności, niekiedy

ciężkości stylu Ludwika XIV. Łącznikiem pomiędzy temi dwiema epokami było panowanie Henryka IV.

Francya ostatnich Walezyuszów wyczerpywała się w wojnach religijnych i cywilnych, cudzoziemcy, jakby wzywani przez rozmaite fakcye, wdzierali się do kraju i gotowi byli dyktować mu prawa. Obyczaje rozluźniały się, chociaż były krwawe i tonęły w rozpuszcie. Sztuka Odrodzenia, która poczyniała wpadać w fałsz, nie mogła walczyć z takim stanem rzeczy i w ciągu kilku lat zamarła. Ale wstępuje na tron Henryk IV, zaprowadza ład w kraju, wypędza cudzoziemców, uspokaja sumienia, organizuje państwo, stara się wreszcie wzbogacić swych poddanych i upiększyć swe królestwo. Sztuka, której król sprzyja, jest spadkobierczynią poprzedniej, powolnej zawsze wpływom włoskim, wskutek nauczania szkoły Fontainebleau, ale odrębnej już i indywidualnej. W malarstwie przoduje Marcin Freminet, w rzeźbie Piotr I Biard, Bartłomiej Prieur. Rzeźba góruje, dzięki wpływom samego króla, który wciąż stawiał budynki. Cechuje ją używanie cegły z kamieniem, które wydało styl wdzięczny jeszcze, ale pozbawiony lekkości linii. Najciekawszym i najlepiej zachowanym wzorem jest Place Royale w Paryżu. Najznakomitszymi architektami w owym czasie byli Jakób II Du Cerceau, Ludwik Metezeau, Duperac. Z tej epoki pochodzi jeszcze kościół Saint-Etienne-du-Mont, w stylu nietyle chwiejnym, co złożonym, w którym Biard rzeźbił w roku 1600 znakomitą ambonę.

Ruch ten trwa dalej i rośnie za panowania Ludwika XIII, które przygotowuje i zapowiada panowanie następne. Richelieu utrwała ostatecznie stałość rządu; ostatni feodałowie gną karki pod żelazną ręką kardynała. Dyssydenci religijni zmuszeni są ustąpić; władza królewska rozpościera się nad całym państwem i następuje tryumf absolutyzmu. Stosunki społeczne

reguluje bardzo ścisła hierarchia. Duch rozumu, poszanowanie religii, uznawanie zasady autorytetu, uwielbianie starożytności — kształtują życie moralne ludzi. Nowe społeczeństwo wysubtelnia sposoby obejścia się i zniewala opornych. Z początku jednak widoczną jest wielka rozmaitość, istnieją talenty niezależne i fantastyczne; realizm kwitnie. Skrajności przebywają obok siebie, Descartes żyje współcześnie z Cyrano, ksiądz Saint-Cyran ze Scarronem.

Taż sama rozmaitość panuje w sztuce. Architektura najpierw staje do apelu, gdyż Ludwik XIII buduje wiele, architekci zaś jego cieszą się powodzeniem. Chociaż jednak na początku wieku pałace zachowują znamiona francuskie, — wkrótce potem przeważają w budynkach publicznych wpływy włoskie i starożytne, jakkolwiek panuje w nich smak surowszy i skromniejszy, niż u Włochów. Salomon de Brosse buduje pałac Luksemburski; Lemercier — Sorbonę, Pałac Królewski. część Luwru; Leveau — Instytut. Wersal jest już zaczęty, pracują też w Fontainebleau i w Saint-Germain.

We wszystkich tych budynkach przebija styl klasyczny, ale oryginalności i niezależności — coraz mniej. Za to powstają w Paryżu rezydencje francuskie: pałace Sully'ego, Bretonvilliers'a, Lamberta. Le Marais staje się modną dzielnicą. Wreszcie architektura religijna, z którą niema co robić w owym czasie, wzbogaca się stylem bękarcim i niesmacznym, stylem jezuickim, którego inicjatorem jest ojciec Martellange. Wszystkie, zbudowane w owym czasie kościoły wzorują się na jego pomysłach; pompatyczność włoska idzie tam w parze z surowością antyczną. Ogólna cecha architektury jest już dekoracyjną. Dąży do efektu, stara się wabić oczy widza ustawianiem pięknych i szlachetnych fasad. Waleryusze w budowlach swych zwracali je-

dynie uwagę na przepych królewski; od czasu Henryka IV sztuka przybiera charakter publiczny.

Rzeźba nie budzi jeszcze żywszego interesu. Straciła również wdzięk i elegancję; zapomina o kształtach wypukłych. Dzieła Guillaína, J. Sarrazina, braci Anguierów, Duquesnoy—zawierają pomimo to wiele oryginalności i realizmu, które podkreślić należy, pomnając, że artyści owi uczyli się we Włoszech i że, pomimo swych mistrzów, pozostali indywidualnymi, zachowali tradycję francuską.

Ale powstanie za chwilę wielka epoka malarstwa francuskiego. Odrodzenie, wszędzie w Europie przyjazne malarzom, we Francyi wydało jedynie architektów i rzeźbiarzy. Chociaż zjawilo się najpóźniej, malarstwo zdąża pospiesznie za swemi starszemi siostrami. Zrazu artyści naśladową Carracciów, a kraj przywołuje obcych malarzy, jak Rubens. Najwięcej powodzenia mają zalety średnie; Szymon Vouet zyskuje sławę i zaszczyty. Posiada on łatwość, miły ton, a zwłaszcza dużo sprawności rzemieślniczej.

Powoli dochodzi do sławy pierwszy wielki malarz francuski, N. Poussin (1594 — 1665). Wydobywa on sztukę francuską z mierności, pogłębia ją w szkołach cudzoziemskich i darzy tężyną i siłą. Jest filozofem malarstwa; utwory jego są lekcyami religii i moralności. Całe swe życie spędza w Rzymie, w bezpośredniej styczności ze światem starożytnym, który poznaje gruntownie i przesiąka nim do głębi. Niektóre z jego arcydzieł, *Misteryum świętego Franciszka Ksawerego*, *Postęp*, *Dyogenes*, *Arkadya*—stawiają go bardzo wysoko. Z prostotą i wielkością łączy często wdzięk i wytworność, ale koloryt ma dosyć blady. Rozumie naturę i wyjaśnia moralne jej znaczenie. Jest istotnym twórcą krajo-

brazu historycznego, który odegrał tak ważną rolę w malarstwie francuskim.

Bardziej francuski i mniej antyczny, E. Le Sueur (1617 — 1655) czerpie natchnienie przeważnie w religii. Dzieła jego tchną poważnym smutkiem, nie pozbawionym jednak czaru; maluje naiwnie, jakby własnym swem sercem. Dwadzieścia dwa obrazy *Życia świętego Brunona* zaliczają się do do najlepszych utworów jego pędzla; zdołał w nich uniknąć powtarzań i jednostajności przez różnorodność i znajomość odcieni. Niekiedy przecież Le Sueur pozwalał sobie na malarstwo świeckie; *Historia miłości*, którą wymalował dla hotelu Lambert, świadczy, że nie potrzebował się obawiać podobnej próby, tyle w dziele tem wdzięku i czaru, nieco może nikłego.

Filip de Champaigne (1602 — 1674), tak samo religijny, chociaż surowszy, był ulubionym malarzem Maryi Medycejskiej. Ma pędzel ścisły i wyniosły. Jako przyjaciel jansenistów, ojciec zakonnic z Port-Royalu, którą unieśmiertelnił w jednym z arcydzieł, Champaigne stał się malarzem, jakiego takie właśnie środowisko wydać może. Sławę pozyskał portretami, silnymi, realistycznymi i poważnymi, ale nieco zimnymi. Pozostawił podobizny króla, królowej, Richelieu'go oraz wielkich ludzi, którzy go znali. Równie sławny, chociaż odmienny umysłem i rodzajem, który uprawiał, Klaudyusz Le Lorrain był pierwszym pejzażystą swego czasu. Mieszkając w Rzymie, badał okolice, otaczające miasto i zdołał tam poznać światło, które w rozmaitych przedstawia widokach, w obrazach *Wyładowanie Kleopatry*, *Port o wschodzie słońca*, *Port o zachodzie słońca*, lub w innych dziełach, w których te same występują zalety.

Malarstwo nie zamykało się jednak całkowicie w rodzaju szlachetnym. Nie brakowało w sztuce ludzi nieza-

leżnych, których pełno było w literaturze i w społeczeństwie. Obok Cyrana de Bergerac z buńczucznym pióropuszem, obok błazeńskiego Scarrona, dziwaczного d'Assoucy, spotykało się Jana de Boulogne, Sebastjana Bourdona, a zwłaszcza braci Lenain, którzy malowali nędzarzy, ludzi opuszczonych, z najniższych sfer, albo—malowniczych lub też poprostu rubasznych mieszczuchów i prawdziwych chłopów. Obok tych artystów, Jakób Callot i Abraham Bosse pokazali nam zwyczajne życie i śmieszności swych współczesnych w świetnem drzeworytnictwie, które postavili we Francyi na wysokim poziomie. Bosse chłodniejszy i spokojniejszy pozostawił nam prawdziwe dokumenty o różnych warstwach społeczeństwa. Callot odmalował z dyabelską werwą, złośliwością, z wyobraźnią tryskającą dowcipem — całą galeryę typów zabawnych, malowniczych, pełnych życia i prawdy. Teka jego, zawierająca około 1,500 utworów, pośród których wspaniała „Pokusa świętego Antoniego”, stanowi rzeczywistą uciechę dla oka, zmęczonego pompatyczną i majestatyczną sztuką tej epoki.

Ludwik XIV uwolnił się wreszcie od Mazarina. Panuje samodzielnie i narzuca artystom własne teorye, te same, które przodują sztuce od początku wieku. Zadowala się ułożeniem ich w doktrynę i zastosowaniem w praktyce. W przedsięwzięciu tem znajduje posłusznego swej woli sprzymierzeńca, który podziela jego gusta i poglądy; jest to Lebrun (1619 — 1690). Chodzi mu przede wszystkim o wielkość i majestatyczność. Przepych uroczystości, świetność dworu, doskonały układ rządu, harmonia we wszystkich urządach państwowych, zcentralizowanie przy królu wszystkich żywych sił narodu, wszystko, co czyni z Ludwika XIV — Króla-Słońce, współdziała jego chwale. Sztuka nie mogła być wyjątkiem. Założoną została Akademia Królew-

ska, która znosi niezależność cechów artystycznych, — sztuka państwowa zastępuje swobodny rozwój artystów.

Lebrun organizuje i kieruje urządzeniami artystycznymi kraju. Ogromnie czynny, zrównoważony, pomysłowy, jest jakby wice-królem wydziału Sztuk Pięknych. Świeci sam przykładem i udziela wzorów. Obrazy jego są liczne. Wkłada w nie rzeczywistą znajomość kompozycji, ruchu, zmysł koloru, a jednak nie zawsze umie tchnąć w nie życie i uczucie. Do najważniejszych jego kompozycji należą ogromne płótna dekoracyjne, o wspaniałym, chociaż nieco teatralnym układzie figur. W wielkiej galeryi w Wersalu oraz w galeryi Apollina w Luwrze poznać go można pod rozmaitymi względami: jako artystę, dekoratora, organizatora. Obok niego Mignard (1610 — 1695), jego współzawodnik, objawia talent łatwy, nieco powierzchowny, ale przedewszystkiem zręczny i wdzięczny. Jego piękną kopułę w kościele Val-de-Grâce sławił Molière, którego zresztą Mignard portretował. Był bowiem także portrecistą i malarzem obrazów. Zasłużony rozgłos pozyskał swą „Madonną z winogronem”, pełną wdzięku i delikatności. Portreciści wogóle cieszą się w tym czasie powodzeniem. Bossuet i Ludwik XIV pędzla Rigauda, Lebrun, malowany przez Largillière'a, są prawdziwymi, bardzo charakterystycznymi arcydziełami owej pompatycznej i arystokratycznej epoki. Malarzy jest legion cały: Van der Meulen, znakomity pejzażysta w obrazach batalistycznych, Bourguignon, malarz bitew, Desportes, malarz psów, Monnoyer, Jouvenet, Santerre, Testelin. Pracują już to dla siebie samych, już to pod kierunkiem Lebruna w Luwrze, lub w świeżo założonych Gobelinach. Każdy z nich na swój sposób i za pomocą własnych środków pracuje dla jednego celu, służąc jednemu ideałowi i ulegając jednej woli.

W rytownictwie, które wskutek dekretu z roku

1681, zaliczonem zostaje do sztuk wolnych, utrwalają dalej piękną tradycję francuską: Nanteuil, autor wyrazistych i mocnych portretów; Edelinck, artysta zręczny i pomysłowy; Audran, którego miedzioryty ładniejsze były od odtworzonych obrazów; Silvestre, wreszcie — P. Drevet.

Rzeźba była po wszystkie czasy najbardziej niezależną ze sztuk, — taką, która, odbijając w sobie daną epokę, najmniej służy modzie i wznosi się najwyżej ponad fantazję dnia. W wieku XVII rzeźbiarze pozostali wierni tradycjom swej sztuki. Największy z pośród nich, Puget (1622 — 1694) był przede wszystkim człowiekiem niezależnym, który nie chciał pracować na dworze królewskim.

Zapalczywy, ufny w swe siły, posiadał tężyznę ducha, namiętność, wielkość. Ale wpływ Berniniego popychał go niekiedy do nadętości. Puget wyrzeźbił w Tulonie liczne dzieła dla dekoracji morskiej; posiadają one te same wady i zalety, co wszystkie jego prace, zawsze silne i żywotne, takie jak „Herkules Gallijski”, „Milon Krotoński”, płaskorzeźby „Zaraza w Medyolanie”, oraz „Aleksander i Dyogenes”. Puget nie posiadał uczniów; zbyt odrębną miał indywidualność.

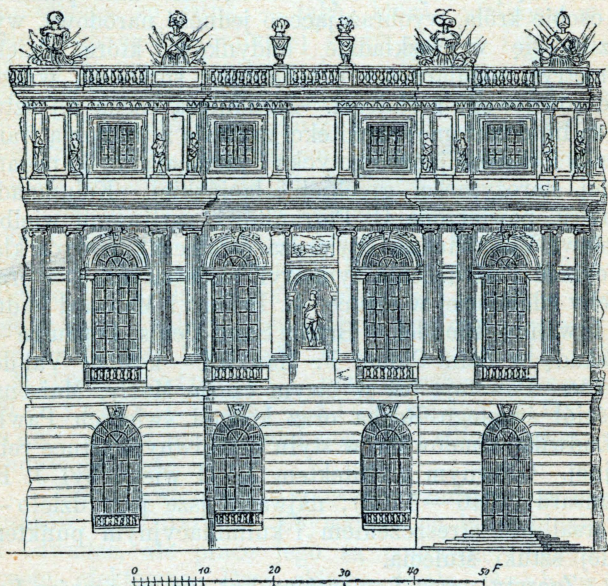
Przedstawicielem typowego rzeźbiarstwa owych czasów był Girardon. Zbыва mu na indywidualności i odwadze, ale prace jego są poprawne, dobrze poczęte, efektowne. Dwa główne dzieła „Grobowiec Richelieu” i „Kąpiele Apollona” w Wersalu usprawiedliwiają jego powodzenie. Najpłodniejszym przecież i najbardziej poszukiwanym rzeźbiarzem był Coysevox. Zaludnia swemi pracami Wersal, Trianon, Saint-Cloud, Marly, Tuileries; rzeźbi biusty najznakomitszych ludzi współczesnych. W utworach swych, pełnych ruchu i życia, wpada niekiedy w teatralność.

Też same wady i zalety spotykamy u jego siostrzeńców, braci Coustou oraz u licznych rzeźbiarzy tej epoki. Ale — rzecz godna zaznaczenia — rzeźba pozostała francuską i zdołała uniknąć niebezpieczeństwa italianizmu.

Wreszcie sztuka prawdziwie okazała i dekoracyjna — architektura, pokrywa gmachami Ile-de-France i rozszerza się po całym kraju. Skondensowanie państwa w osobie króla, wyobrażającego jedność narodową, wyraziło się w rozkładzie budynków, które, dzięki symetrii, regularności i solidności, sprawiają wrażenie równowagi i stałości. Zasadniczą cechą tej sztuki są linie poziome; architekci zrywają z tradycją francuską i chrześcijańsko-gotycką i zwracają się do pogańskiej starożytności greckiej i łacińskiej. Kolumnada Luwru, powierzona C. Perraultowi, żarliwemu wielbicielowi Vitruwiusza, stwierdza ostateczny powrót klasycyzmu i uświęcenia symetrii, majestatyczności oraz cechy zdobniczej w sztuce. L. Bruant i Mansard budują Inwalidy, Blondel — Bramę Saint-Denis, Lepautre — kaskadę w Saint-Cloud, F. Mansard — kościół Val-de-Grâce. Powstają też w owym czasie Marly, Maisons, kościół świętego Rocha oraz kościół świętych Pawła i Ludwika, zbudowane w stylu przeciwnym sztuce religijnej. Głównym architektem XVII wieku był J. H. Mansard (1646 — 1708); najważniejsze jego dzieło — Wersal jest streszczeniem i kulminacyjnym punktem całej sztuki stulecia.

Zaczęty przez Lemerciera był już za czasów Ludwika XIII ładnym pałacem królewskim, z kamienia i cegły. W jakiś czas potem Leveau buduje aneks i główne skrzydło. Wreszcie w r. 1676 Mansard obejmuje kierunek robót, kończy stronę zewnętrzną i buduje wielką galeryę. Obliczono, że wydatki wyniosą około dwudziestu milionów. Przez cały niemal czas, od roku 1665 do 1695, malarze malowali w Wersalu pod kierunkiem

Lebruna; znajdujemy pośród nich wszystkich, którzy posiadali w owym czasie jakie takie nazwisko. Najwięcej jednak zajęci byli Lebrun, P. Mignard i Van der Meulen. Malowidła ich są przedewszystkiem dekoracyjne,



Fragment fasady pałacu Wersalskiego.

zastosowane do przepychu całości. Naogół wyglądają ładnie, chociaż niektóre pojedyncze p a n n e a u x nie mają zgoła wartości. Różnorodne sztuki tracą tu własne znaczenie, stają się zaś częścią dekoracyi ogól-

nej. Rzeźba zajmuje znaczne miejsce w pałacu, gdzie służy głównie celom ornamentyki oraz w ogrodach, gdzie ma więcej rozmaitości. I w tym dziale użyto bardzo wielkiej ilości artystów. Stworzyli oni sztukę wyłącznie dla króla i dla dworu, sztukę mitologiczną i alegoryczną, akademicką. Odczuwamy w niej wpływy włoskie, a nie spotykamy już ducha Odrodzenia. Wdzięk i wytworność ustąpiły miejsca potędze, majestatyczności, imponującej wielkości, ale i ciężkości zarazem. Widok od strony podwórza jest urozmaicony, bogaty i dość szczęśliwy; ale gdy patrzymy od strony parku, na prawdziwą fasadę, pałac wydaje się jakąś olbrzymią, niedokończoną i spłaszczoną budowlą. Wrażenie to powiększa jeszcze ogromny, o kilku tysiącach hektarów, park, w którym Le Nôtre, wykształcony na wzorach włoskich, tworzy typ ogrodu w stylu francuskim, ogrodu regularnego, wielkiego, sztucznego, obfitującego w rzeźby i fontanny, naginającego naturę do prawa dekoracyjnej całości i spychającego ją na plan drugi. Typ ten zyskuje ogromne powodzenie; wszystkie królewskie rezydencje w Europie otaczają się podobnymi ogrodami. Chcąc być sprawiedliwym wobec Wersalu, należy wyobrazić sobie w tych szerokich salach, długich galeryach, wspaniałych alejach tłumy kurtyzanów, ekwipaże, świty, przepych uroczystości i pochodów, cały blask królewskiego domu. Wtedy pojmemy, czem był i co znaczył Wersal.

Wszystkie sztuki pracują nad okazałością i przepychem rezydencji. Sztuki stosowane ulegają wazkiemu może, ale płódnemu wpływowi Lebruna. Hafciarstwo zjednało sobie szczególną troskliwość króla. Fabryka gobelinów, którą założył, dalej Beauvais, Aubusson, Lille, Tours rozwijają wyteżoną działalność. Bracia Lepautre wydają wielką ilość grawiur i rysunków, przeznaczonych na motywy dekoracyjne.

Dzięki Ballinowi, zajaśniało nowym blaskiem złotnictwo; fajanse z Rouenu poszukiwane są przez wszystkich; Boule stawia meblarstwo na poziomie sztuki.

Ale w wewnętrznem urządzeniu mieszkań, pomimo piękna, braknie wygod. Wszystko tam istniało na pokaz. Pokój Ludwika XIV w Wersalu nie był oddzielony od innych. Sztuka organizowania miłych, oderwanych gniazdek domowych nie jest jeszcze znana. Stworzył ją dopiero wiek następny.

Wiek XVIII. Nigdy żadna epoka nie posiadała sztuki, któraby ją lepiej wyrażała, jak sztuka francuska wieku ośmnastego. Jest ona dokładnem odbiciem swego czasu. Ginę przegrody społeczne, oddziaływają swobodnie najprzeróżniejsze wpływy społeczne, ciekawość umysłu staje się powszechną, rozwijają się obyczaje. Nastąpiło ogólne wrzenie umysłów; nikt nie chce żyć w przeszłości, ani przeszłością. W polityce, w religii, w literaturze, w sztukach, w łonie rodzin, w towarzystwach, na dworze królewskim, u filozofów — wszędzie nowość, zawsze nowość. Otwierają się salony, poczyną się panowanie kobiet, które nadają ton życiu towarzyskiemu i codziennemu. Jakieś tajemnicze hasło, krąży, zda się, z ust do ust, powtarzane zarówno przez wielkich panów, którzy tego wkrótce pożałują, jak przez filozofów, którzy kierować będą przyszłą walką, zarówno przez księży drobnych parafii, jak przez mieszczuchów. Ze wszystkich stron zapowiadają reakcyę. Siedemnasty wiek Ludwika XIV mówił: uległość kościołowi, szacunek dla władzy, uwielbienie starych klasyków, kult godności, majestatyczności, porządku, parady, okazałości; wiek nowy mówi: wolność myśli, buntownicza niezależność, zamiłowanie terażniejszości, dobrobyt, pobłażanie, kaprys, fantazya, uprzejmość. Francya, jak powiedział malowniczo, chociaż nieco przesadnie, Dargenty, „żąda zdrowego powietrza, ja-

snego światła. Cierpiała dotychczas, teraz chce używać; płakała, teraz śmiechu żąda. W końcu tego



Watteau—Scena rodzajowa.

panowania, ogarnia oszołomioną Francję wściekłe pożądanie rozkoszy. Nie dba o żadne pozory. Włosy

jej, mocno związane, same spadają na nagie ramiona. Dzwoneczki pobrzękują, a piękna dziewczyna uczuwa potępieńczą świerzbę”....

Najbardziej podlega temu wpływowi malarstwo, ono bowiem, jak zwykle, najszybciej podąża za życiem i najlepiej przystosować się może do jego żądań zarówno techniką, jak celem.

Ruch rozpoczyna Watteau (1684 — 1721), który był najdoskonalszym wyrazem tego stanu umysłów; tworzy on nowy rodzaj. Ten Flamandczyk, urodzony w Valenciennes, badał Rubensa i okolice Ile-de-France, ale nie udawał się nigdy do Rzymu. Jest przede wszystkim kolorystą, miłośnikiem natury, rozkoszuje się epoką, w której żyje i stoi ogromnie daleko od wszelkiego akademizmu. Maluje i idealizuje społeczeństwo, które go otacza. Komedia włoska oraz sceny wytworne wiejskie zajmują wielkie miejskie w jego dziele. „Odpłynięcie do Cytery”, najsławniejszy jego obraz, „Gilles”, „Taniec polny”, „Lekcja miłości”, „Obojętny na wszystko” i t. d., jednym słowem prawie wszystkie jego obrazy wykazują ciekawą mieszaninę prawdy i fantazyi, jedyną w swoim rodzaju kombinację realizmu w rysunku, obserwacyi szczegółów, ścisłej kompozycyi całości oraz czarownego idealizmu, delikatnego smutku i zmysłowej melancholii w traktowaniu postaci. Zaciekawiają go wszelkie nowości, próbuje wszelkich rodzajów. Objawia zawsze wdzięk i dowcip, uśmiechniętą wytworność i uprzejmość. Nawet jego smutek jest łagodny; w krajobrazie słodkim i zamglonym pomieszcza lubieżne i płomienne zabawy Regencyi, w których nie mógł brać udziału. Wogóle Watteau jest najoryginalniejszym i najpiękniejszym przedstawicielem nowej szkoły.

W sztuce jednakże nie spotyka się nigdy przerwy. Sztuka ostatnich lat XVII wieku nie zupełnie zni-

knęła. Trwa i — dalej trwać będzie. Nie ma miru wśród publiczności, ale uświęca ją władza i siła tradycji. Sztuka klasyczna kroczy po równoległej drodze obok nowej sztuki, ale pierwsza wiednie, jak wszystko, co się chyli do upadku; druga zaś ma siłę i żywotność młodości, wierzy w siebie i w swe powodzenie.

Lemoyne, F. Detroy, Coypelowie, J. Restout, C. Van Loo — wierni są jeszcze mniej lub więcej wyrażnie, tradycji klasycznej. Mają oni pewne zasługi, ale nie różnią się od innych malarzy; pozostają wciąż na drugim planie i nie zmierzają otwarcie ku przyszłości.

A ruch rozwija się w kierunku zabaw i rozkoszy. Boucher (1704 — 1770) mianowany zostaje pierwszym malarzem króla. Wybór — charakterystyczny, jest to bowiem znany malarz wolnych obyczajów. Był bardzo płodny i bardzo zręczny, nie pomijał żadnego rodzaju, ale wracał najczęściej do lubieżnych miłostek, do tematów pikantnych, kompozycji zmysłowych. Zręczny rysunek i wesoła barwa podkreślały jeszcze wrażenie tematu. Szczera zmysłowość zjednała mu wielkie powodzenie i wielu uczniów. Baudoin, Natoire, Lancret, Fragonard, Raoux, pomimo, że się różnili między sobą, dzielili jego sławę i zajmowali się często podobnymi tematami.

Rywalizują z nimi portreciści. Wszyscy pragną posiadać własne portrety; ozdabiają nimi salony; piękne kobiety starają się utrwalić w podobiznach świadectwo swej urody. Nattier, Tocqué, bardzo wytworny i żywotny pastelista Latour (1704 — 1788) stoją na czele tej grupy. Schlebają niekiedy modelom, ale starają się o podobieństwo. Sława malarstwa wzrasta nieustannie.

W rzeźbie, gdzie niema już takiej różnaitości dążeń, zarysowują się dwa kierunki: akademicki, wierny

tradycji klasycznej, zapożyczający tematów z mitologii, oraz—realistyczny, uprawiający zwłaszcza portrety. Niekiedy oba te rodzaje występują razem, jak w *Maryi Leszczyńskiej*, dłuta G. Coustou. Rzeźba akademicka służy głównie celom dekoracyjnym. Rzeźbiarz dba nietylko o prawdziwe przedstawienie ciała, ile o ruch. Zamiłowanie to pochodzi od Pugeta, a przez niego — od Włochów.

Rodzina Coustou tworzy przejście od XVII do XVIII wieku. Adamowie, Slodtzowie są przede wszystkim rzeźbiarzami dekoracyjnymi. Lemoyne nadaje swym utworom cechę zbyt teatralną. Falconnet, autor rozkosznej „*Kobiety w kąpiei*” oraz posągu Piotra Wielkiego, posiada więcej wiedzy niż polotu. Bouchardon (1698 — 1762) wreszcie jest najbardziej charakterystycznym przedstawicielem tej grupy. Posiada wytworność, nie wpada nigdy w afektację; w „*Amorze napinającym łuk*”, pomimo chłodu, wykazuje wiele wdzięku. Do prac swych wkładał za wiele literatury; doskonalił je i przerabiał nieustannie. Natchnienie wiodło go niekiedy do przedmiotów wznioślejszych i surowszych; Chrystus w kościele Saint-Sulpice w Paryżu i Święty Karol Boromeusz świadczą, że czuł się dobrze w tematach religijnych.

Poczucie życia i prawdy niepokoiło coraz bardziej artystów. Dążności te rozwija najpłodniej Pigalle (1714 — 1785), artysta pracowity i zawzięty stronnik starożytności, prawdy i natury. Jego *Mercury* i jego *Venus* stały się sławne od pierwszej chwili. Najbardziej charakterystycznem jego dziełem jest przesadny portret *Voltaire’a*, nagiego, wychudzonego, łysiego i zgrzybiałego, przedstawionego w ten sposób dla większej ścisłości realistycznej. Obok niego zasłynął Houdon, jego uczeń, hołdujący tym samym doktrynom, a godny uwagi w czystości linii i sile wyrazu, jak

świadczą Dyana, Voltairè w Teatrze Francuskim oraz liczne biusty. Następnie dali się poznać: Caffieri, świetny portrecista, twórca popiersia Rotrou i Kornela, w Komedyi Francuskiej; Pojou, Julien, Roland. Wreszcie Clodion zasłynął terrakotami, pełnemi wdzięku i fantazyi, nieco może nikłej. Rzeźba doszła sama drogą naturalną do powagi, którą malarstwo zyskiwało przez gwałtowne reakcye.

W architekturze XVIII wieku widzimy, podobnie jak i w innych sztukach, współzawodnictwo pomiędzy starożytnością, a czasami nowożytnością, — wielką sztuką, a stylem współczesnym. Architektura urzędowa była klasyczną, prywatna zaś — nowoczesną. Architekci zyskali ogromne znaczenie; są nie tylko doskonałymi praktykami, ale i znakomitymi teoretykami.

Najmniej czynną była architektura religijna. Nie potrzeba już kościołów, nabudowano ich bowiem zawiele w wieku XVII. Prócz tego, kler płaci mało i nie traci przywiązania do gotyku. Kończą się jednak budowle zaczęte: kościół Saint-Nicolas des Champs zyskuje nareszcie portyk, Servandoni zaś pracuje nad wykończeniem kościoła świętego Sulpicyusza. W owym czasie wybudowano także kościół świętej Genowefy, w stylu neoklasycznym, który tak mało przystoi świątyni katolickiej.

Wszystkie również budynki cywilne budują się w stylu starożytnym. Zarówno w dziełach Blondela; w Szkole wojskowej, Składzie Mebli narodowych, Ministerjum Marynarki — Gabryela; — w galeriach Palais-Royalu, w Wielkim Teatrze Bordeaux — Louisa, lub Mennicy Antoine'a — odnajdujemy zawsze teorye Witruwiusza, wyłożone i wykończone przez dwóch Włochów, Palladio i Vignole.

Za to architektura prywatna jest śliczna. Pozwala sobie na kaprysy, wdziek i elegancję. Szuka komfortu

i wygody. Wille prywatne, a nawet zwyczajne domy są czarujące. Styl ten wykombinował Robert de Cotte. Wpływ jego urósł bardzo szybko; pomagał mu Boffrand, który zbudował Pałac Soubise. Wkrótce Paryż, a za nim prowincye zyskały mieszkania, godne wdzięcznych mebli, które wyrabiać poczęto w drugiej połowie wieku.

Cudzoziemcy powierzać zaczęli swe budowle Francuzom. Leblond wezwany był do Rosyi, Boffrand — do Niemiec, Cotte — do Austrii; artyści zaś obcy przyjeżdżali tłumnie na studia do Paryża.

Taka architektura, mająca na celu wygodę i wytworność domowego życia, wymagała pomocy sztuki stosowanej. Otóż ta ostatnia nigdy nie była może świetniejszą, niż w owym czasie. Zdobnictwo stosuje się pod każdym względem do mieszkań. Meble stają się lekkie, nawet zniewieściałe; ostre kąty i sztywne desenie zanikają zgoła. Sztuka delikatnieje; drobne mieszkania naśladową wystawne apartamenty. Wchodzą w modę eleganckie salony, rozkoszne buduary, czarujące sypialnie, jest to bowiem epoka, w której panuje kobieta, w której miłość jest bogiem, a ciało odzyskuje nieco swych praw. Meissonnier dostarcza wzorów złotnikom i meblarzom, szkoła Boule'a tworzy wciąż arcydzieła; złożone i cyzelowane bronzы Gouthière'a zdobią konsole i biura; cieszą się powodzeniem fajanse, ozdobione kwiatami, arabeskami i postaciami oraz — porcelany; powstają fabryki ceramiki; w roku 1786 zakłada się słynna fabryka porcelany w Sèvres.

Wchodzą w modę książki, grawiury, rysunki; cieszą się powodzeniem utalentowani rytownicy. Drevet z początku wieku, potem Flipart i Saint-Aubin'owie, Cochin'owie, a zwłaszcza Moreau i Gravelot rozwijają świetnie sztukę rytownictwa, która też wkrótce rozszerza swe horyzonty, udoskonala procedery, mnoży arcy-

działa. Zwyczajni amatorzy chwytają za rylec, nie gardzą nim najdostojniejsi, od Maryi Leszczyńskiej począwszy, a skończywszy na pani Pompadour.

Przy rozkosznych domach zakładać wreszcie poczęto ogrody angielskie, sprawiające wrażenie, jakby naturze pozwalały na wszelkie kaprysy.

Ale świetne zabawy zamilkną wkrótce. Francya, jakby z przerażenia, że śmiała się za wiele, wpada w niepokój. La Chaussée tworzy płaczliwą komedję, Rousseau złorzeczy swawoli ludów cywilizowanych, Diderot żąda, aby sztuka stała się szkołą cnoty. Jednocześnie erudyci, antykwaryusze, podróżnicy, Caylus, Barthélemy, Winkelman odkrywają prawdziwy świat starożytny. Wracają do życia Herculanium i Pompeia i wyjawiają tajemnice przeszłości. Natura zamienia się nagle w przyjaciółkę, doradczynię wszystkich. Czułość i tkliwość należą do dobrego tonu, dobra matka staje się modną. Filozofowie, utopiści, przeciwnicy władzy zagłębiają się w badaniach polityki republiki rzymskiej i moralności stoickiej. Życie narodowe zmienia się do gruntu. Z przemiany tej powstaje nowa sztuka, która tem łatwiej harmonizuje z nowem życiem, że w roku 1753 założono doroczny Salon Sztuk Pięknych dla publiczności. I jeszcze raz wpływ ten, najszybciej i najgłębiej odczuwa — malarstwo.

Zapowiada cały ruch — Chardin (1699 — 1779), wielki artysta. Jego *Benedicite*, *Liwerantka* lub *Pracowita matka*, różne sceny życia mieszczańskiego lub martwe natury, wykazują solidną uczciwość, spokojne szczęście, stałość życia modelów, oraz dokładną obserwację, malowniczość, znajomość kompozycyi artysty. We wszystkim jest samorzutny i naiwny; nie obchodzą go teorye moralne i społeczne; jest tylko malarzem. Rzeczywistym przedstawicielem tej sztuki jest Greuze (1725 — 1805). Jest to ulubio-

ny malarz Diderota, który odnajdywał w nim własne swe pojęcia i uczucia, prawdę, wrażliwość, moralność, cnotę. Tematy czerpie Greuze z rozmaitych chwil życia rodzinnego i tworzy: Przekleństwo ojcowskie, Syna ukaranego, Wiejską narzeczoną. Często jednak naturalność jego jest sztuczna; niekiedy wpada w melodramat, a nawet—nieobcemu zmysłowość. Bo przecież zmysłową jest owa rozkoszna dziewczyna w Stłuczonym dzbanie,—taka buntownicza, pomimo zmartwionej miny. Czyż cnota ludzi ówczesnych nie była w istocie powierzchowną?

Współczesny Greuze'owi David reagował przeciwko niemu, powolny naukom mistrza swego Wiena, który w połowie stulecia służył na swój sposób klasykom i stronnikom starożytności, stosując do swego malarstwa ich pojęcia i gusta. Jego buntowniczy i odważny, potężny i silny uczeń wkracza swą Przysięgą Horacyuszów na drogę antyczną, nanowo otwartą, podąża zaś za nim wdzięczny i słodki Proudhon.

Ci dwaj artyści kończą jedną epokę i zaczynają inną. Rewolucya otwiera przepaść, która pochłania na chwilę całą Francję. Zobaczymy jej plony.

ROZDZIAŁ III.

Wiek XIX.

Wiek dziewiętnasty zaczyna się w r. 1789. — Niemcy: przebudzenie, romantyzm, sztuka narodowa. — Anglia: świetny rozkwit jej malarstwa. — Inne kraje, — Francya: Rewolucya. Dawid. — Trzy sztuki. — Romantyzm; klasycyzm. — Delacroix . Ingres. — Różne szkoły. — Pejzażyści. — Sztuka współczesna.

Dla Europy, tak samo jak dla Francyi, wiek dziewiętnasty zaczyna się od roku 1789 czyli od Rewolucyi francuskiej. Wywarła ona wpływ mniej lub więcej bezpośredni i szybki, mniej lub więcej głęboki, ale nie ulegający wątpliwości, na rozmaite kraje. To też historyk sztuki wieku XIX może ją uważać za punkt wyjścia.

Niemcy. Od Rewolucyi istotnie zaczyna się wspaniała reforma życia narodowego w Niemczech. Kraj ten od XVI wieku drzemie i wegetuje; nie utworzyła się w nim żadna szkoła artystyczna, kilku zaś oderwanych, niekiedy nawet zasłużonych artystów, podtrzymują tradycye przeszłości. Z w. XVII — rzeźbiarz Schluter i malarz Elzheimer, w wieku XVIII — Rafael Mengs, najslawniejszy malarz niemiecki od czasów

Holbeina, górują nad innymi i stwierdzają, że sztuka nie zginęła doszczętnie.

Ale pod wpływem bicza Rewolucyi, wstydu i sianaków zadanych przez Napoleona, Niemcy budzą się, dochodzą do świadomości. Kant i Lessing wstrząsają ich duszą i zbroją ich umysły. Filozofowie, literatura, polityka, wracają siłę, teźyznę, ufność, jednym słowem żywotność narodowi, który ruszać się poczyną po długim spoczynku. Z tego impulsu powstaje wielka szkoła sztuki.

Jest to sztuka patryotyczna czyli narodowa, sztuka refleksyjna, skąpana w ideach literackich, sztuka—romantyczna. Inicytorem ruchu był malarz Carstens, który szukał natchnienia w starożytności, pominął jednak pośrednich mistrzów i szkolne tradycye. Zresztą sztuka w Niemczech, podobnie jak jej literatura, kocha klasycyzm grecki i średniowiecze gotyckie; Niebelungen nie przeszkadzają ani Homerowi, ani Wirygiliuszowi. Artyści niemieccy domagają się swobody natchnienia, wolnego wyboru tematów, jednakowej tolerancyi dla wszelkich sposobów traktowania przedmiotu. Sztuka staje się literacką, a nawet przez Overbecka—filozoficzną i religijną. Zamiast czuć, myślarzno i rozprawiano w malarstwie; powszechną wadę stanowiła mglistość. Od roku 1830 jednak malarstwo wyzwala się. Kwitną szkoły w Berlinie, Dusseldorfie, Monachium, pierwsze błędzenia uznano za mylne, artyści wracają do malowania, do barwy, do prawdziwego malarstwa. Jest ich bardzo wielu: Cornelius, Schnorr z Karolsfeldu, Schirmer, Winterhalter, a przedewszystkiem — Kaulbach.

Architektura opiera się temu ruchowi; pozostaje klasyczną w dążnościach i doktrynie. Gliptotekę monachijską, podobnie jak Walhallę w pobliżu Ratysbony zbudowano w zgoła niewolniczym stylu greckim.

Za to rzeźba stoi bardzo wysoko, dzięki szkole Thorwaldsena, autora grobowca księcia Eugeniusza, dzięki Rauchowi, który stawia pomnik Fryderyka II i rzeźbi posągi wielkich ludzi współczesnych, dzięki wreszcie Rietschlowi oraz plejadzie rzeźbiarzy drezdeńskich i monachijskich. Lecz dochodzimy do ludzi współczesnej nam epoki. Nie należą oni jeszcze do historii.

Anglia. Mniej dotknięta przez Rewolucję francuską, miała bowiem własne, Anglia nie przedstawia tego pięknego widoku przebudzenia się życia narodowego, jaki widzieliśmy w Niemczech. Posiada własną sztukę i przechowuje ją wytrwale. Co prawda, sztuka to— wąska. Rzeźba, na ogół mierna, pochwalić się może jednym tylko nazwiskiem—Flaxmana. Architektura niezbyt ciekawa, chociaż szczęśliwsza, przedstawia mieszaninę starożytności i gotyku. Pomimo to rozwija się styl oryginalny, któryby można nazwać stylem przemysłowym, styl dworców i hal, wielkich fabryk i magazynów, a nawet wystaw. Pierwszy wzór zjawia się na wystawie powszechnej w roku 1852, w Londynie: jest to pałac kryształowy, zbudowany przez J. Paxtona.

Wielką sztukę angielską stanowi malarstwo. Zachowuje ono swą dawną świetność i oryginalność. Po Reynoldzie i Gainsboroughu, Th. Lawrence maluje piękne główki dzieci i kobiet barwami, pełnemi wdzięku i świeżości. Martin zyskuje rozgłos w malarstwie historycznem, Wilkie tworzy sceny rodzajowe, pełne czaru i szczeroci. Rozwija się zwłaszcza pejzaż, który przynosi największą sławę szkole angielskiej, zarówno liczbą przedstawicieli, jak ich wartością. Niektóre nazwiska górują nad innemi, a zwłaszcza: J. Constable, któremu tyle zawdzięcza nowoczesne malarstwo krajobrazowe, a którego Śluza oraz Ferra w dolinie ujawniają bardzo oryginalnego obserwatora natury angielskiej; Turner, miłośnik światła, niekie-

dy bardzo nierówny, ale bogatą obdarzony wyobraźnią jego Wschód słońca we mgle jest dziełem znakomitego pędzla. Wkrótce powstaje szkoła sztuki umysłowej i moralnej — prerafaelityzm, szkoła skomplikowana, o sprzecznych i różnorodnych dążnościach. Wielkim jej malarzem jest Millais. Zasady tej szkoły, wyłożone przez J. Ruskina, oddały usługę sztuce angielskiej i natchnęły ją do pracy wznioślejszej i oryginalniejszej. Jeden z ostatnich jej przedstawicieli, Burne Jones, umarł niedawno, zostawiając po sobie utwory pełne czaru i świeżości. Sztuka angielska kroczy po własnej tradycyjnej drodze.

Trudno zrozumieć, a nawet poznać epokę współczesną. To też niepodobna nam badać rozmaitych kierunków sztuk europejskich, zwłaszcza, gdy im brakuje charakteru. Musimy więc poprzestać na stwierdzeniu, że Włochy z początku XIX-go wieku zwróciły na siebie uwagę Europy rzeźbami Canovy i jego następców i że dziś, pod wpływem zjednoczonej narodowości i odzyskanej niepodległości politycznej, działalność ich artystyczna budzi pewne nadzieje. Hiszpania — przeciwnie, chociaż rodzą się w niej tacy artyści, jak Alvarez, straciła wiele ze swego charakteru i nie objawia nic wybitnego w swym życiu, od czasu zwłaszcza, jak uległa począł wpływom francuskim. Belgia wraca do Rubensa. Inne kraje mają raczej artystów, niż sztukę. Warto jednak zaznaczyć obudzenie się życia artystycznego w nowym narodzie. Stany Zjednoczone, które tak silnie narzucają ludom Europy swe życie ekonomiczne i polityczne, zwracają się już, pomimo zmysłu praktycznego, do sztuki. Śród artystów, największa ilość ulega wpływom szkół francuskich i angielskich.

To, co w nich osobiste, nosi cechę wyraźnego ducha utylitarne go. Ich sztuka narodowa jest sztuką przemysłową.

słowa i dekoracyjną. I oni więc potwierdzają powszechne prawo przystosowania sztuki do rasy, wśród której się rozwija.

Francya. Wpływ Rewolucyi dodał, oczywiście, we Francyi do najtajniejszych głębin życia narodowego. Odbił też bardzo wyraźne piętno na sztuce. Przygotowaniem do zmian był uprzedni zwrot ku stylowi pseudo-klasycznemu. Działacze Rewolucyi, upojeni wspomnieniami historycznymi, zawistni o sławę Rzymian, starali się kopiować republikę rzymską, odtwarzać obyczaje oraz instytucye grecko-lacińskie, wskrzeszać zwyczaje pogańskie. Istniało tajemne współprawnictwo pomiędzy artystami a ludem, politykami a prostymi obywatelami. J. Chenier pisze tragedye klasyczne, David maluje Śmierć Sokratesa, wznawia się pogański kult bogini Rozumu, urzędnicy przybierają imiona rzymskie, moda uświęca ubrania, które uchodzą za starożytne. Wszystko zwraca się do Rzymu, Aten i Sparty. Sztuka wchodzi w bliski związek z ludem, dzięki bowiem inicjatywie Lenoira, założono Muzea. Wielkim mistrzem ceremonii i wielkim organizatorem jest David. Ruch ten trwa jeszcze za czasów Cesarstwa, a David wciąż pozostaje na pierwszym planie. Jest on malarzem urzędowym; tworzy olbrzymią rozmiarami Koronację Napoleona I. Posiada mnóstwo uczniów, wśród których wielu zaszczytu mu przynosi. Najzdolniejsi: Gros, Gérard, Girodet, Guerin, Isabey, malują epopeę napoleońską, Chardet zaś i Raffet opowiadają anegdoty pierwszego cesarstwa w pięknych rysunkach.

Rzeźba nic świetnego nie wydaje; pozostaje wierną starym tradycyom. Architektura, posłuszna duchowi czasu oraz własnym dążnościom, skłania się coraz bardziej do stylu klasycznego. Przodują w tym

dziale sztuki Percier i Fontaine, a Łuk tryumfalny gwiazdy, budowany przez Chalgrina, uważać należy za jeden z najpiękniejszych budynków epoki.

Tymczasem sztuka i literatura zbliżają się coraz bardziej ku sobie. Zjawia się „Geniusz chrześcijaństwa” Châteaubrianda, Aleksander Dumas (ojciec) i Wiktor Hugo piszą swe dramaty, pani de Staël odkrywa Niemcy; poznaje Francya: Ossyana, Szekspira, Goethego, Schillera, Byrona. Zrodził się romantyzm artystyczny. Tratwa Meduzy Géricaulta uprzedza nawet Hernaniego Wiktora Hugo. Walną bitwę toczy bowiem malarstwo. Architektura wraca do średniowiecza, przeciwnie zaś artyści starej szkoły zwracają się ku Grecyi. Mało jednak budują w owym czasie. W połowie wieku zasłynęło nazwisko wielkiego miłośnika sztuki gotyckiej, Viollet-le-Duc’a, który odbudował pałac w Pierrefonds; obok niego dał się poznać Baltard, twórca budownictwa żelaznego, które za naszych czasów zyskuje takie powodzenie; wreszcie w ostatnich latach stał się głośnym C. Garnier, architekt Opery paryskiej. Rzeźba, chociaż mniej rewolucyjna, niż malarstwo, zdąża jednak ku temu samemu ideałowi i zostawia po sobie bardzo piękne dzieła. David d’Angers rzeźbi fronton Panthéonu, wielki Rude, twórca cudownego „Wymarszu” z Łuku Tryumfalnego Gwiazdy oraz kilku innych arcydzieł, wreszcie Barye — najznakomitszy francuski, a może nawet powszechny rzeźbiarz zwierząt. Szkoła rzeźby jest tedy bogatą i świetną; zapowiada już czasy dzisiejsze i kroczy niejako na czele wszystkich sztuk.

Otwierają Salon roku 1819. Romantyzm wybucha; Gericault swym obrazem „Tratwa Meduzy” wróży piękny i swobodny byt nowej sztuce. Rozpoczyna się walka. Klasycy stają przeciwko romantikom. I jedni i drudzy domagają się pierwszeństwa.

Delacroix (1798 — 1863) oraz Ingres (1780 — 1867) są przedstawicielami walczących obozów i stoją na czele partyi. Pierwszy pokazuje publiczności kolejno: Barkę Dantego, Rzeź w Scio, malowidła w Galeryi Apollona w Luwrze, Salę Herkulesa w Ratuszu, Zdobywanie Konstantynopola przez krzyżowców i inne, liczne płótna, w których jaśniej życie, ruch, wrażliwość, cudowne poczucie koloru, wyobrażenia i śmiałość. Pomimo częstych błędów rysunkowych, Delacroix należy do najpiękniejszych geniuszów malarstwa francuskiego. Przeciwnik jego — Ingres jest silnym, poprawnym, wielkim rysownikiem i bardzo dokładnym obserwatorem. Stworzył między innymi: Franciszkę z Rimini, Henryka IV i jego dzieci, Wizję Fengala, Joannę d'Arc, Ślub Ludwika XIII, oraz arcydzieło — Apoteozę Homera. Dzięki jemu, klasycyzm tryumfuje na chwilę, a mianowicie około roku 1836, za burżuazyjnego panowania Ludwika Filipa. Tryumf ten był jednocześnie śmiercią klasycyzmu. Znika po Ingresie i Flandrinie, romantyzm zaś rozluźnia się po Delacroix i Ary Schefferze. Rozluźnienie to jednak było płodne, — sztuka pozostała silną i żywotną. Decamps i Fromentin tworzą orientalizm; Leopold Robert odkrywa nanowo Włochy; Horacy Vernet maluje dalej seryę obrazów wojskowych, któremi zapełniono Muzeum Wersalskie; Delaroche wnosi do sztuki kompromis, którego w literaturze próbuje Delavigne. W tym czasie wreszcie powstaje cudowna szkoła pejzażystów francuskich: Corot, T. Rousseau, Français, Cabat, Dupré, Daubigny, Courbet, Chintreuil, Millet. Malują oni, każdy podług swego natchnienia i talentu, ziemię francuską w jej różnaitości, krasie i oryginalności.

Różnaite szkoły następują jedna po drugiej lub rozwijają się współcześnie. Realizm, idealizm, sym-

bolizm, puentylizm, taszyzm, impresyonizm cieszą się powodzeniem publiczności i rozpalają artystów. I tu moglibyśmy przytoczyć mnóstwo nazwisk, ale trzeba je zamilczeć. Zbliżamy się do pokolenia, które żyje jeszcze i wciąż tworzy. Poprzestańmy na oglądaniu jego dzieł i smakowaniu w nich, bo — wiele tam prac świetnych.



Od tłumacza.

Alfons Roux, starając się o wielką zwięzłość, nakreślił obraz życia artystycznego ludzkości nadto szkicowo. Wynikły stąd liczne niedomagania książki: napisana jest stylem nieco kronikarskim, uwzględnia sztukę francuską obficie, niż sztukę innych narodów, pomija sztukę nowoczesną, wreszcie — nie zawiera najdrobniejszej nawet wzmianki o sztuce polskiej. Temu ostatniemu brakowi redakcyja „Tygodnika Ilustrowanego” zaradzi niebawem, wyda bowiem w przyszłym roku (w dodatkach popularno-naukowych) *Historię malarstwa polskiego*, napisaną przez Tadeusza Jaroszyńskiego.

J. L.

Zubki, w lipcu 1904.

SPIS RZECZY.

	<i>str.</i>
Słowo wstępne	5

KSIEGA I.

I. Sztuka egipska i sztuka wschodnia	9
II. Sztuka grecka.	18
III. Sztuka rzymska	34

KSIEGA II.

I. Od sztuki starożytnej do sztuki średniowiecznej . .	47
II. Sztuką romańska	54
III. Sztuka gotycka	62

KSIEGA III.

I. Wschód.	81
--------------------	----

KSIEGA IV.

I. Odrodzenie	95
II. Sztuka nowoczesna.	120
III. Wiek XIX	149
Od tłumacza	157



Tygodnik

w IV-yim kwartale
roku bież. 1904
powieści: =====

Ilus

SYN MARNOTRAWNY

powieść współczesna

Józefa Weysses

Słomiany

A. Gruszecki

24

T

powieści i dzieł popularnych

w tem 13 tomów dzieł **H. Sienkiewicza** zawierających „POTOP” i „PAN WOŁODYJOWSKI”

oraz 11 tomów dzieł różnych autorów z dziedziny literatury

historii, nauk społecznych, badań przyrodniczych i t. p.

W Marcu. „**Japonja współczesna**”; w Kwiecniu. „**Wojny i pokój**”; w Maju. „**Państwo interesów**”; w Czerwcu. „**Światy nieznane**”; w Lipcu. „**Nerwowość naszych dzieci**”; w Sierpniu. „**Wizje przyszłości**” w Wrześniu. „**Opinia i tłum**”; w Październiku. „**Historja ruchu kobiecego**”. w Listopadzie. „**Życie artystyczne ludzi**” w Grudniu. „**kości**”.

W bezpłatnym dodatku w arkuszach powieść tłómaczona

Prenumerata Tygodnika Ilustrowanego z 24 tomami książek i innemi prętmjami, kwartalnie: w Warszawie rb. 2, pocztą rb. 3, półrocznie: w Warszawie rb. 4, pocztą rb. 6, rocznie: rb. 8, pocztą 12. **Oprawa** 24 tomów powieści i dzieł popularnych rb. 4, do spłaty rocznie, półrocz. lub kwartalnie.

Prenumeratę przyjmują wszystkie księgarnie. Adres Administracji Tygodnika Ilustrowanego: **Krak.-Przedmieście 17 w Warszawie.**

WSP

Biblioteka Główna
Wyższej Szkoły
Pedagogicznej
w Zielonej Górze

35363/1

numery pisma, zawierające

Biblioteka Główna WSP w Zielonej Górze
nr inw.: ks 1 - 35363



I 35363/I